

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

На правах рукопису

**ЦОКОЛ ОЛЕНА ОЛЕКСАНДРІВНА**

УДК 82-2(477) «1980/2010» (043.2)

**ТЕКСТОВІ СТРАТЕГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ  
1980 – 2010-Х РОКІВ**

10.01.01 – українська література

**Дисертація**

на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

**Бондарева Олена Євгенівна,**

доктор філологічних наук,

професор

**Київ - 2017**

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ 1980 – 2010 РР.: КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН І ОСОБЛИВОСТІ НАУКОВОЇ РЕЦЕПЦІЇ.....	11
1.1 Рецептивне поле сучасної драми у критиці та літературознавстві.....	11
1.2 Текстові стратегії драматичного письма в українському контексті 1980 – 2010 рр.....	24
1.3 Принципи організації драматичного тексту українських авторів.....	33
Висновки до першого розділу.....	50
РОЗДІЛ II. ОЗНАКИ «ДРАМАТУРГІЇ ПЕРЕХОДУ» У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ 1980-Х РОКІВ.....	53
2.1. Інновації у традиційній структурі драматургічного тексту.....	53
2.2. Драматургічні жанри і соцреалістичний канон.....	61
2.3. Зміна акцентів у структуруванні дійових осіб.....	71
2.4. Архетипні пріоритети у драматургії 1980-х років.....	88
Висновки до другого розділу.....	79
РОЗДІЛ III. ПСИХОЛОГІЗАЦІЯ ТА ДЕПСИХОЛОГІЗАЦІЯ ДРАМИ 1990-Х РОКІВ.....	90
3.1. Зміна вимог до драматургічного тексту 1990-х років.....	90
3.2. Кардинальні та лояльні експерименти з жанровою фактурою драми.....	98
3.3. Протагоніст драми як Не-герой.....	107
3.4. Проявленість архетипної складової у драматургії.....	116
Висновки до третього розділу.....	124
РОЗДІЛ IV. ДРАМА 2000-Х РОКІВ: ОЗНАКИ ЕКЛЕКТИКИ ТА НОВОЇ ДРАМАТУРГІЧНОЇ ЄДНОСТІ.....	126
4.1. Акцентація експерименту – головний маркер нової драматургічної стилістики.....	126
4.2. Текстові стратегії «драм для театру» і «драм для читання».....	136

4.3. Централізація дії довкола протагоніста: повернення «героя» у драму.....	145
4.4. Гра з архетипами як новий рівень драматургічного кодування.....	153
Висновки до четвертого розділу.....	163
ВИСНОВКИ.....	165
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	170

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Літературознавчі дискусії кінця XX – XXI ст. виразно засвідчили тенденцію до моделювання цілісної концепції історії української літератури з урахуванням маргінальних до недавнього часу явищ, постатей та жанрів. На відміну від 1990-х років, сьогоdnішній стан літературознавчих студіювань засвідчує входження корпусу сучасної української драматургії у вивчення та інтерпретацію національної версії постмодернізму.

Дослідження сучасної літературної ситуації, зокрема нових тенденцій в українській драматургії, адаптації на українському національному ґрунті світового постмодерного дискурсу – поза сумнівом, актуальні завдання українського літературознавства. Особливий інтерес викликає творчість драматургів 1980 – 2010 рр., оскільки літературна практика цих поколінь митців спричинила цілу низку суттєвих зрушень у різних формально-змістових площинах літературно-драматургічного твору. Сучасна драматургія є проблемною і ще недостатньо дослідженою частиною української культури, хоча в останнє десятиліття науковий інтерес до неї швидко зростає (праці О. Бондаревої, Л. Бондар, Н. Веселовської, Т. Вірченко, В. Гуменюка, М. Гуцол, Л. Залеської-Онишкевич, О. Когут, М. Маковій, Н. Малютіної, Н. Мірошніченко, Ю. Скибицької, С. Хороба, М. Шаповал тощо). Однією з причин, що спровокували таку ситуацію, є нерівноправна конкуренція театру й літератури з телебаченням та кіноіндустрією. З падінням ідеологічної «залізної завіси» від початку 1990-х рр. на сценах українських театрів превалюють постановки раніше заборонених до публікації текстів, іноземна класика, у тому числі російська, перекладені твори, останнім часом – українська класика, що додало динаміки загальному розвиткові театрального мистецтва, але суттєво редукувало сценічний простір для сучасної української драми.

Хоча феномен творчого процесу належить до вічних об'єктів науки про мистецтво, мова його опису змінна. Так, у XX ст. з'явилися нові категорії для

його усвідомлення, наприклад: творчий метод письменника, жанрово-стильова парадигма, формальні ознаки твору чи його семіотичне поле. У зв'язку з актуалізацією текстологічних підходів у сучасному літературознавстві (О. Бондарева, Л. Бондар, О. Бровко, О. Гальчук, М. Гнатюк, Л. Залеська-Онишкевич, О. Клековкін, Г. Мережинська, Т. Ташкінова, А. Ткаченко, М. Шаповал тощо) продуктивним річищем дослідницької рефлексії стає виокремлення та категоризація текстових стратегій тієї чи тієї доби. Актуальним це вбачається для драматургії, чий досвід в українському контексті 1980-2010 рр. на сьогодні не можна вважати ані достатньо узагальненим, ані категоризованим: у літературознавчих інтерпретаціях він постає несистемним набором «мікростратегій». Актуальність дослідження пов'язана насамперед із увагою до відносно маргінального для сучасного літературознавства драматургічного дискурсу з точки зору стратегій драмописьма у розрізі теорії поколінь. Запропонований у роботі аналіз творчості сучасних драматургів Павла Ар'є, А. Багряної, Я. Верещака, А. Вишневського, О. Вітра, В. Герасимчука, Л. Демської, Т. Іващенко, О. Ірванця, А. Крима, О. Миколайчука-Низовця, Неди Нежданої, С. Новицької, О. Погребінської, С. Щученка та багатьох інших у контексті української літератури досліджуваного періоду дає можливість розширити уявлення про новітню українську драматургію не стільки в аспекті розгляду індивідуально-авторської поетики, скільки в контексті естетичної репрезентації сприйнятих як художня цілісність драматичних поколінь. Окреслені спроби відрефлектувати систему текстових стратегій української драматургії зазначеного періоду на основі жанру, конфлікту, сюжету та персонажів дозволяють сприймати її як певну естетичну цілісність, без якої літературний процес доби буде неповним.

Охопивши кілька десятиліть ХХ століття, пропонуємо обґрунтований перелік драматургічних текстових стратегій з урахуванням темпоральних, зовнішньо-культурних та стильових факторів. Вісімдесяти роки вирізняються художнім переосмисленням традиційних витлумачень соціально-політичної проблематики, і це підштовхує митців до жанрових та родо-видових змін: для

письменників стає характерним стрімкий перехід від прозового і поетичного жанрів до драматичного. Дев'яності роки марковані як перехідна доба між «радянським» і «незалежним» дискурсами української літератури, як адаптаційний етап «перевідкриття» української культурної ідентичності під впливом публікації забороненої літератури 20-30-х років та уможливлення адаптації діаспорних п'єс. Цю стрімку аксіологічну динаміку органічно всотує нова українська драматургія. Двотисячні роки прикметні приходом цілої плеяди молодих авторів, чому частково сприяли драматургічні проекти та літературні конкурси, а також професійні творчі об'єднання, очолювані досвідченими колегами по драматургічному цеху (Драматургічне об'єднання при Спілці письменників України – В. Фольварочний, Гільдія драматургів України – Я. Верещак, Конфедерація драматургів України – Неда Неждана): відтак чимало авторів отримали змогу спробувати себе у жанрі драматургії. Після 2010 року, на тлі глобальних соціально-історичних подій в Україні, формується нова драматургічна стилістика, яка в силу своєї процесуальності здебільшого вже перебуває поза рамками дисертації.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Наукове дослідження є складовою частиною комплексної наукової програми «Мова, література, переклад: від дескриптивних до структурно системних досліджень» (номер державної реєстрації 0111U007698) Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка.

**Мета роботи** – здійснити аналіз текстових стратегій, актуальних для драматургічних поколінь 1980 – 2010 рр., їхнього операціонального інструментарію й естетичного потенціалу.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- визначити текстові особливості української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст., проаналізувати їх висвітлення у попередній науково-критичній рецепції;
- запропонувати класифікацію провідних текстових стратегій сучасної української драми;

- здійснити аналіз українських п'єс 1980 – 2010 рр. у розрізі теорії поколінь;
- розглянути продуктивні зрізи текстової структури, жанрової семантики і прагматики, моделей героя та архетипної сфери сучасних драматургічних текстів;
- окреслити місце драматургічної практики у формуванні нових текстових стратегій сучасної української літератури.

**Об'єктом дослідження** обрано твори українських драматургів 1980-2010 рр. (загалом понад 40 авторів різних творчих генерацій).

**Предмет дослідження** – динаміка структурно-семантичних та художніх пріоритетів драматургічного письма досліджуваного періоду.

**Теоретико-методологічну основу дослідження** формують фундаментальні літературознавчі праці з проблем теорії та історії української літератури та драматургії, зокрема, В. Антофійчука, І. Бетко, О. Бондаревої, М. Гуцол, Л. Дем'янівської, Л. Залеської-Онишкевич, О. Клековкіна, О. Когут, Н. Корнієнко, Н. Кузякіної, М. Кудрявцева, М. Маковій, І. Михайлина, Н. Мірошніченко, Л. Міщенко, Л. Мороз, П. Паві, В. Пархомика, В. Працьовитого, Л. Рудницького, Ю. Скибицької, В. Халізева, С. Хороба, М. Шаповал, а також фундаментальні студії в галузі психології (К. Г. Юнг, Н. Фрай, З. Фрейд та їх послідовники).

**Методи дослідження.** Відповідно до завдань дослідження були застосовані такі методи: а) **емпіричні** – традиційний *літературознавчий аналіз* (первинна інтерпретація новітніх драматургічних текстів, уведення їх у науковий обіг), *інтертекстуальний* (зв'язок аналізованого матеріалу з попереднім літературним або культурним досвідом), *типологічний* (характеристика типів драматургічних текстових стратегій та моделей персонажів), *генеалогічний* (дослідження жанрових зрушень, синтезу та модифікацій форм); б) **теоретичні** – *структурний* (обґрунтування критеріїв і створення типології драматургічних текстових стратегій певної доби), *порівняльний* (зіставний аналіз текстів різних драматургів, а також різних

текстових стратегій), *психоаналітичний* (розгляд психіки персонажів та дослідження архетипної сфери та її моделювальної динаміки у сучасному драмописьмі).

**Наукова новизна роботи.** У дисертації комплексно досліджується українська драматургія 1980–2010 рр. *Вперше* запропоновано та науково обґрунтовано класифікацію текстових стратегій сучасної української драматургії 1980-2010 рр. Новим теоретичним і фактичним матеріалом *додовнено* реєстр письменницьких імен і творів, уведених у літературознавчий обіг, аналіз сучасних п'єс на основі архетипної критики, теорії поколінь та стратегій посттоталітарного драмописьма. *Набуло подальшого розвитку* розкриття жанрових та стильових модифікацій сучасної української драматургії. *Удосконалено* вивчення архетипної сфери сучасної української драматургії. У науковий обіг вводяться маловідомі п'єси драматургів, які з об'єктивних причин не отримали належного місця в літературному процесі кінця ХХ ст. До аналізу з метою фактажної фіксації залучаються ще не опубліковані твори, що зберігаються в архівах авторів.

**Теоретичне значення отриманих результатів.** Висновки дисертації сприяють поглибленню знань про розвиток драматургії означуваного періоду. Результати дослідження відкривають нові можливості як у вивченні персоналій Анни Багряної, Ярослава Верещака, Артема Вишневського, Олександра Вітра, Валерія Герасимчука, Лесі Демської, Тетяни Іващенко, Олександра Ірванця, Анатолія Крима, Олега Миколайчука-Низовця, Неди Нежданої, Світлани Новицької, Олександри Погребінської та інших, так і для створення цілісної концепції розвитку української літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Результати дослідження, отримані у процесі аналізу текстів драм, визначають **практичну цінність** роботи та сприяють подальшим теоретичним розвідкам драматургії як аналізованого періоду, так і наступних етапів становлення вітчизняної драми. Положення й висновки дисертації можуть знайти застосування при створенні праць з історії української літератури ХХІ ст., у викладанні курсу «Історія української літератури 1980 – 2010 років



XXI століття» на філологічних факультетах університетів та педагогічних інститутів, у викладанні спецкурсів з української драматургії та історії театру. Матеріали дисертації допоможуть учителям загальноосвітніх навчальних закладів при викладанні літературного процесу цього періоду безпосередньо в програмному курсі української літератури, а також на факультативних заняттях, спецсемінарах, спецкурсах. Оцінка п'єс 1980 – 2010 рр. у літературно-критичному контексті розширить спектр їх естетичного трактування і суттєво збільшить можливості поліметодологічного аналізу.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійною науковою роботою. Усі теоретичні, методологічні та практичні результати, викладені в роботі та винесені на захист, розроблені автором особисто.

Основні **положення дисертаційного дослідження апробовані** під час доповідей на міжнародних науково-практичних конференціях: IV Міжнародному науковому симпозіумі «Література – Театр – Суспільство» (м. Херсон, 2011), Міжнародній науково-практичній конференції «Гендерна освіта – ресурс розвитку паритетної демократії» (м. Тернопіль, 2011 р.), Міжнародній науковій конференції «Література в контексті постгуманізму та віртуальності» (м. Київ, 2013 р.), XII Міжнародній науковій конференції молодих учених Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ, 2013 р.), II Міжнародній науково-практичній заочній конференції «Лінгвокогнітивні та соціокультурні аспекти комунікації» (м. Острогоз, 2013 р.), Міжнародній науковій конференції «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (м. Київ, 2013 р.), Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: мова мистецтв і мистецтво мови» (м. Київ, 2014 р.), Міжнародній науковій конференції «Українська мова і культура у загальнослов'янському контексті: здобутки та перспективи» (м. Київ, 2014 р.), всеукраїнських наукових та наукових-практичних конференціях: Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: кордони герменевтики, рецептивної поетики, теорії інтерпретації» (Київ, 2011 р.), Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: структурно-

семіотичні площини» (м. Київ, 2012 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції молодих учених та аспірантів «Дослідження молодих учених у контексті розвитку сучасної науки» (м. Київ, 2012 р.), Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: територія Гутенберга чи віртуальна реальність?» (м. Київ, 2013 р.), та науково-практичній конференції «Актуальне мистецтво: презентація сьогодення» (м. Київ, 2013 р.).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 12 одноосібних статей, 8 із яких – у провідних фахових виданнях України, 1 – у закордонному збірнику (Росія), 3 – в інших наукових виданнях.

**Структура та обсяг дисертації.** Дослідження складається зі вступу, чотирьох розділів, поділених на підрозділи, висновків, списку використаних джерел (349 найменувань). Загальний обсяг дисертації становить 204 сторінки машинопису. Основний текст –166 сторінок.

## РОЗДІЛ I. УКРАЇНЬСЬКА ДРАМАТУРГІЯ 1980 – 2010 РОКІВ: КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН І ОСОБЛИВОСТІ НАУКОВОЇ РЕЦЕПЦІЇ

### 1.1. Рецептивне поле сучасної драми у критиці та літературознавстві

Незважаючи на напружену атмосферу несвободи протягом більшої частини ХХ ст., у вісімдесятих роках на сценах театрів з'являються потужні вистави за драмами і комедіями В. Босовича («Залізні солдати», «Наодинці з долею»), Я. Верещака («Степан Бандера»), В. Канівця («Віддавали батька в прийми», «Витівки шинкарки Феськи», «Гірко», «Зачарована рукавичка», «Циганське щастя», «Шлюб за оголошеннями», «Як наші діди парубкували»), О. Коломійця («Дикий ангел», «Запорозька Січ», «Санітарний день», «Фараони»), А. Крима («Фіктивний шлюб»), Я. Стельмаха («Аладдін», «Провінціалки»). В Україні на межі вісімдесятих та дев'яностих років драматургія як літературний рід та вид мистецтва набуває рис постмодерного напрямку. У багатьох драматичних творах зазначеного періоду можна виокремити активізацію використання таких принципів: повторюваності кульмінаційного епізоду, гри, «театр у театрі», іронії, реконструкції, демонтажу, стилізації під фольклор, вживання усно-розмовної лексики (використання жаргонів, сленгу, ненормативної лексики персонажами-маргіналами), наявність ремінісценцій на античну міфологію, алюзій на світові сюжети (Ромео і Джульєтта, Гамлет, Дон Жуан, Дон Кіхот), а також біблійні та козацькі мотиви. Набуває популярності тяжіння до змішування жанрів, до утворення авторських.

Єдиного погляду на процес розвитку драматургії 1980 – 2010 рр. ХХ ст. не існує. Літературознавці не завжди можуть об'єктивно оцінити зміни в написанні літературних творів. Певні характеристики дослідники здійснюють відповідно до суспільних запитів, які були сформовані свого часу на конкретній території розташування. Поділяємо переконання сучасного науковця О. Бондаревої, яка у монографії сформулювала проблему драми кінця ХХ – початку ХХІ ст.: «відсутність її кваліфікованого рецептивного поля, абсолютна

не сформованість «конвергенції тексту і читача» [34, 6], але за останні десять років ситуація значно зрушилася. Сформувалась потужна система досліджень на тему драматургії останніх десятиліть. Драма стала ближча і до читача, і до глядача, а сукупність подій та процесів (літературні конкурси, фестивалі, читки, електронні бібліотеки, окремі сайти, видання збірок та авторських книг) підвищують цікавість до сучасного театру. Проблеми сучасної української драматургії дедалі частіше стають об'єктом наукових розвідок літературознавців. Лише за останнє десятиліття здійснені глибокі дослідження О. Бондаревої, Н. Веселовської, Т. Вірченко, М. Гуцол, Л. Залеської-Онишкевич, О. Когут, М. Маковій, Ю. Скибицької, Т. Ташкінової, М. Шаповал. Сучасна драматургія надзвичайно різноманітна й багатогранна – і жанрово, і тематично, і стильово. Дослідники роблять спроби досягнути ідейно-естетичні пошуки українських драматургів у літературному контексті, дати композиційно-структурний аналіз їхніх п'єс, простежити їх сценічну історію.

Важливою проблемою літературознавства є відсутність міцної системи термінів, які б виразно характеризували відношення між родовими та видовими поняттями. Латвійські літературознавці Л. Левітан та Л. Цилевич у праці «Сюжет у художній системі літературного твору» зазначають: «У компетенцію теорії сюжетоутворення входить і проблема типології сюжетів. Засади для типологічних класифікацій сюжетів ще слід виробити, а разом з тим і сформувати систему термінів, яка б точно відтворювала багатоманітність відношень сюжету до дійсності поза літературним твором і до інших елементів у складі твору» [180, 42].

Завдяки наполегливій праці літературознавців, які займаються дослідженням сучасної драматургії, виходять не лише вузькотематичні статті, а й ґрунтовні монографії, у яких розглядаються жанрове моделювання й «форми та фіксовані механізми процесуальної взаємодії міфу та драми під тиском стильової еkleктики, жанрової гібридизації, потужної гіпертекстуальності» (О. Бондарева), «вплив міжтекстових і міжсуб'єктних відношень на семантику, стилістику, жанрову природу драматичного твору» (М. Шаповал), архетипні

сюжети й образи (М. Гуцол, О. Когут, Т. Ташкінова), психологізація драматургії (Н. Веселовська), концепція героя (М. Маковій), художній конфлікт сучасної української драматургії (Л. Бондар, Т. Вірченко, В. Даниленко, Н. Малютіна, Т. Свєрбілова) та дослідження процесу трансформації постмодерної поетики на основі української драми межі ХХ – ХХІ століть (Ю. Скибицька).

Цікавий матеріал для міркувань про сучасну постмодерну драматургію представлений відомою українською дослідницею Т. Гундоровою в праці «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (2005), де українська література 1990-х років трактується як література постмодерної епохи. Літературознавець взяла до уваги лише іронічні «нелітературні» тексти Леся Подєрв'янського та п'єси Юрія Тарнавського як представника діаспори. На перший погляд може видатися, що відбір авторів сильно звужений, але ключовим словом є «постмодерн», який і обмежив перелік, у якому є не менш талановиті та нетипові автори, порівняно з прізвищами, визначеними науковцем. Деякі літературознавці, розглядаючи творчість конкретного драматурга, знаходять у його творчості риси постмодернізму, але не називають його представником постмодернізму (Л. Бондар про Ярослава Стельмаха).

У дослідженні О. Бондаревої через призму міфопоетики розглядаються тематика та жанри драматичних творів останніх десятиліть, а також основні етапи розвитку сучасної української драматургії, зокрема процес деміфологізації та створення нових авторських міфів. Зазначено, що «новітня українська драма дає підстави говорити про радикальне переосмислення міфів козацтва, християнської драмоміфології, міфів про креативну людину і воскреслу надлюдину; з'являються нові для нашої драматургії наскрізні міфи – абсурд, Чорнобиль, мова, розпорошеність людини, дискретність простору, неписаність українства в систему світових координат, лицедійство, двійництво та ін.» [34, 6]. Також йдеться про різні типи організації драматичного дискурсу в контексті жанрового різноманіття драматургії ХХ ст. Так, дослідниця

виокремлює класичний, неklasичний та постнеklasичний типи організації драматичного дискурсу. На думку О. Бондаревої, «драматургія кінця 90-х рр. ХХ – поч. 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» [34, 33]. Але потрібно зауважити, що у зв'язку з покращеною ситуацією з публікаціями, здебільшого завдяки ресурсам інтернет-мережі, спостерігається тенденція до швидкої популярності молоді після написання одного твору. Це не завжди є показником високопрофесійності автора, тому що такий результат досягається через відсутність кордонів у мережі, що дає можливість розвиватися саморекламі та рекламі навзаєм.

Л. Залеська-Онишкевич розглядає тенденції та зрушення, які відбуваються в сучасній українській та світовій драмі, проводить компаративний аналіз п'єс в аспекті із західноєвропейською драмою. Дослідниця ретельно відбирає п'єси за їхньою якістю та належністю до української літератури (твори, написані українською мовою незалежно від країни) та аналізує драматичний твір як літературний текст, зокрема його інтертекстуальність та зв'язок з іншими жанрами в контексті світової літератури. Автор також акцентує увагу на особливостях української драми та театральних постановок 1980 – 2000 рр. Також проводить паралелі між особливостями творчої манери драматургів, які проживають на території України, з авторами діаспори та робить висновок, що у драматургів діаспори «частіше бачимо шукання за вічним, більше віри у справедливість» [126, 126]. Л. Залеська-Онишкевич – одна з найбільш відомих та активних дослідниць української драми, яка має велику кількість друкованих літературно-критичних праць (в Україні і за кордоном) та є упорядником кількох антологій драматургії. У її працях охоплено як сучасних драматургів, так і тих, які вже стали класиками української літератури.

Т. Ташкінова систематизувала літературний контекст, у якому сформувалась художня система М. Віргінської (авторки понад вісімдесяти п'єс,

що стала відомою завдяки п'єсі «Робін Бобін»), виявила ключові концепти драматурга, їх взаємозв'язки з проблематикою п'єс, проаналізувала типи персонажів та сюжетів, художній час і простір у п'єсах. Значна частина досліджень відведена вивченню архетипної основи та біблійних мотивів у п'єсах. Науковець стверджує, що у творчості драматурга превалює жанр соціальної драми. М. Віргінська у п'єсі «Робін Бобін» не стала зосереджуватися на «наскрізній» дії, ключових подіях, що організовують сюжетну єдність класичної драми, проте п'єса від цього не страждає. «Вона організовується завдяки постійному нагнітання емоційної напруженості. Дію веде не зовнішній конфлікт, а глибинний – внутрішній, емоційний, не завжди помітний. Головне у М. Віргінської – не єдність наскрізної дії, а єдність емоційних переживань і вражень її героїв, глибина яких зображується засобами художнього психологізму» [290, 171].

М. Маковій порушує питання про специфіку сучасної молодіжної драми як інтегранта драматургії для молоді й про молодь у контексті розуміння літератури для дітей і про дітей та дитячої літератури. Заглибившись у це питання детальніше, ми бачимо велику кількість казок, які варто віднести до дитячої драматургії, й окремим пластом виокремимо молодіжну драматургію, про проблеми молоді.

Досить категорично висловлює твердження М. Шаповал, що «нині в Україні братися за п'єсу реалістичну вважається чи не браком доброго смаку», і разом з тим вона говорить, що «драма – це текст для театру, текст для співпраці з режисером... Ця співпраця тепер відбувається на найконфіденційніших засадах: є лише автор і режисер. П'єса – це справа двох» [278, 9].

Окремим предметом сучасних досліджень стають архетипи українських п'єс. Зокрема, такій проблемі присвячена стаття О. Когут, у якій основним об'єктом дослідження є драма І. Бондаря-Терещенка «Пастка на миші» (1995), а згодом (2010) видається монографія «Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997 – 2007)». Узагальнивши здобутки та напрацювання літературознавців, дослідниця аналізує твори сучасної

української драматургії як цілісну художню систему кодів архетипних сюжетів і образів, актуалізованих у стильових моделях бароко, романтизму та моделювального реалізму. Також науковець звертається до вивчення феномену подвійної гри – «театру в театрі» – на прикладі сучасних п'єс Л. Шеви та Ю. Іздрика «Білочка», В. Махна «Bitch/beach Generation», В. Діброви «Рукавичка», І. Негреску «Допит небіжчика», О. Ірванця «Прямий ефір».

Неда Неждана здійснює спробу вписати сучасну драматургію в теорію поколінь («Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь»), спираючись на те, що п'єси найбільше відображають реальний стан життя суспільства і є своєрідним його маркером. Драматург доходить висновків, що покоління «мовчазних» (1923 – 1942) було останнім, яке дотримувалося та захищало «канон», «бумери» (1943 – 1963) почали розхитувати «канон» і запропонували в зоні єдиного закону множинну систему. Покоління Х (1963 – 1982) не зупинилися в знищенні норм, яке розпочали попередники, і відстоювали автономність індивідуальної території театрального світу, але без прагнення посісти лідерські позиції [215, 84].

М. Гуцол аналізує традиційні образи і сюжети в українській драматургії кінця ХХ – ХХІ ст. й обґрунтовує думку про те, що «сюжет сучасної драми використовує властиві традиційним сюжетам мотиви, проте вони зазнають присутньої трансформації. Зазнає перекодифікації не лише причинно-наслідковий аспект розгортання драматичних подій, але й образ головного героя» [90, 168].

Н. Веселовська дослідила психологізм української драматургії ХХІ ст., проінтерпретувавши сучасну українську драматургію в контексті теорій З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Ж. Лакана, Е. Фромма, А. Адлера, та змалювала психотип сучасної особи.

Ю. Скибицька пропонує назвати етап розвитку літератури межі ХХ – ХХІ ст. «метамодернізмом», для якого характерне розхитування між модерністськими та постмодерністськими художніми стратегіями в українській драматургії.



Проблеми драматургії на сторінках українських часописів на межі ХХ – ХХІ ст. розглядає Г. Бітківська й доходить до таких висновків, що публікації про стан української драматургії та театру відбувалися спорадично, зокрема, в таких літературно-художніх виданнях, як «Кур'єр Кривбасу», «Дніпро», «Київ», «Вітчизна» та ін. Незважаючи на визнання більшістю авторів кризового стану драматургії й театру, спостерігається динаміка в його подоланні. Розглянуті як проблеми сучасної драматургії, так і шляхи їх розв'язання, з-поміж яких виокремлено найактуальніші – активний творчий процес, злагожені дії авторів п'єс і театру, поживлення літературно-критичної рецепції, утворення громадських організацій тощо [20, 24]. Журнал «Кур'єр Кривбасу» не має окремої рубрики про драматургію («Проза», «Поезія», «Витоки», «Універс», «Постаті», «SCRIPTIBLE»), проте на його сторінках трапляються публікації текстів українських, діаспорних та іноземних драматургів (І. Бондар-Терещенко, О. Денисенко, Ю. Косач, І. Костецький, С. Майданська, В. Махно) з паралельно надрукованим критичним аналізом, іноді з'являються переклади іноземних п'єс. Під час аналізу стану сучасної української драматургії варто простежити тенденції в журналі «Дніпро», де виокремлено рубрику «Театр і драма» (завідувач відділу О. Лещенко), який наповнюється різним матеріалом, починаючи з найновіших текстів і завершуючи інтерв'ю з авторами та акторами. Щоправда, в останні роки ця рубрика є не в кожному номері журналу. Якщо зазирнути на сторінки журналів «Київ» та «Вітчизна» (не видається з 2013 р.), то побачимо, що з 2005 р. розвідки з питань драматургії не трапляються. Єдиним профільним часописом до недавнього часу був сучасний журнал «Український театр», який у 2009 р. зазнав оновлень: змінений дизайн, збільшений обсяг, урізноманітненні творчі рубрики. Журнал анонсував прем'єри, публікував інтерв'ю з майстрами сцени, висвітлював історію і сучасний стан театрального мистецтва в Україні і за її межами. Але на початку 2015 р. видання журналу припинилося, через відсутність фінансування, відбулася реакція на подію, діячі театру організували у соцмережах флеш-моб на підтримку фахового журналу під хеш-тегом «мені

потрібен український театр», а влітку провели мітинг. Проведені дії дали результат і в середині року вже випустили номери 4-5-6 під однією обкладинкою. Журнал видається й донині, а завдяки розробленому новому онлайн-сервісу ПРЕСмаркет <https://pressmarket.com.ua/> читання стало доступним та зручним, адже для більшості читачів «Українського театру» придбати журнал у роздріб було не просто. Вдалим був альманах «Сучасна українська драматургія» («СУД»), але, на жаль, вийшло друком лише чотири випуски (2005 – 2009 рр). Видання об'єднало як відомих, так і авторів-початківців Всеукраїнського благодійного фонду «Гільдія драматургів України». Важливою подією в розвитку драматургії був вихід збірок п'єс із передмовами та післямовами (Л. Залеської-Онишкевич, Н. Козачук, Неда Нежданої (Н. Мірошніченко), М. Шаповал, В. Яворівського) та рецензій до них («Близнята ще зустрінуться» (1997), Л. Подерв'янський «Герой нашого часу» (2001), «Наша драма» (2002), О. Ірванець «П'ять п'єс» (2002), В. Герасимчук «П'єси про великих (2003), «Страйк ілюзій» (2004), С. Ушкалов «ESC: сім абсурдових п'єс» (2006), «Провокація іншості» Неда Неждана (2008), О. Клименко «Святополк, Каспар Гаузер, Насреддін та інші п'єси» (2009), П. Ар'є «Форми» (2010), збірка п'єс А. Крима «Завещание целомудренного бабника (2011), збірка п'єс Ю. Рибчинського «Біла ворона (2010), перехід від «Антології молоді драматургії» (1998, 2003) до «Антології сучасної драматургії» (2004), Я. Верещак «144000» (2008), інформаційний збірник сучасної української драматургії «Авансцена» (2012), «13 сучасних українських п'єс» (2014), збірка п'єс Павла Ар'є «Баба Прися та інші герої» (2015), антологія біографічної драми «Таїна буття» (2015), антологія актуальної драми «Майдан. До і після» (2016). Крім того, за словами Н. Мірошніченко, незабаром вийде друге видання «Авансцени». Можемо констатувати позитивну динаміку та поступове подолання кризи з погляду на існування драматургії в друкованій формі.

Поле для вивчення проблем драматургії на сторінках часописів є достатньо широким, щоб продовжувати дослідження в цьому напрямі. Зокрема,

особливості жанротворення та орієнтація на вибір стилю видрукуваних п'єс та їх сприйняття реципієнтом (читачем, глядачем чи критиком).

Щорічна міжнародна конференція молодих учених в Інституті літератури при НАН України створює окрему секцію з проблем драматургії, яка відкриває нові прізвища драматургів, творчість яких з різних причин, не була проаналізована літературознавцями.

Великий внесок у розвиток сучасної української драматургії робить Державний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, який систематично готує нові проекти, мистецькі конференції, відкриває молодих персоналій та розширює кордони українського театру. Сьогодні центр активно розвиває партнерство з Європою, в останнє десятиліття була видана антологія «Новітня французька п'єса» (2003), із нової серії видавництва «Світова драматургія», яка започаткована в рамках культурологічного проекту Державного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса «Світова модерна драматургія. Діалог театральних культур». Також вийшла друком збірка «Новітньої сербської п'єси» (2006). Українські драматурги мають сценічне втілення власних творів завдяки дружнім контактам з європейськими драматургами, які роблять переклади творів, фінансову підтримку надає Македонія, виділяючи кошти під видання збірок української сучасної драматургії. У 2010 р. був організований проект «Польська. Культура. Україна» – лекції про польський театр, режисерів та теоретиків театру. У 2013 р. успішно був проведений Четвертий Міжнародний міні-кінофестиваль «Європейський Експрес» – спільний проект візуальної лабораторії Центру Курбаса, Польського Інституту у Києві та Французького Інституту в Україні. Нині в стадії реалізації знаходиться перший театральний проект в Україні, присвячений українській монодрамі «Лабораторія МоноЛІТ», за підсумками якого запланований друк антології.

Але навіть така кількість культурних та наукових проектів не здатна переконати суспільство щодо розвитку сучасної української драматургії. На пропозицію О. Гордона назвати кращих представників поезії, прози, критики,

літературознавства, драматургії та перекладу останнього тридцятиліття, український літературний критик, літературознавець, есеїст Є. Баран відповів: «У драматургії – не було» [18, 171]. Як зазначено у книзі «Навздогін дев'яностим», ця розмова відбулася в лютому 2002 р.

Спостерігається низький рівень зацікавленості літературними критиками, матеріалом, який з'являється в мережі, хоча сьогодні частота публікації своїх праць в інтернеті на спеціальних ресурсах – звичне явище. Одним із таких видань є «ЛітАкцент», який розміщує інтерв'ю з драматургами («Неда Неждана: Перекладач теж може бути ініціатором видання і поширення твору»), «Неда Неждана: «Я вірю в театральну революцію» О. Гаврош, «Малгожата Сікорська-Міщук і Неда Неждана: Ціна драматургії: Україна і Польща» Л. Якимчук, «Павло Ар'є: «Усе починається з історії»» І. Непокора); літературно-критичні статті про драматургію (О. Коцарев «На перехресті поезії та драматургії», О. Гаврош «Нові п'єси з Європи»); рецензії («Прокинусь – а це лише дурний сон був» (с) Т. Трофименко). Відносно новий вузькоспеціалізований сайт «Драматург» створено з метою розвіяти міф щодо відсутності сучасної української драматургії. Ресурс наповнений новими українськими п'єсами, які укладені в окрему електронну бібліотеку, літературно-критичними статтями сучасних науковців та фактами, що ознайомлюють читачів з розвитком та досягненнями в драматургії.

Російський історик театрального мистецтва М. Євреїнов вказував на значущість постійного оновлення театру, щоб уникнути його перетворення в музей, оскільки змінюються свідомість людини, відчуття часу та психологія сприйняття [269, 16]. Очевидним є те, що сучасна українська драматургія актуальна і цікава як для читачів, так і для літературознавців. Щоб з'явився інтерес і в глядачів, сучасні театри мають сформувати культурного, а не попсового глядача, використовувати драматургію як частину інформаційної політики українського суспільства. Напевно, проблема полягає й у недостатній кількості постановок, бо це один із найширших каналів подачі текстів для українського і міжнародного суспільства. Все ж таки режисери частіше

обирають класичні традиційні твори і ще не готові до таких експериментів, якими захоплюються далеко не дилетантські драматурги. Проте сучасна тенденція до створення українськими авторами оптимістичних, позитивних творів підвищує шанси до постановок на іноземних сценах, це пов'язано з тим, що сусідні держави продукують песимістичні, хронікальні п'єси, зі змістом яких суспільство зіштовхується в буденному житті і достатньо від цього стомлене.

Незважаючи на твердження науковців, що сучасна драматургія не ставиться на сцені, у театральних репертуарах України та світу з'являються постановки за п'єсами сучасних авторів, серед яких О. Вітер, Н. Ворожбит, О. Гаврош, К. Демчук, О. Денисенко, Т. Іващенко, М. Ладо, О. Миколайчук-Низовець, Неда Неждана, Ю. Рибчинський. У березні 2011 р. Британська Рада в Україні і Грузії розпочала програму розвитку «Роял-Корт» для драматургів-початківців. Шляхом відкритого конкурсу семеро з них були відібрані для співпраці із командою театру «Роял-Корт». Із простих учасників проекту Британської Ради вони швидко перетворилися на відданих і надійних партнерів проекту. Результат цієї співпраці перевершив усі сподівання – британські режисери поставили сценічні читання трьох українських п'єс для київських та лондонських глядачів, одна з них – «І мені все одно, як ти там» О. Савченко – готується до прем'єри. Вже була поставлена п'єса Н. Ворожбит «Зернохочище» у Королівському Шекспірівському театрі в Англії.

Серед українських режисерів академічних театрів з'являється попит на сучасні інтерпретації класичних творів (напр. «Вій» (за мотивами твору М. Гоголя) та «Квітка Будяк» (за мотивом твору М. Куліша) драматурга Н. Ворожбит, «Сватовство монтера» (за мотивами оповідань М. Зощенка) та «Незбагненне серце» (за мотивами творів І. Вільде) драматурга Н. Уварової), таким чином, створюється щось нове, свіже за мотивами відомого чи не дуже, завдяки чому глядач більш впевнено йде на виставу, що додає гарантій режисерам. Художній керівник театру ім. І. Франка, обираючи такі п'єси до

репертуару, зазначає: «Треба ставати більш адекватними до сучасних реалій» [234].

В. Троїцький, засновник, продюсер, художній керівник, режисер, актор центру сучасного мистецтва «ДАХ», створив потужний фестиваль ГогольFest, який об'єднує все краще в театрі, резонно намагається підверстати під нього театральний авангард. Разом з російськими ідеологами «нової драми» під маркою ГогольFest він також організував Лабораторію сучасної драматургії (ЛСД). У 2015 р. вперше реалізують програму Лабораторії драматургії для дітей та підлітків, де упродовж трьох днів група драматургів, режисерів, художників театру створює фантазії на теми майбутніх п'єс і вистав для дітей та підлітків. Не менш відомий щорічний одеський фестиваль театрів «Молоко», який у 2016 р. проходить вже вдев'яте. Організатором фестивалю є Одеський культурний центр, який залучає до участі в заході професіоналів усіх напрямів у галузі театрального мистецтва.

У Харкові з 2003 до 2014 року щороку відбувався фестиваль недержавних театрів «Курбалесія».

Н. Ворожбит, окрім написання п'єс, відома ще як реорганізатор українського театру, в 2011 р. організувала фестиваль «Тиждень актуальної п'єси». Наприкінці 2015 р. Н. Ворожбит спільно з німецьким режисером Г. Жено, драматургом М. Курочкіним та військовим психологом О. Карачинським, започаткували роботу нового унікального документального проекту «Театр переселенця», який розрахований на річний термін. Акторами є звичайні люди-переселенці, які були вимушені залишити свої домівки у зв'язку з неможливістю перебувати в зоні воєнних дій.

Але, незважаючи на такі поодинокі дії, українська драматургія сьогодні існує передусім як літературний рід. Тобто тексти п'єс рідко з'являються на сторінках літературних часописів «Сучасність», «Кур'єр Кривбасу» або прозирають в окремих виданнях, альманахах. Театр – одне з найбільш демократичних і, можна сказати, оперативних видів мистецтва, і тому

найчіткіше відображає багатохудожні тенденції часу, а також ті зміни, які відбуваються в сучасному суспільстві.

Отже, бачимо, що досі існує дві протилежні думки щодо існування драматургії, але все ж таки наукові розвідки за останні десятиліття вказують на те, що митці створюють багато гідних уваги режисерів текстів. Існує проблема з публікацією творів, спеціалізовані видання то з'являються, то зникають, на їхньому місці започатковують нові серії. Набувають популярності культурно-масові заходи за участю драматургів, з можливістю зачитати та відправити на конкурс п'єсу. Відбувається розширення географії постановок за творами написаними українцями. Сформувалися різні теоретико-літературні стратегії: дискурси, історія поколінь, розроблена Недою Нежданою, подолання радянщини (Л. Залеська-Онишкевич та Л. Бондар), національна ідентичність, архетипи (М. Гуцол, О. Когут, Т. Ташкінова), сюжет (Т. Вірченко), психологізм (Н. Веселовська), жанрове моделювання (О. Бондарева, М. Шаповал). Спостерігається відсутність відокремлення діаспорної драматургії від власне української (Т. Гундорова, Л. Залеська-Онишкевич).

## 1.2. Текстові стратегії драматичного письма в українському контексті 1980 – 2010 рр.

Основним показником зрілості будь-якої наукової теорії насамперед є однозначність її термінів, що зафіксована в дефініціях і визначеннях. Автор словника театру П. Паві дає визначення поняття «стратегія» як «ставлення і підхід автора, постановника до сюжету, який належить обробити, або до постановки, яку належить здійснити, а в кінцевому результаті – до символічного впливу на глядача» [235, 333]. Французький театрознавець виокремив кілька стратегій: автора, тексту, постановки та сприйняття. Стратегія автора ґрунтується на роздумах щодо основного змісту та цілей створеного тексту, який для сприйняття буде подаватися глядачеві зі сцени, тобто розробка найоптимальнішого варіанта для інтерпретації п'єси. Основна ціль стратегії прочитання полягає в тому, щоб відкоригувати вподобання та симпатії глядачів до певних персонажів чи сформувані точку зору на рішення ключових проблем, за словами П. Паві, «впіймати глядача в пастку» [235, 334]. Стратегія сприйняття – це вміння впродовж тривалого часу впливати на глядача шляхом свідомого вибору й сприйняття реальної (умовно-реальної), відтвореної на сцені, ситуації за участю двох рецепторів – зорового і слухового. Драматург у момент реалізації власних задумів на сцені вже не має можливості засвідчити свою присутність, тому що в цей час діють персонажі драматургічного тексту, які втілюють у життя ідеї автора, в заздалегідь визначених умовах вирішують життєві проблеми та самохарактеризуються.

Стратегія автора існує тільки як можливість і має відобразитися в тексті (і прочитуватися в ньому виконавцями). Текстова стратегія передбачає певні способи прочитання, пропонує для всього твору більш-менш чіткі «сміслові напрями» і вибір у розумінні персонажів. Часто стратегія далека від однозначності; внутрішні протиріччя твору залишаються непоясненими, і в сучасному тексті ізотопії (методи і напрями) прочитання характеризуються множинністю. Будь-яке прочитання сценарію, який має бути розіграним, обов'язково з більшим чи меншим успіхом долає ці складнощі інтерпретації.



Саме тут виникає необхідність вибору, насамперед на основі глобального проекту театральної роботи, естетичного та соціального послання постановника [235, 333]. Отож зосередимо свою увагу на текстовій стратегії, оскільки авторська лишається в задумах митця, як і стратегія постановки, яка формується вже режисером, а стратегія сприйняття – це вже непередбачувана глядацька позиція як показник майстерності режисерського вміння щодо втілення своєї стратегії. Як показує досвід, кожна з названих стратегій має свої відтінки та характеристики.

Текстові стратегії української драматургії ми умовно розподілили на три групи: традиційні, модернізовані та нові. Більшість з розглянутих п'єс були створені з використанням традиційних текстових стратегій. Часто вибір стратегій можна пояснити політичною чи економічною ситуацією в країні (напр. обмеження цензурою), або характером та критеріями відбору п'єс, які потрапляють до репертуарів театрів і отримують постановки.

Традиційні стратегії переживають переосмислення і, як наслідок, отримують трансформаційні зміни: автори насичують їх якісно новим змістом. Традиційні стратегії частково перестали виконувати початково закладені функції, у зв'язку з чим потребували збагачення. На процес модернізації вплинула жанрова еволюція драматургії, що легко прослідкувати на прикладі монодрами, яку ми зараховуємо до текстових стратегій та визначаємо її приналежність як до традиційних, так і до модернізованих. Ефективним методом медіації між традиційними і модернізованими стратегіями стало використання персонажів із відомих раніше світових сюжетів.

Драматурги прагнуть розширення переліку текстових стратегій доповнюючи їх новими, інноваційними, що дозволяє досягнути оптимального рівня адаптованості, готовності реагувати на потреби суспільства та здійснювати культурний вплив на особистість. Нині суспільство розвивається в інтенсивних і масштабних темпах, що вимагає формування нового розуміння деяких аспектів традиційних проблем. Найяскравіше ці динамічні процеси відображуються у виборі драматургами персонажів п'єс, характеру їхніх дій, у

вмінні пристосовуватися до нестійких обставин дійсності, оскільки соціальні чинники часто суперечать особистісним. Складність і неоднозначність сучасної соціокультурної ситуації зумовлює створення географічної стратегії, яка в першу чергу пов'язана з міграційними процесами в країні.

Однією з провідних текстових стратегій є монодраматична. Монологи актуалізуються не лише у творах, призначених для одного актора, а й у п'єсах, де переважає діалогічна природа. Монолог, як і діалог, є формою мовної характеристики персонажів, де висловлювання дійової особи звернено до самого себе чи до інших і не залежить від реплік, які лунають у відповідь, на відміну від діалогу. У прозі монолог відіграє не найголовнішу роль, проте переважає в ліриці. Н. Слюсар визначає монологи у драмі як «незначну частину тексту, яка існує в двох функціональних формах: монолог як розгорнута репліка персонажа (такий монолог знаходиться в контурі загальної діалогічної композиції твору) і монолог авторський. Авторський монолог присутній у драмі лише у вигляді ремарок, тобто є маргінальним мовним фактом. Ремарка не зв'язана органічно з власне текстовою частиною драматичного твору, вона автономна в ньому» [269, 11]. У визначенні текстової стратегії ми керуємося першою функціональною формою монологу. У монолозі драми розкриваються ідеали, переконання персонажів, їх духовне життя, складність характеру тощо. Так, однією з провідних стратегій є монодраматична («До всіх осель» К. Бабкіної, «Хованка» Я. Верещака, «Я прийшов» О. Драча, «Мільйон парашутиків» Неди Нежданой, «Дикий мед у рік чорного півня» О. Миколайчука-Низовця, «Синій автомобіль» Я. Стельмаха), що виявляється у виставах з єдиним виконавцем, котрі є індивідуальним проектом з погляду актора і глядача. Публічно здійснюючи акт провокації щодо інших, виконавець провокує самого себе, бо, як і глядач, сам намагається зрозуміти й знайти відповіді на поставлені питання. Він відкривається цілком і повністю, скидаючи пута умовності, бутафорії, зайвих забобонів. І все це відбувається тут і зараз, у реальному часі, де відкривається світ істинно глибинних людських, а не усталених, відчуттів, надій і бажань. А отже, приходять прозріння, розуміння і

знаходяться слова й непідробні емоції. У п'єсі П. Перебийноса «Коридор» у визначенні жанру винесений монологічний характер – «лірична трагедія на три дії, шість картин і чотири поетичні монологи». Цей тип мовлення виконує у тексті функцію ліризації драми.

Рефлексування над драматичними текстами окреслених десятиліть дає можливість зафіксувати особливе бачення характерів окремих людей і суспільства у п'єсах з локальним місцем дії та багатьма полілогами («Груп на кухні, або вагітна Лола» М. Вакула, «Станція, або розклад бажань на завтра» О. Вітер, «Звідки беруться діти», «Жага екстрему» А. Крима). Полілог закладає поведінкові риси характеру дійових осіб та створює імітацію доступної глядачеві розмовної мови. У свою чергу, територіальне обмеження дії персонажів моделює глухий кут топосу з відкритим простором для міркувань та ідей.

У контексті сучасної української драматургії можемо говорити про топофілію, яка втілюється в *географічній стратегії* – розбиття п'єси на дії залежить від місця розвитку подій. Термін, який був введений американським вченим І-Фу-Туан (Yu-Fu-Tuan) на позначення відчуття спорідненості та приязні до рідної землі. Термін вказує на емоційну залежність людини чи нації до конкретного простору чи місця [349]. У п'єсі «Нелегалка» А. Крима представлений варіант географічної стратегії – розбиття п'єси на дії залежить від місця розвитку подій. Побіжно Україна розглядається в контексті світової економічної ситуації. Місце дії локально змінюється, у першій частині події розгортаються в Італії, а згодом – в Україні. Характерне для цієї драми акумулювання довгих та глобалізованих ремарок, які ніби перетікають у прозовий текст. Реалії сьогодення свідчать про те, що саме жінки найчастіше не витримують і починають діяти, щоб змінити життя власне та найближчих людей. Велика кількість жінок-жертвиць відокремлюються від родини та їдуть на заробітки, керуючись міркуванням, що зможуть зробити щасливими власних дітей, допомагаючи їм грошми, натомість все спілкування зводиться до електронних ресурсів. Нерідко це цілком влаштовує тих, хто лишився вдома і

не напружується. Чоловіків драматург виводить на кін у досить невігідному світлі: люди в моральних поневір'яннях у пострадянський час в Україні, які у минулому мали інтелектуальні професії, зараз – алкоголіки чи безхатченки «Костя. Спирт. Водку мы с полковником выжрали. Ты не бойся, спирт чистый» [172, 162]. Натомість Ніна, розумна, молода та красива головна героїня, незважаючи на країну проживання, загибель італійця, не втрачає людських якостей. У драматургії цього періоду порушується проблема українців на заробітках за кордоном. На жаль, це явище лишається невід'ємною частиною існування багатьох жителів регіонів України і нині. Наталка Доляк, фаворитка та рекордсменка конкурсу «Коронація слова», написала роман «Гастарбайтерки» (2012), який отримав неабиякий успіх завдяки тому, що авторка розповідає про особистий досвід роботи за кордоном.

У розгортанні конфліктів почали домінувати не тільки особистісні, а й загальносуспільні проблемно-тематичні аспекти, перипетії. Конфлікти реалізуються й розв'язуються не лише в моменти значимих переплетень сюжетних ліній, а перш за все завдяки вирішальним рисам характерів головних дійових осіб.

Соціокультурна ситуація в 1990 – 2000 рр. була неоднозначна: в творчості драматургів спостерігається вибух креативності та експериментаторства, що безумовно не дає можливості літературознавцям дати оцінку процесу. Відходження від традиційного письма спровокувало серед драматургів створення нових авторських стратегій, які відповідали запитам сучасного читача/глядача. Поширення у сучасній драматургії набуває інтертекстуальна стратегія, драматурги ведуть постійний відкритий чи завуальований діалог з попередніми культурними кодами. М. Шаповал з цього приводу зазначає, що «не лише вибір інтертекстуального інструменту виявляє наміри абстрактного автора щодо свого читача, а й саме звернення до інтертексту імплікує модус рецепції у текстову тканину і робить його чинником художнього твору» [322, 123].

Статус текстової стратегії ми надаємо драмописьму, де окремою проблемою стало використання основних персонажів п'єс зі світових сюжетів із додаванням нових імен чи мотивів, які надають видовищу більш побутового, реалістичного характеру («Заповіт цнотливого бабія», «Осінь у Вероні» А. Крима, «Сезон полювання на кохання» В. Тарасова). Класичний сюжет у такий спосіб осучаснюється і отримує нове життя, часом за основу береться дуже локалізований конфлікт, який розширюється через систему мотивів до рівня духовного двобою та вічності. Ідею універсальності попередніх кодів відображено в образах нових дійових осіб. У результаті використання літературної обробки відбувається деформація жанру творів порівняно з протозразком, реалізується зрушення від трагедії до трагікомедії, побутової драми, фарсу.

Рецепція біблійних тем та сюжетів не втрачає своєї популярності й серед драматургів 1980 – 2010 років («Іконостас України» В. Вовк, «Андрей Шептицький», «Розп'яття» В. Герасимчука, «Сім кроків на Голгофу» О. Гончарова, «Літургія» Т. Іващенко). Сучасна дослідниця української драматургії О. Бондарева у монографії акцентує увагу на грі з сакральним текстом як одній зі специфічних ознак української драматургії постмодерної доби, що «має доволі потужне опертя у більш ранній етнолітературній традиції (відносно довільна, неканонічна інтерпретація Святого письма у барокову добу та в українському модернізмі)» [34, 295].

Стратегію дециклізації (кілька текстів, які об'єднані ідеєю чи темою в одне ціле) мають в основі п'єси «ESC: сім абсурдових п'єс» С. Ушкалова та «Я. Сіріус. Кентавр» Л. Паріс. Фрагментарність частин цілого, страх втратити зміст є традиційними для абсурдистського напрямку драматургії та театру. Втрата змісту – це прагнення до бунтарства. Показати, як речі навколо втрачають сенс існування. Страх перед втратою змісту примушує автора вдаватися до численних перешкод на шляху до тієї втрати. Персонажі п'єс вживають лайливу лексику з роздратування та переляку, коли повернення до загубленого раю логіки вже неможливе.

Прийом «театр у театрі» актуалізовано у таких п'єсах: «ЛПС» П. Ар'є, «Банка згущеного молока», «Душа моя зі шрамом на коліні» Я. Верещака, «Рукавичка» В. Діброви, «Маленька п'єса про зраду», «Прямий ефір» О. Ірванця, «Білочка» Л. Шеви та Ю. Іздрика (інкорпорована до роману «Протоколи рибного дня» Л. Шеви), «Тоталізатор» О. Куманського, «Bitch/beach Generation» В. Махна, «Допит небіжчика» І. Негреску, «Страшна помста» В. Шевчука. П. Паві зазначає, що, «показуючи на сцені акторів, які грають комедію, драматург привертає «зовнішнього» глядача до ролі глядача внутрішньої п'єси і відновлює його дійсне положення – перебувати в театрі і бути присутніми лише під час вимислу. Завдяки цій подвійній театральності, зовнішній рівень набуває положення посиленої реальності: ілюзія ілюзії стає реальністю» [235, 349]. Актуальною методикою стає підкреслена театралізація дії. Театралізація посилюється специфічним контекстом: багато сцен розігрується або в театрі, або в уяві персонажів, частина акторів перебуває серед глядачів і гаряче полемізує з тими, хто на сцені.

З-поміж набутих українською драматургією останніх десятиріч ХХ ст. нових якостей спостерігається небувала активізація стратегії ігрового початку («Пригости мене горіхами» А. Багряної, «Так не буде», «Повернення у нікуди» Л. Демської, «Коли повертається дощ» Неди Нежданої). Принцип гри є наріжним для постмодернізму, відтак класичні морально-етичні цінності нарочито переводяться в ігрову площину. Класична культура й духовні цінності в постмодернізмі неактивні – епоха грає нимий у них, вона їх знедійснює. Сучасні драматурги не просто вводять елементи гри в п'єси, вони беруть її за основу багатьох формально-змістових компонентів – сюжетиків, мотивиків, актантних дій, взаємодії з аудиторією, самоіронії. Межі між «грою» і «не-грою» майже не існує – звідси безліч реальностей, сенсів, художня вседозволеність у п'єсах.

Стратегія синкретизму характерна для п'єси «Кольори», яка увійшла до збірки багатогранного й самобутнього митця Павла Ар'є «Форми». За допомогою надання особливого статусу кольорам та звукам автору вдається

максимально реалістично, у всіх відтинках показати історію життя Марії, що дає змогу проникнути в суть твору та побачити окрім зовнішніх аспектів ще й менш помітні порухи відображення задуму драматурга. Серед дійових осіб – п'ять жінок, вбрання яких вирізняється кольорами. Індивідуальність кожної з них розкриває синкретизм, автор влучно відобразив типові риси жінки, характерні для певного періоду життя: у 16 років – це мрійливість, цікавість та обережність, у 23 роки – вже практична мрійливість та енергійність, між 35-40 роками – розчарованість, злість та цинічність, за 60 – мудрість і терплячість, а далі – старість, яка супроводжується пихатістю, вибагливістю та ексцентричністю. Під тиском набутого життєвого досвіду важливим лишається зберегти свою людську сутність. У самокритичному блуканні в пам'яті Марії проглядається сприйняття себе на схилі віку. Для п'єси характерна художня переконливість та реалістичність, яка вибудована на спогадах: у колі рідних та близьких жінки зачіпають вічну ідею любові до Батьківщини з періодичним розбавленням розповідями про походеньки кавалерів молодшої сестри («Жінка в білому. Коли стоїш на краю, лишається зробити лише крок – і минуле неодмінно стане нічим, порожнечою Я – Марія, моя земля – Україна, моя кров – червона») [7, 23]. На завершення картини з минулого жінки наказують увімкнути танго: «Жінка в білому. Все минуло, як у танго (Наказовим тоном угору). Маестро! Розмір 2/4, темп поміркований!» [7, 28]. Мотив танго у п'єсі є одним зі сполучних елементів між жінками, тому що саме цей танець здатний створити особливу атмосферу та емоційний рівень у виставі. У кожній жінки існує своя невігядлива історія, але, поступово відкриваючи її глядачам, ми виявляємо підводні течії, несподівані повороти, відступи. І ці внутрішні порухи жіночої душі теж подібні до рухів пристрасного танго. Симбіоз мистецтв дає можливість глядачеві/читачеві проникнути в головну ідею на значно глибший рівень завдяки аналізу нових параметрів, використаних у побудові п'єси.

Дослідниця Н. Мірошніченко (Неда Неждана) класифікувала певні тенденції в драматичних текстах 1990-х років: невеликий розмір, камерність, мала кількість персонажів, також присутня гра в грі, відкриті фінали,

циклічність [296, 355]. Проблематика і тематика творів зазначеного періоду охоплює життя й спілкування майже всіх суспільних станів і прошарків народу, широкі часопросторові масштаби та особливості мислення людей. В усіх творах посилюється динаміка характеру, акцентуються внутрішні протиріччя, роздвоєність, переживання межових ситуацій, пошук ідентичності. Класичні образи та конфлікти набувають нової семантики. На зміну маргінальному персонажу української драматургії попереднього десятиліття приходять протагоніст у 2000-х роках.

Виділимо найбільш значущі текстові стратегії сучасної української драматургії 1980 – 2010 рр.

Були виокремлені три групи: 1) **нові**: географічні п'єси, п'єси з локальним місцем дії з багатьма полілогами, дециклізовані, короткі п'єси, закільцьовані п'єси; 2) **модернізовані**: ігровий початок, персонажі зі світових сюжетів, драма на два персонажі та монодрама; 3) **традиційні**: монодрама, театр у театрі, історичні (міфи, особи), релігійні, біографічні, використання у п'єсах персонажів зі світових сюжетів з додаванням нових імен. Простежується також стійка тенденція до комбінації кількох текстових стратегій у просторі однієї п'єси (напр., монодраматична поєднується з історичною та географічною).



### 1.3 Принципи організації драматичного тексту українських авторів

Драма – це процес, а драматичний твір є зображенням цього процесу. З часів Аристотеля існує визначення, що основним елементом драматичного твору є зображення дії. «Трагедія – є відтворення прикрашеною мовою... важливої і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань» [9, 1072-1073]. Слово в драмі можливо розглянути як думку чи почуття, як образ, як звукосполучення, але в першу чергу – це дія в ланцюжку інших дій. П. Паві визначає драму в широкому сенсі як «драматична поема, текст, написаний для різних ролей на основі конфліктної дії» [235, 84]. В. Халізов у дослідженні драми як літературного роду акцентує увагу на спільному та відмінному з лірикою та епосом. Епос і драму вирізняє від лірики наявність сюжетності. «Відтворені тут дії становлять динаміку двостороннього спілкування людини з навколишнім середовищем» [306, 33]. Від епосу ж драма вирізняється переважанням словесної дії героїв, оповідь не виконує впорядкувальну функцію, яка присутня в епосі [306, 42]. За основу ми беремо визначення І. Артамонової, а саме: драматичний твір – це організований автором цілісний дієвий акт, який об'єднує цілеспрямовану діяльність персонажів. Конкретні дієві акти уможливають з'єднання дії фізичного та мовного. Всі компоненти системно-структурної організації драматичного твору (конфлікт, характер і спосіб опису, відбір персонажів) важливі не самі по собі, а як відображення естетичного задуму драматурга, який відібрав матеріал та обробив його відповідно до свого розуміння, ставлення й оцінки навколишніх подій [8, 56]. І. Артамонова акцентує увагу на важливості ролі автора у створенні та рецепції драматичного твору, що особливо помітно в період, який ми розглядаємо, переважно завдяки кільком провідним рисам – експериментаторству та психологічній рефлексії драматурга.

У сучасній українській драматургії спостерігаються нові підходи драматургів до написання п'єс. Однак збагачення літературної традиції новим досвідом відбувається без глобального відриву від національної традиції

драматичного письма. Один із засновників Українського національного театру М. Вороний зазначав, що «для розвою справжньої, високої драми потрібні сприятливі умови, щоб народ мав міцне політичне становище, високу своєрідну культуру, вільну національну освіту і повну можливість черпати поетичний матеріал з усіх своїх національних і історичних скарбів. Коли цих умов не буде, то драматична творчість не вийде за межі п'єс етнографічного характеру...» [65, 103]. У 1980 – 2010 рр. більшість із зазначених умов є виконаними, а ті, які ще потребують зміцнення (наприклад, політичне становище), також сприяли розвитку драматургії (зокрема виходом тематичної збірки «Майдан: до і після. Антологія актуальної драми»).

І. Франко у статті «Наш час» писав, що український театр має бути школою життя. Але у зв'язку з тим, що основу репертуару того часу становили переклади іноземних п'єс, вплив на глядача був або естетичний, або пропагандистський. Репертуар театру має бути підібраний так, щоб пробуджувати свідомість глядача до критики, оцінки та аналізу життя [303, 280]. Що стосується головних персонажів драматургії, Франко зазначав, що, окрім селянства, мають охоплюватися й інші класи суспільства, саме в їхній взаємодії можливе зображення реального життя [303, 282]. Сучасний національний театр включає до репертуару як перекладну іноземну драматургію, так і українську класику й, дещо рідше, сучасну драматургію.

У 80-ті роки в драматургії спостерігається прихильність до соцреалізму, зокрема у формі зображення героя, який формується на основі соціальних характеристик радянської людини, без акценту на позитивний чи негативний тип особистості. Герой часто незадоволений життям, як наслідок намагається зрозуміти своє місце на фоні загального депресивного настрою. Будні освічених людей проходять у пошуках нелегального підробітку, в розвитку корупції та в проблемі виживання у зв'язку зі скрутним матеріальним становищем. Дотримання державної політичної тематики текстів зрушується в психологічний бік, більше орієнтований на індивідуальне сприйняття, ніж на масове (Я. Стельмах «Провінціалки»). Настрій у п'єсах не лише позитивний, на

відміну від попередніх ідеологічно брехливих текстів. Драматурги продовжують творити в класичному жанрі, іноді з'являється контамінація цих жанрів. Основне тло соцреалістичних текстів починає розбавлятися постмодерними тенденціями. У текстах Я. Стельмаха впливи постмодерну реалізуються через нетрадиційне конструювання часопросторових моделей, архітектоніку тексту, виявляють свою присутність в образній системі, а також у наявності ігрового компонента [29, 186]. Драматург експериментує зі структурою тексту, надаючи їй дещо епічної форми — уникає поділу тексту на яви, картини і сцени, залишивши просто частини. У п'єсі помітно збільшилися ремарки, зміст яких передає не лише опис дій, а й створює емоційний супровід, змальовує настрій персонажів за допомогою детального аналізу жестів та міміки («В холі лише Сергій – на тому ж стільці. Зрозуміло, цілий день на ньому він не просидів. А можливо, оце тільки щойно влаштувався в такій позі - старанно тарабанить пальцями обох рук по столу, неначе акомпанує чомусь невизначено-бравурному» [276]).

Постать Я. Стельмаха є центральною на етапі змін в історії розвитку сучасної драматургії. У час переходу від 80-их до 90-их років, коли відбувалося руйнування радянської ідеології, драматург створює трагікомедію «Синій автомобіль» (1990) з одним персонажем, письменник «А.», у монодраматичній формі, на противагу класичній драмі з полілогами. Л. Бондар визначає цю п'єсу як «антидрама» зі стилістикою перехідності від драматургії «нової хвилі» до постмодерністських тенденцій [28, 133]. У п'єсі фактично зникає інтрига та динамічність у розвитку сюжету, монологічне мовлення має сповідальний, дещо екзистенційний характер з регулярним аналізом спогадів та вчинків, рефлексією над теперішнім. Фінал п'єси лишається відкритим, головний персонаж повертається до роботи, перебуваючи в межовому стані, так і залишивши нерозгаданими внутрішні питання.

У 90-ті роки драматурги частіше обирають героєм маргінальну, часто аморальну особистість, яка не тільки не задоволена життям, а ще й прагне вкоротити собі віку – це загублені слабкі люди, які плывуть за течією, для яких

важливі матеріалістичні та егоїстичні потреби (наприклад, режисер і вантажник у п'єсі Неди Нежданої «Дирижабль»). Набуває популярності тенденція до маскулінізації жінок та фемінізації чоловіків («Останній зойк матриархату» О. Миколайчука-Низовця).

Якщо говорити про жанри, то одна з найвиразніших рис драматургії дев'яностих років – це жанровий експеримент і підвищений інтерес до історичних сюжетів, які набувають нового забарвлення. Н. Мірошниченко зазначає, що у драматургії спостерігається «тенденція до застосування притчі з елементами фентезі, презентація оригінальної світоглядної концепції, створення особливого цілісного світу в межах тексту» [213, 7]. Розмиваються межі між жанрами: відбувається з'єднання музичного та розмовного театру, концерту та театральної гри. Сучасні українські драматурги часто зорієнтовані на синтез національного та світового досвіду, спостерігається вписуваність новітньої драматургії в європейський вектор руху з відтінком національної самобутності. Неда Неждана створює п'єсу «Передостанній суд» (інші варіанти назви «Свято мертвого листя», «Перекличка», 1999), визначивши жанр як посріблений мюзикл. У творі охоплено відразу кілька відомих постатей, зокрема: Борис Пастернак, Анна Ахматова, Йосип Мандельштам, Марина Цветаєва, Микола Гумільов. Простежується тенденція до зменшення трагедій, на противагу драматурги використовують більше жартів, чорного гумору, пародіювання в написанні коротких розповідей. Не втрачають своїх позицій і такі жанри, як фарс, трилер, водевіль, притчі-фентезі.

У текстах сучасної української драматургії О. Когут визначає біографію як матрицю сюжету [151, 306]. З метою розширення меж розуміння та сприйняття знакових постатей світової спільноти драматурги створюють біографічні сюжети п'єс. У п'єсах останніх десятиліть представлений пошук кодів істини таких митців: Айседора Дункан – танцівниця (Л. Чупіс «Танці гончарного кола»), Едіт Піаф – співачка (О. Миколайчука-Низовця «Ассо та Піаф, або Ще один тост за Мермоза!)), Олена Теліга – українська поетеса, літературний критик, діяч української культури (А. Багряна «Сум і

пристрасть»), Григорій Сковорода – український просвітитель-гуманіст, філософ, поет, педагог (Я. Верещак «Містер Сковорода»). В. Герасимчук створює цикл п'єс про великих, куди увійшли поетичні та прозові драматичні твори про визначних діячів української і світової культури, а також тих представників інших сфер людської діяльності, які залишили глибокий слід в історії людства і прислужилися до його розвою. Тут митрополит УГКЦ Андрій Шептицький («Андрей Шептицький»), філософ Сократ («Цикута для Сократа»), два найбільших драматурги світу – Мольєр («Поет і король, або кончина Мольєра») і Шекспір («Приборкування...Шекспіра»), винахідник Альфред Нобель, письменники зі світовим іменем – Хемінгуей («Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея»), Чехов («Окови для Чехова»), Сервантес («Помилка Сервантеса»), Чапек («В облозі саламандр»), композитори Бетховен і Паганіні («Кохані Бетховена і коханки Паганіні»), один з найвизначніших кінорежисерів ХХ століття Олександр Довженко («Душа в огні»). Часто драматурги дають можливість читачеві подивитися на відомі постаті під іншим кутом зору, іноді для цього вони зображують діячів більш земними, неідеалізованими, переписують їхні будні та особисті стосунки. («Кохані Бетховена і коханки Паганіні» В. Герасимчук). Також креативне осмислення історичних подій описуваного періоду та життєвого й творчого досвіду особи, яку обирають головним персонажем, свідчить про ерудованість драматургів. Авторська інтерпретація реальних фактів перетинається з домислами, що формує квазібіографічну лінію сюжету («Сум та пристрасть, або браво, пані Теліго!» А. Багряної, «Ассо та Піаф, або Ще один тост за Мармоза» О. Миколайчука-Низовця). Відбувається привертання уваги сучасників до історичного й культурного минулого. У зв'язку з цим особливого значення набуває історичний контекст, який іноді перетинається з біографічним напрямом. У 2015 р. у НЦТМ імені Леся Курбаса друком вийшла перша антологія сучасної біографічної драми «Таїна буття», яка деміфологізує відомі постаті та подає під новим кутом зору їхній життєвий шлях. До збірки увійшли п'єси таких драматургів: А. Багряна «Сум і пристрасть», В. Герасимчук «Андрей

Шептицький», Я. Верещак «Дорога до раю», Т. Іващенко «Таїна буття», О. Миколайчук «Квітка на три місяці», «Гайдамаки. Інші», О. Низовець «Гетьман і король», Неда Неждана «І все таки я тебе зраджу».

Біографічний напрям (Катерина Демчук, Неда Неждана, Олег Миколайчук-Низовець) увійшов як один із провідних до класифікації М. Шаповал, паралельно з яким науковець виокремила неоміфологічний (Надія Симич, Володимир Сердюк) та експериментальний (Артем Вишневський, Юрій Паскар) [325, 116-117]. Варто додати до переліку не менш важливий психологічний напрям, оскільки душевні переживання людини, внутрішні конфлікти все частіше стають основою для п'єс. Для глибшого аналізу стану, в якому перебувають персонажі, драматурги часто звертаються до монологічного типу мовлення (Катерина Бабкіна, Олег Драч) або створюють п'єси на два персонажі з активним застосуванням методу ретроспективи (Ольга Шниткіна). Павло Ар'є у п'єсі «Людина в підвішеному стані» («ЛПС») вводить таких персонажів, як глюки, вони не мають реплік, використовуються нарівні з ремарками, допомагають передати стан, настрій головного персонажа, якого автор досить красномовно визначив як людину в підвішеному стані. Також М. Шаповал виокремлює характерні риси сучасної драматургії: ігрова стихія, іронія, вільне поводження з паралельними та фантастичними просторами дійства, використання універсальних топосів і архетипів, органічно пристосованих до сучасних реалій, інтрига, карколомні повороти, струнка і прозора композиція [58, 173]. Аналіз цих компонентів дає можливість виокремити певні типи текстових стратегій драматургічних творів. Для біографічного напрямку властива стратегія переробки класики, для неоміфологічного – п'єси з локалізованим місцем дії та багатьма полілогами, дециклізовані п'єси, для експериментального – закільцьовані сюжети, ігровий початок в основі побудови сюжету.

Завдяки звільненню від радянської естетики відбувається націоналізація літературного простору. Відсутність цензури вносить зміни до характеру

написання текстів, засудження пострадянського життя відбувається в дещо депресивному настрої.

У 90-их роках, з подальшим розвитком у 2000-их у сучасній українській драматургії представлена тенденція до «імітації романтизму» такими п'єсами: «Житіє простих» Н. Ворожбит, «Повернення у нікуди» Л. Демської, «Продана душа» Л. Дзюби, «Клаптикова природа», «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше» А. Вишневського, «Саламандри» Т. Мельник, «Рододендрон» А. Багряної тощо. Зазначений напрям став об'єктом дослідження сучасного літературознавця О. Когут, яка звернула увагу на частоту використання містичних образів у творах та тенденцію зміщення негативних героїв у площину романтичних [150, 186].

Структура текстів також зазнає змін шляхом зменшення обсягу п'єс (на один акт), вводиться мала кількість дійових осіб, застосовуються інтригуючі відкриті фінали. Драматурги старанно зашифровують назви п'єс, які не дають можливості зорієнтуватися за змістом та тематикою. Ремарки стають більш розлогими та поступово переходять у прозовий текст. Змінюється форма розгортання сюжету, яка відрізняється від класичної, митці застосовують нашарування різних просторів, у яких часто простежуються інтертекстуальні зв'язки.

Проблемно-тематичні реєстри п'єс зазначеного десятиліття наповнені соціокультурною та філософською проблематикою. Використання історичної тематики йде паралельно з фольклорними та релігійними мотивами. Архетипні образи набувають глибших оновлених значень. Увиразнюються конфлікти з відтінком гендерної проблематики, які характерні для п'єс Неди Нежданої. Створений світ у п'єсі дає можливість читачеві та глядачеві оцінити ставлення безпосередньо драматурга до соціальних та психологічних світових зрушень. Але нерідко художній світ, який зображується в творі, розвивається вже без участі автора. Свого часу М. Вороний зазначав, що «нова драма малює боротьбу індивідуума з самим собою; се драма почувань, передчувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшливий образ

кривавого побоїща в душі людини» [65, 139]. Стосунки між персонажами будуються як психологічні та ідеологічні двобої, які є віддзеркаленням епохи.

У цей період активно з'являються авторські типи художніх конфліктів. Для творчості Я. Верещака (премія ім. М. Кропивницького НСТДУ (1994)) властивий опис мікроконфліктів, через деякі п'єси («Двоє на дистанції», «Любов у центрі міста») червоною ниткою проходить конфлікт влади і народу, який оприявлює типажі з діаметрально протилежними поглядами на національні проблеми.

У драматургію 2000-их років повертається герой-надлюдина. Боротьба за світле справедливе майбутнє рухає як чоловіками (Він «Двоє обабіч мерседесу»), так і жінками (Ольга «Пересаджене серце» В. Фольварочного, Ніна «Нелегалка» А. Крима, Панна квітів «Панна квітів» В. Шевчука), чого не було в дев'яності, коли більшість населення просто байдуже існувала. Протагоніст демонструє риси сильної особистості, такі як розум, благородство, сміливість та мужність, почуття обов'язку, бажання не підкорятися долі та рухатися проти течії, на протипагу деструктивним характерам, часом мінливим, з нестійкими життєвими позиціями 1990-х років.

Проте антагоніст не зникає повністю зі сторінок п'єс, драматурги вводять його, щоб посилити контраст щодо протагоніста (Редактор та Майзель «Intermezzo» О. Клименко), котрий іноді є прихованим («Продана душа» Л. Дзюби). Важливим етапом розвитку типів персонажів є занурення драматургів до сфери підсвідомого, аналіз психіки та нетривіальних емоційних станів (Маноле, Марта, Ельза «Ще одна притча про любов» Л. Волошин).

Драматурги створюють твори, які придатні як для втілення на сцені, так і для художнього прочитання. З'являється тенденція до розмивання жанрових кордонів. Переважна більшість митців розвивають індивідуальні жанрові утворення, але не втрачають своєї популярності й класичні трагедії. Продовжує існувати жанр радіоп'єси, в якому особливий акцент робиться на діалоги, аби полегшити візуалізацію для радіослухачів.



П'єси сучасних українських драматургів вирізняються особливим ліризмом. Лірика впливає на розвиток драматургії віддавна. Аристотель в «Поетиці» зазначав, що на давньогрецьку трагедію активний вплив мала хорова лірика [9, 1070]. В. Халізов також аналізує вплив лірики та епосу на формування драми та зауважує, що діалогічне мовлення є не лише рисою драми, а й присутнє у рольовій ліриці [306, 32]. Літературознавчий словник-довідник подає таке визначення: «ліризм (від «лірика») – пафосно-стильова ознака (емоційність, сердечність, схвильованість) естетичного сприйняття дійсності, найбільш притаманна ліричним творам, менше – епічним та драматичним, спостерігається в есе, мемуарах, щоденниках, картинах тощо. Ліризм у загальному значенні – піднесено емоційне переживання будь-якої події чи явища [189, 393]. Значна кількість драматургів починала як поети, а деякі з них і продовжують писати в кількох літературних родах: ліриці, епосі та драмі. Міксування родів в історії української літератури характерне для творчості багатьох письменників: М. Старицький «Чарівний сон», Леся Українка «Одержима», І. Драч «Соловейко-Сольвейг», О. Олесь «По дорозі в казку». Митці формували тонкий емоційний фон у п'єсах саме завдяки наповненню текстів ліричним началом, яке домінує над дією. Дослідниця О. Блашків відзначає особливу роль ремарок у ліризації творчості О. Олесь: «вони часто є «тканиною» драматичної дії, осередком переживання та інтерпретації» [21]. Високих результатів у синтезуванні лірики та драми в світовій літературі досягли Еміль Верхарн, Томас Стернз Еліот, Вільям Батлер Єйтс, Поль Клодель, Стефан Малларме, Моріс Метерлінк та інші. Олександр Ірванець, автор ідеї серії книг під назвою «Непроза», в одну книгу включив драматургію та поезію, чергуючи їх у змісті. Показовою у сенсі ліризму є багата на різноманітні жанри творчість Анни Багряної («Над часом», «Пригости мене горіхами»), яка є автором добірки віршів, з якими виступала на українському радіо та стала лауреаткою конкурсу «Рукометло» у 2003 р. у номінації «Поезія», а в 2004 р. вже в номінації «Драма», та у співпраці з відомими українськими композиторами написала багато пісень. Всі ці етапи її

творчості відобразилися в стилі драматичного письма. А. Багряна обирає для п'єс різноманітні жанри: комедія, драма, драматична поема, психологічна містерія, драма на два постріли, нетрагедія. Ліризм допомагає драматургам яскравіше, більш емоційно відтворити переживання персонажів творів і передати суб'єктивну авторську сутність. Часто ліризм у драматургії впливає на вибір мовлення персонажів, здебільшого застосовують саме монологічне або розгорнуте діалогічне з важливими акцентами на ремарках («До всіх осель» К. Бабкіної, «Я прийшов» О. Драча, «Дикий мед у рік чорного півня» О. Миколайчука-Низовця, «Мільйон парашутиків» Неда Нежданої, «Стіна» О. Шниткіної).

Головні ознаки, які поєднують драматургів-поетів (А. Багряна «Над часом», В. Герасимчук «Андрей Шептицький», «Приборкування... Шекспіра», Неда Неждана «Мільйон парашутиків», П. Перебийніс «Коридор», С. Щученко «Зачаровані потвори», Л. Чупіс «Плач над Юдою», «Страсті за Юродивим», «Танці гончарного кола») – це образно-емоційний, метафоричний, «ліричний» стиль викладу матеріалу (здебільшого «міфологізація» і «символізація» як домінанти стилю), звернення до глибинно-традиційних (архетипних) форм комунікації, сугестивність авторського слова.

Спостерігається тенденція зміни типу аудиторії, до якої звертаються драматурги. Традиційні дорослі читачі відходять на другий план, люди, народжені в 1940 – 1950 рр., лишаються відданими системі, побороти чи змінити їхній світогляд через драматургію є непростим завданням, тому в пріоритеті опиняються підлітки та діти. В більшості випадків до молоді звертаються драматурги, які розпочали свою творчу діяльність напередодні розламу системи та переходу до нового століття. При акцентуванні сучасної молодіжної драми треба насамперед виділити твори професійних молодих авторів (А. Багряна, О. Зоренко, Н. Ковалик, Т. Іващенко, С. Новицька, С. Щученко та ін.). Вони, позбавлені надокучливого моралізаторства, педагогічного менторства, ідеологічного ангажування, безпосередньо промовляють до свого глядача (читача), викликають його на діалог. Тому в

їхніх п'єсах відсутній бар'єр між текстом і його рецепцією (Т. Іващенко «Втеча з реальності», С. Новицька «Крейзі»). Вони характеризуються жагою до експериментів та захопленням драмою абсурду (А. Вишневський «Різниця»), фентезі (А. Вишневський «Клаптикова порода», О. Вітер «Сліди вчорашнього піску»), поп-культурою (Б. Жолдак «Жетон», «Швидка кров», Н. Ковалик «Хочу до мами»), інтертекстуальною грою (Н. Марчук «Мавка»), прагненням приборкати часопростір (С. Новицька «Крейзі»). Тут панує культ молодості – нетрадиційний, свіжий, сповнений одивнення погляд на світ, що виривається за межі канонів (О. Сліпець «Хроніки першого курсу», О. Шниткіна «Стіна») [199, 427]. У драматичному етюді з фантазіями з життя підлітків С. Новицької «Крейзі» (2000 р. перша постановка в Чернівецькому музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської) розглядається конфлікт інтересів батьків та дітей, учнів та вчителів, порушується проблема дитячого самогубства. Таня – протагоніст, п'ятнадцятирічна ліцеїстка, талановита особистість з власними принципами, гордістю, самоповагою – опиняється віч-на-віч із юною, але жорстокою, розбещеною зграєю суспільства. В. Фольварочний у п'єсі «Дитячі забави» (1994) одним із перших зображує саме такого персонажа, «мажора», який у С. Новицької, окрім матеріальної оцінки, набуває ще й соціальної (важливість посад батьків, престижності соціальних зв'язків, які виливаються у безкарність вчинків). Традиційно християнське сприйняття дітей як чистоти та праведності ставиться під сумнів. Це сплав фантазій, гумору та драматизму, дискусія на тему стосунків між підлітками, картина внутрішнього світу сучасного підлітка. М. Маковій, розглядаючи зазначену п'єсу, говорить про поліаспектність конфлікту та виокремлює три основні напрями: соціальний (конфлікт поколінь, духовного і матеріального начал), психологічний (питання норми та її дотримання), духовний та культурний аспект (руйнування історії, знищення коріння народу) [200, 227]. С. Новицька, окрім того, що пише п'єси для дітей і про дітей, також у 2006 р. створила власну АРТ-групу, до складу якої увійшли професійні драматичні актори, основу репертуару якої складають дитячі вистави за казками драматургів-сучасників.

У дитячій драматургії привертає увагу чимала кількість п'єс для дітей, зокрема казок. Водночас тексти написані в основному для дітей молодшого віку (А. Багряна «Шовкова зоря», О. Вітер «Як стати справжнім бегемотом», Богдан Жолдак «Знай, хто Мамай», С. Лелюх «Біла-біла-біла казка», Б. Мельничук у співавторстві зі С. Львівською «Чарівні пиріжки Червоної Шапочки», С. Новицька «Котилася торба», «Злидні», «Подарунки чарівниці», К. Рижій «Мамо, повернися!», Н. Симич «Вирію, не зникай», «Казка Тропічного Лісу, або Мальва», «Марко з Котигорохівки»). Ці п'єси наповнені персонажами з живої природи: тваринами, рослинами та іншими казковими героями. І. Франко, автор відомої збірки казок «Коли ще звірі говорили» (1899), зазначав, що «Вони (діти – О. Ц.) люблять звірів, чують себе близькими до них, розмовляють з ними і розуміють їх: от тим-то й оповідання про звірів їм такі цікаві, особливо, коли ті звірі в байці ще починають говорити, думати і поводитися, як люди» [302, 170]. Зокрема, музична казка О. Вітра «Як стати справжнім бегемотом» розповідає дітям про лісову подорож маленьких тварин у пошуках апетиту, який зранку втратив бегемотик. У п'єсі-казці Н. Симич «Казка Тропічного Лісу, або Мальва» (2005) дія відбувається в світі ельфів та фей на Краю Світу – в тропічній Сельві. Феї та ельфи Сельви переполошилися, бо в їхніх краях з'явилася чужинка, яка стверджує, що прилетіла з-за Океану. До того ж чужинка забула Чарівне Слово і тепер не може перенестися до невидимого Світу Фей, тому стає вразливою, як людина. Внаслідок власної нерозважливості Мальва опинилася по той бік Океану. Тепер фея понад усе прагне одного – дочекатися Залізного Птаха і потрапити додому, до Країни Мальв. Але тут, на чужині, вона несподівано знаходить дружбу і кохання. В одному з інтерв'ю лауреат І премії у номінації «П'єси» Міжнародного літературного конкурсу «Коронація слова» Н. Симич сказала: «Більшість моїх п'єс – п'єси-казки. І тому їх легко можна поставити в школі. Участь у такій виставі неоціненна для кожної дитини – не буду перераховувати, чому... Для мене діти – ті ж дорослі, що мають, щоправда, трохи менше життєвого досвіду і

більше надаються до виховання. А ще – вірять у казку і диво, а, отже, ближчі до реальності, яка і є дивом..» [178].

Багато творів сучасної драматургії цікаві саме відступом від класичної драматичної конструкції, але, щоб зрозуміти їх своєрідність, необхідно виразно уявляти собі основні закони класичної драматургії. Ю. Шредер, німецький фахівець з драми і театру, визначає постдраматичний театр як «театр, який практично розпрощався з основами основ драматичного мистецтва з часів Аристотеля – мімезисом, дією, характерами, конфліктом, ситуацією, діалогом» [348, 1080]. В українському просторі, як і в західноєвропейському, драматурги двохтисячних років висловлюють своєю творчістю протест проти класики, єдність місця, часу і дії не дотримується, спостерігається тенденція відходження від інтриги, конфлікту, а драматичний простір зберігається за рахунок форм мовних характеристик. Ремарки в п'єсах стають більш розтягненими. Структура текстів набуває змін: драматурги надають перевагу монологам, а не дії. Увиразнюється принцип мозаїчності та фрагментарності. Створюються циклічні п'єси та п'єси із закільцьованим сюжетом.

Проблемно-тематичні реєстри розширюються за рахунок тенденцій до заробітчанства та міграцій в Україні, також вносить поправки і зміна цільової аудиторії з дорослих на дітей.

В останні десятиліття спостерігається періодична зміна персонажів від антагоніста до протагоніста. Герої різноманітні: трагічні, низинні, потворні, повчальні, сильні. Їх об'єднує зіткнення з почуттям страху, до боротьби з яким закликає драматург. Тільки в дев'яності роки персонаж обирає стратегію співіснування та примирення, а в двохтисячні – це вже борець з позицією змінити ситуацію, яка сформувалася навколо.

У 2010-их роках активно творять драму як молоді митці, так і відомі діючі автори. А. Багряна продовжує писати драму для дітей, новорічну п'єсу «Віртуляндія» створює для дітей Неда Неждана. О. Миколайчук-Низовець створює психологічну драму «Дикий мед у рік чорного півня», яка майже відразу отримує постановку.

Загалом у зазначений період традиційний конфлікт відходить на другий план, і більшість авторів розглядає саме внутрішні зіткнення головних персонажів. У абсурдистських п'єсах С. Ушкалова та А. Вишневського розкривається конфлікт у порпанні власного внутрішнього світу з частковою саморуйнацією. Драматурги (О. Драч «Я прийшов», К. Бабкіна «До всіх осель») прагнуть зафіксувати особистісні патології персонажів, які часто формуються на основі руйнації соціокультурних зв'язків, що є однією з визначальних рис сучасної свідомості.

Знакові події, які відбуваються в останні роки в Україні, вплинули й на тематику п'єс драматургів. В антології «Майдан. До і після» виділено три розділи (предтеча, майдан, війна), де прямо чи опосередковано автори представляють як події під час Революції Гідності та війни, так і соціально-культурні явища, їхній розвиток на тлі зміни історії країни. До антології увійшли такі п'єси: «Третя молитва» Я. Верещака, «Лабіринт» О. Вітра, «Вертеп-2015» Н. Марчук, «Нетудидитина» О. Миколайчука-Низовця, «Кицька на спогад про темінь», «Maidan inferno, або потойбіч пекла» Неди Нежданої, «Ми, майдан» Н. Симич, «Богдан-2014» О. Скорик, «Деталізація» Д. Тернового. Також близька до окресленої теми ще одна п'єса Н. Симич «Хата, або кінець епохи вишневих садів» про внутрішні проблеми в країні, які згодом перейдуть у реальне протистояння заради покращення ситуації, в якій опинилися українці. П'єса О. Вітра «Лабіринт» має локальне місце дії – автозак, де перебуває п'ять людей різного віку, статі, національності та з дещо відмінними поглядами на ситуацію, але їх об'єднує бажання врятуватися. «Антонович. От ти думаєш, я революціонер? Чи піаніст наш революціонер? А може, Паскаль приїхав до нас революцію робити? Ми нормальні мирні люди, які хочуть жити нормальним життям. Бо є найголовніші права: на життя і свободу. От за це ми і стоїмо на Майдані. А у нас забрали свободу, посадили ув цю клітку, а скоро, може, й життя відберуть. І так вийшло, що опинились ми тут разом і майбутнє, схоже, у нас буде спільним» [195, 135]. Драматург лишає відкритим фінал, для глядача

лунають лише постріли. Такий підбір діючих осіб покликаний проілюструвати різноманіття учасників та поглядів щодо історичної події.

З'ясування взаємовідношень між різними рівнями драми є важливим для осмислення поетики драматичного твору, бо мета поетики – дослідження законів внутрішньої організації твору, які змушують зрозуміти те, що формує його художню структуру і семантику. Основний закон, яким керується драматургія – це закон гармонійної єдності: драма, як і кожен твір мистецтва, має бути цілісним художнім образом. Ю. Лотман у праці «Структура художнього тексту» висловив думку щодо ідеї твору, він поділяє думку Л. Толстого і стверджує, що в окремих цитатах ідеї не можливо розгледіти, а лише в усій художній структурі. «Дослідник, що не розуміє цього і шукає ідею в окремих цитатах, схожий на людину, яка, довідавшись, що будинок має свій план, почала б ламати стіни у пошуках місця, де цей план замурований... План – ідея архітектора, структура будинку... Ідейний зміст твору – структура. Ідея в мистецтві – завжди модель, бо вона відтворює образ дійсності. Отже, поза структурою художня ідея немислима. Дуалізм форми і змісту повинен бути замінений поняттям ідеї, що реалізує себе в адекватній структурі і не існує поза цієї структури» [191, 19]. Завдяки вибудованій чіткій композиції п'єси класиків сприймаються як єдиний живий організм, який не може бути безболісно позбавлений будь-якого зі своїх елементів. Драматурги останніх десятиліть використовують нові підходи до організації драматичного тексту, які проявляються імпліцитно, але не мають деструктивного характеру й не впливають на органічність твору. Здебільшого п'єси розраховані на візуальний ефект перед глядачем і наповнені великою кількістю глибоко асоціативних форм, що потребує сприйняття ідейного змісту п'єс на підсвідомому рівні.

Сучасні драматурги використовують і започаткований Б. Брехтом прийом «відчуження», створюючи п'єси за принципом «параболи», коли оповідь ведеться від сучасного авторові світу, іноді взагалі від конкретного часу, а потім повертається до залишеної теми й дає їй філософсько-епічну оцінку. Літературознавчий словник-довідник подає таке визначення терміна:

«Парабола – повчальне інакомовлення, близький до притчі жанровий різновид, в якому за стислою розповіддю про певну подію приховується кілька інших планів змісту. В середині структури параболи – інакомовний образ, що тяжіє до символу...» [189, 519]. У західноєвропейському літературознавстві підкреслюється неоднозначність щодо різниці параболи від інших подібних жанрових форм зі схожими функціями (байка, притча) [347]. О. Бондарева виокремила як п'єси-параболи такі тексти: «Правитель рептилій» І. Андрусяка, «Лабіринт» В. Бедзира, «Острів пана Морено» О. Бейдермана, «Золотий любисток» І. Бондара-Терещенка, «Процес-99» В. Босовича, «Душа моя зі шрамом на коліні» та «Стефко продався мормонам» Я. Верещака, «Суд» А. Вишневського, «Сім кроків до Голгофи» О. Гончарова, «Так не буде» Л. Демської, «Сцени з життя носів» К. Демчук, «Учитель» А. Дністрового, «Електричка на Великдень» О. Ірванця, «Bitch/beach Generation» В. Махна, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданої, «Блонді та Адольф» З. Сагалова, «Розібрати М на запчастини» В. Сердюка, «Яничари» О. Сліпця, «Ніч Елеонори день» О. Танюк та ін.) [37, 127]. Також до цього ряду варто додати твори останнього десятиліття: «Кольори» Павла Ар'є, «Є в ангелів від лукавого» А. Багряної, «Авва і Смерть» О. Танюк, «Свиняча печінка» С. Брама.

Таким чином, відповідно до часу змінюється манера поведінки протагоніста чи антагоніста. У п'єсах, які були створені в 1980 – 2010 рр., проблеми з вибором головного персонажа за соціальним статусом немає, драматурги звертаються до інтелігенції, але часто зображують її в жахливих сценах бідности чи пияцтва. Драматурги постійно змінюють тип головного персонажа: 80-ті – це принижена незахищена особистість, 90-ті – протагоніст представлений як не-герой, 2000-і – відбувається повернення протагоніста з укріпленням його позицій. Загублені душі актуальні для психологічної драми, часто персонажі-ідоли переходять у тип простого пересічного, рідше трапляються андердоги, які досягають успіху, незважаючи ні на що. На перетині вісімдесятих та дев'яностих у п'єсах спостерігається тенденція до проявлення автора у формі розширених ремарок чи у виборі жанру задля



можливості створити сповідь драматурга. В останні десятиліття актуальності набуває дитяча та підліткова аудиторія, відповідно, із введенням персонажів однолітків.

Український театр дещо повільно, але розширює та осучаснює репертуар, серед відомих класичних вистав частішають театральні версії сучасних українських п'єс, наповнених актуальними для глядачів смислами, нехай інколи навіть кон'юнктурними і часто не універсально глибокими. Сучасні драматурги не бояться експериментувати, тому застосовують нові підходи у зображенні художнього конфлікту, виборі жанру (створення авторського, міксування існуючих; поділ на п'єси для читання та для постановки; з початку 90-их і до сьогодні особливої популярності набуває монодрама) й теми, продовжують розвивати ліризацію та абсурдизацію драми.

## Висновки до I розділу

Аналіз наукових розвідок щодо розвитку сучасної драматургії показав, що автори розглядають питання текстових стратегій української драматургії 1980 – 2010 рр. як одне із проблемних питань сучасного літературознавства. Драматурги змінюють підходи до організації тексту шляхом жанрового експерименту, змін композиційного типу, побудови взаємин між рівнями драматичного тексту тощо.

У результаті дослідження основних етапів розвитку та формування рецептивного поля сучасної української драматургії у критиці та літературознавстві, наголошується на високому рівні зацікавленості національного літературознавства драмописанням в історичному контексті. Наукові розвідки вказують на існування значної кількості теоретико-літературних підходів до аналізу сучасної драматургії, зокрема: структурний взаємозв'язок жанрової природи драми з міфом та його різноманітними регістрами (О. Бондарева); сюжетні та мотивні коди сучасної драматургії (Т. Вірченко); посттоталітарна природа сучасної української драми (Л. Залеська-Онишкевич та Л. Бондар); художній світ сучасної драматургії (Т. Ташкінова); архетипна сфера новітньої української драми (О. Когут, М. Гуцол); неопсихологізм героїв сучасної драми (Н. Веселовська); інтертекстуальність та інтермедіальність драмописма (Л. Закалюжний, А. Костенко, Н. Малютіна, М. Шаповал); теорія поколінь у співвіднесенні з українським драматургічним процесом (Н. Мірошніченко) тощо. Драматургія діаспори досліджується науковцями паралельно з материковою українською, без виокремлення із загального контексту історії української драматургії (О. Бондарева, Т. Гундорова, Л. Залеська-Онишкевич, Н. Малютіна, Л. Скорина).

В останні два десятиліття поступово долається літературно-критичний міф «небуття» сучасної української драматургії, і саме літературознавці доводять, що в Україні часів незалежності створено багато драматургічних текстів, гідних уваги режисерів і театрів, проте сучасний театр не завжди

готовий їх втілювати, а у сучасного глядача не сформований запит на актуальний український театр. Існує проблема і з публікацією творів: спеціалізовані видання то з'являються, то зникають, на їхньому місці започатковують нові серії, які рідко виживають без сторонньої матеріальної та ресурсної підтримки. Періодично набувають популярності культурно-масові заходи за участю драматургів, читки п'єс, стабільно функціонує конкурсна номінація «Драматургія» у літературному конкурсі «Коронація слова». Відбувається розширення географії постановок за сучасними п'єсами як в Україні, так і за її межами.

В українській драматургії продукується значний масив п'єс, на основі яких були визначені основні різновиди текстових стратегій 1980 – 2010 рр.: основні персонажі п'єси використовуються зі світових сюжетів з додаванням нових імен, які надають більш побутового, реалістичного характеру («Заповіт цнотливого бабця», «Осінь у Вероні» А. Крима); географічні п'єси – розбиття п'єси на дії залежить від місця розвитку подій (напр. Україна – Італія у п'єсі «Нелегалка» А. Крима, Донбас та інша частина України у п'єсі «Кицька на спогад про темінь» Неди Нежданої); локальне місце дії з багатьма полілогами («Звідки беруться діти» А. Крима, «Жага екстрему» А. Крима); дециклізовані («ESC» С. Ушкалова, «Я. Сіріус. Кентавр» Л. Паріс) та циклізовані («Триптих» В. Вовк, «Ще одна притча про любов» Л. Волошин, «Хроніки першого курсу» О. Сліпця); монодрама («Мільйон парашутиків» Неди Нежданої, «Дикий мед у рік чорного півня» О. Миколайчука-Низовця); драма на два персонажі («Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше» А. Вишневського); театр у театрі («ЛПС» Павла Ар'є, «Страшна помста» В. Шевчука); заکیلцювання п'єс («Продана душа» Л. Дзюби); короткі п'єси («Повернення» С. Щученка); історичні («Свічення», «Брама смертельної тіні» В. Шевчука); релігійні («Сім кроків до Голгофи» О. Гончарова); біографічні («Містер Сковорода» Я. Верещака, п'єси В. Герасимчука, «Зачароване коло, або колискова для Лесі» К. Демчук, «Таїна буття» Т. Іващенко, «І все таки я тебе зраджу» Неди Нежданої).

Нова концепція драматургічного героя, жанру, запропонована на межі тисячоліть, характеризує письмо драматургів як відкрите до експериментів та свободи думки, яку читач має можливість спостерігати в різних формах вияву. Персонаж змінюється від антагоніста до протагоніста, або обидва діють паралельно. Часто тип героя автор обирає, надаючи перевагу контрасту (інтелігент-алкоголік, безхатченко).

Сучасна українська драматургія інтегрує в собі п'єси, розраховані на різні вікові категорії, сьогодні існує немало п'єс для дітей та підлітків і про дітей. Що до жанрового експерименту, тут драматурги стирають кордони, створюють як зовсім нові, авторські, так і користуються існуючими, поєднуючи їх. Особливої популярності набуває монодрама. Також з'являється чимало п'єс, створених у традиційних жанрах. Впливає на чистоту жанру й схильність до ліризації текстів. У зазначений період стає очевидним факт, що драматурги себе не обмежують сценою, тому набувають популярності п'єси для читання і для радіопостановок. Таким чином, за останні десятиліття на межі XX – XXI ст. в українській драматургії спостерігаються трансформаційні зміни.

Звернімо увагу на те, що в сучасній драматургії останніх десятиліть трапляється насичення змісту архетипами, символами, образами та асоціаціями, що актуалізують у п'єсах систему давніх християнських цінностей, які зберігаються як людське несвідоме.

Сучасні українські драматурги перебувають у пошуках чогось нетрадиційного, вони досліджують створення нових авторських та текстових стратегій, які спрямовані на переконання читача на правомірність авторських оцінок та суджень, і пропонують суспільству своєрідне бачення дійсності. Текстові стратегії в драматичних текстах взаємопов'язані з технікою розгортання сюжету, вирішення конфлікту й розробляються з метою вираження основної думки та щільнішої взаємодії між глядачами.

## РОЗДІЛ II. ОЗНАКИ «ДРАМАТУРГІЇ ПЕРЕХОДУ» У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ 1980-Х РОКІВ

### 2.1. Інновації у традиційній структурі драматургічного тексту

На початку 1980-х років у країні розпочався кризовий стан, який торкнувся культурно-мистецьких процесів, зокрема драматургії. Простежується тенденція до переходу письменників з жанру прози, поезії, критики, дитячої літератури до драматургії (Богдан Жолдак, Володимир Канівець, Валерій Шевчук). Драматурги «нової хвилі» долучилися до творення літератури для театру під час загальної театральної кризи, коли поступово починала руйнуватись методологія соцреалістичного канону. Але не лише криза традиційного жанру, а й поглиблення суспільно-політичного розладу напередодні руйнації радянської імперії призвели до активного пошуку нової поетики драм, експериментаторства на теренах жанротворення, а на рівні тематики зумовили потребу в художньому з'ясуванні причин соціальної необлаштованості людини (звідси концентрація уваги на побуті героїв, заглиблення в соціально-економічні площини, фокусування на екзистенційній самотності людини у ментально чужій для неї системі координат). Незважаючи на розпорошеність та ідеографічний почерк текстів, молодих авторів єднало прагнення сформувати новий тип драми, позбавлений штучних настанов. Творчість кожного з представників «нової хвилі» стала цілком самодостатнім явищем у вітчизняній драматургії. Явище «нової хвилі» розвинулося й у російській драматургії (В. Арро, Е. Володарський, А. Галін, О. Гельман, О. Казанцев, Л. Малягін, О. Михайлова, Л. Петрушевська, В. Славкін, М. Угаров та ін.). Л. Бондар простежила різницю в процесах під однією назвою в Україні та в сусідній державі й означила їх структуру. Для російської драми «нової хвилі»: герой – суспільство – внутрішній світ героя, а для вітчизняної драматургії «нової хвилі»: герой – його внутрішній світ – суспільство [29, 19]. Український мистецтвознавець Н. Корнієнко визначила, що основними відмінностями в творчості молодих драматургів-новохвилівців від попередньої плеяди драматургів стали «...тип соціальної зіркості. Увага до «болісних»,

кризових явищ. Неспішність аналізу. Руйнування жорстких стереотипів» [161, 132].

Л. Бондар зазначає, що «саме нестача фахівців-драматургів зумовила потребу у формуванні нової когорти письменників. Для вирішення цієї проблеми була створена лабораторія при Правлінні УТВ (1975 р.). Представники першого випуску лабораторії Я. Верещак, В. Фольварочний, Я. Стельмах, В. Бойко, Л. Хоралець, А. Крим, В. Кисельов та ін., набувши належної фахової кваліфікації, просто емансипувались від владних ідеологічних настанов, і стали ядром «нової хвилі» у вітчизняній драматургії 80-х» [28, 17].

В. Даниленко відносить до вісімдесятників прозаїка і драматурга Б. Жолдака та поета й драматурга О. Лишегу. Б. Жолдак став відомим завдяки оповіданням з циклу «Прощавай, суржик» та реалістичним оповіданням «Свинопас», «Вагітна мідянка», «Немає». Як літературного критика визначає С. Квіта, який замикає список вісімдесятників. Стосовно С. Квіта приналежність до десятиліття визначається не так хронологічними рамками, як близькістю поглядів та особистими стосунками з вісімдесятниками [91, 129-131]. Вісімдесятники почали публікуватися за умов уже послабленої цензури в другій половині 1980-х років. Вони не були соціально ангажованими і мали тенденцію до іронічного та меланхолійного ставлення до життя. Вісімдесятники були провокаційним поколінням з перевагою індивідуалізму над колективізмом у поглядах.

Науковці й мистецтвознавці майже не приділяли належної уваги п'єсам «нової хвилі», але сьогодні вже маємо чималу кількість відомих, зацікавлених цим явищем, дослідників, зокрема: В. Атаманчук, Л. Бондар (значну увагу приділяє аналізу п'єс Я. Верещака та Я. Стельмаха), О. Бондарева, С. Васильєв, Г. Дорош, В. Гуменюк, Н. Мірошніченко, Є. Поздняков, А. Поляков, В. Рудь, Т. Свербілова, А. Спиридонова. Невелика когорта науковців послуговується терміном «нова хвиля» на позначення драматургів 80-х років: О. Бондарева, Д. Вакуленко, В. Гуменюк, Р. Коломієць, Н. Корнієнко, О. Поспелов, С. Хороб.

Прагнення до збереження особистісних цінностей на противагу тим, що були «проголошені партією», визначає стилістику драматургії «нової хвилі». Руйнація радянських ідеалів, ілюзорність образу щасливого соціалістичного суспільства спричинили індивідуалізацію зречення від універсальних стереотипів суспільної свідомості у творчості драматургів. Саме за допомогою цього покоління покладено початок деміфологізації радянських реалій шляхом творення стилістично нової драматургії. У центрі уваги драматургів – різноманітні теми й конфлікти, але можна виділити основні, які проходять практично через творчість авторів останнього радянського десятиліття: добро і зло; правда і кривда; спадок поколінь; історична та героїко-романтична ретроспектива (героїзм народу в роки Другої світової війни); роль митця у суспільстві потрясінь; науково-технічний прогрес і духовність; девальвація моральних цінностей, гуманізм й антилюдяність, криза віри в авторитети і раціональну світобудову, виробничі конфлікти як зіткнення світоглядних позицій.

Процес змін простежується в п'єсах «В океані безвісті» Л. Хоралець та «Запитай колись у трав» (назва твору взята з незавершеного вірша Івана Земнухова) Я. Стельмаха, які є оглядом подій Другої світової війни. Драма В. Босовича «Опір» з психологічною достовірністю відображує пробудження громадянської свідомості у в'язнів гітлерівської катівні – людей мирних, цивільних, аж ніяк не схожих на «незламних героїв». Вибухової, досі закритої теми «бандерівщини» торкається В. Босович у п'єсі «Наодинці з долею» [139, 438].

Завдяки граничному загостренню несумісних світоглядів у драматургії спостерігається тенденція до ущільнення та сегментування часопросторової дії, тобто, до актуалізації камерної драми (Ярослав Стельмах, Лариса Хоралець).

Одним із найпродуктивніших драматургів зазначеного десятиліття був Альберт Вербець, який свою творчу діяльність розпочав ще в 1965 р., у 1999 р. отримав звання заслуженого артиста України. А. Вербець – автор понад десяти опублікованих п'єс і більшість із них поставлені в рідному для драматурга

Миколаєві, театрах України (м. Київ) та Росії (м. Санкт-Петербург). У його п'єсах простежується глибина думки, що формує духовний світ людини – це психологічна повість душі, яка цінить земне щастя і любов. У вісімдесяті були створені такі п'єси: «Новосілля» (1981), «Голгофа» (1983), «Дитячі ігри» (1983), «Груздеви» (1984), «Оливкова Олія» (1985), «Назад шляху немає» (1987).

Драматурги стають на шлях експериментування, застосовуючи такі умовні прийоми, як: зміщення часових планів; введення уявних персонажів; забігання у майбутнє; застосування ефекту очуднення за допомогою монтажу; використання прийому сновидіння, візії, раптового осяяння. У п'єсі А. Вербеця «Дитячі ігри» читач спостерігає картину сплутування хронотопу шляхом взаємодії опозицій двох типів простору: реального та історичного. Реальний та історичний час фактично позбавлені будь-яких часових кордонів. Реальний простір на очах у Вені трансформується у фантастичний. Така розмитість кордонів зберігається під час перебігу всіх подій у п'єсі. У приміщенні з гральними автоматами виникає проникливість простору, кордон перетину двох часових проміжків: реального часу персонажів та час війни. «...Деякий час по тому зі свого укриття з'являється Веня. Підходить до автомату, відкриває його. Звідти разом з нововиниклим гуркотом бою вивалюється весь поранений перебинтований вояка. Це – КЕП» [43]. У п'єсі для об'єднання персонажів з різних часових проміжків використовуються пісні воєнного часу, які для драматурга стали найкращим способом увійти в глибини несвідомого, позачасового світу. Зазнає змін і зовнішній простір оточення Вені. З'являється Фашист, який мучить допитами однокласників Вені в пошуках Генералісимуса заради помсти за події воєнних часів. У зв'язку з тим, що Веня і Кеп отримують можливість помінятися місцями за допомогою дій Генералісимуса, відбуваються зміни в поведінці й мовленні Вені, які привертають увагу мами, вчительки й однолітків. Веня одразу стає рішучим, впевненим, дещо грубим та брутальним хлопчиком. У висловлюваннях постійно проскакує жаргон та цитати Кепа. «Веня. Посьорбав би, а то скули зводить, я сказав. (Мамі). Ну що, нагодуєш мене чи самому на камбуз йти?» [43]. А вражаюча боротьба з



Фашистом сформувала для Вені авторитет на тривалий час серед його «братви».

Спостерігаємо загострення інтересу до сімейних проблем, оскільки, через сім'ю завжди оприявнюються соціально-моральні зміни у суспільстві. Науковці в галузі соціології й філософії об'єктивно вважають, що в моделі сім'ї певної епохи відображено багато рис самої епохи. У руслі традиційної драми пише Я. Стельмах, зокрема в п'єсі «Провінціалки» зображуються стосунки матері й доньки, самотність маленької людини у великому місті, деморалізацію провінціалок під тиском повсякденних міських турбот та нових знайомств. «Сергій. Звичні уявлення втратили чіткість, усталені спадкоємні поняття щодо принципів руйнуються... Очевидно, не може публіка вічно жити на самому ентузіазмі» [276]. Окрім відчаю, болю та жалю в словах Сергія звучить проголошення цінностей і безапеляційний діагноз часу й місцю, хоч і говорить він у манері блазня-спокусника. Вперше п'єса була поставлена в Київському театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра (режисер – Е. Митницький), а згодом ще у 14 театрах України. У 1990 р. була знята екранізація з однойменною назвою (режисер Б. Квашньов).

У фантасмагорії «Новосілля» А. Вербеця хронотоп відображає ретроспекцію часу (він зміщується як на кілька днів, так і на десятки років), охоплюючи важливі періоди життя героя. Головний персонаж Мітя періодично звертається до відтворення ситуації з розпиванням алкоголю з колегами, яка спричинила визначення власника квартири на його користь. Для отримання детального опису ситуації чоловік застосовує два взаємопов'язаних процеси: пригадування безпосередньо стимульної ситуації та своїх реакцій на неї. Ситуація з отримання квартири не за своєю чергою сильно турбує Мітю високим рівнем несправедливості, тому для нього особливо цінним стає потреба відтворення ситуації і знайти хоча б якесь виправдання прийнятому керівництвом заводу рішення.

Для драматургів нової хвилі властиве звернення до праоснов українського етносу та несистемне використання фольклорних мотивів у п'єсах. У п'єсі

В. Шевчука використаний символ білого птаха. Поширеними мотивами у стародавньому слов'янському фольклорі були перетворення лебідки-королівни у дівчину-красуню і навпаки, що символізує свободу та потаємні сподівання. Білий птах символізує не лише відродження, чистоту, мудрість, ясновидіння, досконалість, але й смерть. Побачивши Гальшку вперше, Олізар сказав: «Коли я був галерником...Ви...проламувалися до мене крізь стіну у вигляді...білого птаха...Це траплялося не так часто, в такі, знаєте, світлі ночі, коли царює в небі місяць...коли тіло щемить од канчуків, що їх дістав за день, і коли здається, що вже ніколи не повернешся у рідний дім» [328, 147].

У п'єсі А. Вербеця «Новосілля» автор вводить традиції, які пов'язані з заселенням у нове житло, зокрема: впускання кота першим до квартири, перенесення дружини через поріг на руках, принесення віника з попереднього житла. У п'єсі «Оливкова олія» персонажі п'єси для відзначення певного рівня обжитості в новій країні, вирішують висадити дерева оливи. В українців існує традиція висаджування дерев на нових подвір'ях, але оскільки події відбуваються в США, то й вибір дерева з традиційних берези, дуба, сосни, випав на оливу.

А. Вербець у трагедії з фарсовим аранжуванням «Оливкова олія» п'ять разів використовує рекламні ролики різного змісту, але одного продукту – оливкової олії. Оливкова олія і маслини мають дуже сильну релігійну символіку, на підтвердження цього існує велика кількість посилань на оливкову олію в релігійних писаннях іудаїзму. Оливкова олія символізує милість, світлу радість, а також вказує на благополуччя і здоров'я. Головними дійовими особами в п'єсі є євреї, які виїхали з Радянського Союзу, для яких символічність згаданого продукту є незаперечною. Реклама, що систематично транслюється на місцевому телебаченні, підкреслює контраст між двома країнами в один і той самий час – Радянський Союз та Сполучені Штати Америки. Характерно, що цей контраст проявляється в кількох ключах: по-перше, це дещо бруталний характер реклами, який свідчить про відсутність суворої цензури, по-друге – відсутність дефіциту в країні на імпортовані

продукти, по-третє – наявність реклами як такої на телебаченні. «БОРЯ ... У нас такого зроду не побачиш, так? ... Програма «Час» так програма «Час». А тут ... ГЛІБ. Вічний кайф» [46]. Невирішеність цілої низки економічних, соціально-політичних та релігійних питань змусила багатьох громадян Радянського Союзу вирушати за кордон у пошуках кращої долі, що значною мірою загострило питання національної самоідентифікації. Емігрантам у новій країні дуже непросто, незважаючи на повну свободу слова та рівноправ'я, вони лишаються чужоземцями, постає питання зіткнення різних культурних традицій. Прагнучи пустити коріння в Америці, радянські євреї висаджують кущі оливи на галявині перед своїм новим будинком. Якщо звернутися до міфології, то побачимо, що стародавні греки вважали людину, народжену під оливковим деревом, членом священної сім'ї. Крім того, ще у творах Гомера часто трапляються згадки про оливкову олію і дерево.

У радянських країнах особливо гостро стояла проблема еміграції, яка тягнула за собою відречення від усього, люди лишали своїх батьків, дітей і рятувалися за кордоном. Але, відчувши себе там самотніми чужаками, вони зіштовхувалися з проблемою неможливості повернутися назад, що іноді призводило до самогубств. Драматург акцентує увагу на національному стереотипі, як радянському, так і американському. У зв'язку з еміграцією персонажі зіштовхуються з постійним зіставленням себе з іншими етносами. У п'єсі національний стереотип деформує людську свідомість та суспільне ставлення. Відсутність оцінки драматургом національних стереотипів свідчить про високу суперечливість зазначеного поняття. У п'єсі «Оливкова олія» Гліб зникає безслідно, лишивши після себе записку, яка натякає на самогубство, хоча достовірного підтвердження читач не отримує. Марк теж приміряє на шию мотузку, але не вистачає рішучості довести справу до кінця. І, врешті-решт, робить це для того, щоб викликати жалість у дружини. Варто наголосити на тому, що драматург лишив відкритим фінал п'єси й лишив під питанням подальшу долю радянських емігрантів, неначе втеча персонажів Вербеця ще триває і читач з ними ще зустрінеться. Але в той же час відкритий фінал дає

читачам можливість самим розмірковувати, робити висновки, зіставляти свою моральну позицію з позицією дійових осіб.

Драматург Віра Вовк продовжує розвивати синкретичні зв'язки в драматургічних творах з різними видами мистецтв. Зокрема, її драматична поема «Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія» (1982) написана під враженням від художніх картин Юрія Соловія. Кожна частина твору має назву, яка відповідає одній із картин художника. Науковець І. Жодані провела дослідження, вивчаючи символічність кольорів в обох зазначених творах мистецтва. Блакитний колір картини «Падучі ангели» асоціюється з вірою, на картині «Розп'яття» блакитне (синє) тло доповнюється червоним (символ пекла і любові), жовтим (слава і зрада, заздрість, обман) та зеленим (надія і туга) кольорами. Третя картина «Страшний суд» умовно поділена на рай і пекло: з одного боку – обличчя людей на білому, з іншого – на коричневому тлі. Між ними – на жовтому тлі червона лінія – ріка, що розділяє муки і блаженства та символізує любов [115, 6].

Соціально-політичне становище в країні у вісімдесяті роки не паралізувало творчість драматургів, літературне мистецтво, незважаючи на труднощі перехідного періоду, активно розвивалося, представляючи на розсуд глядачів талановиті твори, які відображали суспільне кризове життя. Драматургію зазначеного десятиліття можна охарактеризувати як складне, суперечливе, дещо непослідовне явище хоча б тому, що події, які розгорталися, були дуже подібні до революційних. Це період трагічного досвіду, важкого часу напередодні великих змін. Очевидно, що драматурги шукають дієву альтернативу штучним радянським п'єсам, у яких розгорталися події імітативного життя, далекого від кричущої реальності.

## 2.2. Драматургічні жанри і соцреалістичний канон

Українські драматурги Я. Верещак та В. Сердюк у «Нерекомендованих спогадах про українську драматургію кінця ХХ століття» говорять про труднощі, які були пов'язані з допуском до публічного виконання через свою гостру актуальність і новаторські сюжетні побудови. Але все-таки їм вдалося не лише зберегти в собі високий художній потенціал, а й збільшити його актуальність. «Ці твори слід було б зараз особливо ретельно переглянути, але, на жаль, ми не маємо ні відповідних творчих комісій, ні експериментальних театрів, які б сьогодні спробували відродити ці замулені джерела. Однак, поки це не буде зроблено, вочевидь не може бути й мови про якийсь значний поступ молодій драматургії: адже стався певний розрив у цьому художньому процесі і в самій професії драматурга, певний розрив в оцінках ситуацій і, врешті, розрив у тому, що існують створені моделі п'єс, існують персонажі, існують герої (вони ж бо написані), але водночас не існують, бо досі нікому не відомі. Отже, і сучасний театр, і нинішні драматурги, хочуть вони того чи ні, але приречені повторюватися, топтатися на місці. Повторюються драматургічні колізії, автори знову і знову повертаються до тих персонажів, які досі не вийшли на сцену, до оригінальних колись сюжетних побудов, цікавих мистецьких прийомів тощо» [50, 169].

Викорінення основних жанрових ознак канонічної драми простежується на рівні архітекtonіки текстів. П'єсам новохвилівців притаманні відкриті фінали, використання моделі сцени на сцені, переплетіння зовнішнього подієвого ряду з внутрішніми рефлексіями героя, варіювання часопросторовими вимірами, фактомонтаж, наративна сюжетність, фантазмагорія і прийоми очуднення, деструкція сюжету. Використання цих компонентів у текстах для театру зумовлено однією з провідних ознак драматургії «нової хвилі» – наявністю різнорівневої текстової структури, що вміщувала зовнішній подієвий ряд та «підводну течію», яка і визначала основне ідейне навантаження текстів.

Тематичне багатство, конфлікти, широкий типаж дійових осіб зумовили жанрове розмаїття п'єс. У визначене десятиліття драматурги працювали як у класичних жанрах, так і в авторських: монодрама (О. Клименко «Плоть поезії», 1988), драма (В. Вовк «Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія», 1982; Л. Хоролець «Третій», 1981, «В океані безвісті», 1987; Я. Стельмах «68», 1982; В. Босович «Опір», 1985), трагікомедія (М. Віргінська «Матріарх Козіна та Маестро», 1987; Я. Стельмах «Провінціалки», 1988), трагедія (Я. Стельмах «Запитай колись у трав...», 1981), трагедія в фарсовому аранжуванні у двох діях за мотивами руського фольклору (А. Вербець. «Оливкова олія», 1985), комедія (В. Канівець «Мама збирається заміж», 1983; А. Крим «Фіктивний шлюб», 1981), драма-притча (В. Шевчук «Птахи з невидимого острова», 1988), рок-опера (Ю. Рибчинський «Біла ворона», 1978 – 1982), казка для дорослих (М. Віргінська «Три яблука», 1980 – 1981), чарівна казка (А. Вербець «Назад шляху немає», 1987), фантасмагорія (А. Вербець «Новосілля», 1981), весела історія на дві дії (О. Клименко «Насреддін в Бахчисараї», 1981), інтермедії (В. Шевчук «Мізерія», 1985), поетична інтерпретація теми (Л. Чупіс «Плач над Юдою», 1989), слово про Григорія Сковороду на дві одміни (В. Шевчук «Сад», 1985), українська п'єса радянською мовою (О. Клименко «Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні», 1987), колапс гравітаційний на дві дії (Я. Верещак «Чорна зірка» («Центрифуга»), 1989), драматичний репортаж-попередження на дві частини (Я. Верещак «Банка згущеного молока»), п'єса на дві дії (А. Вербець «Голгофа», 1983; «Груздеви», 1984; «Дитячі ігри», 1983).

Одним із провідних завдань драматургів 80-х років є деміфологізація як розвіювання сформованих неправдоподібних уявлень й очищення свідомості суспільства. Драматурги «напружено шукають і в царині художньої форми, кохаються в умовно-притчевій стилістиці, працюють на грані реальності й химери, широко послуговуються реквізитом трагікомедії, вертепної драми тощо. Ужгородський письменник Д. Кешеля назвав свою п'єсу «Голос Великої ріки» «закарпатським видінням», а його п'єси «Дерев'яні люди» та «Обережи

нас, Маріє»» можна віднести до жанру «химерної драми» (досі в українській літературі був лише химерний роман) [139, 438].

Український шістдесятник В. Шевчук у 80-ті роки створює драму-притчу на дві дії «Птахи з невидимого острова» на основі власної однойменної повісті, але із внесенням змін до сюжету. П'єса була надрукована в Торонто, вперше поставлена на сцені київського театру «Кін» у 1991 р. режисером В. Семенцовим. Письменник зазначає, що звернувся до переробки власного твору в інший жанр у зв'язку з виниклою потребою. «Драматургія з'являється тільки тоді, коли є театр і коли той театр тієї драматургії потребує. Драматургія без театру немислима – це я переконався на власному досвіді» [329, 411]. Тож наступні спроби творення письменника в драматургічних жанрах були органічними та цікавими для літературознавців та режисерів. Головна тема п'єси «Птахи з невидимого острова» – воля чи відсутність волі і споконвічний до неї порив. Це стало першопричиною, з якої однойменна повість тривалий час була недоступна у первісній редакції, хоча створена була в сімдесятих, у той застійний час на довгі роки з літературним вилученням. У зазначеній п'єсі драматург використовує паралельно сакральний та профанний час. За висловлюванням М. Еліаде, сакральний час – це час Він, міфічний час, час у часі, час снів, час до падіння, загублений рай тощо; профанний або буденний час – це лінійна й незворотна історія [108, 231]. Зі слів Олізара Носиловича читач може спостерігати складну взаємодію сну та дійсності. Художня модель світу, яку створив драматург, – це постійне переплетіння реальності та ірреальності. Слід відзначити, що в драмі-притчі В. Шевчук використовує кумулятивний тип сюжету. Одні й ті ж події відбуваються на початку твору з Олізаром Носиловичем, а наприкінці п'єси вже з його братом, Остапом Носиловичем.

Надзвичайно сценічними й цікавими та актуальними для сучасного глядача є п'єси Анатолія Крима, в яких відображено сучасне життя з усіма протиріччями, що спричиняє загострення сприйняття постановок. Драматург мав свою першу друковану працю ще в 1973 році в московських журналах

«Юність», «Прапор», «Москва», «Веселка», «Дружба народів». Але найбільшу популярність йому принесла саме комедія «Фіктивний шлюб», яка мала лише в Україні постановки в 16 театрах. Був встановлений свого роду рекорд – тільки в Чернівецькому театрі п'єса протрималася дев'ять сезонів і йшла 600 разів. Такий успіх дозволив відразу стати репертуарним драматургом, найбагатшим і затребуваним, обігнавши при цьому Олексія Коломійця та Миколу Зарудного. Драматург звертається до морально-етичних проблем саме в жанрі комедії, де виявилася загальна тенденція до ліризації.

Володимир Канівець у п'єсі «Мама збирається заміж», яка створена в жанрі сумної комедії, зображує відверті реалії життя, описує труднощі стосунків у родині й, незважаючи на трагічний фінал твору, спонукає читача бути більш пильними та уважними до внутрішніх переживань рідних та близьких людей. Драматург акцентує увагу на відсутності людяності в пересічного громадянина, якого поглинув побут.

У веселій історії на дві дії О. Клименко «Насреддін в Бахчисараї» простежується стиль гумору славнозвісного Насреддіна. Незважаючи на дещо грайливе визначення жанру, п'єса має гарно виписані діалоги та сформовані характери персонажів.

Жорстока реальність упродовж тривалого часу, закамуфльована під замовчуванням і заборонаю, стала темою драми Олени Клименко «Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні» (1987). П'єса висвітлює події в час панування комуністичної ідеології, коли земляки зраджували та підставляли один одного заради отримання ордена за комуністичний великий почин. Звертається увага на ілюзорний зріст темпів інтенсифікації комуністичної праці, на нехтування скаргами та проблемами людей, які розглядалися лише посмертно. Драматургу вдається художньо донести нещадність і жорстокість імперіалістського минулого, злочини проти радянських людей, які скалічили душі особистостей та плани на життя. У визначенні жанру п'єси Олена Клименко зазначає, що це українська п'єса радянською мовою, і демонструє у змісті абсурдність та трагічність життя



радянської людини за часів дефіциту, тотального пияцтва та деградації. Була здійснена постановка в театрі-студії «Добродій», яку очолював н. а. України В. Неведров. Головну роль виконувала н. а. України Т. Яценко.

У монодрамі О. Клименко «Плоть поезії», створеній за мотивами книги спогадів В. Сосюри «Третя рота», тісно переплітаються трагічне й комічне. Незважаючи на визначений жанр, після прочитання п'єси стає зрозумілим, що текст глибокий і в постановці може бути задіяна велика кількість акторів.

У 80-их роках з'являються перші спроби написання в новоутвореному жанрі рок-опери українським поетом та драматургом Юрієм Рибчинським. Виникає необхідність дослідити походження рок-опери в контексті стильових і жанрових новоутворень. Музичний словник подає таке визначення: «Рок-опера – це музично-драматичний жанр, основою якого є рок-музика, а коріння пов'язане з мюзиклом» [344, 229]. Тобто, якщо керуватися цим визначенням, типовою і якісно новою рисою цього жанру стає обов'язкове використання рок-музики під час театральних постановок у поєднанні з іншими музичними формами та стилями, а композиція, структура та деякі принципи музичної драматургії були почерпнуті з мюзиклу. Рок-опера Ю. Рибчинського «Біла ворона» належить до п'єс біографічного типу. Варто звернути увагу на те, що в рок-опері відсутнє розважальне спрямування, яке характерне для мюзиклу, натомість у змісті домінує драматизм і філософське спрямування драми. У назві п'єси драматург використовує символ білої ворони, який готує читача до сприйняття персонажа, який виділяється серед інших чимось незвичайним та зовсім не схожий на пересічну особу. Біла ворона у п'єсі – це молода пастушка Жанна Д'Арк, яка згодом стає вигнанкою. У природі зустріти білу ворону майже не можливо, оскільки колір її пір'я обумовлений альбінізмом, ці птахи довго не живуть – вони занадто помітні для хижаків. Жанна Д'Арк постає саме тим символом незвичайності та відмінності, чистоти і в той же час нерозуміння і несприйняття суспільством – біла ворона або біла пляма на фоні чорної маси. «Будь средней, Жанна! Будь такой, как все! Торгуй, как мы, своей душой и телом! Не то ты прослывешь вороной белой. И жизнь свою закончишь на

костре!» [254, 30]. Незважаючи на всі перешкоди, Жанна здійснювала свою духовну потребу допомагати країні та суспільству досягнути свободи. Вона від цього отримувала моральне задоволення, працюючи за стимулом «якщо не я, то хто», мене обрали святі, я обрана Діва.

Одним із засновників драматургії «нової хвилі» визначають Ярослава Стельмаха, який уже був відомий читачам за прозовими творами для дитячої аудиторії. Саме ці ранні твори свідчать про схильність письменника до драматичного письма, зокрема, за рахунок складних перипетій, яскравих діалогів, виразності, драматичної напруженості сюжету. Я. Стельмах п'єсу «Запитай колись у трав» визначає як трагедію. Оскільки текст наповнений глибокими розмірковуваннями, для глядача вибудовується ситуація діалогу з людьми сорокових років, можемо маркувати твір як трагедію-роздум. Літературознавець Г. Дорош відносить трагедію «Запитай колись у трав», трагікомедію «Провінціалки», драму «68» («Десант») до жанру психологічної драми, оскільки в зазначених п'єсах простежується ретельне вивчення внутрішнього світу людини [104, 8].

На початку 80-х років набула популярності драматург Марія Віргінська, яку було включено в члени драматургічної майстерні. До постановки її п'єси не допускали, не допомогло навіть клопотання театру перед вищою інстанцією Міністерства культури СРСР. У трагікомедії на дві особи М. Віргінської «Матріарх Козіна й Маестро» (1987) розглядається функціонування гендерного питання за радянської влади. З назви п'єси зрозуміло, що драматург надає перевагу родинному досвіду з жіночою домінантою, що є свідченням утворення нових форм ідентифікації літературних героїв, які пов'язані саме з жіночою нарацією. Перед глядачем постають два різних характери – поважна п'ятдесятирічна жінка і молодий юнак з гітарою. Між ними розгортається дискусія щодо життєвих та політичних позицій із засуджуванням один одного. Зрештою, наприкінці п'єси відкривається факт родинних зв'язків між Козіною й Маестро, які були розірвані саме через вірність політичним поглядам Олександри Євгенівни.

В основу соцреалістичної літератури покладено функціоналізацію індивіда, яка передбачала стирання статевих відмінностей; безстатеве суспільство відображало одну із граней тоталітаризму. Уніфікація статей здійснювалась шляхом перенесення життєвої енергії жінки на сфери соціалістичного змагання. «КОЗИНА: ... Були б ви чоловіком соціально-активним, ви б у цьому таборі не чортів видували, а провели б роботу серед кочівників, схилили їх до правильного способу життя, осілого ...» [57].

Варто звернути увагу на те, що у громадянки Козіної було троє чоловіків, хоча на момент розмови, де знаходиться третій, не відомо. В результаті періодичного усунення чоловіків владні повноваження переходили до жінки, як наслідок настав час матріархату у житті Козіної та її близьких. В очах Козіної її чоловіки втрачають свій авторитет у зв'язку з невдачами у народженні дітей. «КОЗИНА: Якщо б ви знали, як я хотіла стати матір'ю! Від Спиридонова у мене дітей не було. Ви говорите, він хороший, добрий? Може бути! Але він безплідний! У всьому! Його хата – скраю! А Козін ... Тричі – мертвонароджені» [57]. Правомірним також є вигнання чоловіка з родини, мотивуючи це політичними переконаннями, коли насправді причиною є жіноча зрада. Як наслідок Козіна була більше стурбована громадсько-політичним життям, ніж створенням надійної та міцної сім'ї. У зв'язку з геноцидом влади проти чоловічого населення у п'єсі батько Ромашова, Ігнат Іванов, був оголошений ворогом народу, засаджений до в'язниці, але посмертно реабілітований. Водночас опозиція сильної жінки та слабкого чоловіка цілком відповідала реальному досвіду радянської дійсності. Сильних та незалежних чоловіків винищувала система, натомість жінки змушені були витримувати тягар сімейних та суспільних обов'язків.

У п'єсі порушується питання соціалістичного реалізму як знаряддя комуністичної партії для маніпулювання художньою творчістю відповідно до ідеологічних вимог комуністичного режиму на прикладі Маестро Ромашова, з якого намагалися взяти розписку за створені ним пісні, які нібито дискредитували й ганьбили режим. Соціалістичний реалізм спирався на

принцип партійності і пролетарського інтернаціоналізму. «Ромашов: Ця ваша переконаність, що справу потрібно робити обов'язково на шкоду людині, за рахунок людини і призвела до того, що сьогодні ніхто ні в що не вірить і нічого не хоче» [57]. У п'єсі відображується переслідування інакодумців різних соціальних рівнів. «Ромашов: Справжня молодість – смілива, а нас в життя заштовхнули, як в клітку з безліччю замків, то не можна, це не можна, нікуди не можна. Заздалегідь розчарованими випхали, цинічними, втомленими від усього, що належало робити і говорити ...» [57].

Альберт Вербець п'єсу «Новосілля» жанрово маркує як фантасмагорію. Фантасмагорія (з польск.) – химерне маревне видіння; утворено від грецького (φάντασμα) «явище, привид» та (ἀγορεύω) «говорю» [232, 848]. Така жанрова форма використовується драматургом для підкреслення відсторонення на певних рівнях. Найчастіше фантасмагорія в сучасній літературі трапляється у формі переходу зі світу марення у світ реальності, який стає ірреальним, за допомогою ілюзорних картини, періоду сну, бадьорості та алкогольного сп'яніння. У цьому випадку спостерігається з'єднання точних побутових деталей, деталей сучасності з власне фантасмагоричним початком, що створює ефект правдоподібності. Зазвичай у таких випадках лише один герой (той, чие марення і стає реальністю) виявляється на перетині реального і нереального світів. Інші персонажі або взагалі нічого не помічають, або сприймають фантасмагорію як щось буденне (у картині з розбитим склом на кухні).

Провідною темою п'єси є деідеологізація суспільства шляхом відвертого зображення таких проблем, як відсутність реальної безкоштовної медицини, хабарництво на рівні державних структур, підлі вчинки між колегами та близькими знайомими у зв'язку з радянською організацією отримання квартир та інших механізмів підвищення якості прожиткового рівня, заохочення мовчання на робочих місцях навіть за умов відвертої несправедливості, життя за принципом «кожен сам за себе», як результат – розвиток спекуляції та алкоголізму у зв'язку зі складними психологічними умовами існування. «АНЯ. Йому б поменше язиком молоти на зборах, тоді б і квартира була. А то бачили

його? Виступає: «Те – не так, це – не так». Тебе не спитали!» [45]. Означені вище проблеми розкриваються шляхом введення глядача в побут однієї середньостатистичної радянської родини, яка щойно отримала квартиру та обзавелася сусідами та страхами, що в будь-яку мить у них все можуть відібрати. Психологічний стан дитячої закоханості головного персонажа Міті, його страхи, що переходять у реальність, бажання скоїти самогубство – все свідчить не тільки про слабкий психологічний стан героя, а й про активний тиск суспільства на нього.

У п'єсі «Новосілля» підкреслено часто вживається звертання «товариші», на противагу п'єсі «Оливкова олія», де персонажі акцентують увагу на тому, що існують й інші, більш прийнятні, форми звертання, наприклад, «друзі». Автор п'єси – один і той же, але існує часова різниця в написанні текстів у чотири роки.

У річищі камерної драми Лариса Хоролець написала п'єси: «В океані безвісті» та «Третій». Для п'єс характерне скупе використання сценічних засобів вираження, обмежена кількістю акторів і глядачів, локальні конфлікти та обсяг розглянутих тем. У її п'єсах переважає етико-моральна проблематика, де визначальним стає одвічний конфлікт поколінь.

П'єси-фантазмагорії стали особливо популярними. Окрім відвертої фантазмагорії «Новосілля», А. Вербець створив чарівну казку «Назад шляху немає», казка для дорослих «Три яблука» М. Віргінської, драма-притча «Птахи з невидимого острова» В. Шевчука. Драматичності зазначеним п'єсам надає сценічність та діалогічність творів, фантазмагоричний характер твориться за допомогою таких елементів, як тип сюжету, певний набір персонажів, фольклорно-казковий хронотоп, наявність чудес. Варто наголосити, що, незважаючи на казковість, головним адресатом п'єс стає не дитина, а дорослий. Спостерігається перехід від натуралізму до глибокого психологізму, попри широке використання фактомонтажу та документальності в п'єсах Я. Стельмаха. Не втрачає своєї актуальності комедійний жанр, яким послуговуються А. Крим, О. Клименко.

На основі розглянутих п'єс можемо зробити висновок, що соціалістичний реалізм залишив свій слід і в українській драматургії вісімдесятих років. Драматурги розвінчують ідеальні картини з позитивними радянськими героями, відкриваючи й інші хиби соцреалістичного методу, і в такий спосіб намагаються деміфологізувати радянські наративи. У багатьох п'єсах проступає оголена життєва правда, яка відображує зрушення інтелектуальної тектоніки в країні. На зміну спустошеності та літературному примітивізму драматургічних жанрів соціалістичного реалізму приходить потужний жанровий експеримент.

### 2.3. Зміна акцентів у структуруванні дійових осіб

Самопрезентація драматургічних героїв «нової хвилі» в драматургії 1980-х відбувалася через розлогі монологічні оповіді (тому критика і закидала драматургам напівкомічний ефект нетримання власної сутності героєм), буденність та антиестетизм позбавлених внутрішнього драматизму зображуваних подій, тривіальність чи навіть відсутність почуттів [31, 21].

Драматурги «нової хвилі» прагнули висвітлювати діалектику характеру героя, його складність і суперечливість, неординарний внутрішній світ. Особливу увагу приділено акцентованій персоніфікації окремої видатної людини: долі, реальній чи літературній біографії, конфліктам, місії у світі, що надихнуло Юрія Щербака, відомого з шістдесятих років як автора журналу «Вітчизна», на написання ряду п'єс, які збагатили обмежений репертуар українських театрів. Драматурга захоплювало реальне втілення сходження по щаблях досконалості персон, діяльності яких він присвятив свої твори. Зокрема, образ геніального вченого постає в п'єсі «Наближення» (1984), в якій невиліковно хворий академік Лунін завдяки цілеспрямованості та силі волі здійснює грандіозний проект керівництва народним господарством.

У вісімдесяті роки в драматургії спостерігається оживлення образів історичних особистостей на тлі подій далекого минулого. Галерею яскравих образів поповнили Жанна Д'Арк, Тарас Шевченко, Григорій Сковорода, іконописець Алімпій.

Чимало критики було написано щодо п'єси Юрія Щербака «Стіна» (1983), яка присвячена життю Тараса Шевченка. За задумом драматурга «Стіна» – це моноп'єса-сповідь княжни Варвари Рєпніної з періодичними вкрапленнями діалогів та полілогів. Письменник використовує складний прийом умовної сповіді героїні, причому сповідь стосується не лише успішних моментів, а й тих сфер людського життя, які наповнені стражданням, болем, що зазвичай оминаються в розмові про генія, приреченого на возвеличення у віках. Рєпніна – неординарна, артистична жінка, проте сильно залежна від сформованих традицій та побуту, що заважає її успішному самоствердженню.

Ідея пошуку шляхів та засобів для подолання стіни людської неволі є центральною як для п'єси, так і для усієї творчості письменника. Активна життєва позиція громадянина, сміливі рішення щодо змін у звичному житті підтримуються драматургом та простежуються не лише в камерних п'єсах, а й у великих прозових творах. У п'єсах паралельно діють як звичайні персонажі (Кобзар, Хлопчик-поводир, Літня жінка, Дівчина, Актори, генерал-майор у відставці Іван Корбе, Віктор Закревський, ротмістр Яков де Бальмен), так і фантастичні (Відьма та Смерть з косою). Г. Дорош зазначає, що саме така комбінація персонажів «творить неординарний малюнок п'єси-фантазмагорії, в якій широке епічне полотно помережане зблисками народної фантазії і високої поезії. Все це відтіняє неординарні образи-характери як центральних дійових осіб (Т. Шевченко і В. Репніна), так і другорядних» [104, 9].

Слід відзначити, що Ю. Рибчинський у п'єсі «Біла ворона» умовно поділяє персонажів на дійових осіб та дійових пик, при тому що особа лише одна – Жанна Д'Арк. Драматург змалював трагічного героя, який поплатився своєю свободою та життям за інакомислення, критику державного ладу, спроби боротьби в ім'я незалежності особистості та країни в цілому. Літературна Жанна Д'Арк – це складний образ, у якому втілилося прекрасне, піднесене, зворушливе та трагічне. До сильних рис образу Жанни Д'Арк ми можемо віднести безстрашність, гордість, розум, любов до Батьківщини, справедливість, які знаходять втілення в багатьох діях п'єси, зокрема в сцені розмови Жанни з принцом Карлом, коли вона його вмовляє дати їй військо для звільнення Орлеана, на що отримує схвальну відповідь від принца. Неодноразово драматург порівнює суспільство зі стадом баранів, які потребують провідника, щоб вийти зі стану сліпоти та бездумності. «И за пастушкой сей пойдет народ, Как до сих пор за нею шли бараны!» [255, 46]. У фіналі п'єси драматург акцентує увагу на продажності героїв.

У доборі персонажів п'єс 80-х років спостерігається акцент на молоді, яка легше й швидше прилаштовується до змін у суспільному ладі, на відміну від старшого покоління. Л. Бондар зазначає, що «саме молодь стає багато в чому



мудрішою за старше покоління, далекогляднішою, більш розкутою при обстоюванні власних ідеалів, більш чесною з собою, аніж заідеологізоване покоління «батьків». Юні герої аналізованих п'єс перебувають в активному пошуку нових цінностей. Можливо, не завжди обрані пріоритети є істинними, однак молоде покоління намагається сформувати власні життєві сценарії, не вважаючи на суспільні норми та настанови дорослих» [27, 249].

У п'єсі Альберта Вербеця «Дитячі ігри» розглядається в першу чергу моральна проблематика. Перед читачем постає три покоління: похилі учасники бойових дій, батьки підростаючого покоління та вчителі, безпосередньо підлітки. Драматург акцентує увагу на недорозвиненості таких рис, як добро, людяність, співпереживання у школярів, на противагу вони досить жорстокі, брехливі, іноді підлі. «ОЛЕГ. (Затискає кошень між пальців). Ну, як, полізеш? ШУРИК. (Вені). Ось ти шкуродер! ПАВЛИК. Кошень, кажу, відпусти. Задушиш. ОЛЕГ. Звичайно... ВЕНЯ (Олегу). Віддай йому кошень. Я полізу». [43] У спілкуванні однокласників простежується знуцання над однолітками з неповних сімей, незалежно від їхнього рівня забезпеченості. Риси такої поведінки сприяли розвитку криміналу серед молоді, у п'єсі шляхом маніпулювання діти вночі з розробленим планом йдуть на пограбування каси гральних автоматів. Не лишаються без уваги стосунки між дорослими й дітьми, які полягають у надмірній опіці, що породжує відчуженість та замкненість підлітків, бентежна душа яких прагне до нестандартного спілкування з досвідченим Генералісимумом. «ГЕНЕРАЛІСИМУС. Ні. Війни не треба. Я не про те, ти не зрозумів ... Прикро, що життя без смаку пішло. Скільки за нього віддали, а ніби його й не було. Забувають люди» [43]. Самотня вчителька Розалія Романівна, в якій не склалося сімейне життя, обидва чоловіки трагічно померли, а замість своїх дітей вона опікує школярів, вечорами ходить по квартирах, щоб поспілкуватися з батьками щодо поведінки її підопічних. Одну з проблем, яку вона порушує, – це залежність від азартних ігор, зокрема гральних автоматів, на які діти складають дрібні гроші й проводять забагато часу за цим заняттям. Драматург провокує читача на роздуми щодо того, які ж

життєві орієнтири оберуть підлітки, жертви економічної та політичної системи, соціальної несправедливості, на початку нової ери, чи навчатися вони милосердю до слабших та вірності друзям.

У п'єсі «Новосілля» А. Вербеця Гліб, онук Євгенії Савеліївни, досить різко реагує на неоднозначну сімейну ситуацію, яка показує трагізм старшого покоління. Минуле і сьогодення свого батька Якова по відношенню до діда Гліб сприймає як зраду Іуди. Яків відрікся від діда Гліба – комісара дивізії під час революції, який був арештований, але помертньо реабілітований. Хлопець розцінює вчинок батька як прояв слабкості, страху й підлості. А. Вербець порушує проблему ненормальних відносин поколінь в одній родині, що призвели до озлобленості і потім ненависті. Інноваційною стороною цієї проблеми у творчості А. Вербеця стало художнє втілення жорстокої, нещадної, аморальної поведінки молоді, яка прагне до свободи, але не розуміє її суті.

В аналізі Є. Новіка, де він розглядає праці В. Проппа, вибудована система персонажів казок, у тому вигляді, в якому вони представлені безпосередньо в чарівній казці. Дослідник виокремив два рівні: дійові особи (герой, шкідник, дарувальник, помічник і т.д.) та власне персонажі [228]. Якщо слідувати цій схемі, то у п'єсі «Назад шляху немає» А. Вербеця герой – це Іванушка, шкідники – Баба Яга, дарувальник – Ідол, кілька помічників: з боку нечисті – Ідилія, Кіт-баюн, з боку добра – Перевертень Федя та Василіса Прекрасна. Головний герой казки, Іванушка, прагне поміняти лад серед нечисті в Чорному царстві після знищення Кащика Невмирущого його другом Перевертнем. Незважаючи на всі попередження про те, що назад шляху немає, Іван ризикує й починає все з нуля: від осушування болота, налагоджування побуту та встановлення довіри між усією нечистю, яка лишилася без нагляду. На деякий час йому вдається стати для когось лідером, але такі персонажі, як Баба-Яга, все одно прагнуть повернути свого повелителя Кащика, незважаючи на зміни, які, на думку Іванушки, ведуть до прогресу в їхньому існуванні. Ідея казки полягає в тому, що людина не змінюється, незважаючи на те, хто є її наставником, яким ідеям вона слідує, оскільки все одно всередині лишається негатив, підлість та

здатність до зради при першій ліпшій можливості. Також показовим стало те, що зміна влади не веде до зміни суспільства. Драматург акцентує увагу й на важливості таких людських рис, як дружба, кохання, підтримка та довіра, що саме поруч з такими людьми можна досягнути успіху й не загинути від підступності ворога.

У казці для дорослих М. Віргінської «Три яблука» зображено звичайних персонажів, царську родину з міністром, художником і армією. Лише побіжно згадується існування Баби-Яги в сусідньому царстві, але в сюжет вона не вводитьься. На перший погляд, головними в казці є Цар та Цариця, що намагаються вберегти три золотих яблука, які родить їхня яблуня, щоб погасити борги, які накопичилися в їхніх володіннях. «КАЗАНОВ: Три яблука, три ночі, три молодих человека. Тому, кто устережет яблоко, наградой и станет царство сие! Все согласны?» [56]. За В. Проппом, золотий колір у казці характеризує приналежність предмета до тридесятого царства, тобто казкового [249, 363]. Лише наприкінці п'єси перед читачем розгортаються нові факти, які свідчать про те, що все насправді побудовано на дослідях вченого Стольника з виведення нового типу громадянина в підземній лікєро-горілчаній лабораторії та допомоги його доньки Агрипіни (Цариці). Яблуко у п'єсі набуває особливої символічності. Існує припущення, що в цій п'єсі зашифрована «розповідь про Адама і Єву», які не втрималися від зваби Змія, що є символом спокуси й гріхопадіння. У міфології золоте яблуко кинула богиня Еріда (буквально: «яблуко розбрату») в збори богів, чим зумовила вибір Паріса, сприяла викраденню Єлени і розв'язанню Троянської війни. Драматург вводить трьох братів за класичною казковою схемою. Наймолодший – найрозумніший, весь час із книгами, навіть зумів зібрати самотійно комп'ютер та знайти доступ до мережі Інтернет. Іван тут є не тільки одним із головних дійових персонажів, а й героєм у буквальному сенсі слова. Він не лише знаходить доступ до ірреального світу, а й відкриває істину про те, що яблука звичайні, не золоті, що слугує закликом до встановлення нового ладу без золотих яблук, з новим гербом володінь, та проголошує себе Іваном Грозним. У казці присутня

просторова дихотомія: світ реальний і світ ірреальний, система двоцарства. Світ реальний – це володіння Царів – синтез реальності, гротеску та фантазії, та світ ірреальний – це царство під назвою Утопія, якої нема на мапі, та світ, у якому існують комп'ютери та доступ до мережі Інтернет. Також для п'єси характерним є проникливість часу, персонажі казки, виявляється, жили в різних століттях і могли для себе обирати країну й час для проживання, в яких їм було більш комфортно. Феофану вдається перейти зі своєї казки в казку «Попелюшка» Шарля Перо за нареченою. Дашенька ж хотіла теж у «Попелюшку», але братів Грімм. «ФРОЛ: Наслышан. Самому бывать не случалось. Образование я получал в Толедо, в самом конце пятнадцатого века, потом стажировался на юге Франции! Но это уже в семнадцатом. А моя последняя поездка за рубеж пришлась на семидесятые годы кромешного двадцатого века!» [56].

Цар у п'єсі зображений як слабкодуха особа, яким легко маніпулювати, дурити, дружина здала в ломбард його корону за ціною металобрухту, Цар ходить у картонній короні й нічого не підозрює. «СТОЛЬНИК: Не врал я, а жалел, берег от полноты правды, дочку мою, заступницу. Зятю сострадал, ибо слаб он и боязлив, и совестлив не по-царски. Грешник я, да! Грешник, но не злодей! А, может, еще и герой народный! Потому что с испокон веку никто ничего народу не дал, а я дал! Хоть химеру, но дал, волшебную яблоню!» [56]. Одна з семи функцій дійових осіб, які виокремив В. Пропп, наявна у п'єсі, коли до героя звертаються із заборною у формі наказу – стерегти яблука [249, 133]. У зав'язці казки читач зіштовхується з повторюваною формою шкідництва у вигляді зникнення яблук. Але в той же час так і не був введений такий тип казкового персонажа, як шкідник, автор не акцентує уваги на тому, хто і як краде яблука, незважаючи на охорону цілою армією на чолі з генералами та синами. У казці не відбувається боротьби добра і зла, ніхто не підлягає покаранню чи каяттю внаслідок помилковості вчинків. Головні персонажі мають свою правду, й характер їхніх дій більше зумовлений політичними міркуваннями, ніж егоїстичними на фоні особливостей індивідуальності. Тому

відсутній поділ на позитивних та негативних персонажів. У фіналі п'єси Іван запановує володіннями паралельно зі взяттям шлюбу, що теж є однією з класичних схем розв'язки в казці.

Л. Бондар виокремила появу нового типу персонажа «героя-ділка» в п'єсах новохвилівців, що пов'язано з «формуванням нової моделі суспільства, головним пріоритетом якого визначаються матеріальні цінності, а на рівні текстових площин подається новий ринково-економічний тип стосунків» [29, 59]. У п'єсі Я. Стельмаха «Провінціалки» Сергій, за освітою медик, покращує своє матеріальне становище завдяки вмінню вбудовувати сигналізації до автомобілів. У драмі А. Вербеця «Новосілля» в ролі «ділків» виступають сусід-алкоголік, який вправно продає батарею, та бабця, яка продає відрами шампунь задля того, щоб оплатити лікування онуки. У зазначеній п'єсі в дружини головного персонажа Міті впродовж п'єси звучить три імені: Аня, Нюрка та Ніка. Кожне ім'я вживається відповідно до настрою та асоціацій її чоловіка. Ніка – богиня, яка живе в мареннях Міті ще з дитинства, це чисте горде дівчисько, до якого чоловік звертається за порадами та підтримкою, висловлює свій жаль за тими характеристиками, якими вони володіли в дитинстві і з часом втратили. Образ Ніки підштовхує Мітю до духовної та фізичної активності, до виходу із зони комфорту. «НІКА. Тобі погано? МІТЯ. Чому? НІКА. Коли добре, я тобі не згадуюсь» [45]. Аня – це жінка, яка супроводжує Мітю в буденному, рутинному житті, а Нюрка – жінка, яка допекла критикою, тиском, зауваженнями, постійним висловлюванням незадоволення від обраного життя саме з цим чоловіком. Особисте несповнення або вагання представлено як фізичне роздвоєння героя чи героїні, що розмовляють самі з собою, своєю совістю.

У п'єсі «Оливкова олія» А. Вербець для створення американського настрою дає своїм персонажам закордонні імена. Емігрантка Катерина стає Кейт, радянський Михайло став Менахемом, що вказує на неймовірне прагнення персонажів п'єси якомога швидше стати «своїми» в чужій країні.

Натомість діти емігрантів лишаються носіями зрусифікованих імен, донька Дуня та син Боря.

Об'єктами осмислення драматургів стали трагічне існування людини в ситуації економічної нестабільності, суспільна дивергенція на ґрунті невпевненості людей у завтрашньому дні, безробіття, крах надій на поліпшення життєвого рівня, злочинство, пияцтво. До цих же проблем індивідуальної та суспільної маргіналізації автори звертаються й з використанням фантастичних персонажів у казках, розрахованих на дорослу аудиторію.

Драматурги здійснюють тривогу з приводу морального стану і матеріального благополуччя суспільства, розкриваючи це в національній, філософській та соціокультурній проблематиці. Драматурги-вісімдесятники у центр багатьох творів ставлять знецінену, проблематизовану особистість: на місці протагоніста з'являється маргінальний персонаж зі скептичними поглядами на життя, який не докладає особливо ніяких зусиль задля покращення рівня свого існування. Персонажів багатьох «новохвилівських» п'єс об'єднує зіткнення з почуттям страху, до боротьби з яким закликають драматурги. Поодинокі активні позиції протагоніста характеризуються високим рівнем егоїстичності та недалекоглядності.

## 2.4. Архетипні пріоритети драматургії 1980-х років

Протягом останніх років науковці неодноразово розглядають у своїх працях архетипи та релігійно-християнські аспекти творчості українських письменників загалом та драматургів зокрема. Характерними з цього погляду є наукові праці В. Антофійчука, І. Бетко, О. Бондаревої, О. Клековкіна, О. Когут, В. Кречотня, Б. Криси, О. Мишанича, А. Нямцу, М. Сулими, С. Хороба. Дослідження біблійних сюжетів та архетипів у контексті сучасної національної драматургії вперше було зроблено О. Когут у монографії «Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997 – 2007 р.р.)».

Термін «архетип» ми застосовуємо у тому сенсі, якого йому надавав засновник аналітичної психології К. Юнг, – як форми та образу колективного несвідомого. Відповідно, архетипи ми розглядаємо як першообрази, наділені здатністю навіювати, передавати певні настрої та ідеї. Це дає нам можливість зрозуміти походження образів у творах, їхню приховану символіку та механізми впливу на читачів. У літературі архетип не залежить від стилю чи напрямку. Актуалізація архетипу, за Юнгом, – крок у минуле, повернення до архаїчних рис духовності. Завдяки існуванню архетипів у людини будь-якої епохи існують архаїчні уявлення.

Архетип – це те, про що ніколи не варто забувати, це «душевний орган, який міститься у кожному» [341, 172]. Він є цілісною, амбівалентною структурою, має позитивний і негативний аспекти. Однобічний образ (наприклад, володіє тільки світлою або тільки темною гранню) не може бути архетипом. В архетипи вкладена специфічна власна енергетика: у вигляді архетипних образів вони постають у снах, мареннях, міфах, чарівних казках, витворах мистецтва.

Архетипи мають розподіл на колективні несвідомі (Самість, Аніма, Анімус, Персона, Тінь) та архетипи особистості (Самість, Аніма, Анімус, Мудрий Старий/Стара, Велика Матір). Серед менш розповсюджених знаходяться архетипи Батька, Трійці та Антропоса.

Часто українські драматурги (А. Вербець, М.Віргінська, Л. Чупіс) для відображення актуальних життєвих обставин і соціально-моральних проблем звертаються у своїх творах до християнської тематики.

Давньоукраїнський філософ Г. Сковорода у своїх працях вживав такі поняття, як «тип», «антитип», «архетип» та прообраз, які мали синонімічний характер. Згідно з його концепцією «Христос виступає типом, бо він із Отцем і духом Святим є причиною всього, антитипом, бо на ньому виповнюється старозаповітний образ жертвовного агнця, архетипом, бо через нього прийшла у світ благодать, щоб кожний, хто вірить йому і в нього не загинув, а мав вічне життя» [2, 14]. Український літературознавець М. Жулинський зауважив, що «архетип Сина Божого, який був розп'ятий з волі Божої за гріхи людства, за гріхи кожної людини, «вселяється» в колективне позасвідоме і починає визначати пошук істини людиною – його розуміння світу, Бога і її самої, людини» [118, 64].

Незвичайне трактування подій, описаних у Біблії, пропонує А. Вербець у п'єсі «Голгофа» (1983). У п'єсі на дві дії психологічні портрети намісника Іудеї Понтія Пілата, Ісуса Христа та Марії подаються з найдрібнішими деталями, в абсолютно неочікуваних для читача ракурсах. Перфект Іудеї не просить каяття, а вибудовує логічні пояснення своїм діям.

У п'єсі простежуються інтертекстуальні зв'язки з романом «Майстер і Маргарита» М. Булгакова. Ще в першій репліці звучить ремінісценція «рукописи не горять». «АВТОР. Ось так! .. Ага-а! .. Ще як горять! .. Придумали – рукописи не горять, – ще як горять ...» [42]. Очевидно, що в цю фразу Булгаков вкладав інший сенс, йшлося не про матеріальний вогонь. Персонаж А. Вербеця сприймає цей вислів у прямому сенсі й з обуренням зазначає, що ця теза не правдоподібна. Людина, яка вклала душу в твір, не зможе ніколи його забути, відповідно й рукопис не зникне безслідно. Автор і його дружина Акторка знають п'єсу напам'ять, що вже свідчить про зафіксованість твору не лише на папері. Автору в п'єсі, так само як і Майстру, необхідно повернути віру у власний витвір мистецтва. І Майстер, і Автор відреклися від своїх творів,



на відміну від Іешуа/Ісуса, які загинули за власні переконання. За свої переконання потрібно боротися до кінця, не зраджувати своїм ідеям. Самотність Ісуса, котрий йде на смерть заради порятунку людей, нагадує самотність Автора, який опиняється перед альтернативою вибору морально-ціннісних орієнтирів, що спонукають його до певного морального вчинку. У п'єсі «Голгофа» Ісус зображений як звичайний чоловік, зі своїми страхами, комплексами та проявами сором'язливості в дитинстві, замкнений від нелегкого життя, алякий зумів все змінити, переступити через особисту натуру й померти за власні погляди. «Ісус. Прийму я смерть, щоб запанувала ВІРА!» [42].

Марія постає перед глядачем в образі блудниці, з якої вигнали бісів, жінки, про яку всі пліткують. «Ісус. Розпусниця! Щезни геть, бісівське поріддя! ...Сім бісів з тебе кой як вигнав я, У тобі ще дві дюжини пригрілися ...» [42]. І Марія, і Акторка маніпулюють чоловіками й підштовхують їх до прийняття певних рішень (Ісуса – піти на смерть, Автора – не спалювати п'єсу й вийти на сцену). Обидві жінки перебувають на межі зради, Пілат прагне заволодіти Марією, оскільки вважає, що любов або страждання Марії полегшать його головний біль, й заради цього вирішує позбутися Ісуса. Акторка ж є коханкою Режисера, для неї комфортно є ситуація паралельно просувати талант Автора і в той же час після репетицій ходити до Режисера додому. Альберт Вербець проводить цю паралель, розподіливши, хто виконує чию роль на репетиціях, відповідно Режисер у нього став Пілатом.

Використання релігійного сюжету в п'єсі відбувається як із метою дослідження механізмів створення масового ефекту в релігійних поглядах («Я поставив себе на місце Бога, тобто я допустив, що він жив насправді. Ісус Христос. Я допустив, що ніяких чудес не було. А що тоді було? Як тоді він став Богом? Як би я міг стати Богом на його місці?» [42]), так і з метою висвітлення сьогодення. Драматург акцентує увагу на відсутності щирої віри в народ, що суспільство за багато віків навчилося лише вихвалити та підносити до небес різного типу лідерів, але ще так і не виростило в собі віри у святу та чисту

правду. «Режисер. Ти що про лики писав?! Це ж про нас! Про наш час! Про мене, про неї ... Про Загоруйко геть, – про всіх. Ти очі всередину кожному повернув! І сучасно як все у тебе! І Сталін тут, і Горбачов, і ... хто завгодно!» [42].

Марія зневірюється в Ісусі, як Акторка в Авторі. Акторка ще в першій сцені наголошує на відсутності успішної кар'єри, вдалих постановок у її чоловіка, також ми бачимо, що вона йде на дрібні інтриги заради отримання ролей у театрі. Так само й Марія в рукописі Автора висловлює зневагу до Ісуса, зазначаючи правоту цинічного Пілата, який віщував і попереджував про слабкодухі рішення Ісуса. Марія навіть звертається до методу насмішки над чоловіком, говорячи про його мужність, яка розкривається лише в ліжку.

Нарощення авторитету в очах людства і, зокрема, в коханих жінок також відбувається паралельно – Акторка після першої репетиції, де чоловік виступив у ролі Ісуса, вже на наступних репетиціях захищає його, зазначивши, що режисер не гідний драматурга ні на мізинець.

Характерною рисою розглянутої п'єси є взаємопереплетеність використаних у ній біблійних мотивів. Мотив вигнання й знищення особистості, пошуки нею виходу із стану духовної депресії поєднуються із мотивом порятунку та відродження, що властиво для християнської культури та має вияв у вірі в настання покращення.

О. Когут, досліджуючи питання про архетипний образ Христа, зазначає, що «образ «проріс» у сучасному мистецькому просторі через меганаративи гуманізму. У контексті буття людської цивілізації архетипними постають основні етапи життєвого шляху особистості, як то народження, становлення, пізнання, кохання, врешті вмирання та смерть» [150, 69].

У драматургічній творчості представниці «нової хвилі» української драматургії останньої третини минулого століття М. Віргінської також простежується тенденція звернення до духовної тематики, зокрема у п'єсі на два акти «Момент істини або повернення з першого століття» (1985). Дослідниця творчості драматурга Т. Ташкінова зазначає, що «своєрідність

функціонування біблійних мотивів у драматургічному доробку М. Віргінської пов'язана зі світоглядними та художніми принципами авторки, її творчими завданнями та запитамі епохи-реципієнта» [289, 175].

Художній світ п'єси будується як неоміф, однією з семантичних доміант якого постає архетип віри. Архетип віри – це становлення онтологічного художнього світу роману, за допомогою якого автор будує систему духовних і матеріальних цінностей героїв свого твору. У п'єсі представлено як традиційне (християнське), що існувало століттями, уявлення про істинну віру, так і нове, реалізоване в неоміфі ХХ ст.

Символічність п'єси можна простежити з її назви. «Момент істини» – початково іспанський вислів «El momento de la verdad», яким на кориді називають вирішальний момент поєдинку, коли стає зрозуміло, хто буде переможцем – бик чи матадор. Вираз набув популярності після того, як з'явився в романі «Смерть після полудня» (1932) американського письменника Ернеста Хемінгуея. Інакше кажучи, це момент, коли правда стає очевидною, момент прозріння. Наприклад, назва роману радянського письменника Володимира Богомоллова про радянських контррозвідників «Момент істини» («У серпні сорок четвертого...») започаткувала вираз зі значенням «момент отримання інформації, що сприяє встановленню істини». Ця ідея простежується крізь всю п'єсу, і отримання інформації відбувається завдяки сестрі головної героїні, яка прагне розкрити всім очі на те, що коїться в їхньому вузькому побутовому колі. «АНТОН: Прозвучала ... Істина – навколо нас, в нас, зазирни в себе, і ти її знайдеш! З відкритою душею прийди до людей, і вони допоможуть, і будь-яка ситуація вирішиться!» [55]. Друга частина назви, яка звучить як «повернення з першого століття», вказує на характерне переплетіння хронотопу шляхом розширення подієвих рамок до меж вічності.

Розвиток подій у п'єсі відбувається в невеликій бідно облаштованій квартирі, в якій проживає сім'я – Антон та Ліна, до яких у гості приїжджає молодша сестра Ліни – Ліза. На перший погляд, в Антона з Ліною повне порозуміння, підтримка та відсутність конфліктів. Але згодом глядач

дізнається, що Антон хворий, ніде не працює, займається домашнім господарством, опікується одним вазоном та павуками, читає книги, а потім зачаровує всіх своїми глибокими ідеями про істину життя, Бога, людину та її прагнення, дух та душу.

Антон, маючи двох вдячних слухачів, прагне передати кожному своє рятівне знання про людську натуру. «ЛІНА: .. Але він не з тих, хто до церкви ходить або в які-небудь громади ... Він – сам по собі. ЛІЗА: А у що він вірить? ЛІНА: У нас. У любов, добро, в красу. У свободу. АНТОН: Віра сильніше знання, бо передбачає те, що стане знанням завтра. Вона – від серця» [55].

Але після появи обізнаної й начитаної Лізи Антону стає складніше проповідувати свої ідеї. Ліза все ставить під сумнів, вступає в дискусії і відкрито заявляє, що Антон перебільшує свої можливості. «ЛІЗА: Відмінний психолог і геніальний актор. ЛІЗА: Він як політики. Проповідує одне, а живе по-іншому! Наживається ...» [55]. Значна глибина внутрішнього простору Ліни та Антона, з якого переважно і складається художній простір аналізованої п'єси, остаточно формується під час філософських полемічних дискусій, що відбуваються між ними і Лізою, яка постає у п'єсі як тверезий розум, що протистоїть втраті індивідуальності сестри та розвінчує образ Антона.

У п'єсі драматург порівнює образ Ліни з Магдалиною. Марія Магдалина, за євангельською легендою, була зцілена Ісусом, який вигнав з неї «сім бісів», після чого вона розкаялася в своєму розпусному способі існування й стала однією з вірних його послідовниць. За її ім'ям «Магдалини, які каються» стали називати жінок, які після розпусного життя повернулися до праці. Таке слововживання походить від статутів притулків для «Магдалин, які каються», що виникли в середні віки при жіночих монастирях. «Магдалинами, які каються» іронічно називають також осіб, які слізно каються в своїх провинах. «ЛІЗА: Тобі треба ім'я змінити! ЛІНА .. Так ти кажеш, ім'я? Яке мені підійде? ЛІЗА: Магдалина. ЛІНА: І зменшувальне, як від мого ... (зрозуміла) Ніколи більше так не говори!» [55]. Ліна справді оберігає Антона від усіх проблем та буденних турбот, хвилюючись за його здоров'я, жертвує своїм, працюючи

двірником з великим навантаженням. Ліна відчуває себе винною перед Антоном, тому що він її підібрав, коли вона була зовсім покинута колишнім кавалером, у чужому місті, без грошей.

Ще однією з причин, чому Ліза називає Ліну Магдалиною, є ціннісна система Ліни, яка заснована на гуманістичних принципах і художньо представлена такими рисами, як альтруїзм, саможертвність, вміння не піддаватися на сумнівні життєві орієнтири, такі як матеріальне благо, влада, визнання й захоплення суспільством. «ЛІЗА: Ти так його опікувала. Як маленького. ЛІНА: Він і є маленький! Велика дитина! ЛІЗА: Ти як квочка, Ліна, розпушила все пір'я. Яюсь же він жив до тебе» [55]. Епізод про неможливість Ліни мати дітей свідчить про зміну соціальних ролей, материнство знайшло для себе об'єкт – чоловіка, чи чоловік прагнув того й досягнув. Ліна старша за Антона на сім років і свою материнську любов вона вкладає в нього. Дітонародження для жінки – основна життєва функція відповідно до багатьох вірувань і релігій, а Ліна позбавлена його. Незважаючи на те, що вона втрачає дитину від хвилювання, пов'язаного з поведінкою юного чоловіка, вона все одно знаходить йому виправдання і жодного разу не докоряє й не звинувачує його в діях.

Ліна відреклася від свого життя, своїх мрій, планів заради юного чоловіка Антона. У його присутності вона навіть не ставить питань, які потенційно можуть його травмувати, наприклад, щодо дітей. «ЛІЗА: Полюби себе, як ближнього свого! Тому що, коли тебе в тобі немає, тільки Антон, Антон, Антон... А якщо з ним щось трапиться? ... Ти що, руки на себе накладеш?» [55]. Ліна допускає навіть думку не просто проживання втрех, а ще й віддати чоловіка своїй молодшій сестрі, тому що їй видається, ніби з них буде більш гармонійна пара: менша різниця у віці й вагітність сестри.

Для висвітлення внутрішньо-психологічного конфлікту драматург вдало використовує біблійний мотив богообраності та надзвичайності, створивши пророка в образі Антона, але й наголошує на важливості знаходження поруч відданої Ліни-Магдалини, без якої успішним пророком він би вже не зміг бути.

«ЛІЗА: А куди ж він піде? Пророки повинні ходити ... КОЛЯ: А схожий він на пророка! Такий же худий, бородатий! Босий!» [55].

Не випадковим у п'єсі є особливе захоплення Антона павуками, розведення їх у своїй квартирі й ретельна охорона від будь-якого прибирання, яке б могло зменшити їхню кількість та зруйнувати їхні сіті. У міфах багатьох народів павук – символічна тварина з негативним смисловим значенням, іноді хитра істота, «ошуканець». Повсюди на першому плані знаходиться відчуття дистанції щодо істоти, яка в змозі сплести сіті й терпляче чекати, поки зможе отруйним укусом паралізувати мух і мошок та висмоктати їх. У християнському символічному мисленні він є «злим» протиставленням «доброї» бджоли і в більшості випадків слугує для зображення грішних помислів, які висмокчуть з людини кров. «ЛІЗА: Це він зрадив мою сестру. ... Вона вже не людина, вона його робоча скотинка, його тінь ... Її питати марно! Її як би і нема! Ще три роки такого щастя, і все, вона чисто фізично не витримає!» [55]. Ліза, як добра бджола, працює для благополуччя Антона, не помічаючи, як втрачає та руйнує себе, як коханий чоловік живиться її енергією. Традиційний сюжет сімейної драми ускладнений релігійними мотивами та символами. Внутрішній конфлікт так і лишається не розв'язаним, після останньої розмови з сестрою Ліна прозріває, але, на жаль, її сили не вистачає побороти психологічний тиск Антона, який швидко зорієнтувався і приборкав дружину, заявивши про те, що лише він є її надійною опорою та підтримкою.

О. Бондарева, досліджуючи християнську міфологію в сучасному контексті, зазначає, що драматурги використовують міф «як у традиційному (знижений евангельський міф), так і у посттрадиційному (антиміф) ключі, коли біблійні сюжети і жанри зазнають переробок, авторських версій, сегментації, ремінісцентних розпорошень, довільних комплікувань та не властивих їм конотацій» [34, 296]. М. Віргінська у розглянутій п'єсі використовувала псевдоотожнення з біблійними персонажами.

Таким чином, українські драматурги, моделюючи реалістичні сюжети через призму християнського віровчення, намагаються донести до

глядача/читача актуальні соціальні проблеми, акцентують увагу на вічних питаннях буття, найпотаємніших людських переживаннях, структуруванні системи цінностей людського життя. Нерідко автори руйнують звичні трактування біблійних текстів, маючи за ціль не стільки виправдати грішників та злодіїв, скільки захопити увагу читача, звиклого до незаперечності християнських істин і не готового на сьогодні до альтернативного прочитання Біблії. Твори українських драматургів на християнську тематику – це конгломерат всіх теологічних та етичних проблем кінця двадцятого століття, бурхлива суміш зваб, пороків та фобій сучасної людини. У калейдоскопічній яскравості розглянутих текстів насторожує відсутність «чорного» і «білого», тобто понять про гріх і праведність, але така тенденція вже не перше десятиліття властива світу в цілому.

## Висновки до 2 розділу

У 1980-х роках сучасна драматургія переживає занепад у зв'язку з відривом п'єс від театрів, відсутністю сценічної історії, зменшенням кількості функціонуючих театрів. Якщо комусь із драматургів і вдавалося вивести на широкий загал свій доробок, то завдяки публікаціям у часописах, а не за рахунок театральних постановок. Але варто наголосити на тому, що багато літераторів випробовують свої вміння саме в драматургії, і такі експерименти стають для письменників інколипершою, проте вдалою спробою. У цей час відбувається формування такого явища, як «нова хвиля», яке вже існувало в Росії, але з відчутною різницею в наповненні. Новохвилівці започатковують процес переосмислення канонізованих формально-змістових і жанрових підходів до творення української драматургії 80-х років ХХ ст., що певною мірою було пов'язано і з послабленням цензури.

Визначні тенденції, якими послуговувалися драматурги, – це сплутування хронотопу, підвищений інтерес до сімейних проблем, зокрема виховання дітей. порушується й тема емігрантів, їхнього облаштування в чужих країнах, особливий акцент робиться саме на психологічному аспекті. Щоб створити атмосферу життя за кордоном, драматурги змінюють імена своїх персонажів на іноземну манеру. Для підкреслення національного характеру, драматурги звертаються до першооснов і використовують фольклорні мотиви. Нетиповим було використання в сюжеті п'єси рекламних роликів, які несли особливе функціональне навантаження, не характерне для реклами, у творі А. Вербеця «Оливкова олія». Привертає увагу розвиток синкретичних зв'язків у драматургії.

На зміну спустошеності та літературному примітивізму драматургічних жанрів соціалістичного реалізму приходять потужний жанровий експеримент. У драматургію, вільну в цьому експерименті в силу своєї «неофіційності», відірваності від літературно-театрального мейнстріму, приходять талановиті прозаїки і поети. На тлі їхньої інтенції вийти на ширшу аудиторію з'являється



інтерес до того, що сприйматиме молодь, наприклад, до рок-опер. У цьому жанрі працював Ю. Рибчинський, і варто наголосити, що твір мав успішну сценічну історію. Поширеним лишаються жанри комедії та фантасмагорії. Драматурги використовують і відомий жанр драматичної казки для дорослої аудиторії, розглядаючи політичні, економічні та соціальні проблеми за допомогою казкових персонажів, які діють паралельно зі звичайними людьми. У цьому жанрі актуалізуються такі типи персонажів, як герой, шкідник, дарувальник та помічник.

Задля оголення трагедії буденності засобами глибокого психологізму у висвітленні внутрішнього стану героїв, пошуку взірцевих моделей національних або культурних героїв через біографічну стратегію митці звертаються до психологічної драми, драми-роздуму та монологу-сповіді.

Особливого поширення набуває введення в сюжет п'єси дітей та молоді, які, мов лакмусовий папірець, відображують зміни, яких потребує суспільство. На початку п'єс спостерігається маркування позитивних та негативних персонажів драматургами (наприклад, «дійові особи/ дійові пики/ нечисть»). Не зникає інтерес серед різних драматургів і до звернення до відомих персонажів з історії.

Започатковується новий тип персонажа – це герой-ділок, який не завжди легальними та прийнятними методами покращує своє благополуччя.

У зв'язку із зростанням інтересу до духовної, християнсько-релігійної тематики, драматурги часом руйнують звичні для суспільства трактування біблійних історій і подають нові інтерпретації: Ісуса прирівнюють до пересічного громадянина зі своїми переживаннями, страхами та комплексами й, навпаки, безробітного чоловіка підносять до образу Божого. Християнська тематика розширює можливості щодо висвітлення життєвих положень тогочасного суспільства.

## РОЗДІЛ III. ПСИХОЛОГІЗАЦІЯ ТА ДЕПСИХОЛОГІЗАЦІЯ ДРАМИ 1990-Х РОКІВ

### 3.1. Зміна вимог до драматургічного тексту 1990-х років

З розпадом Радянського Союзу в українському театрі, як і в інших галузях культури, відбувається активний процес звільнення від естетики радянського мистецтва. Говорячи про змінені вимоги до драматургічного тексту в 90-х роках, варто згадати, що молоді автори сприймали й оцінювали навколишню дійсність та соціальні зміни по-різному. Письменники почали дотримуватися специфічних творчих та естетичних принципів і, як наслідок, експериментувати в написанні у досить різних стильових напрямках. Провідним завданням українських письменників стала націоналізація літературного простору. Українська література стає літературою достовірно українською й національною.

В Україні рух за право драматурга й режисера перебувати на одній сходинці вагомості почався в 90-х і переріс у «нову драму», яка й сьогодні перебуває на підйомі в українському театрі. Репертуарний театр, де режисер вправляється в оригінальності метафор у класичній драматургії, поступово входить у стан застою, йому необхідно оновлюватися сучасними проблемними питаннями, нехай короткотерміновими і неглибокими. Одне із завдань театру – це не втрачати своєї актуальності, не зупинятися, а бути на часі, можливо, недосконалим і нетривалим явищем.

Дослідники намагаються досягнути ідейно-естетичні пошуки драматургів у контексті українського та світового літературознавства, дати композиційно-структурний аналіз драм та простежити сценічну історію. Але для наближення до глибинних сутностей буття, що відбиваються в художньому слові драматургів, цього не достатньо. Предметом уваги є переважно альманахи сучасної драматургії, хоча звертається увага і на поодинокі п'єси.

Літературний критик Є. Баран спробував встановити хронологічні межі літературного покоління 90-х років, яке «розпочалося в 1989-му з появи двох

цікавих прозових дебютів – циклу армійських оповідань Ю. Андруховича «Зліва, де серце» і роману Є. Пашковського «Свято»» [18, 182].

Варто наголосити, що в зазначене десятиліття в літературознавстві з'являється кілька нових літературних критиків, які стають надзвичайно впливовими. Зокрема, Т. Гундорова виокремлює дві фази в літературному процесі 1990-х років. На початку 1990-х років вільна літературна діяльність була способом вираження набутої свободи, й автори намагалися відродити національну літературу. З другої половини десятиліття розвинулися численні різноманітні літературні напрями [89, 232]. В останнє десятиліття свого життя плідно попрацювала й не менш вагома дослідниця С. Павличко, смерть якої (31.12.1999) Є. Баран вважає як дату завершення періоду дев'яностих.

У монографії І. Бондаря-Терещенка поданий варіант періодизації творчості письменників 90-х років, який розроблений О. Гордоном:

- 1) ранні «дев'ятдесятники» (І. Андрусяк, І. Бондар-Терещенко, С. Процюк, В. Махно, Є. Баран, С. Жадан);
- 2) пізні «дев'ятдесятники» (А. Дністровий, М. Розумний);
- 3) «позадесятники» (І. Бондар-Терещенко, П. Вольвач, О. Гордон, І. Павлюк, С. Процюк, В. Слапчук) [39, 87].

В. Даниленко зазначає, що «у 90-ті роки українські письменники вперше опинилися в ситуації, коли державні видавничі та рекламні механізми вже не діяли, а комерційні ще не діяли. Літературний успіх став залежати не від художнього таланту, а від креативних здібностей письменника. На літературну сцену запрошувалось покоління, яке могло легко та вигадливо писати, при цьому виконуючи роль конферансьє й артиста оригінального жанру. І таке покоління з'явилося на початку ХХІ ст.» [91, 132].

Характерним для 1990-их років став процес переходу літератури з паперового варіанта на видання нового типу – інтернет-видання – у зв'язку з початком віртуалізації літературного життя й простору в Україні. Літературний процес перемістився в інтернет, а інтернет-форуми стають ареною для літературних дискусій, потіснивши на другорядний план традиційні масивні

літературно-мистецькі видання. У 1997 р. був зареєстрований літературний гурт «Крейда», до якого увійшли три поети: Юрій Паскар, Сергій Заєць та Корній Демидюк. Згодом Ю. Паскар стає драматургом («Людина», «Повернення, або Баскетбол на двох», «YQ» (Увай Кью)), а проект «Крейда» перероджується вже на літературно-мистецьку газету. Членами «Крейди» була і є творча молодь, з-поміж якої є і драматурги. В інтернет-ресурсі «Крейда» можна віднайти й прочитати нові п'єси та долучитися до дискусій на літературні теми.

У 1999 р. з'являється конкурс «Коронація слова» – спільний проект компанії «Крафт Фудз Україна» з телеканалом «1+1» як конкурс романів та кіносценаріїв. Але п'єси почали приймати на розгляд лише з 2005 р.

Н. Корнієнко зазначає, що 1990-ті роки – поч. ХХІ ст. стали полігоном випробувань на всіх стратегічних лініях художнього, а не тільки позахудожнього життя. Так, статистичним явищем став на сцені театру мат, який одержав аргументи і права в самої дійсності. Його прихильники стверджують, що обценна лексика адекватно відображує сучасне життя, без неї просто неможливо [160, 10].

Розвиток літературного процесу в сучасній Україні зведений до кількох прізвищ, яскравих фігур письменників, які утримуються на провідних позиціях або претендують на статус таких у колі нового покоління. Серед них і старі письменники, які стали класиками ще української радянської літератури, і ті, хто прийшов у літературу в кінці 1980-х або в 1990-і роки. Якщо говорити про відомих вже на той час драматургів, то це Я. Верещак, А. Вербець, О. Клименко, Ю. Паскар, Ю. Рибчинський, Я. Стельмах, В. Шевчук.

Знаковою подією для дев'яностих став вихід друком першої антології молоді драматургії «У чеканні театру» (1998) у видавництві «Смолоскип», упорядником якої стала Н. Мірошниченко (Неда Неждана). П'єсам, які увійшли до антології, властивий експеримент та зміни вже усталених вимог як у стильовому, так і в жанровому напрямі. Молоді драматурги з різним досвідом перебувають у мистецькому пошуку, але їхні твори об'єднані спільною рисою –

це різноманітність дій, які дозволяють назвати збірку сценічною. Отож, до антології увійшли п'єси Наталі Ворожбит, Юри Данилюк, Лесі Демської, Анатолія Дністрового, Олени Клименко, Олега Миколайчука-Низовця, Неди Нежданої, Сестер Розбишак, Олени Савчук, Соломони Слон та Сергія Щученко.

У своєму дослідженні про стан драми та театру в 90-их роках Л. Барабан акцентує увагу на зростанні жанрового розмаїття та більш вдалому визначенні авторських жанрів. «Драматургія явила собою широко розбудовану жанрову систему. У ході подальшого розвитку та активізації романтичної тенденції до синкретизму мистецтва, родів і жанрів, під дією психологізму, ліризму та численних інших факторів у системі жанрів постали певні художні зміни. Та на цих теренах здобутків було небагато» [16, 43]. У зазначений період у театральному й драматургічному просторі спостерігається розширення меж документально-біографічної драми, зокрема на тематичному рівні («Містер Скворода» Я. Верещака, «Колискова для Лесі» К. Демчук, «Таїна буття» Т. Іващенко, «Оноре, а де Бальзак» Неди Нежданої та О. Миколайчука-Низовця, «І все таки я тебе зраджу» Неди Нежданої).

Змінюється в дев'яності й підхід до обсягів написаних драматичних творів. Л. Залеська-Онишкевич зазначає: «часто бачимо п'єси малої форми, короткі п'єски або одноактівки (на 15 – 25 сторінок). Це немов нервові листи, нервова реакція-скарга на сучасність або вияв непрямой критики конкретної ситуації (п'єси Ярослава Верещака, Неди Нежданої, Олександра Ірванця) як і коротші (Ігоря Бондаря-Терещенка, Леся Подерв'янського або Богдана Жолдака). Побудова таких пародійних сценок, часто в формі невеличких колажів, жартів, скетчів, етюдів чи й коротких розповідей із малою кількістю дійових осіб, що також немов дає кращу надію на постановку чи то на сцені, чи то як радіоп'єси. Мінімалізм різних видів завоював і драматургію. Коротка форма також майже унеможливило розвиток традиційної трагедії, зосереджуючись на грайливому тоні й немов легкому жанрі. Деколи вони мають такі визначення, «теле-шоу» (Ярослава Верещака ЧАПАЕС), або

«джанкет» (Бондар-Терещенко)» [126, 124-125]. Хоча повні форми (близько 2 годин) не зникають зовсім, їхніми прихильниками лишаються Альберт Вербець («Із ночі в ніч»), Володимир Діброва («Двадцять такий-то з'їзд нашої партії», «Короткий курс», «Поетика застілля», «Рукавичка»), Тетяна Іващенко («Таїна буття»), Ірена Коваль («Фантазія про чоловічу силу»), Валерій Шевчук («Птахи з невидимого острова», «Брама смертельної тіні», «Свічення», «Кінець віку (вода життя)»). Хоча показовим лишається те, що великі п'єси рідко знаходять свою реалізацію на сцені театру, частіше це трапляється з короткими формами, але відповідно й на невеликих сценах у камерних форматах.

Слід відзначити один із показових елементів, характерних для сучасної драматургії, – це існування сміхової культури: пародіювання, гротеск, чорний гумор, наскрізна іронія, де ліризм і комедійність, героїка і патетика поєднуються з публіцистичністю, сатира іноді вживається в трагедійній п'єсі. Ці риси характерні для постмодернізму, для авторів, які не лише друкуються, а й мають постановки п'єс, що є неодмінним складником фаху драматурга. Найяскравіше іронія проявляється під час роздумів персонажів щодо тогочасних буднів та в критичному ставленні до земляків. Іронія – феномен культури, естетична, моральна, художня та риторична значимість якого не підлягає сумніву, оскільки, базуючись на грі переоцінки цінностей, іронія є «інструментом поновлення ціннісної картини світу», яка вичерпала «потенціал свого розвитку в рамках актуальної парадигми» [239, 8]. Для персонажа, який використовує в своїх висловлюваннях іронію, властива природна схильність до дотепності, високий творчий потенціал, вміння приховувати свої емоції та інші особливості, що залежать від типу характеру індивідуума. Іноді завищена оцінка героєм своїх позитивних якостей може бути діаметрально протилежна до думки присутніх, що роз'яснюється в репліці іншого персонажа. У драматургічному творі іронія може бути використана для структурування всього тексту як у цілому, так і щодо конкретного персонажа. У побутовій комедії О. Миколайчука-Низовця «Територія – Б, або Якщо роздягатися – то вже роздягатися!» (1997) та в трагікомедії «Останній зойк матриархату» (1997)

гумор має національне забарвлення. Джерелами гумору в його п'єсах є майстерно вибудовані комедійні інтриги та ситуації, дотепні репліки, колоритна народна мова, двозначність, афористичність вислову, комедійний натяк, карикатура, веселий жарт. «Теодор Ніфонотович. Ох! Як кажуть: якщо б не той ох, то б давно здох. Як жінка в'яне без чоловіка, так і чоловік чахне без жінки... Але нічого, Альбіно Романівно, ми ще не такі старі пеньки, як молоді про нас думають. Ми їм доведемо, що і в нас є ще порох в порохівницях» [206, 152].

У трагікомедії «Останній зойк матріархату» чудернацький пародійний світ «козацького» матріархату перебуває на межі загибелі як проекція сучасної кризи патріархату. «Матріархат був колискою людського поступу до цивілізації. Завдяки йому людство досягло небачених успіхів. Але з наступом варварського патріархату настав час руйнації, коли безжалісно знищувалися безцінні набутки розуму та душі людства» [205, 195]. Наявна тенденція до появи особливих новостворених світів, що існують за власними законами. І це реалізується в зазначеній п'єсі, де використовується історичний підтекст, який проглядається в епізоді створення племені савраматів та зображенні загибелі матріархату, яке трапилося кілька тисяч років тому. Реальність змішана з ілюзією, хоч усе ж таки герої шукають свою правду чи шлях до неї. Постмодернізм не ігнорує минулого, що видно, наприклад, у вживанні інтертекстуальності, у частих відгуках і перегуках із темами, ситуаціями, образами з інших літературних творів. Легкий пародійний тон мови відбиває деканонізацію і демістифікацію дії.

Також до іронічних п'єс дев'яностих років можна віднести «Дирижабль» Неди Нежданої, «Дев'ятий місячний день» та «Осінні квіти» Олександри Погребінської, «Давай пограємо» Сергія Щученка.

Були створені п'єси із відкритими фіналами, в яких розв'язка розчаровує реципієнта, обманює його очікування, адже нічого не роз'яснює, а навпаки, заплутує ще більше й дає ґрунт для кількох інтерпретацій. Це п'єси «Із

ночі в ніч» Альберта Вербеця, «Дирижабль», «Той, що відчиняє двері» Неди Нежданої, «Дев'ятий місячний день» Олександри Погребінської.

Проаналізувавши назви п'єс, можна констатувати відсутність вказівки на одного з головних учасників конфлікту, тобто назва не дає можливості одночасно визначити тематично-змістове наповнення сюжету.

Олена Клименко в сучасній містерії «Український вертеп» (1991) використовує знання й шанування звичаїв українським народом для вираження важливості та поваги до державних постатей та історичних подій України.

На жаль, сучасна «нова драма» позбавлена багаторівневого підтексту, широти узагальнень, акумулюючих у собі високе й прекрасне, що було властиво істинно «новій драмі». Часом ремарки втрачають своє функціональне призначення, переходячи в прозовий текст. Жорстокий натуралізм, приправлений щирістю (сповідь-монолог, інтимна довірливість), невизначений фінал, рефлексія героя, його децентралізація, відчуття безвиході, ослабленість дії, а також інтерес до зображення особистості, що знаходиться в критичній ситуації переломної епохи – усе це впливає на емоційне сприйняття драми глядачем.

Хоча, на думку О. Бондаревої, «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» [33, 33].

Драматурги дев'яностих років – це перше покоління в українському літературному процесі, яке мало змогу не дотримуватися цензури. Автори формували національну ідентичність шляхом творення незалежної драматургії та театрального мистецтва загалом. Це покоління формувалося шляхом подолання радянської ідеології та пошуку гармонійного людського життя. Тематичне розмаїття п'єс відповідає новим життєвим викликам періоду дев'яностих. У драматургії початку ХХІ ст. на перший план вийшла така



соціальна проблема, як трагізм провінційного життя. Театр цього періоду прагне тримати глядача у шоковому стані.

П'єси, створені в ці роки, дали чудовий матеріал для оновлення театрального мистецтва. В українську драматургію дев'яностих років прийшли нові автори, які розширили ідейно-тематичні, жанрові та стильові пошуки, спираючись на традиції класичного світового та українського театру в тому числі. Але, незважаючи на кількість нових прізвищ та написаних п'єс, показник загальної кількості порівняно з попередніми поколіннями досить низький.

### 3.2. Кардинальні та лояльні експерименти з жанровою фактурою драми

Наприкінці ХХ ст. спостерігається непростий етап у розвитку та формуванні нових жанрів як у літературі загалом, так і в драматургії зокрема. Українська літературна спільнота активно спирається на надбаний досвід національних та світових попередників, унаслідок чого відслідковується тенденція до експериментів, які були певним ствердженням вивільнення з-під тиску радянської влади та відсутності заангажованості. Драматурги сміливо заявляють про своє існування та вміння зростати паралельно зі світовими тенденціями в мистецтві. З метою збереження інтересу пересічного громадянина, на фоні існуючого «театру» в засобах масової інформації, в соціумі як такому, в поведінці кожної людини драматурги зміщують акценти, що відображується на формі, змісті, жанрі творів.

У монографії О. Бондаревої зазначено, що «процеси жанрового моделювання в новітній українській драмі засвідчують, що драматурги 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 спектаклю, що має чітку фабульну лінію і відповідне жанрове наповнення» [34, 343].

Вирізняє сучасну драматургію від п'єс попередніх десятиліть, ускладнена композиційна побудова з одночасними діями, з відмовою від класичної форми розгортання сюжету за хронологічним принципом оповіді, використання великої кількості варіантів псевдопросторів: містичних, фантастичних, потойбічних, «усередині свідомості», розвиток інтертекстуальних зв'язків у формі цитування на різних рівнях тексту.

Жанри ж самі по собі «важко піддаються систематизації та класифікації, перш за все тому, що їх дуже багато; а одним і тим самим словом нерідко позначаються жанрові явища, які глибоко відрізняються» [308, 358].

Л. Залеська-Онишкевич українську драматургію 1990-х років поділила на п'єси із забарвленням трагедійного або комедійного жанрів, фарсу, а також

наявністю жанрового конгломерату, наприклад, «трагіфарсу». Назва «трагедійність», а не трагедія, обумовлена тим, що здебільшого п'єси не мають лінії розвитку подій і боротьби в душі головного героя: вони швидше висвітлюють одну подію. Хоча в доробку драматургів зазначеного десятиліття наявні і майже повні трагедії, зокрема: «Я – Каїн» Михайла Барнича, «Настася Чагорова» Віри Вовк, «Страсті за Юродивим» Лідії Чупіс, «Свічення» Валерія Шевчука. Існують і виразні сучасні побутові комедії, які презентують підприємницьку чи іншу професійну верству: «Платні послуги» Ярослава Верещака, п'єси Тетяни Іващенко, Олександра Ірванця, Ігоря Бондаря-Терещенка. Немало написаних текстів у жанрі фарсу: п'єси Ярослава Верещака, Тетяни Іващенко, Ірени Коваль, Неди Нежданої [126, 121]. Т. Іващенко також звертається і до жанру трилера у п'єсі «Вільний стрілок» (1997). У драмі постає проблема колишніх афганців, які повертаються до буденного життя, питання працевлаштування, наркоманії та самогубства. Варто наголосити, що драматург експериментує і в жанрі водевілю («Зумій за хвіст спіймати бісенятко», 1996). У звичайній анекдотичній історії кохання знатного чоловіка та простої дівчини зі щасливим фіналом можна розгледіти глибокі соціальні проблеми.

Увиразнює процес експериментаторства митець Лесь Подерв'янський, який з гострою сатирою в своїх п'єсах використовує класичні твори («Гамлет», «Король Літр», «Данко»), історичні фігури: радянські керівники, Хрущов з кукурудзою («П'ять хвилин на роздуми», «Павлік Морозов»). Часто героями є прості люди («Кацапи», «Колгоспники»). Особливою лінією через усі твори проходить русифікованість частини населення України та пародіюється його неправильна вимова, яка часто переходить у суржик. Самі росіяни трапляються у творах нечасто, хоча є і цілі п'єси, присвячені їм («Кацапи»). Під час публічної лекції Лесь Подерв'янський зазначив, що його п'єси не є абсурдистськими, а просто гіперреалістичними, та порівняв радянські реалії з творчістю Семюела Беккета.

Характерним для періоду 1990-х років є наявність чималої кількості п'єс із різними варіаціями притчі-фентезі, а саме: містичні, технократичні, ігрові,

одна з основних тем яких – ставлення до свободи, проблема конфлікту з нав'язаними стереотипами, свободи вибору. Притчові п'єси змушують читача та глядача активно аналізувати змістове наповнення, проводити паралелі з минулим та вбачати майбутні перспективи, об'єктивно оцінювати й узагальнювати особистий досвід, вплітати його в контекст загальнолюдського досвіду, тобто спонукають до свідомого занурення в глибини змістових та ідейних проблем, відмови від однозначності та незаперечності будь-яких висновків. Маленька зручна п'єса (за визначенням автора) Сергія Щученка «Повернення» (1996) має відтінок фентезі. Події розгортаються на невеличкій лісовій галявині, де досвід та натхнення, романтика й реалізм, високе та земне, застаріле та молоде сплітаються воєдино та створюють конфлікт. П'єса Неди Нежданої «Той, що відчиняє двері» (1998) є одним із найвідоміших творів авторки, який пронизаний незнищеним трагічним комізмом чи комічним трагізмом. Особливої уваги заслуговує визначений жанр, який звучить як «чорна комедія для театру національної трагедії». Показово, що текст «Дирижабль» (1992) драматург називає «чорною драмою». «Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів» (1993) має парадоксальний жанр: «мелодрамофарс», сенс якого стає зрозумілим лише в фіналі, а інтрига тримає увагу впродовж усієї вистави. Головна героїня – інспектор райвно – приїздить інспектувати дивний навчальний заклад: школу блазнів. Далі виявляється, що директор – її колишній коханець. Вона змушена провести в цій школі ніч, сповнену карколомних подій, несподіваних зустрічей, жорсткого блазнювання. Ця ніч відкриває її справжню потаємну сутність. Філософська вистава показує нам, наскільки людство може помилятися, та межі химерного і штучного в цьому світі. Замаскований постулат – відмовитись від усього, щоб нарешті стати вільним. Особа, що не має суворо визначеного соціального статусу, вільна від гонитви за досягненням визнання, не намагається привертати уваги, не поневолена роботою, яка їй не подобається, та життєвим побутом, насправді – вільна. Вільна, як блазні. Ось чому нас вчить школа блазнів – не бути посміховиськом, а звільнитися від усього цього. Відкрити дорогу своєму

внутрішньому світові та бажанням. У цих п'єсах Неда Неждана торкається важливих життєвих, соціальних проблем та змушує задуматись над сучасністю.

У творчості Неди Нежданої провідне місце посідає біографічна драма, яка на сьогодні є одним із найбільш представлених на сцені напрямів, що були спричинені зміною світогляду та системи цінностей, які ґрунтувалися на потребі перевірки «культових постатей». До означених питань драматурги підійшли зі стратегією скидання пам'ятників минулих часів або внесення їх до переліку пересічних, часом комічних, осіб шляхом інтимізації, олюднення, так би мовити, сакральних постатей, як ми бачимо, переважно митців. У зазначене десятиліття Неда Неждана створила дві п'єси біографічного типу: «І все-таки я тебе зраджу» (1995) про Лесю Українку та «Оноре, а де Бальзак» (1999), що написана у співавторстві з О. Миколайчуком-Низовцем про кохання Евеліни Ганської та Оноре де Бальзака (Веселого Веприка). Особисте життя Лесі Українки Неда Неждана виписує в драматичній імпровізації «І все таки я тебе зраджу». Після постановки в Луганському українському музично-драматичному театрі вийшла друком стаття, де критики зазначають, що театр «ніби «знімав» Лесю Українку з постаменту й пропонував подивитися на неї як на звичайну люблячу жінку. Такий погляд, теплий і людяний, робить із бронзової статуї привабливу жінку-поета» [194, 10]. Три земних кохання – як три перетворення духу в Ніцше, проте усім вона зраджує із найсильнішою любов'ю – невідомим. А паралельно до майже реальних сцен – сні і фантазії в супроводі напівінфернальних сил у масках Арлекіна і П'єро.

Катерина Демчук створила драматичний центон за листами та творами Лесі Українки «Зачароване коло, або колискова для Лесі» (1994), який досить важко віднести до якоїсь із категорій. Це твір, у якому химерно переплелися поезія та музика, реальні події з життя класика нашої літератури з героями її творів, які ожили. У цей час драматург Т. Іващенко створює п'єсу про життя Івана Франка «Таїна буття» (1998), постановка якої була здійснена в Київському театрі на Подолі. Зазвичай, коли ми ознайомлюємося з творами про геніїв, то частіше наштовхуємося на опис їхніх доробків, творчого та життєвого

шляху, їхню особливість, важливість. У цих історіях читача насамперед цікавить постать генія, його життя та доля. Це стосується і постаті Івана Франка. Проте ми рідко замислюємось та звертаємо увагу на людей, які оточували Івана Франка і безпосередньо впливали як на його життя, так і на творчість. Т. Іващенко у п'єсі «Таїна буття» розкрила особливо складні стосунки поета з жінками. Драматург спробувала дослідити й розповісти історію стосунків Ольги Хоружинської та Івана Франка. Вистава «Таїна буття» повною мірою розкриває усю складність взаємин між чоловіком та жінкою не лише через призму геніальності Франка, перед глядачами Франко – чоловік і митець. З усією багатогранністю почуттів, емоцій, рішень, поразок та перемог.

Драматург Ярослав Верещак разом із поетом Олександром Вратарьовим написали базарну містерію (за визначенням авторів) «Містер Сковорода» (1994). На тлі гострих проблем сьогодення автори вибудовують сюжет із сумних та веселих подій, пристрастей, кохання та надій, узявши собі за провідника по дорозі до Храму Григорія Савича Сковороду. В напівзруйнованому Храмі відбувається конкурс на кращого Містера Сковороду. Цей конкурс дає можливість розкрити характери дійових осіб – від мислителя Сковороди до його сучасного праобразу студента Брамника, від історичних персонажів до носіїв сучасних революційно-базарних настроїв. Містерія побудована на основі шести тісно пов'язаних між собою новел – «Привид», «Академія», «Санкт-Петербург», «Зустріч», «Релігійні мотиви», «Дивний сон Сковороди».

До драматургічних жанрів на основі історичної тематики також звертаються Михайло Барнич, Віра Вовк, Олена Клименко, Віктор Лисюк, Софія Майданська, Олекса Сліпець, Лідія Чупіс. Валерій Шевчук у п'єсі «Свічення» (1995) звертається до доби Козацької держави. Григорій Шумейко в передмові до збірки п'єс В. Шевчука зазначає: «Шевчуківський драматичний текст таїть в собі заряд напруги контрастів, властивих літературі високого бароко, де гра вінчається виявами красивого болю і бурлескного сміху» [328, 6].

Для 90-х років характерна зацікавлена увага до психологічної драми та можливостей мелодрам. Таку тенденцію увиразнює трагікомедія «Дев'ятий місячний день» (1998) Олександри Погребінської, де авторка заглиблюється в людське сумління й на основі змішування реального з ліричним ще більше загострює моральні проблеми. Побутова тематика цього твору сприяє розкриттю реальних життєвих проблем і дослідженню порухів людської душі, пропагуванню загальнолюдських цінностей та сформованих віками національних морально-етичних норм. Досліджувана морально-психологічна проблема свободи особистості тяжіє до рівня суспільних інтересів, філософського узагальнення.

Варто відзначити зростання інтересу драматургів до використання фольклорних та релігійних мотивів, які мають місце як у назвах творів, так і в застосуванні біблійних подій та імен. У цьому контексті можна назвати «Страсті за Юродивим» (1994) та поки що не віднайдений рукопис «Марія Магдалина» (1995 – 1996) Лідії Чупіс. Окрім цього засобу поетики, драматурги звертаються до використання фольклору як засобу посилення культурних зв'язків з попередніми поколіннями. Так, філософську драму «Полин» (1996) Віктора Лисюка, яка присвячена Чорнобильській катастрофі, можна трактувати як поетично-філософські роздуми про долю людей, що опинилися в зоні лиха, долю, яка, по суті, символізує долю сучасної України. У п'єсі використані фольклорні записи з чорнобильської зони відчуження, які були зібрані автором у різний час. Ярослав Верещак у притчі «Сантана» поєднав оригінальний калмицький фольклор з багатомірним слов'янським характером.

Драматичні твори Віри Вовк, розкриваючи коди різних моделюючих систем (літератури, живопису, музики, танцю, акторського мистецтва), дають читачеві чи глядачеві можливість досягнути повний зміст драми, доповнюючи одні канали інформації іншими. Уже сама назва твору «Іконостас України» (1991) відсилає нас до символіки ікон, а отже, і живопису. Дуже цікавою є структура цього твору: перша частина «Древні боги» зображує зібрання язичницьких богів, які, проте, вже відчують, що «гряде якийсь новий закон».

І справді, невдовзі з'являються нові християнські святі, які замінюють язичницьких богів: християнський святий усуває язичницького бога, функції якого він став виконувати. Наприклад, Велеса змінює святий Власій, Ярила – святий Гавриїл, Перуна – пророк Ілля. Кожній парі (язичницький бог – християнський святий) відповідає інший колір, темп у музиці та віршовий розмір у словесній частині. У результаті певному віршовому розміру відповідають темп у музиці, колір у живописі, бог у міфології та святий у релігії. Отже, розміри набувають тут певного семантико-експресивного ореолу [115, 16]. Сучасна містерія «Український вертеп» (1991) О. Клименко розкриває зв'язок музики, танцю та акторської майстерності. Серед дійових осіб бачимо фольклорно-роковий ансамбль «Віфліємочка». Також драматург активно вводить до тексту п'єси українські народні пісні, коломийки та барокову поезію. Серед персонажів паралельно з вертепними та потойбічними героями присутні історичні персонажі, які ознайомлюють глядача з реальними фактами їхньої біографії (Андрій Первозваний, Святослав, Володимир Святий, Данило Галицький, Байда, Петро Могила, Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Григорій Сковорода, Михайло Грушевський, Андрій Шептицький, Степан Бандера).

Серед набутих українською драматургією останніх десятиріч ХХ ст. нових якостей слід відзначити активізацію ігрового початку. Принцип гри є важливим для постмодернізму. Класичні морально-етичні цінності переводяться в ігрову площину. Класична культура й духовні цінності у постмодерні неактивні – епоха грає нимита у них грає, знедійснює їх. Сучасні драматурги не просто вводять елементи гри в п'єси, а беруть її за основу. Межі між «грою» і «негрою» майже неіснують. Звідси безліч реальностей, сенсів, художня всюдозволеність у п'єсах «Так не буде» (1998) Лесі Демської та «Давай пограємо» (1996) Сергія Щученка.

Набуває розвитку філософська драма. Філософськими називаються п'єси найбільш сміливі й глибокі з художнього погляду. У цьому випадку мається на увазі, що автори цих драм розкривають вирішальні, основні питання людського буття, прагнуть створити цілісне уявлення про світ. Філософська драма тяжіє



до яскраво вираженої умовності: її герої не є саморозвиненими характерами, а виступають виразниками ідей автора; сюжет і сам дозвіл конфлікту підпорядковані руху певної філософської концепції. Анатолій Дністоровий у п'єсі на одну дію «Учитель» спробував поєднати абсурдність місця дії – кладовище – з символізмом слова, філософічними роздумами. «Прохожий. ...стадо робить все одне і те ж. Зараз стадо спить або розмножується, в основному. Вранці стадо кидається в тролейбуси, автобуси, метро. В обід стадо завалює в їдальні, кав'ярні, закусочні. Після роботи, поївши, стадо витріщить баньки на телевизор. Суботи й неділі – санітарні дні, тоді стадо приводить себе у чистий, охайний вигляд і йде на прогулянку. Як бачите, все вироблено звичками до автоматизму» [102, 101].

Для більшості драматургів зазначеного десятиліття властиве експериментаторство у створенні індивідуальних жанрів. З'являються жанри, у яких бачимо ніби своєрідні умови гри з читачем, наприклад, «поліфонічна драма», «хімерна феєрія», «символічна сімейна драма», «посріблений мюзикл»; означення «майже» – «майже комедія», «майже еротична трагедія» або частку «не» – «неісторична драма», «неп'єса»; парадоксальні поєднання – «трагедія здійснених бажань», «чорна комедія для театру національної трагедії» та інші.

Історія української літератури, зокрема драматургії, вносить певні зміни у вигляді зняття багатьох обмежень, розширення кордонів свободи письма: імморалізм, поява маргінальних персонажів, ненормативного мовлення (сленг, лайка, суржик). Стильова та жанрова розмаїтість розширює кордони письменників до осягання власного життя та певних історичних реалій.

Драматурги 1990-х років насамперед працювали не з «чистотою жанру», а з переінакшенням, цитуванням, контамінацією видів, а найбільше – з міфотворенням. Теоретики й історики театру наголошують, що в Україні, так само як і в цілому світі, театральне мистецтво вступило у фазу постмодернізму як основного художнього напрямку. Переважно у всіх найсучасніших п'єсах

йдеться про прагнення поєднати, взаємодоповнити часом цілком протилежні думки багатьох людей, реалій, філософій [15, 16].

Насамкінець потрібно зазначити, що сучасна українська драматургія 1990-х років сповнена численних парадоксів. У цей період вже були сформовані певні особливості, які ми визначаємо як звільнення від радянської заангажованості, що відбувається паралельно з прийняттям світових цінностей, майстерним поєднанням багатьох літературних та філософських напрямів і течій, але без сконструйованої провідної мистецької лінії. Загалом у драматургії домінують комедії та драми, часто подієвий бар'єр занижений, панує притчевість, міфотворчість, спостерігається побудова нового змісту на основі класичних текстів.

### 3.3. Протагоніст драми як Не-герой

Українська драматургія 1990-х років репрезентує своєрідний урбаністичний світогляд, який постає перед читачами й глядачами через образ Іншого в соціумі: бачимо відсутність героя як такого. Основною метою є спроба розглянути проблему репрезентації персонажа в сучасній українській драматургії 1990-х років та визначити характерні особливості національної ідентичності.

Запропонований аналіз п'єс зазначеного десятиліття, в яких поєднано тематичну новизну й театральну специфіку, дає можливість розширити уявлення про новітню українську драматургію не стільки в аспекті розгляду індивідуально-авторської поетики, скільки в контексті постмодерної естетичної репрезентації сприйнятого через художню фрагментарність драматичного покоління.

Українські п'єси 1990-х зберегли певну спадкоємність від минулого десятиліття. Питання тяжіння спостерігаються в творах драматургів (Я. Верещак, В. Шевчук, Л. Чупіс), які у 90-х продовжили раніше розпочату літературну діяльність, новизна ж більше актуальна для тих авторів, які дебютували саме в цьому часовому проміжку (Л. Демська, О. Миколайчук-Низовець, Неда Неждана, О. Погребінська).

Тему особистості й суспільства висвітлюють сучасні драматурги у власних творах як прямо, так і опосередковано. Специфіка формування картини перебування персонажа в соціумі часто досить негативна. Це простір, який пригнічує патріотичні почуття, уповільнює саморозвиток, стирає кордони індивідуальності. Формування героя також залежить від впливу засобів масової інформації, способу життя, соціальної та політичної ситуації на території перебування автора на час написання п'єси.

І. Бондар-Терещенко констатував конфлікт у «дев'ятдесятичному періоді не стільки між митцем та мистецькими інституціями, як між митцем, інституціями, з одного боку, і суспільством – з іншого» [38, 6]. Спираючись на цю тезу, можна говорити про те, що драматурги періоду дев'яностих років у

написанні своїх творів орієнтуються на суспільство, споживача, а не на замовника від влади, і з цих же міркувань відбувається згуртування між митцями та офіційними представництвами перформативного мистецтва.

Серед протагоністів великої кількості п'єс спостерігається схильність до роздумів на досить серйозні теми, але з яскравим відтінком аморальності та іронічності. Деякі дійові особи гостро засуджують стиль пострадянського і постколоніального життя або виявляють відсутність бажання бути співучасником мафіозних планів, і тому прагнуть втекти у «внутрішню еміграцію». У п'єсі Неди Нежданої «Дирижабль» події розгортаються у напівпорожній кімнаті старого будинку, де мешкає режисер. Оскільки він збирається звідти виїжджати, допомагає йому в цій справі вантажник Харитон. Драматург дуже вміло зображує минуле головного героя через діалог із загадковою Жінкою, яка неочікувано завітала до Режисера з пропозицією за великі гроші зробити постановку реклами фірми ритуальних послуг, але зі справжньою смертю. І глядач майже впевнений у тому, що Режисер погодиться на цей крок, тому що йому не вдалося знайти своє місце в житті, досягнути успіху в кар'єрі, створити власну сім'ю. «Режисер. Вороги, всюди вороги... Їм мало зняти мене з роботи, виселити, так ще й замочити в брудних махінаціях, засадити в тюрюгу» [220]. Режисер звинувачує у відсутності визнання його таланту владу, яка робила замовлення на постановки, натомість варіанти нормальних п'єс не допускалися, тому довелося стати «міністерською підстилкою». «Режисер. ... Так, я ставив не завжди, далеко не завжди те, що хотів і як хотів. Але це умови гри, дорослої чоловічої гри, а не бабських заїздів у героїзм. Я ставив так, щоб хоч щось ставити, щоб хоч щось донести. Інакше мене б просто з'їли. Жінка. Тебе вже давно з'їли і виплюнули. Ти відрижка» [220]. Незважаючи на образ нещасного чоловіка, співчуття його персона не викликає, він фактично продавав головні ролі молодим дівчаткам лише через постіль, роблячи їх нещасними, часто бездітними і ламаючи не лише кар'єру, а й усе життя. Не розкритою таємницею лишається образ Жінки, часом здається, що вона пов'язана з потойбічним світом, вона ніби бачить те, що не видно

звичайній людині, вона весь час згадує про янгола і пропонує саме за його участю робити досить буденні речі. Часом все вказує на те, що вона була близькою знайомою режисера в минулому й отримала на згадку глибоку душевну рану. Для Жінки характерним є пріоритет відновлення внутрішньої гармонії та, можливо, навіть помста за страждання в молоді роки.

До окремої категорії віднесемо такий тип персонажів, як маргінальний. Маргінальність трактується драматургом не стільки як статус, скільки як стан «викинутої» із загального плину життя людини, як низька якість існування особистості. Це невдахи з повною відсутністю життєвих перспектив. Вони виступають жертвами соціальної системи, яка не дала їм можливості утвердитися в житті. Простежується зацікавленість до персонажів, які знаходяться на переломних життєвих етапах. У зазначеній вище «чорній» комедії Неди Нежданої «Дирижабль» жінка втілює мотив кохання в різних її іпостасях, режисер та вантажник Харитон – мотив роботи. Саме чоловіки в цьому творі є маргінальними персонажами. «Режисер. Я найбездарніший режисер, я ставив тільки погані вистави, я займав чуже місце під сонцем, я був поганим сином, і зовсім ніяким батьком, я мав багато жінок і жодну не зробив щасливою, я ніколи не був вірним другом і завжди був егоїстом, я прикрився іменем мистецтва заради власної вигоди, я був повним і цілковитим паразитом на тілі моєї багатостраждальної батьківщини, і може хоча б моя смерть принесе користь комусь» [220]. Режисер не відбувся як герой, він не здатний вбити ні свого ідейного супротивника, ні самого себе. Воля головного персонажа п'єси спрямована не на те, щоб зробити вчинок, а на те, щоб не здійснювати його.

Що стосується вантажника Харитона, драматург нам дає небагато інформації, ми не знаємо, що примусило його працювати спочатку на кладовищі копальником, а згодом вантажником, який знаходить щастя в алкоголі, хоч і відкрито заявляє, що алкоголіком себе не вважає і питиме лише з компанією. «Вантажник. ... та я живцем, на фіга мені те кіно, живцем на кладбищі, коли могили копав. А що тут такого? Чим не робота? Пильна, зате сильно прибильна. Тут – це так, шабашна. От могильщиком – це да, особливо

на Байківському. Правда звалив я звідти» [220]. Зрозуміло одне: людина вірить у потойбічний світ, в існування вампірів і за чималі гроші не відмовиться від жодної роботи.

Л. Залеська-Онишкевич, розглядаючи модерну українську драму, зазначає, що «більшість сучасних героїв – це звичайні, загублені люди, які ніби трохи борються зі змістом життя, але засадничо покійно стають у його течію, багато не роздумуючи. Хоча є й такі, що особливо потребують нагадувати іншим і собі, що «я є!» (герой Наталії Чечель), на протигагу до інших, які завжди запитують «хто я? що таке?» (у п'єсах Ігоря Бондаря-Терещенка та Володимира Сердюка). Серед тих героїв є й такі, які відмежовують минуле, сучасне і майбутнє, що також є сучасною проблема проблемою, оскільки ті постаті не мають закорінення в джерелах, тяглості, а з тим і відповідальності чи й навіть особистої місії (Ігор Бондар-Терещенко у «Чорнім аспірині» каже: «Ми край, якому скальповано юність») [126, 122-123].

С. Щученко у своїй майже комедії «Давай пограємо» (1996) знайомить нас із юнаком на ім'я Арчибальд. Імпульсивна молода людина, яка впевнена, що має відповіді на глобальні людські питання. Свою картину світу він формує з прочитаного. «АРЧИБАЛЬД. Ти знаєш, що таке театр?...це коли грають у життя. Там також усе не по-справжньому, але як насправді. Або навпаки - все справжнє, але неначе вигадане...» [337, 348]. П'єса має яскраво виражену конструкцію ігрових стосунків та високий інтелектуальний рівень. Поведінка персонажів – це прояв дисгармонії перебування в соціумі, що є наслідком невлаштованості людини в цьому світі. Відбувається деконструкція колишньої концепції героя і здійснюється пошук нових його абсолютів.

У центрі уваги драматургів постає не майстерно зображений людський сильний характер, а життєві обставини та ситуації, які нівечать героя. В планах не стоїть виписати героя, який торкатиметься найпотаємніших струн душі глядача. Хоча й не можна говорити про те, що питання характеру стає зовсім неважливим, драматург його створює спеціально таким, який особливо не може вплинути на вирішення драматичного конфлікту, часом спостерігається

тенденція до побудови характеру персонажа лише за однією якою-небудь домінантною рисою.

Персонажі п'єс від роздумів над собою доходять до роздумів над Богом, над власною волею і призначенням. Тему Божої волі, постаті диявола, Мефістофеля і Хвавеста використовують й інші автори (І. Андрусак, Я. Верещак, О. Ірванець, В. Лисюк, О. Сліпець). У п'єсі Лади Лузіної «Загадка сфінкса» висловлено думку, що людина має трьох ворогів: світ, плоть і диявола. В інших п'єсах бачимо, радше, поверхові коментарі і наївні модні розмови про біополя, тілесну енергію, теософію [126, 122-123].

У комедії О. Миколайчука-Низовця «Останній зойк матриархату» (1997) персонажі п'єси – це древні жителі острова поблизу Греції, розумні, здатні як до аналізу суспільного ладу, в якому вони живуть, так і до самоаналізу. Жінки, наділені суто чоловічими чеснотами (мужність, сила, відвага, агресивність, незворушність), не відповідають наявному стану речей, а чоловіки, навпаки, втрачають свої маскулінні риси та їх природну цінність, та поступаються в своїй силі рисами фемінності. «ТРОЯНАТА. Ти мені завжди підсовувала звичайнісіньких відгодованих самців» [205, 200]. Чоловіки не починають першими стосунки, не освідчуються першими в коханні, не шукають можливості зустрічі, вони пасивні та слабкі за своєю суттю, жінки до них самі сватаються. «ДІДУХС. Січебаба погодилася взяти мене за чоловіка. Так що привітайте мене – третій раз виходжу заміж, тю ти – одружуюся» [205, 223]. У своєму нещасті чоловіки часто звинувачують жінок та пануючий лад. «Найганебніша прикмета нинішнього часу полягає в тому, що безліч чоловіків...намагаються стати жінками...все це свідчить про величезну кризу чоловічої статі, яка вже найближчим часом може призвести до повного краху патріархату» [205, 176].

Жінки, з якими знайомить автор читачів, – воістину унікальні для суспільства нашого сьогодення. Вони сильні, вольові, рішучі, відважні, ризиковані та енергійні, пристрасні, здатні ламати стереотипи, продиктовані

суспільним устроєм. «ТРОЯНАТА...то чому ж так виходить, що, годуючи чотирьох чоловіків, я на жодного з вас не можу покластися?» [205, 183].

Повна вседозволеність у сексуальних відносинах спостерігається серед пануючого жіноцтва «ТРОЯНАТА. Хай би кохалася з ким хотіла, але вона вже неодноразово мусила завести законних чоловіків» [205, 198]. Як наслідок, відсутність родини як суспільного інституту, зникнення всіх родинних взаємин (чоловік-дружина, діти-батьки). Йдеться лише про продовження роду «ТРОЯНАТА. Тоді справді, навіщо потрібна сім'я? Адже сім'я без дітей – не сім'я. Навіть одна дитина – це вже гарантовані проблеми на схилі літ. То що вже казати, якщо взагалі весь вік проживеш без дітей?» [205, 200]. Звідси – деградація родини, в якій відносини ґрунтуються на взаємній недовірі та конкуренції чоловіків «гарему», взаємних доносах, які супроводжуються гордістю за свій виконаний «обов'язок», що також хибно трактується керівником держави, в якій відсутні справжні родинні стосунки, що передбачають ласку, турботу, довіру, де кількість чоловіків залежить від статусу і матеріального забезпечення жінки. Але ж рівень чоловіків навіть не дозволяє з ними вийти разом на прийом до посла.

П'єси також презентують певні картини світу, альтернативні реальності, але водночас пов'язані з певним часом і соціокультурним простором. Драматургія є особливою ігровою моделлю світу. Ці моделі вбирають основні константи свого часу і транслиують їх наступним поколінням [215, 57]. Персонаж втрачає свою цілісність, постає вже як Не-Герой. Як бачимо, дев'ятдесятники мають особливий стиль входження в літературний процес та існування в сучасному мистецькому дискурсі, який є не лише виявом основної життєвої позиції покоління посттоталітаризму, але й вирізняє їх з-поміж інших генерацій у літературі. Це покоління, вільне від цензурних обмежень, правдиво зображувало наболіле.

За допомогою методу гри в п'єсах Лесі Демської «Так не буде», «Повернення у нікуди» відбувається вивільнення внутрішнього світу персонажів. Ігрова парадигма в її п'єсах передбачає самореалізацію драматурга



крізь ігрову засаду у вигаданому світі, що за своєю сутністю є художньою грою. Така гра припускає цілковиту творчу свободу й імпровізацію, в якій дотримано всіх умовностей. Однак будь-яке вторгнення в ігровий простір може порушити гру, розтоптати цей крихкий світ фантазії як у п'єсі «Так не буде», де молодь грає в досить серйозні речі, такі як кохання, зрада, смерть, життя. Авторка передає читачеві образ пересічного сучасника, який страждає від нудьги та втоми. У буденних справах вони шукають мотивації та пояснення свого існування, і саме гра відкриває їхні справжні обличчя та порожні байдужі душі. Кожен із персонажів створює загальну картину навколишнього реального світу читача/глядача. У винесенні вироку Марії друзями проглядається алюзія на твір Франца Кафки «Процес». «Вагнер. Приговорюється її найближчими друзями, присутніми тут і яким не байдужа доля Марії, до страти через повішання. Виконання вироку призначається найближчим друзям... Ріхард. Ну як ти? Відійшла? Марія. Так, дякувати Богу. Жарти ж у вас. Вагнер. Треба ж якось розважатися. Нудота страшна. Марія. Я абсолютно згідна. Але наступного разу суддею буду я» [95, 73]. У Кафки: «К. сказав це з деяким викликом: незважаючи на те, що його рукостискання відкинули, він відчував, особливо коли інспектор встав, що він все менше залежить від цих людей. Він з ними грав. Він навіть вирішив, якщо вони підуть, побігти за ними до воріт і запропонувати, щоб вони його заарештували» [140]. Сучасні «герої» Л. Демської – це люди, які не сприймають цього світу й хочуть змінити його бодай феєрверком на честь власної смерті. Авторка створює в п'єсах два паралельних світи: світ з визначеними умовами гри та звичний буденний світ людей. У «Поверненні в нікуди» за одними дверима зустрічаються три чоловіки (Клод, Олександр та Рене) з таємничою жінкою на ім'я Лео. Кожен із чоловіків з нею знайомий і має нагоду спробувати виправдатися та обговорити дії, які були створені в минулому. Лео слухає кожного не перебиваючи, в цей час виловлюючи рибу з акваріуму. Героїня, перебуваючи в стані душевного хвилювання, викликаного абсолютно різними переживаннями та спогадами, слухає сповіді чоловіків про їхнє спільне життя, при цьому оцінка часом

виявляється різко контрастною. Інакше кажучи, ми маємо монологи, «замасковані» під діалоги. Діалог, таким чином, не рухає дію, як у класичній драмі, а, з одного боку, розкриває особистість, а з іншого – це неможливість комунікації як ситуації з установкою на розуміння, тобто діалогу як такого. Головне знову не в тому, що говорять герої, а про що вони думають, але мовчать. Драматург свідомо розділяє два світи: реальний та ігровий. «Олександр. (Він підходить до того місця, звідки вийшов на сцену, і робить рух, ніби пробує відчинити двері). Чорт! Який чорт їх заклав?! Невже я не вийду з цієї клятої кімнати? Дивно, чому нічого не чути за дверима?..» [94, 84]. Завдяки такому розподілу читач відчуває певну приреченість та ізольованість від зовнішнього світу. Персонажі ніби знаходяться на межі між потойбічним і реальним існуванням, і єдина, хто може знати й розуміти це напевно, – їхня колишня жінка, яка зайнята виловом риби.

До того ж особливо важливим є те, що ігровий елемент будь-якого сценічного втілення Леся Демська доповнює ніби ще однією грою з уявою читача, оскільки її драми призначені не лише й не стільки для глядачів, скільки для читачів. Драматург приділяє значну увагу слову, іноді втрачається динамічність розвитку подій, театр дуже тісно межує з літературою.

Драматургія останніх десятиліть виплекала велике розмаїття персонажів, актуальних для сучасного суспільства: колишні й нинішні вигнанці, персонажі-маріонетки, маргінали, безхатченки, самогубці, «кіборги», люди рідкісних професій.

Домінуючий раніше драматичний сюжет, який вибудовувався в чіткій лінійній послідовності, мав у своїй основі вчинок героя, що міг перетворювати світ драми відповідно до власних устремлінь. Досягнення поставленої мети вичерпувало сюжет, який завершувався трагічно в трагедії, щасливо – у комедії і благополучно, хоча й із частковими втратами, – в драмі. У п'єсах дев'яностих років ми бачимо відсутність героя як такого. Розвиток подій відбувається фактично без докладання якихось зусиль від головного персонажа. Вони просто пливають за течією та розплачуються за вчинки зі свого минулого.

Спостерігається відсутність вольових рішень героя, які б надавали драматичному твору закінченості та завершеності. У зв'язку з подібним вибудовуванням сюжету драматичний час був, як правило, безперервним і практично завжди незворотним. У розглянутих нами п'єсах час взагалі має властивість зупинятися, часто це пояснюється розвитком подій в обмеженому просторі, який не дає розуміння про те, що відбувається за його межами. Діалог виступав мовним втіленням сюжету як послідовного розвитку дії: дієвість слова, характерна для драми, і означає систему акцій і реакцій, де слова, безвідносно до події, яка розвивається, нема і бути не може, де слово – вчинок. У цей період всі «вчинки» героїв відбуваються здебільшого у внутрішніх монологіях, які не знаходять подальшого втілення.

### 3.4. Проявленість архетипної складової у драматургії

Об'єктом детальнішої літературознавчої уваги кінця ХХ ст. стали 90-ті роки, відповідно, й покоління дев'яностників. Науковці оцінюють цей період як депресивний, але, незважаючи на всю складність суспільних і культурних умов, це покоління відбулося і спричинило появу нового – двохтисячників [59, 121].

На матеріалі української драматургії окреслено актуальність проблеми з вивчення архетипної складової української культури. Оскільки архетипи притаманні для художнього мислення і втілюються під час створення світу в драматичному творі, то можна дійти висновків, що це властиво і драматургам. Хоча використання архетипів у творчості одних митців трапляється як незначний елемент, у творчості інших він має яскраві ознаки і надзвичайно гармонійно вплетений у стратегію тексту.

О. Когут зазначає, що «архетипна/міфологічна критика є новою й недостатньо освоєною методикою для українського літературознавства, зокрема в аспекті сучасної української драматургії, відтак, очевидно є потреба в такій науковій рецепції» [150, 378]. Літературознавці в дослідженнях приділяють велику увагу вивченню особливостей авторського міфотворення, з'ясуванню ідейно-композиційної ролі архетипних образів у структурі драматичного тексту.

Поглиблений аналіз використання архетипної складової в драматургії 1990-х років дає можливість більш правильно зрозуміти певні художні процеси, які протікають в українській культурній свідомості на межі ХХ та ХХІ ст. Спираючись на психоаналітичні дослідження З. Фрейда та К. Г. Юнга щодо архетипів як надбання колективного позасвідомого, ми маємо можливість проаналізувати п'єси з погляду переродження та інтерпретації архетипних образів, та дослідити особливості функціонування міфологічних образів у драматичних текстах.

О. Погребінська в символічній сімейній драмі «Дев'ятий місячний день» (1998) зображує побутові реалії однієї сім'ї. Байдужий архітектор Олег даремно намагається увіковічнити себе в легендарній будівлі, нервова колишня

дружина-домогосподарка архітектора Олена поводить себе так, ніби й досі лишається його дружиною, стараючись нагодувати його пиріжками із капустою, мама архітектора намагається втішити себе, перечитуючи залиту слізьми синову медичну книжку. І все б так і продовжувалося, допоки не з'явилася загадкова дівчинка разом із останками бабусі в урні. Життя і смерть, реальність й ілюзія, любов і ненависть переплелися. На особливу увагу заслуговують родинні стосунки Олега з його матір'ю Ганною Аркадіївною та з колишньою дружиною, які можна визначити як «комплекс матері» – поняття К. Г. Юнга, пов'язане з архетипом матері. Концепт «мати» функціонує поряд із концептом «дитина» так, що разом вони утворюють бінарну концептуальну єдність. Варто відзначити, що авторка порушує тему хворих, нікчемних дітей у сильних духом, але позбавлених моральних принципів батьків. У п'єсі мати наділена великим життєвим досвідом, який, за народною мораллю, має перейняти дитина: «Мати: Ой, для нирок нам треба, в Олега ж... Олег: Мамо, я абсолютно здоровий! Мати: Припини, будь ласка, твої нирки потребують постійного догляду. Олег: (вибухаючи) Я краще знаю, чого я потребую. Мати: Твоє саморуйнування... Олег: Мамо, відчепися. Мати: Коли ти востаннє здавав аналізи?» [240, 159-160]. Але в контексті зазначеної п'єси стосунки між матір'ю і дитиною можна охарактеризувати фразеологізмом «мамин синочок», який наділений виключно негативним забарвленням і викликає асоціації зі слабодухістю чи навіть безхарактерністю. Магічна влада жінок, які оточують Олега, перевершують межі розумного, це згубна всепоглинаюча сила, яка здатна зруйнувати шлюб, переконати самозакоханого чоловіка в тому, що він огидний. Образ матері в чоловічій психології за своїм характером повністю відрізняється від жіночої. Для жінки мати уособлює її власне свідоме життя, яке обумовлене статтю. Але для чоловіка мати уособлює щось чуже, щось, що йому все ж доведеться випробувати, незважаючи на образи, які приховані в несвідомому. З цієї причини образ матері в чоловіка істотно відрізняється від образу матері в жінки. В очах чоловіка мати від початку має явний символічний сенс, чим імовірно, і пояснюються прояви сильної тенденції до ідеалізації

образу. Людина ж схильна до ідеалізування, коли відчуває прихований страх бути покинутим.

На фоні «комплексу матері» ми можемо говорити про «комплекс Едіпа» в Олега. Термін був введений З. Фройдом у 1910 р. в роботі «Про особливий тип вибору об'єкта в чоловіків». «Хлопчик, який починає знову бажати свою матір і ненавидіти батька як суперника ... потрапляє, як ми говоримо, під вплив Едіпового комплексу» [304, 233]. Сам термін бере свій початок з давньогрецького міфу про царя Едіпа, який за волею долі вбив свого батька і одружився на своїй матері. Перед читачем недостатня кількість фактів з біографії Олега, але ми знаємо, що він – одна дитина в сім'ї, чи жив з ними батько і в яких стосунках перебував – не відомо, але факт, що на поминальні дні Олег на цвинтар на могилу батька не збирається йти, нагадує про те, що він ніколи туди й не ходив. У Олега формується страхітливий обов'язок любити і бути вдячним, на який також накладалися насильство любов'ю в дитинстві і несвідоме пригнічення матер'ю. «Олег: Я здоровий, гарний, розумний, мені посміхається Фортуна (підхоплює матір під коліна і піднімає). Я гідний син найпрекраснішої у світі матері!» [240, 160]. Залицяльник Ганни Аркадіївни, Віктор Михайлович, попри всі свої намагання отримати прихильність від сім'ї, лишається байдужим як для матері, так і для Олега. «Олег: Мені подобається Віктор Михайлович... Мені подобається Віктор Михайлович. Мені подобається Віктор Михайлович. О, як мені подобається Віктор Михайлович (блазнуючи). Напевне, я його у тебе відіб'ю. У?» [240, 163]. Поведінку Олега наприкінці п'єси можна порівняти з просвітленням. Читач може спостерігати радикальні зміни, які відбуваються з чоловіком у досить банальній ситуації. Після відвертої розмови з колишньою дружиною про епізод з їхнього спільного минулого життя відбувається переоцінка стосунків пари, Олег згадує за доньку (і хоч дівчина вже доросла, має свого хлопця) й пропонує зводити її в зоопарк. Останні репліки, які вже лунають із-за лаштунків, свідчать про освітлене щастям обличчя Олега.

Особливе звучання в п'єсі отримала тема смерті. У діях та роздумах персонажів відчувається дещо іронічне ставлення до смерті. Жінки в п'єсі проявляють інтерес до обрядових традицій, які пов'язані з відвідуванням померлих на цвинтарі в поминальні дні, в той час як Олег відверто заявляє, що не ходив ніколи і не піде й цього разу, що можна розцінювати як неповагу до покійних чи до національних традицій. Також у тексті ми бачимо кілька варіантів поховання: більш традиційне для української нації – це захоронення тіла в землю та спалювання тіла і можливість його тривалого зберігання в спеціальній урні. Знаковим для п'єси є архетипний мотив пошуку правди. Оскільки використання другого варіанту для нас є менш звичним, виникають сумніви щодо правдивості слів онуки, яка ніби привезла в урні останки бабусі. Поведінка Ірини може розцінюватися як сімейна помста за зруйнований шлюб бабусі Жені.

У п'єсі простежуються інтертекстуальні зв'язки з творчістю Шекспіра у формах цитування та коментування творчості («неладно что-то в Датском королевстве», «Офеліє, геть в монастир!», «Я от чомусь зрозумів про що «Гамлет». Чому він не може отак взяти й покінчити із Клавдієм» [240, 177]). Одноразово авторка цитує Пушкіна, зокрема твір «Пісня про віщого Олега»: «как ныне собирается вещий Олег отмстит неразумным хозарам...» [240, 166]. Все це свідчить про зв'язок художніх текстів, які належать різним авторам, на смислового та структурного рівнях.

В іншій п'єсі О. Погребінської «Осінні квіти» (1994) сюжет ґрунтується на бінарній основі протистояння вірності та зради. Також спостерігається подвійна природа внутрішнього світу людей, зокрема Вілена, знаходить своє вираження в архетипі Тіні. Наявність значних суперечностей та протилежностей у психічній поведінці цієї жінки вказує на характер зазначеного архетипу. В одній сцені Вілена своєю поведінкою і спілкуванням із Костею показує своє зневажливе ставлення до чоловіка, в іншій – шалене кохання. «Вілена. І я кохаю, і він мене, і так люблю, як хвора, надривно, з кров'ю, торкнутися боюсь, тому що потім не відлипнути, не відклеїтися, бо

якщо на повну силу, то як же його за хлібом відпустити, як же я без нього оцю от секундочку?» [241, 279]. Важко навіть допустити, що після цих слів жінка зрадить, так би мовити, коханому, а потім ще й отруїть його. Російський літературознавець Асія Есалнек зазначала, що «одночасно з відкриттям несвідомої сфери психіки К. Г. Юнгом була зафіксована полярність психічних структур, тобто наявність протилежностей, протиріч, з найбільшою виразністю виявляється в архетипі Тіні» [110, 32]. Оскільки архетип Тіні символізує ті риси, які людина намагається приховати чи зовсім пригнітити в самій собі, можемо говорити про дуалістичність образу Вілени. О. Когут зазначає: «...у п'єсі Погребінської наявна подвійна театральність, своєрідна гра в подружжя, коханців, партфункціонерів, студента-психіатра, любов, урешті життя та смерть. Удавання як пошук справжності, обґрунтування власної нереалізованості через зовнішні обставини, симулякр романтичних героїв, що не в змозі побороти власну Тінь, і моделюванням абсурдних ситуацій, насичених екзистенційними проблемами вибору» [150, 359].

Анатолій Дністровий – письменник, більш відомий за романом «Пацики. Банди Тернополя в останні роки радянської імперії», – мав дуже нетривкий драматургічний досвід ще в студентські роки, написавши п'єсу на одну дію «Учитель» (1998). Після переїзду до Києва припинив свої спроби в драматургії, бо написання п'єс вимагало причетності до театального процесу. У п'єсі «Учитель» автор використовує архетип смерті. М. Еліаде наголошує, що «смерть трансформує людину у форму духа», що втілюється «через образи і символи, пов'язані з народженням, відродженням, воскресінням, тобто з новим і іноді все сильнішим життям» [109, 504]. У п'єсі архетип смерті постає в контексті християнського дискурсу як відплати за створення кумира, «колись ти просив, щоб я по твоїй смерті прийшов до тебе. Уже тричі я пробував це зробити, тричі я лягав під поїзд, з насолодою слухаючи наближення гуркоту, однак, тричі невідома рука мене піднімала і, як паршиве кошенятко, відкидала геть, змушувала принизливо тікати! Можливо це страх!? Але ж страх, як ти казав, любий учителю, – це комплекс курки, за якою бігає господиня, що хоче її



зарізати» [102, 96]. Кодовими для цієї п'єси постають архетипи брехні та страху. Вибір місця дії в п'єсі не випадковий, цвинтар допомагає у створенні похмурої атмосфери та передачі душевних страждань.

Особливого звучання тема смерті набуває у драматичній експресії «Із ночі в ніч» (1990) А. Вербеця. «Я з тобою ... Пустити мене до себе. Я ж знаю – ти тут. Дев'ять днів ще будеш. Ти чуєш, ти розумієш мене, а я – не можу до тебе пробитися. Туди – до мертвих ... Ми в різних вимірах. І нікому з смертних не дозволено» [44]. В кількох картинах п'єси дія розгортається на видобуванні сірчаної копальні. У християнському світогляді сірка має негативне значення, пов'язане з символікою жовтого кольору й задушливим димом, що виділяється при її горінні. Також сірка асоціюється з пеклом і дияволом – вважається, що сам Сатана і потойбічний світ, яким він керує, цілком складаються з сірки. На початку п'єси, коли Анатолій потрапляє до копальні, перед читачем ще не достатньо інформації, щоб зрозуміти причини, чому він туди потрапляє, але драматург досить прозоро описує процес, коли Анатолій лягає до померлої дружини в труну і разом з нею летить угору. Труна виступила в ролі з'єднувального ланцюга між двома світами. Лише після того, як читач дізнається історію життя Анатолія та Надії, можна зрозуміти причини потрапляння до сірчаної копальні – це подружня зрада (ще одне символічне значення сірки). Анатолій фактично проміняв дружину на майбутню успішну кар'єру, на захист кандидатської та докторської дисертацій, дозволивши хтивому професору забрати Надію собі. «Лазар Лукич. Не жени, я тобі знадоблюся. З дисертацією допоможу. Захист влаштую. Ніхто не пискне. Через пару років можна докторську... Мені адже багато не треба, я ж не гангстер статевий, мені трохи .... Ти зайди зараз у ванну, а двері не замикай... відкрий, чуєш ? ... Я гляну одним оком і піду... А завтра ти до мене з дисертацією. І все буде в порядку» [44]. Коли Анатолій заявляє про свою перемогу, починає завалюватись і тускніти сірчана копальня, де відбувається бесіда з професором Лазарем, який прийшов по допомогу, просить вилікувати від енурезу. Анатолій не відмовляє – пропонує варіант кастрації. Сірка також є символом вини та

покарання, який відсилає до образу вогняного дощу, що знищив Содом, і до практики обкурювання сірчаним димом злочинців. Варто наголосити, що А. Вербець у зазначеній п'єсі використовує християнські мотиви, зокрема «Отче наш» у вигляді обрамлення. На початку п'єси Анатолій читає молитву над померлою дружиною Надією, в кінці ж п'єси Надія читає молитву над своєю дитиною. Зупинити всі знущання та примусити завмерти породження пекла змушує спів півня. Півень згадується в Біблії у зв'язку зі зреченням Петра та в інших епізодах. Згідно з переказами Петро до кінця свого життя возив із собою півня, щоб нагадувати собі про свою зраду. В середні віки вважалося, що півень своїм криком проганяє нечисту силу. За легендою, на Таємній Вечері поданий був смажений півень, коли Юда вийшов із-за столу, Ісус наказав півню встати і йти за зрадником. Півень послухався і, повернувшись назад, повідомив, що Юда продав Христа. Ось чому півень увійшов до раю. В апокрифічних оповідях про страсті Господні розповідається, що коли Юда після зради повернувся додому, щоб приготувати мотузку і повіситися, – дружина його в той час смажила півня. Юда повідомляє їй про свої наміри, додаючи, що Ісус на третій день воскресне. Не воскресне, – відповідає дружина, – так само як і цей півень не заспіває. І ось півень змахнув крильми і тричі проспівав. У цьому епізоді простежується також символіка воскресіння та другого народження, в Новому заповіті образ Півня має символічне значення якоїсь вирішальної межі, що й відбувається у фіналі п'єси, автор наголошує на невідворотності покарання.

Після прочитання тексту виникає асоціація А. Вербеця з Ф. Кафкою. Головний персонаж Анатолій настільки керується власним несвідомим, що поспішає зіграти роль, нав'язану йому як у кафкіанських жахіттях, він не може цього уникнути механічно, але все ж таки шукає цьому виправдання, моральні (з відхиленнями, як ми побачимо далі) і теоретичні.

Отже, після вивчення проблеми функціонування та використання архетипів на матеріалі української драматургії 1990-х років, ми маємо змогу сформулювати рецептивне поле для подальших наукових розвідок. Літературознавці в дослідженнях приділяють значну увагу вивченню саме

особливостей авторського міфотворення та з'ясуванню ідейно-композиційної ролі архетипних образів у структурі драматичного тексту. Враховуючи, що в драматургії зазначеного періоду кількість смертей зростає, як сценічних, які відбуваються безпосередньо перед глядачем (чи поруч, за лаштунками), так і позасценічні, очікувані, неявні, автори вводять такого персонажа, як медіатор, який є з'єднувальною ланкою між світом живих та світом мертвих (Анатолій «Із ночі в ніч» Альберта Вербеця).

Знаковими для п'єс, написаних у 1990-ті роки, є архетипи Смерті, Матері (Ганна Аркадіївна), Тіні (Вілена) тощо. Спостерігається відсутність архетипу Самості/Образу Божого в колективному підсвідомому, адже Самість у трактуванні К. Г. Юнга – це досконале вираження того, як складається доля не тільки окремої людини, а й усіх людей, коли вони доповнюють один одного до цілісного образу. У розглянутих п'єсах яскраво представлена екзистенційна проблема вибору життєвого шляху людиною, виражена через іронічне сприйняття себе та дійсності. Також можемо спостерігати використання релігійних мотивів у драматургії А. Вербеця, зокрема, трактування воскресіння як порятунку від загибелі. Мотив вигнання й викорінення рис особистості, пошуки нею шляхів подолання стану духовного занепаду перетинається з мотивом надії в момент апокаліпсису, чим передається передчуття позитивних зрушень в історії людства.

### Висновки до 3 розділу

У критичній літературі існує твердження про відсутність суттєвих досягнень у драматичному роді літератури. На противагу цьому є публікація про сформованість трьох напрямів української драматургії, у кожному з яких діють свої талановиті представники. У зазначений період творять вже відомі драматурги з попередніх десятиліть і разом з тим з'являються нові молоді митці.

Драматурги зреклися тенденції до пропаганди, яка надмірно вабила ще у 1980-ті роки, й переорієнтовуються на читача, а не на замовника. Проте кістяком драматургічної традиції лишається використання інтриги та гумору, схильність до притчевості та міфотворення.

У цілому в драматургії 1990-х років домінують невеликі за обсягом п'єси, з помітною зміною композиційної побудови (відкриті фінали). Не відмовляються автори й від використання інтертекстуальних зв'язків у формі алюзії та прямого цитування.

Ймовірно, криза в можливості презентувати текст на сцені сприяла використанню класичних творів у сатиричному ключі. Сформувати цілісне уявлення про систему жанрів досить важко, оскільки друком виходила лише незначна кількість п'єс порівняно з написаними творами. Але безсумнівно, в жанровій системі сучасної української драматургії відбувалися різючі зміни. Стає звичним явище змішування кількох жанрів в один новий. Найчастіше драматурги звертаються до таких жанрів, як притча-фентезі, біографічна драма, історична драма, психологічна драма, філософська драма. Варто згадати і про схильність до використання елементів поетики готичного роману, але з паралельним застосуванням романтичної іронії.

У зображенні людини з деформованою психікою, втіленні складних емоційних станів, передачі глибини внутрішнього світу, сфери підсвідомого особливих успіхів досягла О. Погребінська, зокрема в творі «Осінні квіти». У ролі головного персонажа найчастіше трапляється маргінальна особистість, схильна до роздумів, часто аморальних. Такий тип не-героя не намагається

побороти плин сьогодення, а навпаки, вирізняється певною аморфністю, перебуваючи на переломних етапах свого життя в повній дисгармонії з суспільством. Якщо ж розглядати п'єси історично-біографічного типу, де в основу покладена доля відомої та знаної особистості, спостерігається заклик до духовної еволюції, просвітницька діяльність та гра контрастів. Взагалі елемент гри, як у п'єсі Л. Демської «Так не буде», сприяє входженню драматургії у фазу постмодернізму.

У п'єсах простежується один наскрізний струмінь – глибокий психологізм – у сприйнятті людського буття та у визначенні конфліктів навіть тоді, коли митці, на перший погляд, малоспіввідносні за характером своєї творчості. У проаналізованому корпусі драматичних творів, написаних у дев'яності роки, простежується актуалізація сюжетного нарративу брехні та страху. Не втрачає своєї актуальності бінарна опозиція вірності та зради в традиціях соціально-психологічної драми. На основі фольклорних та релігійних мотивів драматурги моделюють сюрреалістичні драматургічні сцени з паралельним використанням архетипу смерті.

Безумовно, значну роль у формуванні драматургії зазначеного десятиліття відіграє використання архетипів сучасними авторами. Серед розглянутих п'єс найчастіше трапляються архетипи Матері, Смерті, Тіні. Знаходить своє вираження й «комплекс Едіпа» в символічній сімейній драмі «Дев'ятий місячний день».

Таким чином, десятиліття представлено як час переломного моменту в долі держави, який подарував свободу у висловлюванні думок та вибору теми для написання творів, але спровокував на деякий час зниження активності письменників не на один рік.

## РОЗДІЛ IV. ДРАМА 2000-Х РОКІВ: ШЛЯХ ДО ЕКЛЕКТИКИ ТА НОВОЇ ДРАМАТУРГІЧНОЇ ЄДНОСТІ

### 4.1. Акцентація експерименту – головний маркер нової драматургічної стилістики

Сучасна українська література побудована на фундаменті вікових традицій і водночас є якісно новим продуктом сучасного глобалізованого інформаційного світу. Д. Дроздовський вважає, що формування покоління двохтисячників було розпочате попередніми історичними епохами, де значну роль відіграли дев'яності («розквіт» нерозуміння історичної перспективи внаслідок економічної кризи, культурне спустошення) [107, 172]. Основною ознакою сучасної літератури є її транснаціональний характер, що виявляється у спробі письменників-сучасників розв'язати глобальні вселюдські проблеми. Сучасні українські письменники намагаються зруйнувати мітки «провінційності», «окремішності» нашої літератури. Тому оцінки художніх творів українських митців слова часто неоднозначні, іноді діаметрально протилежні. Двохтисячники часто добивалися популярності епатажними акціями та активною промоцією себе у медіа та публічному просторі. У 2011 р. Сергій Жадан упорядкував дві антології поетів «Метаморфози. 10 українських поетів останніх 10 років» та прозаїків «Декамерон. 10 українських прозаїків останніх десяти років», презентувавши своє бачення значних авторів цього періоду. О. Ушкалов в одному з інтерв'ю зазначив: «Я 2000-ник, це абсолютно мене не напружує, натомість дуже приємно розуміти, що в твоєму поколінні є немало кльових поетів і прозаїків» [208]. У літературний процес включена й масова література у досить великих масштабах. У 2000-х роках науковці мали можливість подискутувати про розвиток масової культури, літератури, кітчу на кількох конференціях: «Масова література: від давнини до сучасності» (Бердянськ, 2006), «Кітч у сучасній культурі» (Київ, 2010), «Зони контакту: література і масова культура» (Київ, 2010). Спостерігається сплутування понять масовості та елітарності під впливом різних факторів (напр., екранізація елітарного твору переводить його на рівень масової літератури). У 2000-х роках

читач у більшості випадків обирає або масову літературу (щоб не навантажувати мозок), або професійно-технічну (для підвищення професійної конкурентоспроможності). У драматургії 2000-х років спостерігається активізація, продовжують з'являтися нові імена за підтримки літературних конкурсів та драматургічних фестивалів. Були видані чотири альманахи сучасної української драматургії (на жаль, Спілка письменників зупинила подальші видання), окремою збіркою надруковані твори лауреатів конкурсу «Коронація слова» в номінації «П'єси» за результатами 2006 та 2007 років. Також рідко невеликим накладом виходять друком індивідуальні збірки сучасних драматургів. Починаючи з 2005 р. у Херсоні регулярно проходить Міжнародний театральний симпозіум, за матеріалами якого виходять збірки наукових праць учасників «Південний архів». У 2012 р. відбулася презентація електронного збірника сучасної української драматургії «Авансцена», до якого увійшли п'єси майже 50 сучасних українських персоналій. Збірник був виданий коштами драматургів Національного центру театального мистецтва імені Леся Курбаса, які й організували проект.

Т. Вірченко у монографії «Художній конфлікт в українській драматургії 1990 – 2010-х років» пише, що одним із чинників, який обґрунтовує покоління двохтисячників, є домінування опозиції «митець-влада», узагальнено-політичний чинник [59, 98]. В. Даниленко, визначаючи перше покоління ХХІ ст., характеризує передумови для створення літератури нової якості, що пов'язані «з розвалом Радянського Союзу, утворенням української держави і об'єднанням Європи» [92, 325].

В останні десятиліття українські драматурги мають постановки на великих сценах України та світу. У Національному театрі драми імені Івана Франка йде вистава Олександра Денисенка «Божественна самотність» про життя й творчість Тараса Шевченка та вже не один рік поспіль аншлагова вистава «Едіт Піаф. Життя в кредит» Юрія Рибчинського, «Таїна буття» Тетяни Іващенко, «Щоденники Майдану» Наталії Ворожбит. У Молодому театрі з успіхом йдуть п'єси Валентини Тарасової «Скажена співачка з невідомим»,

Тетяни Іващенко «Спалюємо сміття», а в Театрі на Подолі – вистава Тетяни Іващенко «Таїна буття». У київському театрі «Сузір'я» – п'єса Олега Миколайчука «Асо та Піаф», у Національному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса – його вистава «Дикий мед у рік Чорного Півня». У Київському академічному театрі юного глядача на Липках йшла вистава Світлани Лелюх «Коломбіна, П'єро, Арлекін». Але незважаючи на зазначений перелік, сьогодні існує мало п'єс, які живуть на сцені.

Найбільше щастить на сценічне втілення Неди Нежданій – Голова Конфедерації драматургів України, Член ради Дому Європи і Сходу в Парижі, патрон України на найбільшому фестивалі сучасної драматургії бієнале «Нові європейські п'єси» у Вісбадені (Німеччина), учасник Всесвітньої Конференції Жінок Драматургів у Стокгольмі (Швеція). У Київському академічному театрі юного глядача на Липках показували вистави Неди Нежданої «Химера», у київському театрі «Міст» – «Одинадцята заповідь», «Самогубство самоти» і «Той, що відчиняє двері», у Львівському театрі імені Лесі Українки з успіхом йде п'єса «І все-таки я тебе зраджу». У 2012 р. драматичні твори Неди Нежданої побачили у Любліні, Бремені, Москві, а також у Мінську на фестивалі «Театральний кафр», де п'єса «Той, що відчиняє двері» одержала Приз глядачів..

Сучасна українська драматургія на межі тисячоліть вкотре зазнала суттєвих змін щодо свого призначення, спрямування, ролі в суспільстві, співвіднесення художньо-естетичної, пізнавальної і розважальної функцій.

Р. Харчук стверджує, що «сьогодні джерелом генерації вважається так зване поколінняве переживання – той духовний струс, що припав на молодість митців певного покоління і тим самим окреслив його духовний зміст. Єдність покоління найвідчутніша у той момент, коли воно входить до літератури й протиставляється старшому поколінню, проголошуючи власну інакшість» [309, 19].

Незважаючи на спільні риси та проблеми, які порушують драматурги в творах попередніх десятиліть, спостерігається еkleктика в драматургії – це,



певним чином, протест проти усталених класичних канонів. Набуває поширення практика перекодування традиційних класичних сюжетів, експерименти з жанрами, ігрове начало, імітація реальності. Через демонстрацію пульсу сучасного існування відчувається переживання за людську долю. Українська драматургія 2000-х років пропагує новий тип героя – надлюдини, протагоніста, відмінного від героя минулого століття, він не виступає ідеологом чи народним заступником, це людина, яка обрала власний життєвий шлях і рухається ним, не зраджуючи моральним та духовним переконанням.

Одним із головних явищ експерименту є творчий підхід до визначення жанрів авторами власних творів. У Павла Ар'є з'являється такий жанр, як п'єса з фільмом на дві дії («Експеримент»). Неда Неждана особливо активна у створенні авторських жанрів: майже еротична трагедія («Химерна Мессаліна»), казка-шоу («Зоряна мандрівка»), трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння («Самогубство самоти»), небезпечна гра на дві дії («Коли повертається дощ»). Н. Копистянська в дослідженні «Жанр, жанрова система в просторі літературознавства» вибудувала концепцію утворення нових жанрів. «Жанри збагачуються за рахунок міжжанрового, міжродового зв'язку та взаємодії між видами мистецтва ... коли була проголошена свобода художника, з'явилися стикові жанри, відбувалося поєднання родових начал» [156, 44-45]. Тобто науковці дійшли думки, що жанр є рухомою нефіксованою категорією, і прояви цього процесу ми спостерігаємо в сучасній драматургії. Однією з найбільш стійких і яскраво виражених тенденцій сучасної драматургії є гра з класичним каноном, яка викликала неймовірну кількість ремейків класичних п'єс. А ось Анатолій Крим більшість своїх п'єс 2000-х років творив у традиційному жанрі комедії. Але цей жанр не завжди є чистим, це можна пояснити тим, що у його п'єсі «Осінь у Вероні» відбувається переробка класичної трагедії на ліричну комедію, в якій введення окремих шекспірівських мотивів часом служить створенню комічного ефекту. Незважаючи на визначений автором жанр, кінець п'єси трагічний, і вся ситуація, в якій опинилася Верона, викликає лише сумні

думки та співчуття. Драматурги звертаються до такого стилю викладення тексту, тому що це допомагає викривати такі проблеми сьогодення, як втрата сімейних цінностей, історії, культурна криза масової свідомості. Незважаючи на іронію, якою пронизане майже кожне слово в діалогах, насмішки чи неповаги до оригінального сюжету немає. Актуалізація класики вказує на моральну деградацію. Вводяться нові персонажі, з'являються діти у живих Ромео та Джульєтти. Центральною проблемою є бунт деяких героїв проти рутинного колеса життя, яке всіх молотить у своїх жорнах. Конфлікт поколінь батьків та дітей є актуальним для сучасного суспільства, незважаючи на те, що сюжет п'єси взятий із XVI ст. Це свідчить про те, що проблема взаємовідносин між поколіннями належить до вічних проблем буття.

Потрібно пам'ятати про те, що читач має бути ознайомлений із класичним текстом, який взятий за основу сучасної п'єси, для досягнення запланованого ефекту, тільки за таких умов можна відчутти, що саме автор висміює чи іронізує. Гостро відчувається контраст між серйозністю класичних образів та буденністю сучасних перероблених. А. Самарін, досліджуючи стратегії перекодування класики в російській драматургії на межі XX – XXI ст., спростовує той факт, що переробка класики є свідченням настання кризи в літературі. Вектором змін тексту-зразка є підвищена психологізація, уведення прийомів самоаналізу, сповіді, посилення філософської складової, утвердження Абсолюту [260, 8]. У п'єсі паралельно діють звичайні побутові персонажі поруч з історичними літературними образами (А. Крим «Заповіт цнотливого бабця» Дон Жуан).

Канон єдності місця часу і дії у драматургії XXI ст. не дотримується. Місце дії впродовж п'єс локально змінюється. У п'єсі «Нелегалка» автор не визнає триєдності, у першій частині події розгортаються в Італії, а згодом ми розуміємо, що це вже Україна. Побіжно згадується і місце України в світі. Характерне для цієї драми акумулювання довгих і глобалізованих ремарок, які ніби перетікають у прозовий текст. Вони представлені за допомогою техніки «текст у тексті», вся динаміка розписана надзвичайно детально і художньо,

іноді тут же розкриваються деталі з біографії персонажа на якому драматург концентрує увагу.

Сучасна проблема нелегальних заробітчан в Україні постає і в п'єсі Василя Фольварочного «Пересажене серце» (2005), але у цій п'єсі порушується також проблема незаконної торгівлі людськими органами. Стилїстика В. Фольварочного у п'єсі «Пересажене серце» більш жорстка й натуралістична, порівняно з трагікомедією «Нелегалка» А. Крима. Якщо спиратися на жанрове визначення трагікомедії, то в п'єсі А. Крима варто акцентувати саме на комедійності, тоді як у В.Фольварочного визначальною є трагедія: події, їх мотивація постають у нього переважно у трагедійному світлі [311, 56].

Н. Мірошніченко зазначає, що у п'єсі В.Фольварочного «дія відбувається «тут і тепер», але форма твору відповідна до принципів того «стабільного» застійного суспільства, яке відповідало періоду творчої зрілості покоління «мовчазних» (кінця 70-х – початку 80-х років) – реалістичність, чітка композиційна структура, принципи побудови конфлікту з різким поділом на героїв і антигероїв...» [215, 64]. Така ж картина характерна і для п'єси Анатолія Крима. У п'єсі «Звідки беруться діти» А. Крим продовжує розвивати концепт покинутої людини, увиразнюючи його шляхом зображення ненародженої ще на світ особистості. Зважаючи на розглянуті вище п'єси, варто наголосити на тому, що персонажі – це часто пересічні громадяни, без особливих виразних ознак нетипової поведінки для сьогоденного суспільства.

Для творчості В. Шевчука характерна переробка власних прозових текстів в інші роди, у тому числі й у драму. Психологізм його прози акумулюється у драматургії. Музична феєрія з прологом та антипрологом «Панна квітів» (2001) у початковому варіанті була написана як казка для дітей. У передмові до збірки казок «Панна квітів. Казки моїх доньок» автор розповідає історію написання творів разом зі своїми доньками, але попри це історії мають глибокий філософський підтекст повчального характеру. На прикладі аналізованої нами п'єси червоною ниткою проходить ідея, яку можна

сформулювати однією цитатою: «коли чоловік добрий, його й хвалити не треба, бо добре діло його хвалить» [328, 349]. Характерним є використання поліморфних національних культурних українських кодів: звичаї, вірування, норми моралі.

Проглядається алюзія на «Лісову пісню» Лесі Українки та її головні персонажі: Мавка – Панна квітів. В. Шевчук зображує Панну як неземну духовну істоту поруч із приземленим Кріносом. Проглядається певний дуалізм між дійовими особами, їхніми світами: добрим казковим і жорстоким буденним.

Переробка прозового тексту на драматургічний трапилася й з відомими творами: «Калинова сопілка» О. Забужко та «Солодка Даруся» М. Матіос, що стало визначною подією в театральному світі. Вперше на українській сцені – постановка повісті «Казка про калинову сопілку» відбулася у Чернівецькому академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської. У рамках польсько-українського проекту «Спільна мережа співпраці у сфері культури та соціального захисту з метою розвитку міст з польсько-українського прикордоння» була представлена вистава «Сестра сестрі» постановку якої навіяла також повість О. Забужко. Перша постановка твору «Солодка Даруся» відбулася у 2008 р. також в Чернівецькому академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської, де жанр вистави визначили як драма на три життя. Цього ж року успішну постановку за цим романом здійснив Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. І. Франка, який вирізнявся дещо експериментальним підходом. Показ вистави вже був здійснений понад 200 разів. «Роман Марії Матіос – складний матеріал для інсценізації: і через уже здобуте визнання самої книги, і через її композиційні та сюжетні особливості. Але, вже сама трагедія, що лежить в основі наративу, заторкуючи болючі сторінки історії, яка ще жива в спогадах старшого покоління та закарбується в генетичній пам'яті наступних, заглиблюючись у

філософські узагальнення, видається близькою як для акторів, так і для глядачів» [41].

Неда Неждана свою п'єсу «Коли повертається дощ» класифікує як небезпечна гра на дві дії. Гра, як відомо, це і жанр середньовічної драматургії. Дія відбувається буцімто в наші дні в провінційному місті Н., де вже давно нічого не трапляється. Розвиток подій, персонажі є досить нетиповими, анонімність назви дає можливість запропонувати будь-яке містечко, й ідея твору від цього не зміниться. Люди вигадують події і пишуть про них у газетах, хоронять примар, відкопують псевдоісторичні пам'ятки. Але до міста приїжджає жінка-чужинка Галина і відкриває нову кав'ярню «Під парасолькою». Історії, з якими знайомиться Галина, мають колажну природу, нагадують собою бесіди з психотерапевтом про екзистенційні варіанти буття. Цього разу все відбувається інакше, ніж зазвичай: розігране вбивство стається насправді, а місто все ж таки зрошує дощ.

О. Когут у монографії розглядає гру у драматургії як матрицю сюжету. Зокрема, зазначає, що структура сюжету п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ» відповідає популярній в англо-американській науці рольовій теорії ігор, концепти якої утвердилися у царині соціологічних і психологічних досліджень [150, 144].

В одному з інтерв'ю Анна Багряна говорить, що «п'єси цікаві тим, що можеш створювати характери, проникати у психіку вигаданої тобою людини, думати і розмовляти її словами. Це надзвичайно цікаво, а тому й затягує, ніби якась азартна гра» [4]. Нині теорія літератури ще не виокремлює такого жанру, але все-таки, сучасні драматурги користуються ним як методом структурування тексту чи на змістовому рівні. До проблем гри зверталися Ж. Батай, Р. Барт, М. Бахтін, Й. Гейзінга, Г. Гадамер, М. Гайдеггер, Й.-В. Гете, Ж. Дерріда, І. Кант, С. К'єркегор, Ж.-Ф. Ліотар, Ф. Ніцше, Є. Фінк, М. Фуко, Ф. Шіллер. Ігровий феномен у культурі вивчає сучасний український філософ Я. Білик, а М. Бойченко вивчає гру як проблему соціальної філософії [150, 144].

У моноп'єсі Неди Нежданої «Мільйон парашутиків» варто відзначити вживання загальної назви «жінка» замість імені головного персонажа. Імена взагалі набувають стилістично-емоційного забарвлення тексту. Як от у п'єсі Валерія Герасимчука «Вибори біля панелі» іронічно перекручені імена та прізвища українських сучасних політиків, у п'єсі Анатолія Крима «Жага екстрему» замість імен вжиті жаргонні клички, наприклад, Моргалов, Марафет.

Леся Дзюба в п'єсі «Продана душа» використала закільцьовану стратегію написання, використавши в сюжеті алюзію на Фауста. Знайшло своє вираження виявлення зовнішнього і внутрішнього світу. Твір має кумулятивний тип сюжету.

Молодий драматург Катерина Бабкіна звернула увагу на сфери зображення життя, які раніше були під табу (поєднання естетизму, аморалізму і нервово-загостреної еротики).

На думку Я. Голобородька, у п'єсах збірки Олександра Ірванця «Лускунчик – 2004» характерна риса «поєднувати, схрещувати, зрощувати фінал і кульмінацію» [78, 96].

Варто наголосити на тому, що для сучасної української драми відсутні географічні кордони, читач і глядач мають змогу побачити п'єси драматургів, які проживають за кордоном, на українській сцені, і навпаки, п'єси драматургів, які проживають в Україні, періодично ставляться в Європі (Болгарія, Німеччина, Польща, Росія).

Мова драматургічних творів мозаїчна, різноманітна за стилем, а слово, як відомо, – це інструмент процесу авторського мислення.

Таким чином, драматургія 2000-х років не стоїть на місці, видається явищем доволі дискретним у порівнянні з драматургічним процесом попередніх десятиліть. Суттєво оновлюються прийоми написання п'єс, глобалізуються актуальні проблеми сьогодення (нелегальні заробітчани, покинуті родини, влада грошей тощо). Вже намічено злам класичних кліше у виборі автором жанру, сюжету, тематики. Стилїстика набуває більш серйозного емоційного забарвлення, інколи межуючи з неореалізмом або неонатуралізмом.

Творчі імпульси спонукали драматургів до мистецьких експериментів та відходження від канонів. У трактування світових образів та сюжетів вноситься новий контекст: традиційні образи з відбитком часу, які наповнюють цих персонажів новим змістом. Засудження сучасної політичної ситуації, влади, дії законів прочитується між рядками у більшості п'єс. Гостра соціально-політична проблематика та важливі художні досягнення є запорукою того, що п'єси сучасних українських драматургів стали актуальним драматургічним матеріалом для театрів, які не бояться глядача. Але при цьому драма не несе певних ідеологічних насаджень суспільству.

П'єси 2000-х років стали об'єктом інтересу вузькоспеціалізованих інтернет-сайтів, активні дискусії точаться на форумах серед зацікавлених людей (напр. <http://www.dramaturg.org.ua/>, <http://www.dnipro-ukr.com.ua/teatr.html>), тексти продовжують активно з'являтися, проводяться конкурси, майстер-класи від досвідчених драматургів та читки для тих, хто тільки починає себе пробувати в новому роді. Це є свідченням розвитку процесу української драматургії. У періодиці також час від часу з'являються наукові статті та професійні огляди, критика, рецензії на нові постановки. Драматургія останнього десятиліття навряд чи розрахована на масового читача, а радше на людину, яка орієнтується у світовому літературному процесі, з глибоким відчуттям філософських ідей, закладених у сюжети сучасних п'єс.

#### 4.2. Текстові стратегії «драм для театру» і «драм для читання»

У сучасній українській драматургії останніх десятиліть спостерігається переосмислення тексту драми як такого. Нерідко з'являються п'єси, в яких відсутні кордони між актором і глядачем, все сходиться в одну лінію дії. У текстах це проявляється різними стилями побудови сюжету та конфлікту, навіть у визначеннях жанру автори натякають на те, що твір придатний не лише для постановок, а й для читання.

«Драма для читання» відображує проміжний компонент між театральним мистецтвом та літературним, відповідно нечітке визначення жанру поглиблює проблему формулювання терміна. Для реалізації «драми для читання» необхідна комбінація описових засобів у поєднанні з великою кількістю ліричних елементів, внаслідок чого спостерігається реорганізація структури п'єси. У такому жанрі на першому місці для драматургів виступатиме зміст та ідея, а згодом – форма. Неординарність «драми для читання» полягає в тому, що вона має на першому плані завуальований внутрішній конфлікт (найчастіше психологічний). Як результат – драматурги більше схильні писати в першу чергу трагедії, а то й експериментувати зі створеннями індивідуальних жанрів. Для вирішення конфліктів автори часто надають перевагу монологам, а не діям. О. Бондарева зазначає, що «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» [34, 410].

На думку В. Волькенштейна, «драма «для читання» (тобто лише для читання) не існує; драма, яку не можна грати – не драма, це – трактат, або поема в діалогічній формі, а якщо і драма, то драма невдала... я... бачу в драмі природній сценічний матеріал, літературу театральних можливостей... п'єса є одночасно сценічний матеріал і завершений художній твір» [64, 162-163].

К. Бабкіна твір «До всіх осель», який складають три монологи («Забери мене, іспанський караване, я знаю ти можеш», «До всіх осель», «Вів'єн, несподівана дівчинка»), визначає як «напівп'єси – монологи, які передбачають



присутність на сцені декорацій і інших, «німих» дійових осіб на розгляд постановника, і в той же час достатньо літературні і читальні з паперу» [10]. Драматург пише суцільним монологом, без використання діалогів, що прочитується майже як поезія. Так, п'єси мають сюжет, але він настільки пронизаний тонким психологізмом та численними символами, що подекуди неважко у них заплутатися. Ірка з монологу «Забери мене, іспанський караване, я знаю ти можеш» – дівчинка-марево, уособлення іншого життя, яскравого та насиченого, якого так жадає герой, повсякчас потерпаючи через це типове для провінційного містечка прагнення. «Ірка, моя пісочна фантазія, розкидані берегом неіснуючого моря червоні сандалі, найзасмаглиша смужка шкіри між лопатками. Ірка, шелест сухої трави, відблиски гострого скла між дрібних камінців, Ірка ранить долоні і дряпає коліна, малює на піску букви і вчить мене читати по-персидському, звідкись вона то вміє» [10]. У першому монолозі лише наприкінці тексту стає зрозумілою стать головного героя, всі дії, які описувалися, можна було сприйняти як стосунки двох подружок. Цей пошук через спогади, фантазії та історії про уявних та справжніх друзів і знайомих продовжується і в двох наступних монологах. У них йдеться про людей, яких або ніхто не бачив, або їх уже не існує, або ж вони настільки химерні, що не зрозуміло, чи існували вони взагалі. І тут варто уважно прочитати символи, вловити межу між психологізмом та фантазією і крізь кілька нашарувань підтексту зрозуміти суть. Однак не читалися б усі ці перипетії так легко, якби не авторський стиль: легкий, невимушений, майстерний. У першому та третьому монологах активно використовується пісок як символ нестабільності та стійкості. Якщо звернутися до ісламської традиції, то пісок означає чистоту, при відсутності води його використовували для ритуального омивання. «Ми шукали її в нескінченних коридорах, ми намагалися прочитати її сліди на дрібному піску, ми гукали її, тривожачи цей нескінченний дім, але ніхто не почув нас, і тоді з'явився страх» [10]. Другий та третій монолози мають еротичний мотив, який відчувається у коротких репліках, але гама емоцій цілком вистачає, щоб читач до завершення п'єси очікував на продовження

опису. Монолог «Вів'єн» має інтертекстуальний зв'язок з імпресіоністичною новелою «Intermezzo» М. Коцюбинського, який також розкриває душевні переживання людини та відтворення її моральної рівноваги шляхом спілкування з природою. Сьогоднішнє суспільство страждає від тиску міста, дедалі частіше стиль відпочинку на природі превалює над урбаністичним.

Монологічний характер п'єс насправді є не внутрішнім монологом, а рядом зорових картин, написаних словом, які передають враження героїв від довкілля і разом з тим їхні внутрішні переживання. Твори подекуди складаються ніби з елементів мозаїки, уривчастих фрагментів з великою кількістю метафор та епітетів, наче зіткані з яскравих неповторних фарб, звуків, думок та настроїв.

Драма для читання синтезувала в собі риси лірики та епосу, зберігши зовнішній корпус п'єси. Драматичний конфлікт у ній зосереджено на рівні постановки, як правило, філософських проблем, що й обумовлює специфіку художньої форми твору. Драма для читання наочно ілюструвала естетичну концепцію романтиків, за якою центр філософії мистецтва – «не мистецтво як...даний особливий предмет, але універсум в образі мистецтва» [333, 52].

Неодноразово після визначення драматургом драми як текст «для читання» підвищується вірогідність до віднесення тексту до нетрадиційної драми, реагування на такий тип є не завжди корисним для автора (напр., у виборі режисером п'єси для постановки). З одного боку, «драма для читання» все ж таки не може сприйматися як класична драма, характер якої часто залишається залежним від театру – її кінцевої мети і реалізації.

Особлива стратегія написання сучасної драматургії спостерігається у Лесі Волошин та Сергія Щученка, які у власних текстах тяжіють до циклічності, з потенціалом на тривале продовження. До циклу «Ще одна притча про любов...» Л. Волошиної увійшли такі п'єси: «Маноле», «Марта», «Ельза» (2003). У назві автором вже заявлено, що п'єси побудовані за принципом притч. Сюжет притч будується в образній формі, на життєвих ситуаціях та повсякденних спостереженнях суспільного життя. На перший погляд здається,

що зміст притчі дещо прихований і мовлення притчі проводиться навздогад. Для притч характерний надзвичайно великий зміст та непомірний задум. Вони винятково дохідливо сприймаються. Кожна з трьох п'єс закінчується трагічно: до невинних людей, які кохають, приходять смерть і втрата найближчих та найрідніших людей. Незважаючи на те, що п'єси поєднані в цикл, кожна з них повністю самодостатня, з індивідуальним сюжетом, композицією та новими персонажами, а поєднує їх лише різноманітна інтерпретація любові, саме любові, не обов'язково кохання. Місце дії в п'єсах чітко локалізоване, у двох притчах – це обмеженість і залежність життя від води. У притчі «Ельза» всі події відбуваються на березі моря у невеличкій рибацькій хатині, хоча основну роль відведено морю, опису його хвиль та погодних умов. У притчі «Маноле» всі події розгортаються в степу на будівництві церкви: «Вечір. Степ. Звуки різноманітні, світлі, якими вони бувають тільки наприкінці весни, коли все навколо перебуває в радості і блаженстві» [62]. Найоригінальнішою локалізацією є острів у притчі «Марта». «Мир – это вода. Земля – это огромнейшая лужа. И вот по поверхности этой лужи все время плавают и плавают небольшие островки, населенные людьми» [63]. Така відмежованість від світу і суспільства дає можливість гостріше відтворити внутрішні, етичні та моральні проблеми кожної особистості. Драматичний конфлікт, що відобразив загальнолюдські протиріччя, що розкриває сутність часу, соціальні відносини, знайшов втілення в поведінці і вчинках героїв, і перш за все в діалогах, монологів та репліках.

До колекції маленьких п'єс С. Щученка «Придурки» (2005) увійшли «Бабай», «Релікт», «Снігова Королева», «Без коня», «Придурки». О. Бондарева в монографії зазначає, що колекція п'єс Щученка «базована на принципах невеличкого обсягу автономних художніх текстів з обмеженою кількістю не характерологічних персонажів, конструктивними параметрами якої виступають камерність дії, літературоцентризм, спокійне літературне вирішення, прозора парадоксальність мізансценування, відчуття «випадкової єдності» [34, 353]. Варто наголосити на тому, що ці драми не підлягають постановці.

До зразків «драми для читання» доцільно віднести такі сучасні п'єси: міні-вистави «Поет і король, або Кончина Мольєра» Валерія Герасимчука, «Так не буде» Лесі Демської, «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року» Олени Клименко, «Побачення зі смертю» Олени Савчук, «Лампа» Соломона Слона.

Ярослав Верещак у передмові «Комедія з нашою драмою» до альманаху «Сучасна українська драматургія», будучи прихильником сценічного втілення п'єс, усе ж таки визнає, що «п'єси пишуться не заради матеріального зиску і зовсім не для постановки їх на сценах теперішніх театрів – п'єси пишуться тому, що молоді люди настроєні на космічну хвилю сприйняття певних сюжетів саме в драматургічній формі» [283, 2].

Прихильники ж іншої позиції стверджують, що п'єса може існувати окремо як факт літературний і факт театральний. У першу чергу доказом є існування драми для читання – «драматичного твору, як правило глибокого філософського чи ідейного змісту, написаного у формі діалогу, але не призначеного для постановки на сцені», оскільки «складні сценічні ефекти» визначали «неможливість постановки подібних п'єс» [183, 156].

Багата на експерименти і творчість молодого драматурга Павла Ар'є. П'єса «ЛПС» написана за принципом «театр у театрі», де впевнено можна говорити про використання ігрового модусу, який відбувається в обмеженому просторі – на сцені. В схожому стилі подає Олександр Ірванець драму «В прямому ефірі». А п'єса «Революція, кохання, смерть і сновидіння» вибудована на спільному сні, який одночасно переглядають хлопчик і дівчинка, і як наслідок дія уві сні і наяву відбувається паралельно. Також тут не лишається пасивним спостерігачем глядач, з ним ведуть бесіду персонажі п'єси. Ще однією характерною рисою «драм для читання» є використання ремарок з метою створення спеціального настрою та, звичайно, для надання інформаційних вказівок для режисера. Важливі деталі драматург зазначає в описовій манері.

М. Шаповал спробувала дати пояснення появи такої кількості «драм для читання», «оскільки сучасні драматурги часто мають філологічну освіту і поетичні збірки у доробку, то тексти нашої молоді драми цікаві не лише для сценічного втілення, вони цікаві й для читання [326, 29].

За визначенням А. Речки, «драма для читання – жанрова форма, що зрушує традиційні драматургічні канони і моделює свої власні прийоми та принципи побудови, створює парадигму, відмінну від класичної аристотелівської драми, але може розглядатися в системі драматичних жанрів» [252, 3].

Автор відомого «Словника театру» П. Паві у визначенні терміна «драматичний аналіз» зазначає, що критичне переосмислення переходу факту літературного до факту театрального полягає у розумінні переходу від письма драматичного до сценічного [235, 89]. «Драмі для читання» характерна неординарна, вільна, часом спрощена структура, яка наповнена ознаками, що не входять до канону класичної драми. Сміливо можна сказати, що цей різновид письма цілком автономний і самодостатній, але все ж таки, розглядається у рамках драматичного роду.

Моноп'єса Олега Драча «Я прийшов...» також потрапляє до категорії «драми для читання» завдяки насиченості змісту тексту філософськими роздумами надплинністю часу, наповненням буднів сучасної людини, відсутністю відчуття задоволення життям. Авторські саморефлексії однозначно вплинули на вибір форми написання твору, зокрема моноп'єси. Для полегшення розуміння тексту драматург використав певну стилізацію драми та наслідування жанрових прийомів. На противагу традиційній драмі, у п'єсі відсутня будь-яка дія, для відображення внутрішнього світу використовуються роздуми. На початку тексту у ремарці зазначено: «декорація, костюми – відповідно режисерському баченню» [106], що вказує на те, що автор сам не бачив, як буде виглядати цей твір на сцені, але все-таки ніде не зазначено, що це «драма для читання». Рефлексує над драматичним текстом, не складно зрозуміти, які питання автора турбують найбільше та його особисте ставлення

до них, а от порад щодо покращення ситуації та уникнення потрапляння до лабет «новітнього рабовласницького ладу» немає [106]. У тексті порушуються проблеми сьогодення, які більшою мірою рояться в головах чоловічого населення, тому що саме його цікавлять перспективи особистого зросту (жінки ж більше схильні мислити про особисту реалізацію матері і дружини, а не кар'єристики), які майже не можливо втілити в житті у країні, яка занепадає швидкими темпами: «...а тут – все «Танці з дірками» і з вечора до ранку «Країну мають таланти». Злодіям – трибуну, ментам – грати, а народу до дупи, йому наплювати, лишень би наїстись й напитись...! І з ким не говориш, що пора щось міняти, що треба над і поставити всі точки, у відповідь знову і знову – повзають рачки й побиваються, що козаків не вродилось, самі лише дочки... і знову та знову все ті ж п'ятсот грам під язик, і ті ж самі огірочки» [106]. «Драма для читання» не розглядається як поле для руйнування традиційних канонів, це радше конструювання нового канону, що виник завдяки експериментам з написання п'єс сучасними українськими драматургами. Основна інтрига п'єси вибудована на іронії, використання якої дає змогу читачеві/глядачеві відчувати себе пліч-о-пліч з драматургом, а не в одній масі з тими, про кого так зневажливо відгукується автор.

Нерідко після визначення драматургом власного тексту як «драма для читання» п'єса отримує тавро нетрадиційної драми, а реакція може бути неоднозначною на такі визначення. Можливо, тому сучасний драматург і дослідниця Неда Неждана в інтерв'ю з О. Гаврошем доволі категорично заявила: «Мені здається, писати «п'єси для читання» – абсурдне заняття, адже у нас люди зазвичай не читають п'єс. До того ж, бачити, як твої химери оживають і живуть власним життям, – це і є принада драматургії. Інакше навіщо писати драму? Тож для мене драматург – це той, хто зумів написати тексти, які провокують інших людей грати в його ігри, втілювати їх на сцені, які резонують зі своїм часом, змушують плакати, сміятись, думати, змінюватись» [218]. Натомість присутність «драм для читання» на сценах

театрів свідчитиме лише про розвиток нового етапу в сучасній драматургії та театрознавстві, зміну поглядів режисерів на мистецтво.

Зрідка з'являються тексти у жанрі радіоп'єси. Національне радіо започаткувало всеукраїнський конкурс радіоп'єс «Відродимо забутий жанр». Багатьох авторів цікавить історія України, наприклад, постаті Степана Бандери, Олени Теліги, Анни Ярославни – королеви Франції. Одним із лауреатів конкурсу у 2010 році стала Любов Якимчук, поет і драматург, з трагедією «Міміка» (2009). В основу п'єси був покладений сумний та трагічний образ П'єро-міма. Молодий драматург стверджує, що П'єро існує і в сучасних реаліях, авторка визначила його соціальну роль як викладача французької літератури в українському університеті. П'єро – це лицедій, який живе за літературними сюжетами, але обов'язково з сумною маскою на обличчі. «Я думаю, він думав не про мову, і навіть не про кохання. Він просто жив чужими життями, які десь вичитав чи підгледів. Він не мав власного, тому і сталося, що сталося...» [346]. З використанням образу П'єро написана п'єса сучасного драматурга Світлани Лелюх «Коломбіна, П'єро, Арлекін» за мотивами казки французького письменника М. Турньє «П'єро, або Що приховує в собі ніч». У постановці Київського академічного театру юного глядача п'єса стала лауреатом міжнародних театральних фестивалів.

Жанр радіоп'єси на сьогодні справді потребує відтворення, хоча навіть після достатньої кількості текстів для радіо буде проблемою привернути до себе увагу слухача. Сучасне суспільство схильне черпати будь-яку інформацію (новини, погоду) з мережі Інтернет, хоча не так давно цю функцію виконували національні радіокомпанії. Потенційним слухачем може бути вузьке коло регіональних жителів. Радіоп'єси мають свої особливості написання: діалоги мають бути максимально зрозумілими, тому що відсутня наочність і велика кількість побутових звуків для візуалізації почутого, з врахуванням цих позицій радіоп'єси можуть бути зараховані як до «драм для читання», так і до «драм для слухання» одночасно.

Отже, на сьогодні продовжує існувати тенденція до створення «драм для читання», можливо це пов'язано з прагненням сучасних драматургів до експериментаторства та бажання відходу від традиційної драми. Творення нововведень у формі «драм для читання» зустрічаємо в текстах молоді української генерації драматургів Лесі Волошин «Ще одна притча про любов», Лесі Демської «Так не буде», Олени Савчук «Побачення зі смертю», Соломона Слона «Лампа», Сергія Щученка «Придурки» – та в п'єсах дебютантів 2000-х років: Катерини Бабкіної «До всіх осель», Любові Якимчук «Мімка». Філософська заангажованість «драми для читання» інколи ускладнює сприйняття читачами і глядачами під час перегляду театральних постановок. Тому для кращої ілюстрації змісту та ідеї твору тексти мають бути підготовлені для сценічного втілення. «Драма для читання» створена авторами заради полегшення втілення творчих задумів у життя та для потенційного читача, слухача чи глядача в прийнятному та звичному розумінні терміна «драма».

У 2000-х роках активно продовжується розробка стратегій написання «драм для читання» паралельно з класичними «драмами для театру». «Драми для читання» – це модифікація нового драматичного зразка, яка черпає від класичних п'єс в основному форму, але нерідко з використанням епічного стилю письма. Часто визначення належності «драма для театру» чи «драма для читання» є рішенням режисера, а згодом і глядача. Не кожен з авторів, хто пише такі драматичні зразки, зазначає щодо свого тексту, що твір більше доступний для сприйняття за умов його прочитання, а не перегляду на сцені.



### 4.3. Централізація дії довкола протагоніста: повернення «героя» у драму

На зміну маргінальному персонажу попереднього періоду української драматургії приходять герой-надлюдина. В. Даниленко зазначає, що «найвпливовіше мистецтво сучасності – кінематограф, так і не показало Україні сильного й благородного героя, то сучасна українська література як найбільш незалежний вид мистецтва такого героя створила» [91, 303]. Він розвинувся як у гостросюжетній прозі, так і в драматургії.

У 1990-і роки найбільш вживаним типом персонажа був вигнанець, який часто знаходився на межі різних соціальних верств, зі слабкою або взагалі відсутньою життєвою позицією. На початку нового тисячоліття драматурги вводять героїчний тип персонажа, який змінює свої позиції на більш міцні та зрілі, його дії, відповідно, стають активними з метою реалізувати цілі та формувати позитивне середовище. Негативний персонаж також продовжує існувати в творах, але переважно задля підвищення рівня контрасту щодо позитивного персонажа.

Як правило, протагоніст – це людина з активною життєвою позицією, що несе людям світло і добро і, звичайно, перемагає негативних персонажів, які «заважають людям жити», в кінці твору. Іноді це добрі, інтелігентні люди, не зрозумілі оточенням, тож вони йдуть у власний, нереальний світ, де все влаштовано значно справедливіше, ніж у реальному житті.

Романтично-героїчна модель образу Дон Жуана не втрачає своєї актуальності з часів «Камінного господаря» (1912) Лесі Українки, а видозмінюється у творі Анатолія Крима і постає перед нами в новому світлі – це людина, яка йде на розкаяння та одкровення, яка ділиться своїм незвичайним досвідом заради щастя іншого. У місті знайшовся лише єдиний монах, який погодився прийти на сповідь до людини з гіркою славою, хоча є підозра, що він це зробив з вигодою, в очікуванні, що все ж таки дізнається історію великого спокусника з перших вуст. Очевидно, що довершення образу перед читачем найчастіше розкривається після глибоких психологічних монологів.

Найвищу цінність життя Дон Жуан бачить у земних радощах. Серцеїд шляхом свого діяння проголошує бунт та протест нової свідомості проти старої, що проявляв через кохання. У п'єсі «Завещание целомудренного бабника» перед читачами постає незвичайний Дон Жуан – похилого віку, з бажанням сповідатися та розкаятися. Але слід відзначити, що він продовжує галерею звабників. Його сповідь нетипова в нашому розумінні, персонаж протирічить сам собі. Одночасно він прагне розкаяння. «Монах. Вы готовы чистосердечно раскаться во всех своих грехах? Дон Жуан. Да, святой отец» [170, 12]. І тут же він визнає: «Дон Жуан. Хоть и страшно вымолвить, но я умираю счастливым человеком, а счастливые люди ни о чем не жалеют» [170, 13]. Тепер у полі зору протагоніста з'являється Інший (спочатку ніби випадково), котрий, змушуючи головного персонажа розкривати власне «Я», приносить у його існування бажані зміни. Тому зустріч з монахом можемо розцінювати як знаходження слухача для передачі досвіду чи збереження історії його «великих» діянь. На кожен із гріхів, визначених у Святому Письмі, великий майстер слова знаходить собі виправдання і примушує священнослужителя повірити в його безвинність.

Дон Жуан сприймається як поведінковий тип, який був спроектований на час, коли людина переосмислює і підсумовує своє існування. Ознайомлення з його захопленнями постають у курйозній інтонації, що характерно для обраного жанру.

Увиразнює образи головних персонажів помітна алюзія на Дон Кіхота та Санчо Панса, які теж пересувалися один на коні, інший – на віслиюку. Позаяк це є відображенням стосунків сюзерен-васал. «Дон Жуан. ...коня, конечно, можешь тоже взять себе. Лепорелло. Вот это щедрый дар! На своего осла уже с трудом взбираюсь» [170, 28].

Концепція позитивного героя оприявлена у п'єсах Василя Фольварочного «Пересажене серце» (Ольга) та Анатолія Крима «Нелегалка» (Ніна). Жінки часто опиняються ні з чим після заробітчанства. Соціальне становище на батьківщині і за кордоном періодично розглядається детальніше,

ніж психологічні переживання протагоністок. Вони розуміють, що лише через примирення із зовнішнім світом та подолання власного відчуження вони можуть досягнути внутрішнього спокою. Слабка стать обирає для себе непрості способи буття з надією на майбутнє щастя (не своє, так своїх дітей). Жінки-героїні мають на меті досягнути не абсолютної свободи, а свободи від стереотипних фемінних настанов, що ведуть до явної чи прихованої дискримінації. У проаналізованих текстах тема свободи й тема кохання взаємозалежні: свобода закінчується там, де починається кохання.

У п'єсі «Откуда берутся дети» Анатолій Крим продовжує розвивати концепт покинутої людини, увиразнюючи його шляхом зображення ненародженої ще на світ особистості. Зміна життєвих пріоритетів, гостра боротьба жінок за рівні права, феміністичні рухи несуть у собі деструктивні процеси в суспільстві «Маргарита Андреевна. А она что же, бесплодная? Оксана. Вроде нормальная, но вынашивать, рожать у нее нет времени. Она бизнес не может оставить ни на минуту» [174, 367]. Образ впевненої та сильної бізнесвумен є одним із продуктивних зразків протагоніста. «Реалістична драматургічна традиція на початку ХХІ століття стає своєрідним акумулянтном «позитивної програми» для «зайвих людей» новітньої формації», – зазначає О. Бондарева [34, 132].

У двох п'єсах Олени Клименко 2000-х років ми також знайомимося з протагоністами, але дещо іншого характеру. ВІН (сорокавосьмирічний Костенко Віктор Павлович) у творі «Двоє обабіч мерседеса» (2006) – це дорослий успішний сформований чоловік, із визначеними для себе цінностями у людях, мистецтві, житті. Його люба «німфетка» формується як особистість під наглядом коханого, з життєвим досвідом, багатшим на тридцять років. Розкриття характеру протагоніста відбувається шляхом пригадування деяких деталей з минулого, описуючи досвід подолання життєвих перипетій, ВІН, по суті, впливає на формування другорядних персонажів, спонукаючи їх до осмислення екзистенційних питань. ВОНА (шістнадцятирічна Аделаїда) – це паралельний тип персонажа, який вибудовується в основному на віковому

поведінковому контрасті. «ВІН. Ти «Євгенія Онегіна» читала? Вона. Ну, ми проходили... ВІН. Так от, ти підеш, і прочитаєш «Євгенія Онегіна». Всього, я перевірю. До того мені в очі не потикайся. Ясно? ВОНА. А тоді ви мене візьмете в «Мерседес»?» [147, 213].

Слід відзначити, що часто поруч із протагоністом зображено паралельно ще один тип негідника, антагоніста, який підсилює контрастність. Два вектори характерів розкриває Олена Клименко у п'єсі «Intermezzo» (2008): Редактор і Майзель. «Майзель. Майзель тут хазяїн! Майзель усе може! І хто бачив? Ти щось бачив?» [147, 241]. У цій п'єсі перед читачами постає категорія «відчуження» (знайома з творчості М. Коцюбинського), що розглядається як основа індивідуального світобачення протагоніста; центральним конфліктом є конфронтація суб'єкта із самим собою і навколишнім світом: політичним, економічним, соціальним станом країни.

Також варто зазначити, що протагоніст-жінка і протагоніст-чоловік мають різну психологію поведінки. Для них характерні бесіди одними словами, але про різні речі, що викликає непорозуміння. Образи протагоністів часто дещо ідеалізовані, на противагу до меркантильного чи слабкодухого персонажа.

У п'єсі Лесі Дзюби «Продана душа» протагоніст прихований. Головний персонаж, обмінявши душу на успіх, славу та гроші, просто сприйняла все як жарт, з гумором. Часом життя персонажів утаємничене і розгадувати потрібно не лише глядачеві, а й автору. Протагоніст заплутався у власних переживаннях, не може позбутися страху. Юна скрипалька не може знайти виходу із замкненого кола слави та грошей, але усвідомлює, що рухатися потрібно у зворотному напрямку, до першого дитячого інструмента, до моменту, коли ще душа була не втрачена. «КЕТІ. Ви часом не знаєте, де моя скрипка? Ота, перша?... ШЕФ. Викинула прибиральниця десь на смітник. КЕТІ. І душу мою ви теж на смітник викинули?» [101, 145]. У протагоністки з'являється прагнення розірвати замкнене коло суспільного середовища шляхом пошуку свого первинного «Я» та самоствердження в реальному світі як самостійної особистості.

У п'єсі Валерія Шевчука «Панна квітів» однозначним протагоністом є сама Панна Квітів – дівчинка, яка переповнена любов'ю до всього живого, до кожної рослини, комахки тощо. «КУЛЬБАБА. ...ти якась не схожа на інших людей. По-моєму, ти не просто дівчинка» [330, 333].

Концепція позитивного героя запропонована драматургом Лесею Волошин у циклі п'єс «Ще одна притча про любов». Кожну окрему драму авторка називає ім'ям головного персонажа: Маноле, Марта, Ельза. Фігури протагоністів (Маноле, Марти та Ельзи) в цих п'єсах психологічно динамічні, авторці вдалося показати на сцені еволюцію почуттів персонажів. Жіночі образи хочуть бути почутими, але їм погано вдається прислухатися до інших. Однак якщо роздвоєність образу Ельзи, зміни її зовнішнього і внутрішнього душевного стану виразно проявляються у другій половині п'єси (з картини 12) після того, як вона вже встигла прожити один зі сценаріїв життя внаслідок її поведінки та слів до найближчих коханих людей, то образ Марти недостатньо розкритий автором як зору із погляду зовнішніх проявів його душевного стану, так і з погляду психологічного опрацювання. Протагоніст п'єси «Ельза» – людина моря, жінка з вміннями перетворюватися на морську царівну після одягнення тюленячої шкіри. Після потрапляння на берег вона постає в кількох іпостасях, що зробили прямий вплив на її вчинки і почуття. Саме так Леся Волошин реалізує проблему багатогранності людської натури. Ельза – це тип протагоніста-антагоніста, коли один персонаж виконує обидві функції. У цій п'єсі все відбувається досить спрощено, головний персонаж просто в якийсь момент змінює мислення із вірою в те, що це допоможе уникнути смерті коханої людини. У спілкуванні з чоловіком на початку твору, не жаліючи коханого, вона говорить: «РОДЕРІК: Ельзо,.. як би я тоді не встеріг на березі, коли ти купалася зі своїми служками, і не вкрав твою шкурку, чи вийшла б ти за мене заміж? ЕЛЬЗА: Я море любила. І волю. РОДЕРІК: Але ж ти говорила, що любиш мене. ЕЛЬЗА: Мусила ж я тобі щось казати всі ці п'ятнадцять років» [61]. Натомість у другій частині п'єси, коли Ельза вирішує, що чоловік гине в морі після її слів, ми бачимо паралельний сценарій до одних і тих же подій:

«РОДЕРІК: Чому? Це через ту шкіру? Хочеш, я поверну тобі її? ЕЛЬЗА: Зупинись. Хіба ти думаєш, що справа лише в ній? Якщо ти хочеш знати, я вже 15 років знаю, де ти її ховаєш. РОДЕРІК: Чому ж тоді ти ще й досі тут, зі мною? ЕЛЬЗА: Здогадайся. Колись ти був дуже здогадливим...» [61]

О. Бондарева виокремила кілька типів тиражування протагоніста в сучасній українській драматургії: протагоніст і антагоніст злиті в одній особі («Доки море перелечу...» Василя Фольварочного, «Втеча від реальності» Тетяни Іващенко, «І все-таки я тебе зраджу...» Неди Нежданої, «Окови для Чехова» Валерія Герасимчука); один персонаж знаково вибудовує власне життя за взірцем іншого («Цикута для Сократа», «Душа в огні», «Поет і король, або Кончина Мольєра» Валерія Герасимчука); протагоніст оживає як антагоніст («Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея» Валерія Герасимчука); «протистояння» двох протагоністів на рівні опозиціонування у тексті («Кохані Бетховена і коханки Паганіні» Валерія Герасимчука); протагоніст і антагоніст ведуть нескінченну боротьбу без переможців («Мені тісно в імені твоєму», «Таїна буття» Тетяни Іващенко, «Поганські святі (Лев і Левиця)» Ірини Коваль, «Ассо та Піаф, або Ще один тост – за Мермоза!» Олега Миколайчука-Низовця, «Любовні ігри Сарі та Елеонори» Зиновій Сагалова) [34, 249].

У п'єсі Лесі Волошин «Маноле» представлений один із виокремлених типів тиражованого героя. В образі майстра точиться внутрішня боротьба двох протагоністів: перший, що без тями закоханий у свою молоду дружину, яка подібна до янгола, другий – готовий пожертвувати дружиною заради ідеї, чи то духовної (віддати жертву Богу), чи то громадської (завдання Воєводи). «МИРОН: То ж бо й воно, що кохана, а ти мені скажи, який чоловік стане жінку свою кохану, заради загальної справи в жертву приносити? Тут своя, до кольок у печінці обридла, а все одно - шкода, а вже кохану» [62]. П'єсу можна розчленувати на дві частини: перша частина – образ Маноле подається нам у відгуках колег-робітників про Маноле як відданого чоловіка, який поспішає з роботи додому до Аурічки, друга частина – герой як майстер, який несе відповідальність перед колегами, односельчанами, Воєводою. У кожній із цих

частин здійснюється паралельно авторське опрацювання моральних якостей персонажа шляхом розкриття їх через вчинки, а не через слова. Оскільки між робітниками була складена клятва: «А ми з вами заприсягнемося страшною клятвою...Заприсягнемося землею, що в нас під ногами, що та молодиця, що завтра зранку першою до нас прийде – і буде замурована нами в землю, там, де хрест перетинається... Нею і пожертвуємо», – слова дотримався лише Маноле, інші чоловіки знайшли спосіб попередити своїх дружин, навіть давно вже нелюбих [62]. Образ Маноле сегментований у свідомості читача впродовж усієї п'єси. Ми маємо справу з іпостасями героя Маноле: коханий чоловік Аурічки і Майстер, який приніс у жертву свою дружину.

У драмі на два постріли «Сум і пристрасть або браво, пані Теліго» (2010 – 2011) Анна Багряна створює соціально-політичну картину людства у складний історичний час міграцій та розстрілів і поміщує свою героїню, Олену Телігу, у вузькі рамки зумовленості долі, показує, наскільки внутрішня свобода здатна піднести людину над життєвими труднощами. На початку п'єси драматург висуває ідею, що «для того, аби у жінки кардинально змінилася свідомість, вона мусить пережити два потужні емоційні струси: образу і кохання... Сум і пристрасть нерідко конфліктують в душі Олени, призводячи до внутрішнього роздвоєння й несподіваних вчинків, але продовжують іти по її життю пліч-о-пліч до самої смерті» [14]. О. Теліга не була байдужою до громадського й політичного життя в час нелегких емігрантських буднів. Її цікавила кожна звістка, що приходила з поневоленої України, вона використовувала будь-яку можливість, аби потрапити до улюбленого міста Києва. Сильна духом жінка, яка заручилася підтримкою коханого чоловіка, ніколи не стояла осторонь, і драматург пояснює це двома рушійними силами: Сумом і Пристрастю. Олена Теліга – це протагоніст, який ціною власного життя боровся за збереження нації та за незалежність.

На зламі століть відбувся перехід у системі цінностей, що проявив себе у зміні характерів основних персонажів текстів. Поштовхом до цього стала світоглядна криза, яка проникла у різні галузі людського існування.

Драматургія 2000-х років створила героя, який демонструє такі риси сильної особистості, як розум, благородство, сміливість та мужність, почуття обов'язку, бажання не підкорятися долі та рухатися проти течії. На противагу деструктивним характерам, часом мінливим, з нестійкими життєвими позиціями. Переживання протагоністом відчуження найчастіше у драматургії 2000-х років коливається між полюсами тихого щастя і шаленої заможності, іноді з домішками слави. Потрібно прагнути, щоб сміливі харизматичні образи з'являлися не лише на сценах театрів, а й у реальному житті. Сучасний позитивний протагоніст багатьох новітніх драм – це та людина, на яку чекає сьогоденне українське суспільство.



#### 4.4. Гра з архетипами як новий рівень драматургічного кодування

У двохтисячних роках сучасні українські драматурги, незважаючи на зміну цінностей, продовжують звертатися до праоснов, а саме – до архетипів. Архетипи є незаперечними найзагальнішими схемами уявлень, що містяться у колективному несвідомому і поєднують колективне та індивідуальне, інтерсуб'єктивне та суб'єктивне, загальнолюдське та етнічне, соціальне та культурне, набуте та спадкове, реальне та ідеальне у творчому процесі. Сучасний літературний процес всупереч соціальним, політичним та історичним факторам не припиняє пошуку відповіді на питання щодо гармонії існування людини у світі, тому драматурги актуалізують символи, які дійшли до сучасного читача крізь віки, від початків до сьогодні. Орієнтація на використання архетипів (Мудрий Старий, Аніма та Анімус, Тінь, Дитина та інші біблійних символів та образів) спостерігається у літературній спадщині драматургів останніх десятиліть, які під час написання своїх п'єс звертаються до архетипів.

У п'єсі Анатолія Крима «Завещание целомудренного бабника» (2004) спостерігається принцип бінарної опозиції ще у самій назві, на одного персонажа поруч вживаються два протилежних визначення: добродесний (невинний) та бабій. Здавалося, як бабій може бути добродесним, адже він має багато регулярних нетривалих контактів із різними жінками, які не знають про існування одна одної. У п'єсі спостерігається контраст у загальноприйнятому ставленні до поведінки такого типу та ставлення самого Дон Жуана до свого життя, він справді вважає себе добродесним чоловіком.

Дон Жуан – це архетип Мудрого Старого, який перебуває при смерті. Мудрість цього старого нетипова і незвична, але з життєвого досвіду і не менш важлива. Чим цікавий цей досвід для нас, так це тим, що він наповнений іронією щодо своєї цінності. Дон Жуан переказує власну життєву історію, насичену порадами щодо очарування жіноцтва. Питання в тому, чи не мають ці поради деструктивного характеру. Також драматург використовує й архетип колективного несвідомого, а саме Тіні – Леопорелло [170,10].

Одночасно присутній мотив спокуси постає не лише через зовнішню дію, а є свого роду каталізатором, способом вияву внутрішнього світу героїв. А. Крим видозмінив традиційний сюжет з використанням образу ловеласа, ввівши до драматургічного сюжету зовнішні та внутрішні лінії, які у фіналі не отримують розв'язання. Основний конфлікт твору вибудований на основі боротьби світла та темряви, гріховного Дон Жуана та чистого монаха. Через образ монаха драматург демонструє відсутність духовної сили в достатній кількості у боротьбі проти перелюбства.

Розмірковуючи про архетипи у моноп'єсі «Дикий мед у рік чорного півня» (2011) О. Миколайчука-Низовця, варто наголосити на тому, що головною дійовою особою моновистави є жінка тридцяти – тридцяти п'яти років з універсальним іменем – Женя. Дія п'єси побудована навколо прийняття рішення вагітної жінки: чи лишити дитину, чи зробити аборт. Пам'ять Жені – це спогади про дикий мед, яким пригощала бабця, що, в свою чергу, викликані бажанням пережити минулу радість, затишок, мрії та щастя. У спогадах про дитинство Жені ми можемо побачити два архетипи: Мудрець – бабця та божественна дитина – Женя: «мені хочеться аби я знову стала маленькою. Бо тільки бабця так могла мене приголубити. Тільки вона вміла любити так, як зараз уже ніхто не може і не вміє любити. Навіть моя мама ніколи так не могла. Вона завжди намагалася бути сучасною. А сучасні люди не вміють любити так, як любила моя бабця» [203]. Архетип дитини у п'єсі представлений у двох іпостасях: безпосередньо Женя, зокрема її бажання знову стати маленькою дівчинкою, яку так добре розуміє рідна бабуся, та ще ненароджене немовля. К. Г. Юнг зазначав, що мотив дитини репрезентує передсвідомий аспект дитинства колективної душі [342, 357]. Драматург у зазначеній п'єсі розглядає проблему сучасного покоління – переривання вагітності. Для Жені, як і для будь-якої іншої жінки, – це непросте рішення, ймовірно, що її спогади з дитинства пов'язані не тільки з тугою за бабусею, а й з її найпершими роками життя, які і формують рішення залишити дитину. Образ Жені в дитинстві є тим ланцюжком, який поєднує у її свідомості минуле і сьогоденне становище.

Реальна дитина, яка знаходиться ще в утробі Жені, використана як засіб для підсилення символічного навантаження зазначеного архетипу. Божественне немовля готує для людей щоденник ненародженої дитини з проханням не вбивати.

Варто звернути увагу і на роль води у п'єсі. Окрім К. Г. Юнга, який визначав воду як «символ несвідомого, який найчастіше трапляється» [340, 140], до вивчення цього архетипу зверталися Г. Башляр, М. Еліаде, Н. Фрай. Вода є неоднозначним символом: з одного боку – це «джерело життя і засіб магічного очищення», а з іншого – вода пов'язана з уявленнями про «небезпечний «чужий» простір, що належить потойбічним силам» [267, 96-97]. Саме таким змістом драматург наповнює архетип води у цій п'єсі: «Води. Тіло просить води. Води і чистоти. Хочеться очиститися. Колись моя найдорожча бабуся розповідала, як ще малою цілих три дні обмивалася водою» [203]. Прагнення Жені до очищення можна потрактувати за Г. Башляром, як позбавлення від дитини, вбивство її: «...вода – це стихія юної та прекрасної смерті, смерті у розквіті – а в життєвих і літературних драмах – ще й стихія смерті без гордині та помсти, стихія мазохістського самогубства. Вода – глибокий, органічний символ жінки, яка вміє тільки оплакувати свої прикраси і очі якої так легко «тонуть у сльозах» [19, 59-60].

Глибока жіночність, Аніма, властива Жені, виявляється в емоційності, усвідомленні цінності материнства. Навіть у переживаннях про ненароджену дитину вона дуже серйозно підійшла до вибору імені для хлопчика: «Напевно, якби у мене був син, я б його назвала Іваном. А хто з великих попередників на цій землі був Іваном?... Славетні гетьмани Іван Виговський та Іван Мазепа, непереможний кошовий Війська Запорізького Іван Сірко та легендарний полковник Іван Богун, герої-мученики Іван Гонта та Іван Підкова. А яких чудових митців Україна подарувала нам вже в новітні часи: Іван Гончар, Іван Кавалерідзе, Іван Миколайчук...» [203].

У роздумах Жені про чоловічу сутність спостерігається її презирливе ставлення до жінок, до Аніми, для неї важливо, щоб чоловік не набував

фемінності, а лишався андрогенною особою: «я люблю чоловіків не тому, що вони чоловіки, а тому, що вони не жінки».

У характеристиці, яку дає Женя сучасному людству, простежуються риси суспільства у відчаї, з відсутнім патріотизмом та гордістю за державу, в якій проживаєш. Авторка звертається до порівняння менталітету різних націй, вона відверто заявляє про трагічність життя в сучасному світі, про те, що український народ як такий вимирає, лідируючи у всіх найстрашніших світових рейтингах. «...у цього народу атрофувалося почуття гідності та самоповаги. Про наших чоловіків узагалі говорити не хочу... Ну хоча б коли-небудь, хто-небудь чув від росіянки, щоб вона називала себе кацапкою чи москалихою?... Не чув. Ну хоча б коли-небудь, хто-небудь чув од єврейки, щоб вона назвала себе жидівкою?... Не чув. А чи чув хто-небудь, щоб українка назвала себе хохлушкою?... Напевно, рідше почувеш, щоб українка називала себе українкою, ніж навпаки» [203].

П'єса Неди Нежданої «Коли повертається дощ», попри свою вагомість для творчості авторки, є малодослідженою. Серед дійових осіб знаходимо такого персонажа, як Тінь – молода дівчина, дивакувата, подекують, що божевільна. У довгій сукні, простоволоса, боса. Такий персонаж, як Тінь, характерний у цілому для європейської літератури (Ф. Г. Лорка, Р. Л. Стівенсон, У. Шекспір). Тінь віддавна осмислюється в культурі як певний елемент людської сутності та її альтер-его. Тінь є одним із основних архетипів. Розуміння К. Г. Юнгом природи Тіні близьке для авторки й дає можливість розглянути п'єсу «Коли повертається дощ», спираючись на засади архетипної критики.

Якщо людина в змозі побачити власну Тінь і винести знання про неї, хоч і незначною мірою це дає можливість схопити принаймні особистісне несвідоме. Тінь є життєвою частиною особистісного існування, «несвідома протилежність того, що індивід наполегливо стверджує у своїй свідомості» [221, 287]. Усунути її безболісно – за допомогою доказів чи роз'яснень – неможливо. Підійти до переживання Тіні надзвичайно важко, тому що на

першому плані опиняється вже не людина в її цілісності; Тінь нагадує про її безпорадність і безсилля. Сильні натури не люблять таких відображень, і, можливо, тому цю дівчину, яка постає перед нами в образі тіні, ідентифікують як божевільну. У п'єсі Галина теж спочатку відштовхує Тінь, як божевільну, але з часом замислюється над її словами і, так би мовити, приймає частину свого особистісного існування. «ТІНЬ. Але ви ще не знаєте нашого міста. Тут живуть без дощу...Звикли. А ви пропадете. Всі ми пропадемо пропадом...» [221, 237]. Тінь висуває моральні проблеми, які є викликом свідомості. Згодом Галина починає задумуватися над словами Тіні, що є свідченням її визнання, а це стає умовою будь-якого самопізнання. Зустріч із Тінню має важливе духовне значення, оскільки вона провокує психічний розвиток людини. Тінь – це підсвідомі бажання, несумісні із соціальними стандартами. «ТІНЬ. Все просто. Тут панує пустеля. Дощ помер, і світ захопив дух пустелі. Він забирає волю і відчуття, і всі спрагли того, чого не стається, а лише пісок сиплеться крізь вузьку щілину сну, і тіло, як пісковий годинник, перевертається, і немає зупинку піску...І міражі, як привиди життя, проникають у мозок, і тіло стає пекельним» [221, 250].

Оскільки Тінь є уособленням індивідуального несвідомого та чинників, яких людина боїться і зневажає в собі, то марно намагатися відкинути Тінь, бо, витіснивши її, людина має збагнути, які грані її душі постають темними, і навчатися вгамовувати їх. Виявлення Тіні також веде людину всередину себе, з нею пов'язані небезпеки суто внутрішнього життя (перш за все соціальна неадекватність і втрата інтересу до світу). Тінь є сильною, поки її негативні риси не трансформувалися у позитивні якості Персони (у тексті – Марти). У п'єсі Тінь зникає лише після проговорених Мартою слів вдячності чоловіку та друзям: «...щоб із моїм відходом у вашому житті бодай трішечки щось змінилося. І щоб нарешті пішов дощ» [221, 274]. Цей міні-монолог звучить як відповідь Тіні на застигле життя у місті – пустелі з вимерлим дощем. Тому у фіналі Тінь зникає одночасно з появою дощу як жертвоприношення силам природи задля того, щоб місто ожило, чи навіть очистилося, мов після великого

потопу. «ГАЛИНА. Тінь, вона була тут, куди вона зникла? АНДРІЙ. Вона втекла» [221, 276]. Вода жива у прямому сенсі цього слова, тому постає як символ життя. Можна провести паралелі в тексті між відсутністю дощу і відсутністю життя у місті, де розгортаються події. За Юнгом, вода «найчастіше за все зустрічається як символ несвідомого» [339, 109]. Архетип води є загальнозрозумілий та інтернаціональний за своєю сутністю.

Смерть Марти варто тлумачити як індивідуацію (пошук себе, за Юнгом), яка є формуванням особистості, її внутрішнього світу, який не ототожнюється із колективною психологією. Показником набуття індивідуації є і процес відродження, який ми можемо спостерігати через явище випаровування. «ГАЛИНА. Її сліди. Вологі сліди. Бачите? АНДРІЙ. Звідки тут волога? У нас не буває калюж... МАРК. Куди ж вона поділася – полетіла в небо?» [221].

Розглядаючи архетип Дитини і невід’ємно пов’язаний із ним архетип Матері, Карл Керенї звертає увагу на те, що в багатьох міфах жіноче начало виступає як символічне число «три». Він припускає, що це можна потрактувати потрійністю ролі жінки в суспільстві: роль доньки, роль дружини та роль матері [141]. Усі ці три ролі так чи інакше пов’язані з дитинством та материнством. Те, що архетип Дитини майже завжди у тексті йде поруч з архетипом Матері, характерне й для п’єси Неди Нежданой: «МАРТА. ...вони не народжуються. Чомусь... МАРК...Не тільки у нас – ти прекрасно це знаєш. У всіх так у цьому місті...І вже скільки років – жодної дитини...може, клімат такий... Зрештою, власні природні передумови...» [221, 224].

Архетип Дитини містить мотиви потенційного майбутнього, мотив усвідомлення, мотиви занедбаності, покинутості, схильності до небезпек і нездоланності, гермафродитизму, цілісності, сприйняття дитини як початкової і кінцевої сутності. Поведінку кожного персонажа можна розглядати як дитячу, весь сюжет п’єси побудований на грі. Компанія з чотирьох друзів грає в особливі азартні ігри, наприклад, роблячи ставки на новоприбулих: як скоро поїде чужинець, якого вони розігрують. «МАРТА. ...я більше не хочу грати.

Мені все набридло. МАРК. Ти хочеш вийти з гри? Це не за правилами» [221, 264].

Ми можемо сформувати картину життя в місті: відсутність розвитку, руху вперед. І у вужчому значенні – це стосунки конкретно в цій родині, яка на момент розмови не має майбутнього. Чоловік відмовляється від одруження, діти у них не з'являються, в обох спостерігається відсутність динаміки на роботі. «МАРТА. Шити сукні, які ніхто не вдягає, які нікому не потрібні. Це як народжувати мертвих дітей!» [221, 225].

Слова Галини у розмові з Андрієм у кав'ярні – «щоб я віддала своє дитя власними руками на поталу якомусь монстру ходячому?» [221, 247] – ми розуміємо як ввірити власну долю в руки майже не знайомого чоловіка. Тому що перед цим була бесіда, в якій Андрій пропонує народити Галині для нього дитину, і цей епізод, на нашу думку, є нічим іншим, як створенням родини для задоволення вимог соціуму. Відсутність бажання у жінок народжувати дітей у місті дії пов'язано із страхом перед невідомістю. «АНДРІЙ. Тому що ти чужинка... Місцеві не хочуть народжувати дітей...» [221, 249].

Більш побіжно акцентовано увагу на такому мешканцеві, як старий. «П'ЄРО. Старий зробив операцію і знову живчик» [221, 232]. Персонаж виступає архетипом духу, значення, яке приховане за хаосом та буднями життя. Незважаючи на атмосферу міста, яка сильно пригнічує моральний і психологічний стан жителів, позитивні тенденції у довголітті дають надію на хорошу динаміку, зміни в устрої цього населення. Вродливий тридцятирічний історик Андрій, директор музею, у п'єсі певним чином, постійно пов'язаний з минулим, так само, як і Галина, яка до переїзду на нове місце проживання була відома як кандидат історичних наук. Вони розуміються на підробках та справжній старовині.

У драматичному творі архетипи набувають предметності в діалозі, міфологічній (архетипній) оповіді та в тексті невербальних театральних знаків (архетипи втілюються в жестах, міміці, пластиці акторів, тіньових пантомімах, у сценічних декораціях і в музиці).

Поєднання літературознавчих методів дослідження із психоаналітичними дало змогу по-новому проінтерпретувати обрану драму, прочитати за наявним текстом, персонажами та їхніми діями несвідомий підтекст, незважаючи на те, що архетипні риси розмиті і вступають один з одним у дифузійні відношення.

Проаналізувавши драматичний твір Неди Нежданої «Коли повертається дощ» крізь призму архетипної критики, робимо висновок, що у центрі архетипного світу драматурга постають першообрази Тіні, Дитини та Матері.

Архетип Тіні – уособлення негативних рис характеру, які потрібно усвідомити, аби перебороти. Тінь – «нижня», найбільш внутрішня функція людини, яка неминуча, без неї втрачається цілісність особистості. Утворюючи противагу свідомості, вона служить поштовхом внутрішнього розвитку. У п'єсі – це жертва, яка дарує жителям і усьому місту життя.

Характеристика Дитини як одного з архетипів показує, що вона забезпечує інтегруючу функцію міжпоколінних зв'язків. Підтвердженням цього є своєрідність низки соціальних явищ, які культивувались нормами звичаєвого права в системі ціннісних орієнтацій українського народу.

Архетип Матері у п'єсі має певний негативний смисл, оскільки не несе в собі те «материнське», яке б проявлялося через відродження, розвиток життя у містечку. Думка про безплідність як покарання за гріхи, очевидно, закріпилась у народі під впливом церкви.

Створений письменницею художній ефект у п'єсі «Коли повертається дощ» інтерпретується за допомогою використання засобу архетипної критики, який дає можливість запропонувати оригінальне прочитання сучасного драматургічного тексту та уможлиблює скласти цілісну картину амбівалентності образів у літературному творі.

У п'єсі А. Багряної «Пригости мене горіхами» (2004) провідним мотивом є самотність. Самотність – це стан, який викликає комплексне і гостре переживання, що виражає особливі форми самопізнання, ставлення до себе та світу. Самотні люди відчувають себе покинутими, непотрібними, загубленими,



переживають невимовні страждання, що часто призводить до руйнації їх ролей у соціумі. Все це є особливо актуальним для сучасного українського суспільства, яке рухається від посттоталітарного до демократичного буття.

«ВАЛЕРІЙ. Ну...Що з вами? Я вас образив? Щось не так? Може, я надто різкий з вами? Ну тоді вибачте. Знаєте, я просто не люблю, коли порушують сакральність моєї самоти. Це як проникнення в чужу душу» .

«ВАЛЕРІЙ. Я знаю, чому ви сюди прийшли. Вам важко в цьому світі, бо ви – самотня. Я теж самотній. Вірніше...я хотів сказати, що я видаюся самотнім...на перший погляд...зрештою, так само – як ви видаєтеся самій собі несамотньою...» [12, 8-9].

Багато сучасних дослідників зійшлися на тому, що стан самотності пов'язаний із переживанням людиною своєї «випадковості» в світі, неприродності своєї об'єднаності з іншими, «штучності» свого перебування у людському співтоваристві, відчуттям порушення гармонійних відносин з природою, яка перетворилася на «навколишнє середовище». Парадокс стану самотності, внутрішнє відокремлення полягає в тому, що людина найбільш гостро відчуває самотність у ситуації примусового спілкування – у колі своїх колег, на різних зібраннях (так звана «внутрішня самотність» – термін Н. Хамітова).

Головним архетипом п'єси ми назвемо вогонь. Цей архетип трапляється в багатьох науках, таких як історія, культурологія, філософія та інших. Також цей архетип має різні форми вияву: багаття, свічка, вогнище, підпалений сірник і т.д.

Отож не випадково всі події у п'єсі відбуваються біля печі, в якій палає вогонь, що несе в собі сакральне значення очищення. Глибокі відверті розмови Ольги та Валерія у поєднанні з діями, які спрямовані на підтримку вогню, символізують трансформацію, очищення, оновлення життя, пристрасть, зміну одного стану на інший. Полум'я уособлює духовну силу, трансцендентність і осяяння, свідчить про наявність божества або душі, подиху життя. Як символ нового життя у будинку Валерія розпалюється камін після того, як на порозі

з'явилася жінка. Розпалювання вогню – це реалізація акту творення, інтеграції та возз'єднання, створення домашнього затишку, що є жіночим аспектом. Розпалювання вогню співмірне до народження, воскресіння, а в примітивних культурах – сексуальне відтворення, пристрасть. В один із моментів Валерій вирішує увімкнути музичний супровід, і автор наголошує в ремарці, що має бути дзюрчання води та спів пташок. Вода завжди є доповненням до вогню як активність і пасивність, інь та янь, чоловіче та жіноче начало, Аніма та Анімус. «Можливо, я просто починаю звикати до твоєї присутності в моєму житті. Ти допоміг мені повернути радість, якої я вже так довго не переживала» [12, 17].

## Висновки до 4 розділу

Зусилля драматургів-двохтисячників спрямовані більшою мірою на змалювання духовного світу героїв і менше – на подієві аспекти. Незважаючи на глибокий психологізм драматургії зазначеного десятиліття, п'єси прив'язані до соціально-політичної ситуації в країні і світі. У цьому десятилітті продовжують писати як драматурги попередніх років, так і зовсім юні, які входять у літературний контекст після перемог на конкурсах та фестивалях. Для молодшого покоління властиве прагнення до епатажності, визнання в медіа-просторі та поступовий перехід до масової культури.

Особливого забарвлення в 2000-х роках набуває визначення жанру драматургами, надзвичайно креативний процес контамінації та модернізація класичних жанрів: п'єса з фільмом на дві дії, майже еротична трагедія, казка-шоу, трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння, небезпечна гра на дві дії тощо. Також існує тенденція до переробок прозових творів у драматургічні жанри.

Продовжує розвиток парадоксальна проблема сучасної української драматургії – це відсутність сценічної історії, щоправда ситуація трохи покращилася порівняно з періодом дев'яностих років. Деякі драматурги мають постановки за кордоном та в Україні, але для більшості їхні тексти лишаються «драмами для читання», а не «для театрів», хоча задуми авторів різняться, існують п'єси як одного, так і іншого типу. Лишається актуальним і жанр радіоп'єси, котрий потребує суттєвої підтримки в розвитку, оскільки більшість потенційних слухачів в останні десятиліття стали користувачами мережі Інтернет, що різко зменшило популярність радіо. Але варто наголосити, що в драматичних конкурсах радіоп'єса й досі має окрему номінацію.

На відміну від періоду дев'яностих років, де протагоніст як такий зникає, у більшості сюжетів розглянутих п'єс двохтисячних років протагоніст постає перед читачем як символ колективного образу людини нашого часу, як в образі жінки, так і в образі чоловіка. Варто наголосити на тому, що стать протагоніста впливає на характер психології поведінки. Також драматурги

створюють такий тип персонажа, який одночасно має риси і протагоніста, і антагоніста. Часто негативна дійова особа введена до тексту задля вивищення протагоніста, автори грають на контрасті. Широковідомою була п'єса А. Крима «Заповіт цнотливого бабія», в якій образ Дон Жуана зазнав переоцінки та отримав нове тлумачення. Варто виокремити тип прихованого протагоніста, який введений до п'єси Лесі Волошин «Прихована душа».

Можемо говорити про високий рівень використання архетипів сучасними українськими драматургами у своїх творах. У п'єсах архетипи структурують людський досвід, визначають стереотипні культурні реакції і можуть поєднувати окремі прояви людського духу в цілісне соціокультурне буття. На основі здійсненого огляду виявлено, що в п'єсах двохтисячних років складно виокремити, які архетипи домінують: це і Велика Матір в образах України, Батьківщини та Дитини, Аніма та Анімус, Самість та Тінь, Вогонь та Вода. Помітно, що архетипи мають характер парності у використанні драматургами. У системі образів п'єс спостерігається тенденція до стирання кордонів між архетипами, символами, образами, асоціаціями, відбувається акцентування уваги на відродженні системи людських цінностей у буденному існуванні.

## ВИСНОВКИ

У рамках традиційного поділу за десятиліттями ми виокремили три літературні покоління вісімдесятників, дев'яностників і двохтисячників та визначили конкретне коло персоналій і текстів, що виступають їх репрезентантами. Хронологічні межі були верифіковані стильовими та архітектонічними змінами у написанні текстів. По суті, визначені драматичні твори для аналітичного аналізу в нашому дослідженні представляють міжвіковий літературний рубіж.

Сучасна драматургія дедалі частіше стає об'єктом дослідження науковців та літераторів. Періодично можна побачити огляди альманахів, збірників. Активно розвивається проект [dramaturg.org.ua](http://dramaturg.org.ua) під керівництвом Володимира Сердюка. Продовжують діяти Державний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса та Гільдія драматургів України під керівництвом Я. Верещака. Свого часу вийшло друком чотири номери альманаху «Сучасна українська драматургія». На сьогодні у журналі «Дніпро» існує рубрика «Драматургія», де публікуються п'єси, інтерв'ю з драматургами, статті літературних критиків.

Кількість текстів вивченого періоду нараховує близько півтисячі. Всі вони актуальні, хоча не кожна п'єса художньо вартісна, готова для режисерської роботи, але все ж таки вони існують, створені як відомими на сьогодні драматургами, так і молодими початківцями. У роботі зосереджена увага не на творчості виокремленого драматурга, а на представниках, які в одне із зазначених десятиліть мали постановки та друківані видання власних творів.

У проаналізованому корпусі драматичних текстів ми класифікували основні типи текстових стратегій, які продукувалися останніх чотирьох десятиліття, розділивши їх на три категорії: нові, традиційні та модернізовані. До *нових* ми віднесли «географічні» п'єси, де поділ п'єси на дії залежить від місця розвитку подій (напр., Україна – Італія у п'єсі «Нелегалка» Анатолія Крима, «Пересажене серце» Василя Фольварочного, «Оливкова олія» Альберта Вербеця, «Кицька на спогад про темін» Неди Нежданої); п'єси з

локальним місцем дії з багатьма полілогами («ЛПС» Павла Ар'є, «Станція» Олександра Вітера, «Учитель» Анатолія Дністрового, «Прямий ефір» Олександра Ірванця, «Звідки беруться діти», «Жага екстрему» Анатолія Криму, «Дирижабль» Неди Нежданої); *дециклізовані* («Я. Сіріус. Кентавр» Лариса Паріс, «ESC» Сашка Ушкалова, «Придурки» Сергія Щученка) та *циклізовані* («Триптих» Віри Вовк, «Ще одна притча про любов» Лесі Волошин, «Хроніки першого курсу» Олекси Сліпця); *короткі п'єси* («Так не буде» Лесі Демської, «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» Олександра Ірванця, «Побачення зі смертю» Олени Савчук, «Лампа» Соломона Слона, «Повернення» Сергія Щученка); *закільцьовані п'єси* («Продана душа» Лесі Дзюби, «Птахи з невидимого острова» Валерія Шевчука).

**Модернізовані:** *ігровий початок* в основі побудови сюжету («Пригости мене горіхами» Анни Багряної, «Так не буде» Лесі Демської, «Коли повертається дощ» Неди Нежданої), *драма на два персонажі* («Пригости мене горіхами» Анни Багряної, «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше» Артема Вишневського, «Матріарх Козіна й Маестро» Марії Віргінської, «Двоє обабіч «Мерседеса» Олени Клименко, «Ніч Елеонори день» Оксани Танюк, «Життя на трьох» Лідії Чупіс); та *монодрама*.

**Традиційні:** *театр у театрі* («ЛПС» Павла Ар'є, «Страшна помста» Валерія Шевчука); *історичні* (міфи, особи) («Опір» Валерія Босовича, «Полин» Олександра Лисюка, «Останній зойк матріархату» Олега Миколайчука-Низовця, «Біла ворона» Юрія Рибчинського, «Запитай колись у трав» Ярослава Стельмаха, «В океані безвісті» Лариси Хоролець, «Свічення», «Брама смертельної тіні» Валерія Шевчука; *релігійні* («Голгофа» Альберта Вербеця, «Іконостас України», «Момент істини» Марії Віргінської, «Сім кроків до Голгофи» Олександра Гончарова, «Плач над Юдою», «Страсті за Юродивим» Лідії Чупіс); *біографічні* («Містер Сковорода» Ярослава Верещака, п'єси Валерія Герасимчука, «Зачароване коло, або колискова для Лесі» Катерини Демчук, «Таїна буття» Тетяни Іващенко, «І все таки я тебе зраджу» Неди Неждани, «Оноре, а де Бальзак» Неди Нежданої та Олега Миколайчука-Низовця, «Сад» Валерія Шевчука, «Наближення», «Стіна» Юрія

Щербака). Що стосується *монодраматичної* стратегії («До всіх осель» Катерини Бабкіної, «Я прийшов» Олега Драча, «Плоть поезії» Олени Клименко, «Дикий мед у рік чорного півня» Олега Миколайчук-Низовця, «Мільйон парашутиків» Неди Нежданої, «Танці гончарного кола» Лідії Чупіс); та використання у п'єсах персонажів *зі світових сюжетів* з додаванням нових імен, які надають більш побутового, реалістичного характеру («Останній Дон Кіхот» Марини і Сергія Дяченків, «Насреддін в Бахчисараї» Олени Клименко, «Заповіт цнотливого баб'я», «Осінь у Вероні» Анатолія Крима, «Коломбіна, П'єро, Арлекін» Світлани Лелюх, «Гамлет», «Король Літр» Леся Подерв'янського) ми зараховуємо до двох категорій – традиційної та модернізованої.

П'єсам 1980–2010-х рр. притаманні авторські жанрові визначення (весела історія на дві дії – «Насреддін в Бахчисараї» О. Клименко; поетична інтерпретація теми – «Плач над Юдою», Л. Чупіс; слово про Григорія Сковороду на дві одміни – «Сад», В.Шевчук; українська п'єса радянською мовою – «Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні», О. Клименко; драматичний репортаж-попередження на дві частини– «Банка згущеного молока», Я. Верещак), які відображають внутрішній зміст п'єс, їх особливості, а також прагнуть зацікавити читача / глядача. Незважаючи на те, що у 80-х роках драматурги надають перевагу класичним жанрам, з'явився інтерес до рок-опер, але в 90-х роках з різних причин постановки не відбувалися і твори зберігалися в рукописній формі, а в 2000-х роках популярність до цього жанру повертається. Також для дев'яностників стає звичним явище змішування кількох жанрів в один новий. У 2000-х роках особливої популярності набуває поділ п'єс на «драми для театру» та «драми для читання». Окрему гілку історії драматургії розвиває радіоп'єса.

Через зображення внутрішнього світу персонажів драматурги проводили аналіз соціально-економічної, культурної та політичної ситуації в країні. Безперечно, відчувається вплив на драматургію 1980 – 1990 років екзистенційної й абсурдистської драми, що виражається у розмірковуваннях

дійових осіб про сенс життя й смерті. Наскрізний мотив творчості драматургів кінця століття – мотив самотності персонажів. Людина полишена сама на себе, і якщо не рухається соціальними сходами, не міняє місце й спосіб життя, то їй залишається співвідношення себе з Богом, прагнення до духовного переродження, зміни світогляду.

У 80-х роках драматурги різними методами проводять чітку межу між позитивними та негативними персонажами, в 90-ті – герой зникає й основна увага вже зосереджена на антагоністі, на сцену виходить маргінальний тип особистості. Але це триває недовго, й у 2000-х роках на кону – протагоніст (відкритий і прихований), образ сильної жінки, іноді кар'єристики, бізнесвумен. Хоча іноді драматурги вводять у сюжет антагоніста для підсилення контрасту.

Діти, що намагаються знайти себе в світі, безпритульні герої-волоцюги, інтелігенти і робітники, самотні літні люди – ось герої п'єс, які були створені в останні десятиліття. Спостерігається тенденція до зміни протагоніста на антагоніста й навпаки.

Для творчості новохвилівців притаманний підвищений інтерес до християнсько-релігійної тематики. У творчості дев'яностників найпоширенішими стають архетипи Матері, Мудрого Старого, Тіні, також знаходить своє вираження й комплекс Едіпа. Двохтисячники розширюють перелік архетипів у драматургії, більше уваги приділяють Анімі та Анімусу, які нашаровуються на сучасну гендерну проблематику. Також звертаються до архетипів Вогню та Води як до двох протилежних потужних стихій, які несуть астральну силу та енергію і відіграють важливе значення у творенні космогонічних міфів.

Для п'єс останніх десятиліть характерне використання паралельних дій, що вносить зміни до структури композиції, драматурги звертаються й до експериментів з хронотопом, який часто несе основне змістове навантаження, переплутуючи або викладаючи події непослідовно, а то й у зворотному напрямку. Не зникає інтерес до інтеретекстуальних зв'язків. Якщо говорити про простір, то у творах, визначених як фантасмагорія, читач може побачити



новостворений невідомий світ. Основний конфлікт п'єс лежить у буттєвій площині, змагаються два світи: світ справжній (природа, світ тварин, світ почуттів) та світ ілюзорний, уявний, гріховний (машини, зневіра, бездушність). Крім того, у дисертації надавалася звернено увагу на унікальні, нетипові явища, такі як синкретизм у п'єсах, інтерпретативні тенденції тощо.

Творчість розглянутих драматургів є невід'ємною частиною літературно-мистецького життя України 1980 – 2010-х років. Письменники збагачували тематику, дбали про модернізацію драматичної форми, намагалися сприяти відходу української драматургії від традицій етнографічно-побутового реалістичного театру на ширші, світові обрії.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії: НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К.– Львів: Сполом, 2012. – 136 с.
2. Алексеєнко Н. Біблійна герменевтика в українській бароковій прозі: автореферат дис. ...канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / Алексеєнко Наталія Микитівна; Харк. нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Харків, 2001. – 20 с.
3. Аникст А. История учений о драме. Теория драмы от Гегеля до Маркса / А. А. Аникст. – М.: Наука, 1983. – 288 с.
4. Анна Багряна: «Я не приховую, що зацікавлена в розкритті себе як письменниці» [інтерв'ю з Анною Багряною / записала Александрович М.] [Електронний ресурс] // Соціальне інтернет-видання «Сумно?». – Режим доступу: <http://sumno.com/article/anna-bagryana-ya-ne-pryhovuyu-togo-scho-zatsikavle/>
5. Антологія модерної української драми / Ред., упор. і авт. вступних статей Л. Залеська-Онишкевич. – К. – Едмонтон – Торонто: Вид-во Канадського Інституту Української студій; ТАКСОН, 1998. – 532 с.
6. Ар'є П. Експеримент / Павло Ар'є // Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. – 1 електрон. опт. диск (CD-ROM).
7. Ар'є П. Форми. Три п'єси для сучасного театру / Павло Ар'є. – К.: Факт, 2010. – 152 с.
8. Артамонова И. Драматический текст в дискурсивном контексте / Артамонова И. // Иностранные языки в контексте межкультурной коммуникации. – Саратов: ИЦ «Наука», 2010. – С. 55-58.
9. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Пер. Б. Тена; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова – К.: Мистецтво, 1967. – 134 с.
10. Бабкіна К. До всіх осель / Бабкіна К. // Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. – 1 електрон. опт. диск (CD-ROM).

11. Багряна А. Над часом: Драматична поема / Анна Багряна // У пошуку театру. Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 12-26.
12. Багряна А. Пригости мене горіхами / Анна Багряна // Сучасна українська драматургія: альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип.3. – К.: Український письменник, 2006. – С. 7-18.
13. Багряна А. Рододендрон / Анна Багряна // Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці: поезія, драматургія, проза / ред. С. Зінчук. – К.: Фенікс, 2005. – С. 120-153.
14. Багряна А. Сум і Пристрасть, або Bravo пані Теліго! / Анна Багряна // Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. – 1 електрон. опт. диск (CD-ROM).
15. Барабан Л. Театр і драма поч. ХХІ ст. / Барабан Л. – К.: Українська культура. – 2009. – №1. – С. 16 – 17.
16. Барабан Л. Драма і театр України в 90-х роках ХХ століття / Барабан Л. // Студії мистецтвознавчі. – К.: ІМФЕ НАН України, 2008. – № 4(24). – С. 35-46.
17. Баран Є. Літературне дев'ятдесятництво: істерія й історія / Є. Баран // Березіль. – 2000. – №3-4. – С. 182-185.
18. Баран Є. Навздогін дев'яностим... [Текст]: Проза бібліофіла / Є. Баран. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2006. – 192 с.
19. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Г. Башляр // Пер. с франц. Б. М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия ХХ века). – 268 с.
20. Бітківська Г. Проблеми драматургії на сторінках українських часописів на межі ХХ-ХХІ століття / Бітківська Г. // Південний архів (Зб. наук. праць. Філологічні науки). – Випуск LII. – Херсон. – 2011. – С. 24.
21. Блашків О. Тенденція до ліризації драми у творчості О. Олесь та В. Б. Сйтса: автореферат автореф. дис. .... канд. філол. наук: 10.01.05 / Ольга Володимирівна Блашків; Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2009. – 19 с. [Електронний ресурс] // Режим

доступу:

[http://dspace.tneu.edu.ua/bitstream/316497/1580/1/autoreferat\\_Blashkiv\\_%281%29.PDF](http://dspace.tneu.edu.ua/bitstream/316497/1580/1/autoreferat_Blashkiv_%281%29.PDF).

22. Близнята ще зустрінуться: антологія драматургії української діаспори / упоряд. і вст. ст. Л. Залеської-Онишкевич. – К. – Львів: Час, 1997. – 640 с.
23. Богдашевський Ю. Стельмах / Богдашевський Ю. // Український тетар. №1. – 2001. – С. 2-4.
24. Бойчук Б. П'ять актів двотисячного року: Драматичний монтаж / Бойчук Б.; Кривий Ріг: Кур'єр Кривбасу, 1999. – Вересень. – №117. – С. 3-33.
25. Болотян И. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Болотян Ильмира Михайловна; [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/zhanrovye-iskaniya-v-russkoi-dramaturgii-kontsa-xx-nachala-xxi-veka>
26. Бондар Л. Синтез літератури і сценографії та його вплив на жанромодельовання п'єс Ярослава Верещака / Бондар Л. // Науковий вісник Миколаївського державного університету [Текст]: збірник наукових праць. – Т. 4. – Вип.9. – Філологічні науки / ред.: В. Д. Будақ, М. І. Майстренко. – Миколаїв: МДУ ім. В.О. Сухомлинського, 2012. – С. 22-27. – [Електронний ресурс] // Режим доступа: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/11/5.4.9..pdf>
27. Бондар Л. Специфіка української драматургії «нової хвилі» 80-х років XX століття: проблема легітимності / Бондар Л. // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна, 2007. – С. 245-249.
28. Бондар Л. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років XX століття: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Л. О. Бондар. – Херсон, 2007. – 20 с.

29. Бондар Л. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Л. О. Бондар. – Миколаїв, 2007.
30. Бондарева Е. Идиоматическая символика и картинирование мира в драматургии «новой волны» / Е. Е. Бондарева // Південний архів. Філологічні науки: зб. наукових праць. – Херсон, 2002. – Вип. 16. – С. 24-27.
31. Бондарева О. Документальний каркас авторського міфотворення біографічного сюжету у драмі І. Драча «Гора». / Бондарева О. // Вісник Маріупольського державного університету. – Серія: Філологія, 2009. – №2. – С. 21.
32. Бондарева О. Драматизм міфу і міфологізм драми / О. Є. Бондарева. – Херсон: Персей, 2000. – 188 с.
33. Бондарева О. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... док. філол. наук: спец. 10.01.01, 10.01.06 / Олена Євгенівна Бондарева. – Київ, 2007. – 40 с.
34. Бондарева О. Міф і драма в новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія / О. Бондарева. – К.: «Четверта хвиля», 2006. – 512 с.
35. Бондарева О. Новітня українська драматургія як відкрита нелінійна динамічна система / О. Є. Бондарева // Курбасівські читання: наук. вісник К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса. – 2008. – № 3 (ч. 2). – С. 124–163.
36. Бондарева О. Українська драматургія останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: динаміка зміни пріоритетів / О. Є. Бондарева // Наукові записки ТНПУ імені Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2009. – Вип. 27. – С. 125–132.
37. Бондарева О. Прийоми і технології «епічного театру» в сучасній українській драматургії / О. Є. Бондарева // Вісник Житомирського

- державного університету. Сер.: Філологічні науки. – 2009. – Вип. 46. – С. 126–133.
38. Бондар-Терещенко І. Структурні особливості літературного дискурсу 1990-х рр.: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ігор Євгенович Бондар-Терещенко. – К., 2006. – 20 с.
39. Бондар-Терещенко І. Постмодерн: геопоетика, психологія, влада. Монографія / Ігор Євгенович Бондар-Терещенко. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 144 с.
40. Введение в литературоведение: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / [Чернец Л. В., Хализев В. Е., Эсалнек А. Я. и др.; под ред. Л. В. Чернец]. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2011. – 720 с.
41. Велимчаниця О. «Солодка Даруся»: через автентіку до «магії» / Велимчаниця О. // Журнал «Кіно-Театр», 2010. – №2. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1273](http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1273) 2010:#2
42. Вербець А. Голгофа / А. Вербець. – Рукопис. – Архів Гільдії драматургів України.
43. Вербець А. Дитячі ігри / А. Вербець. – Рукопис. – Архів Гільдії драматургів України.
44. Вербець А. Із ночі в ніч / А. Вербець. – Рукопис. – Архів Гільдії драматургів України.
45. Вербець А. Новосілля / А. Вербець. – Рукопис. – Архів Гільдії драматургів України.
46. Вербець А. Оливкова олія / А. Вербець. – Рукопис. – Архів Гільдії драматургів України.
47. Веремчук Ю. П'єса-притча. Генеза. Поетика: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Ю. В. Веремчук; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. К., 2005. – 20 с.
48. Верещак Я. Модельєри гільдії D / Я. М. Верещак // Art-line. – 1997. – № 5. – С. 16–25.

49. Верещак Я. Далі буде? Нотатки після прем'єри п'єси «Робін Бобін» М. Віргінської в Експериментальному театрі при Республіканському будинку актора / Я. Верещак // Український театр. – 1987. – № 3. – С. 17–18.
50. Верещак Я., Сердюк В. Нерекомендовані спогади (не тільки про українську драматургію кінця ХХ століття): розмова друга / Я. Верещак, В. Сердюк // Курбасівські читання. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011. – № 6–2. – С. 165–180.
51. Веселовська Г. Новаторські мистецькі напрямки і течії в театральному процесі України першої третини ХХ ст.: автореф. дис... д-ра мистецтвознавств / Г. І. Веселовська; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2007. – 32 с.
52. Веселовська Н. Психологізм української драматургії ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук:10.01.01 / Веселовська Наталія Василівна; Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. – К., 2016. – 21 с.
53. Виргинская М. Битва при Ветилуе, или Второе пришествие Олоферна / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 56 с.
54. Виргинская М. Искушение Магдалины / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 17 с.
55. Виргинская М. Момент истины, или Возвращение из первого века: / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 29 с.
56. Виргинская М. Три яблока / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 63 с.
57. Віргінська М. Матріарх Козіна й Маестро / М. Віргінська. – Рукопис М. Віргінської
58. Вірченко Т. Драматургія «двотисячників» у літературознавчому вимірі / Т. І. Вірченко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2012. – Вип. 61. – С. 172-176.

59. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990-2010-х років: Дискурс, еволюція, типологія: Монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 336 с.
60. Вітер О. Станція, або Розклад бажань на завтра / Вітер О. // Сучасна українська драматургія: Альманах / упоряд. і автор передм. Н. Мірошніченко. – К.: Укр. письменник, 2006. – Вип. 3. – С. 45-72.
61. Волошин Л. Ще одна притча про любов (Ельза) / Леся Волошин // Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. – 1 електрон. опт. диск (CD-ROM).
62. Волошин Л. Ще одна притча про любов (Маноле) / Леся Волошин // Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. – 1 електрон. опт. диск (CD-ROM).
63. Волошин Л. Еще одна притча о любви... (Марта) / Леся Волошин // [Електронний ресурс] // Сетевая словесность. Режим доступа: <http://www.netslova.ru/voloshin/marta.html>.
64. Волькенштейн В. Судьба драматического произведения (Соотношение драмы и театра) / Волькенштейн В. // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сб. тр. / Сост., общ. ред., коммент. и биографич. очерки С. В. Стахорского. – М.: ГИТИС, 1988. – 339 с.
65. Вороний М. Театр і драма. Збірка критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури / Вороний М. – К.: Волосожар, 1913. – 166 с.
66. Герасимчук В. Андрей Шептицький: Драма на дві дії / Герасимчук В. // П'єси про великих. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – С. 3-53.
67. Герасимчук В. В облозі Саламандр (Чапек): Драма на дві дії / Герасимчук В. // П'єси про великих. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – С. 255-270.
68. Герасимчук В. Вибори біля панелі / Герасимчук В. // Сучасна українська драматургія: Альманах / Редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – К.:



- Укр. письменник, 2005. – Вип. 1 / упоряд. В. Герасимчук; вступ. сл. В. Яворівського. – С. 147-170.
69. Герасимчук В. Душа в огні (Довженко): Драма на дві дії / Герасимчук В. // П'єси про великих. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – С. 234-254.
70. Герасимчук В. Кохані Бетховена і коханки Паганіні: Драма на дві дії / Герасимчук В. // П'єси про великих. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – С. 211-234.
71. Герасимчук В. Окови для Чехова: Драма на дві дії / Герасимчук В. // П'єси про великих. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – С. 143-170.
72. Герасимчук В. Поет і король, або Кончина Мольєра: Драма на дві дії / Герасимчук В. // П'єси про великих. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – С. 54-98.
73. Герасимчук В. Помилка Сервантеса: Драма на дві дії / Герасимчук В. // П'єси про великих. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – С. 171-188.
74. Герасимчук В. Приборкування... Шекспіра!: Драма на дві дії / Герасимчук В. // П'єси про великих. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – С. 189-210.
75. Герасимчук В. Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея...: Драма на дві дії / Герасимчук В. // П'єси про великих. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – С. 115-142.
76. Герасимчук В. Цикута для Сократа: Драма на дві дії / Герасимчук В. // П'єси про великих. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – С. 49-66.
77. Геркен-Русова Н. Героїчний театр [Текст] / Н. Геркен-Русова; Вст. сл., передм. до 2-го вид. Д. Донцова. – Лондон: Накладом УВС, 1957. – 93 с.

78. Голобородько Я. Прозора непроза Олександра Ірванця / Ярослав Голобородько // Артеграунд. Український літературний істеблішмент. – К.: Факт, 2006. – С.93-100.
79. Гончарова-Грабовская С. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. / Гончарова-Грабовская С. // Учеб. пособие: [для студентов, аспирантов, преподавателей-филологов]. – М.: Флинта, 2006. – С. 49-54.
80. Гончарова-Грабовская С. Жанрово-стилевые поиски современной русской драматургии / С. Я. Гончарова- Грабовская // Информационный вестник форума русистов Украины. Симферополь, 2003. – Вып. 4. – С. 86–95.
81. Гончарова-Грабовская С. Комедия в русской драматургии 1980 – 1990 годов (жанровая динамика и типология) / С. Я. Гончарова- Грабовская. – МН: БГУ, 1999. – 224 с.
82. Гончарова-Грабовская С. Комедия-памфлет: генезис, становление, поэтика: Монография / С. Я. Гончарова- Грабовская. – Минск: Изд-во БГПУ-ИЗС, 2002. – 164 с.
83. Гончарова-Грабовська С. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI в.): Уч.- метод. пособие: для студентов специальности Русская филология / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск: Изд-во БГПУ, 2003. – 70 с.
84. Гончарова-Грабовская С. Типология героя в русской драматургии конца XX – начала XXI века / С. Я. Гончарова-Грабовская // Информационный вестник форума русистов Украины. – Симферополь, 2003. – Вып. 6. – С. 76–86.
85. Гончарова-Грабовская С. Хронотоп дома в русской драматургии XX века / С. Я. Гончарова-Грабовская // Информационный вестник форума русистов Украины. – Симферополь, 2005. – Вып. 9. – С. 127–132.
86. Гончарова-Грабовская С. Художественная парадигма русскоязычной драматургии Беларуси на стыке XX–XXI вв. [Электронный ресурс] /

- С. Я. Гончарова-Грабовская. – Режим доступа:  
<http://lib2.znate.ru/docs/index-303371.html>
87. Гром'як Р. Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка / Р. Гром'як // Поетика. – К.: Наукова думка, 1992. – С. 16–21.
88. Гуменюк В. Шлях до «Одержимої». Творче становлення Лесі Українки – драматурга / В. І. Гуменюк. – Сімферополь: Таврія, 2002. – 232 с.
89. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 264 с.
90. Гуцол М. Рецепція традиційних образів і сюжетів української драматургії кінця ХХ- початку ХХІ століття. Дисертація ... канд. філ. наук 10.01.01 / Гуцол М. І.; Житомирський державний університет ім. І. Франка, Житомир, 2015. – 20 с.
91. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес / Володимир Даниленко. – К.: Академвидав, 2008. – 346 с.
92. Даниленко В. Покоління в українській літературі ХХ-поч. ХХІ ст. / Володимир Даниленко // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – № 214-215. – С. 325.
93. Данилова І. Стилевые процессы развития современной русской драматургии: автореф. дис. на соискание уч. степени докт. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Данилова Ирина Леонидовна // Казанский государственный университет. – Казань, 2002. – 372 с. [Электронный ресурс] // Режим доступа:  
<http://www.dissercat.com/content/stilevye-protsessy-razvitiya-sovremennoi-russkoi-dramaturgii>
94. Демська Л. Повернення у нікуди: Драма на три лії / Демська Л. // У чеканні театру. Антологія молоді української драматургії. – К.: Смолоскип, 1998. – С. 75-92.
95. Демська Л. Так не буде: П'єса на одну дію / Демська Л. // У чеканні театру. Антологія молоді української драматургії. – К.: Смолоскип, 1998. – С. 63-73.

96. Демська Л. Проблема індивідуальної свободи в драматургії Лесі Українки: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. / Л. М. Демська; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. К., 2000. – С. 147.
97. Демська-Будзуляк Л. Гендерна інтерпретація жіночих та чоловічих образів в українській літературі кінця ХІХ - початку ХХ ст. (новелістика, драматургія) / Л. Демська-Будзуляк // Слово і час. – 2005. – № 4. – С. 10-17.
98. Демська-Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації / Леся Демська-Будзуляк // Кур'єр Кривбасу, 2002. – №14. – С. 88-89.
99. Дем'янівська Л. Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка) / Дем'янівська Л. – К.: Вища школа, 1984. – 160 с.
100. Дем'янівська Л. Українська радянська драматургія: тенденції сучасного розвитку / Л. С. Дем'янівська, Г. Ф. Семенюк. — К.: Вища школа, 1987. – 159 с.
101. Дзюба Л. Продана душа: Драма / Дзюба Л. // Сучасна українська драматургія: Альманах / Редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – К.: Укр. письменник, 2005. – Вип. 1 / Упоряд. В. Герасимчук; вступ. сл. В. Яворівського. – С. 133-146.
102. Дністровий А. Учитель: Песа на одну дію / Дністровий А. // У чеканні театру. Антологія молоді драматургії / Упоряд. та післямова Н. Мірошніченко; Переднє слово Я. Стельмаха; Передм. Ю. Сидоренка. – К.: Смолоскип, 1998. – С. 93-107.
103. Донченко О. Архетипи соціального життя і політика: Монографія / Донченко О., Романенко Ю. – К.: Либідь, 2001. – 334 с.
104. Дорош Г. Українська психологічна драма 70-80-х років ХХ століття автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Дорош Г.; Нац. пед. ун-т ім. М.П.Драгоманова. – К., 2002. – 20 с.

105. Дош І. У пошуках свободи: нове відчуття реальності в театральній діагностиці: Огляд вистав за сучасною драматургією / Іван Дош // Дніпро. – 2012. – № 3. – С. 146–149.
106. Драч О. Я прийшов... / Драч О. // Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. – 1 електрон. опт. диск (CD-ROM).
107. Дроздовський Д. Код майбутнього. Криза людини в європейській філософії: від екзистенціалізму до українського шістдесятництва / Д. Дроздовський. – К.: Всесвіт, 2006. – 192 с.
108. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде // Пер. с фр. В. П. Большакова. – 4-е изд. – М.: Академический Проект, 2010. – 256 с. (Философские технологии: антропология).
109. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мірча Еліаде // пер. з нім., фр., англ. – К.: Основи, 2001. – 591 с.
110. Эсалнек А. Архетип. Введение в литературоведение / А. Эсалнек // Под ред. Л.В.Чернец. – М.: Высшая школа, 2000. – С. 32.
111. Есслін М. Театр абсурду / М. Есслін // Український театр. – 1999. – №1-2. – С. 20-22.
112. Євреїнов М. Театр для себе / М. Євреїнов // Український театр. – 1992. – №1. – С. 17-19.
113. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов; [фах. редак. і передм. Наєнка М. К.; худож.-оформл. Бублик Б. П.]. – К.: Femina, 1995. – 688 с.
114. Жадан С. Голомозий співак / Сергій Жадан // Ушкалов С. ESC: сім абсурдових п'єс. – Харків: Майдан, 2006. – С. 3-4.
115. Жодані І. Інтерсеміотичність у творчості письменників Нью-Йоркської групи (Емма Андіївська і Віра Вовк) [Текст]: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Жодані Ірина Михайлівна; КНУ ім. Тараса Шевченка. – К., 2007. – С.6.

116. Жолдак Б. Голодна кров: П'еса на 16 міні-антрактів / Богдан Жолдак // Наша дарама: Збірник п'ес. – К., 2002. – С. 171-191.
117. Жолдак Б. Чарований запорожець / Богдан Жолдак // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошниченко. – К.: Видавництва Соломії Павличко «Основи», 2004. – С.16-49.
118. Жулинський М. Християнство і національна культура / Варшавські українознавчі записки 11-12. Польсько-українські зустрічі / М. Жулинський. – Варшава: «TYRSA» Sp. Z .o.o., 2001. – С. 62-66.
119. Журчева О. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: дис. ... докт. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / О. В. Журчева. – Самара, 2009. – 485 с.
120. Залеська-Онишкевич Л. Від вертепу до крилатої скрипки: драматичні твори Віри Вовк / Л. Залеська-Онишкевич // Вступна стаття до: Віра Вовк. Театр. К.: Родовід, 2002. – С. 5-19.
121. Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори / Лариса М.Л. Залеська-Онишкевич // Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діаспори. – Київ-Львів: Час, 1997. – С. 9-32.
122. Залеська-Онишкевич Л. Ігор Костецький / Лариса Залеська Онишкевич // Антологія модерної української драми / Ред., упоряд. і автор вступ. ст. Л. Залеська Онишкевич. – Київ – Едмонтон – Торонто: Видавництво Канадського Інституту українських Студій; ТАКСОН, 1988. – С. 329-330.
123. Залеська Онишкевич Л. Концепція відчування часу / Лариса Залеська Онишкевич // Антологія модерної української драми / Ред., упоряд. і автор вступ. ст. Л. Залеська Онишкевич. Київ – Едмонтон – Торонто: Видавництво Канадського Інституту українських Студій; ТАКСОН, 1988. – С. 247-248.
124. Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі / Лариса Залеська Онишкевич // Антологія модерної української драми / Ред., упоряд. і автор вступ. ст.

- Л. Залеська Онишкевич. Київ – Едмонтон – Торонто: Видавництво Канадського Інституту українських Студій; ТАКСОН, 1988. – С. 9-14.
125. Залеська-Онишкевич Л. Персонажі і проблеми ідентичності: історія, нація, релігія і гендер в українській пострадянській драматургії / Лариса Залеська Онишкевич // Українське суспільство на шляху перетворень: західна інтерпретація / За ред. В. Ісаїва: Пер. з англ. К.: Вид. дім «КМ Академія», 2004. – С. 279-292.
126. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма / Лариса Залеська-Онишкевич. – Нью-Йорк, Львів: Літопис, 2009. – 472 с.
127. Зборовська Н. Естетичне вбивство жінки (за новою книгою Тарнавського «6x0») / Ніла Зборовська. – Сучасність. 1999. – №3. – С. 122.
128. Зоренко О. Камінний птах: Правдива казка на три дії (Рукопис) / Ольга Зоренко. – Архів Гільдії драматургів України.
129. Зорницький А. Драматургія та історико-культурний контекст: моногр. / А. В. Зорницький. – Житомир: ОП «Житомир. Облдрук», 2007. – 242 с.
130. Ищук-Фадеева Н. К проблеме драматического героя, «действующего деятельного» / Н. И. Ищук-Фадеева // Драма и театр: Сб. науч.тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – Вып 5. – С. 18-28.
131. Іздрік Ю. Драматургія сучасна українська / Юрій Іздрік // Плерома '98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. Проект «Повернення деміургів. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – С. 51-52.
132. Ірванець О. Брехун з Литовської площі: П'єса на дві дії / Ірванець О. // П'ять п'єс. Проза. – К.: Смолоскип, 2002. – С. 67-89.
133. Ірванець О. Електричка на Великдень: П'єса на дві дії / Ірванець О. // П'ять п'єс. Проза. – К.: Смолоскип, 2002. – С. 93-119.
134. Ірванець О. Лускунчик-2004: п'єси, вірші / Ірванець О. – К.: Факт, 2005. – 208 с.
135. Ірванець О. Маленька п'єса про зраду для однієї актриси / Ірванець О. // П'ять п'єс. Проза. – К.: Смолоскип, 2002. – С. 9-20.

136. Ірванець О. Прямий ефір: П'єса на одну дію з роллю для режисера / Ірванець О. // П'ять п'єс. Проза. – К.: Смолоскип, 2002. – С.23-42.
137. Ірванець О. Recording: П'єса на дві дії / Ірванець О. // П'ять п'єс. Проза. – К.: Смолоскип, 2002. – С. 45-63.
138. Ірванець О. П'ять п'єс. Проза / Олександр Ірванець. – К.: Смолоскип, 2002. – 120 с.
139. Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. – Кн. 2. – Ч. 2: 1960 – 1990-ті роки: [навч. посібник] / за ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1995. – 512 с.
140. Кафка Ф. Процес / Франц Кафка [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://coollib.com/b/265834/read#t31>
141. Кереньи К. Элевсин: Архетипический образ матери и дочери / Карл Кереньи. – М.: Рефл-бук, 2000. – 288 с.
142. Клековкін О. Матриця сакрального героя / Олександр Клековкін // Мистецькі обрії '2001-2002: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України / Головн. наук.ред. І. Д. Безгін. – К.: КНВМП «Символ-Т», 2003. – Вип.4-5. – С. 225-233.
143. Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів: Навч.посібник / Олександр Клековкін; Київ. держ. ін-т театр. мистец. ім. І.К.Карпенка-Карого. – К., 2001. – 256 с.
144. Клековкін О. Космічний екстаз: про театральність фашизму / Олександр Клековкін // Український театр. – 2004. – №1-2. – С. 22-31.
145. Клековкін О. Сакральний театр у генезі театральних систем [Текст]: дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.01; 17.00.02 / Клековкін Олександр Юрійович; Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. – К., 2002. – 346 с.
146. Клековкін О. «Тоталітарний» театр Ярослава Стельмаха / Олександр Клековкін // Радуга. – №12. – С.133-137.
147. Клименко О. Двоє обабіч мерседеса / Олена Клименко // Святополк, Каспар Гаузер, Насереддін та інші: п'єси / упоряд. і авт. передм.



- Я. М. Верещак; Всеукр. благод. фонд «Гільдія драматургів України». – К., 2009. – С. 212-240.
148. Клименко О. Дивна і повчальна історія Каспара гаузера, що була зігрна трупою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року: Різдвяна гофманіада на дві дії / Олена Клименко // У чеканні театру. Антологія молоді драматургії / упоряд. та післямова Н. Мірошніченко; переднє слово Я. Стельмаха; передм. Ю. Сидоренка. – К.: Смолоскип, 1998. – С. 109-142.
149. Клименко О. Святополк, Каспар Гаузер, Насереддін та інші: п'єси / Олена Клименко // упоряд. і авт. передм. Я. М. Верещак; Всеукр. благод. фонд «Гільдія драматургів України». – К., 2009. – 264 с.
150. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.): монографія / Оксана Когут. – Рівне: НУВГП, 2010. – 442 с.
151. Когут О. Біографія як матриця сюжету в сучасній українській і польській драматургії / Оксана Когут // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. – 2011. – Вип. 16. – С. 299-274.
152. Когут О. Прийом «театр в театрі» в сюжетах сучасної української драматургії / Оксана Когут // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного ун-ту ім. В. Гнатюка. – Сер. Літературознавство. – Тернопіль, 2011. – Вип. 31. – С. 66-80.
153. Когут О. Риси психологізму в постмодерній драмі / Оксана Когут // Слово і час. – 2010. – №4. – С. 94-102.
154. Козлов А. Еволюція жанрів української класичної драматургії: Дис. ... д-ра філолог. наук. 10.01.08 / Козлов Анатолій Васильович; Криворізький пед. ін.-т. – Кривий Ріг, 1993. – 312 с.
155. Кононова Н. Современная драматургия: Учебн. Пособие / Н. Кононова. – Рига: Латвийский университет, 1991. – 22 с.
156. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Н. Х. Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.

157. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу: Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Неллі Корнієнко. – К.: НТЦМ ім. Л. Курбаса, 2008. – 246 с.
158. Корнієнко Н. Пошуковий театр:1980–1990 роки / Неллі Корнієнко // Український театр ХХ століття / редкол.: Н. Корнієнко та ін.. – К.: ЛДЛ, 2003. – С. 343-363.
159. Корнієнко Н. Сучасний український театр: місце після «гріхопадіння» / Неллі Корнієнко// Сучасність. – 1995. – №7-8. – С. 185-193.
160. Корнієнко Н. Театр і синергетичний часопростір. Пульсації культури. Мутації етапу дивергенції / Неллі Корнієнко // Курбасівські читання. – №1. – 2006. – С. 7-35.
161. Корнієнко Н. Театр сьогодні– театр завтра / Неллі Корнієнко. – К.: Мистецтво, 1986. – 221 с.
162. Корнієнко Н. Театр як діагностична модель суспільства. Деякі універсальні механізми самоорганізації художньої культури. – Автореф. дис.... докт. мистецтвознавства 17.00.01/ Неллі Миколаївна Корнієнко; АН України. – К., 1993.
163. Корнієнко Н. Український театр 1980 – 1990-х років – ціннісні орієнтації та картини світу у візіях лідерів (Контекст – художня культура) // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Том ССXXXVII. Праці Театрознавчої комісії / Неллі Корнієнко. – Львів, 1999. – С. 308-344.
164. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття ? Неллі Корнієнко (Картини світу. Ціннісні орієнтири. Мова. Прогноз) – К.: Факт, 2000. – 160 с.
165. Костецький І. Близнята ще зустрінуться: Вистава в масках / І. Костецький // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори / Упоряд. та автор передм. Лариса Залеська Онишкевич. – Київ–Львів: Час, 1997. – С. 189-251.
166. Кравченко А. Драматургія 1950-1990-х рр.: криза жанру / А. Кравченко // «Найголовніше – момент істини». Пам'яті академіка Леоніда Новиченка /

- Нац. акад. наук України, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка; [наук. ред. В. Г. Дончик; упоряд. О. А. Бартко]. – К.: Фоліант, 2004. – С. 109-134.
167. Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя / О. В. Красильникова. – К.: Либідь, 1999. – 208 с.
168. Крым А. Долгая дорога домой // Крым А. И. Долгая дорога домой: Сб. пьес. – К.: Мистецтво, 1985. – С. 3-45.
169. Крым А. Евангелие от Ивана: Трагикомедия / Крым А. // Завещание целомудренного бабника: Пьесы. – К.: Укр. письменник, 2011. – С. 229-303.
170. Крым А. Завещание целомудренного бабника: Комедия / Крым А. // Завещание целомудренного бабника: Пьесы. – К.: Укр. письменник, 2011. – С. 5-57.
171. Крым А. Квартет на двоих: Комедия / Крым А. // Завещание целомудренного бабника: Пьесы. – К.: Укр. письменник, 2011. – С. 303-361.
172. Крым А. Нелегалка: Комедия / Крым А. // Завещание целомудренного бабника: Пьесы. – К.: Укр. письменник, 2011. – С. 113-167.
173. Крым А. Осень в Вероне: Трагикомедия / Крым А. // Завещание целомудренного бабника: Пьесы. – К.: Укр. письменник, 2011. – С. 57-113.
174. Крым А. Откуда берутся дети / Крым А. // Завещание целомудренного бабника: Пьесы. – К.: Укр. письменник, 2011. – С. 361-403.
175. Кудрявцев М. Ідеї, конфлікти, характери: фрагменти з новітньої драматургії / М. Кудрявцев; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, Кам'янець-Подільський, 1995. – 173 с.
176. Кузякіна Н. Драма як літературний рід: теоретичні аспекти. Мистецтво режисури. Театрознавчі студії / Н. Кузякіна // Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, memoira / Дрогобич – Київ – Одеса: Відродження, 2010. – С. 44–117.

177. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. – Част. 1 (1917–1934) / Н. Кузякіна. – К.: Рад. письменник, 1958. – 240 с.
178. Лауреат «Коронації слова» Надія Симчич: права російської мови розширювати не можна. – Главред, 12.07.2012. – [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://glavred.info/archive/2012/07/12/085005-6.html>
179. Лебединцева Н. Українська поетична свідомість кінця ХХ ст.: трансформація архетипу Великої Матері: дисертація ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Лебединцева Наталія Михайлівна; НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2003.
180. Левитан Л. Сюжет в художественной системе литературного произведения / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. – Рига: Зинатне, 1990. – 512 с.
181. Левченко О. Інтертекст та деякі проблеми аналізу театральних текстів. До постановки проблеми / Олена Левченко // Курбасівські читання. – 2006. – № 1. – С. 36–55.
182. Левчук Л. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика: навч. посіб. для студ. гуманіт. спец. вищ. навч. закл / Л. Левчук. – К.: «Либідь», 2002. – 255 с.
183. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / керівник проекту А. Волков. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
184. Липківська А. До проблеми жанру в драматургії та театрі ХХ–початку ХХІ ст. / А. Липківська // Науковий вісник. – К., 2007. – Вип.1. – С. 12-24.
185. Липківська А. Драматургія і сцена: симбіоз – чи прірва? / А. Липківська // Дніпро. – 2011. – № 9. – С. 134–137.
186. Липківська А. Про театр без драми, цейтнот та драматурга-деміурга / А. Липківська // Дніпро. – 2011. – № 10. – С. 112–115.
187. Литвинська С. Драматургія Олексія Коломійця: проблематика і поетика: автореф. дис... канд. філол. наук / С. В. Литвинська; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2008. – 20 с.

188. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Т.2. – К.: Академія, 2007. – 624 с.
189. Літературний словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
190. Лотман Ю. Происхождение сюжета в типологическом освещении [Электронный ресурс] Библиотека Гумер. Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Lotm/23.php#](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/23.php#)
191. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
192. Лотман Ю. Текст у тексті / Ю. Лотман // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.581-595.
193. Лотман Ю. Язык театра / Ю. Лотман // Театр. – 1989. – № 3. – С. 101–104.
194. Луганский областной музыкально-драматический театр // Зеркало недели. – 2001. – 14 апреля. – № 5. – С. 10.
195. Майдан. До і після. Антологія актуальної драми. – НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К.: Світ Знань, 2016. – 256 с.
196. Малютіна Н. Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця ХІХ — початку ХХ століття: автореф. дис. ... док. філол. наук: спец. 10.01.06 – «Теорія літератури» / Малютіна Наталя Павлівна. – К., 2007. – 39 с.
197. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ — початку ХХ століття: навч. посіб. / Н. П. Малютіна. – К.: Академвидав, 2010. 256 с.
198. Маковій М. Концепція молодого героя в українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть: автореф.дис. ... канд. філолог. наук спец. 10.01.01 / Марія Григорівна Маковій; Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. – К., 2014.
199. Маковій М. Концептуальні засади сучасної драми для юнацтва й про юнацтво / Марія Маковій. – Літературознавчі студії. – Вип. № 35. – ВПЦ «Київський університет», 2012. – С. 424-427.

200. Маковий М. Особенности конфликта социально-психологической драмы Светланы Новицкой «Крейзи» / М. Маковий // *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*, 2014. – №7-8. – С.225-227.
201. Мамчур І. Ознаки нового, або спроба огляду сучасної української драматургії (1986-1988) / І. Мамчур // *Антракт: Театральний колаж – 88* / упоряд. І. Жиліна. – К.: Молодь, 1988. – С. 38-50.
202. Миколайчук-Низовець О. Ассо та Піаф, або Ще один тост – за Мермоза! / Олег Миколайчук-Низовець // *У пошуку театру: Антологія молоді драматургії*. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 78-118.
203. Миколайчук-Низовець О. Дикий мед уРік чорного півня / Олег Миколайчук-Низовець // *Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії*. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. – 1 електрон. опт. диск (CD-ROM).
204. Миколайчук-Низовець О. Зніміть з небес офіціанта, або Навіщо нам позаторішній сніг: Майже вистава / Олег Миколайчук-Низовець // *Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії* / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 139-149.
205. Миколайчук-Низовець О. Останній зойк матриархату / Олег Миколайчук-Низовець // *У чеканні театру. Антологія молоді драматургії* / Упоряд. та післямова Н.Мірошніченко; Переднє слово Я. Стельмаха; Передм. Ю. Сидоренка. – К.: Смолоскип, 1998. – С. 173-225.
206. Миколайчук-Низовець О. Територія «Б», або Якщо роздягатися – то вже роздягатися: Комедія на одну дію / Олег Миколайчук-Низовець // *У чеканні театру. Антологія молоді драматургії* / Упоряд. та післямова Н.Мірошніченко; Переднє сл. Я. Стельмаха; Передм. Ю. Сидоренка. – К.: Смолоскип, 1998. – С. 143-171.
207. Миколайчук-Низовець О., Неждана Н. Оноре, а де Бальзак?: П'єса на дві дії / Олег Миколайчук-Низовець // *У пошуку театру. Антологія молоді драматургії*. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 119-155.

208. Мельник О. Інтерв'ю з Сашком Ушкаловим [Електронний ресурс] // Режим доступу: [http://www.fact.kiev.ua/articles/article\\_32/](http://www.fact.kiev.ua/articles/article_32/)
209. Мержвинський В. Заголовок у системі поетики драматичного твору / В. Мержвинський // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. праць. – Херсон, 2007. – Вип. 38. – С. 85–88.
210. Мірошніченко Н. Апологія страйку. Переднє слово / Надія Мірошніченко // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 6-8.
211. Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття / Надія Мірошніченко // Український театр ХХ століття / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. –К.: ЛДЛ, 2003. – С. 4-35.
212. Мірошніченко Н. Передвісник переходу: українська драматургія 80-х років ХХ століття в контексті розвитку діалогічної моделі «Автор-театр» / Надія Мірошніченко // Художня культура: Актуальні проблеми: Наук. вісник / Ін-т. проблем суч. мис-ва Академії Мистецтвв України; Держ. центр театр. мис-ва ім. Леся Курбаса; К.: Видавничий дім А+С, 2005. – Вип.2. – С. 147-166.
213. Мірошніченко Н. Повернення забутих / Н. Мірошніченко // Очеретний О. Олена Теліга: шлях із небуття. – К.: Смолоскип, 2006. – С.7.
214. Мірошніченко Н. Структуротвірна роль міфу в сучасній українській драмі: автореф.дис. ... канд. філолог. наук зі спец. 10.01.06 / Надія Мірошніченко; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2017.
215. Мірошніченко Н. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь / Надія Мірошніченко // Курбасівські читання: Наук. вісн. / Держ. центр. театр. мистец. ім. Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін. К.: [ДЦТМ ім. Леся Курбаса], 2006. – №1: [Театр: континуум, коди, парадокси інтерпретації] / Ред.-упоряд. Т. Бойко. – С. 64.

216. Наумова О. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI века [Электронный ресурс] / О. С. Наумова. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/formy-vyrazheniyaavtorskogo-soznaniya-v-dramaturgii-kontsa-xx-nachala-xxi-vv>.
217. Наша драма: Збірник п'єс / НЦТМ ім. Леся Курбаса; НАДТ ім. І. Франка. – К.: Естет, 2002. – 192 с.
218. Неда Неждана: «Я вірю в театральну революцію» [інтерв'ю з Недою Нежданою / записав Гаврош О.] [Електронний ресурс] // Інтернет-видання про літературу «ЛітАкцент». Режим доступу: <http://www.litakcent-ua.livejournal.com/41845.html>
219. Неждана Н. І все таки я тебе зраджу / Неда Неждана // У чеканні театру. Антологія молоді драматургії / Упоряд. та післямова Н. Мірошніченко; Пер. слово Я. Стельмаха; Передм. Ю.Сидоренка. – К.: Смолоскип, 1988. – С. 275-302.
220. Неждана Н. Дирижабль / Неда Неждана. – Рукопис Неди Неждани.
221. Неждана Н. Коли повертається дощ / Неда Неждана // Сучасна українська драматургія: альманах / Редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. / упоряд. В. Фольварочний. – К.: Укр. письменник, 2006. – Вип. 2. – С. 170-215.
222. Неждана Н. Мільйон парашутиків: моноп'єса зі стереоефектом / Неда Неждана // У пошуку театру антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 227-283.
223. Неждана Н. Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів: мелодрамофарс на дві дії / Неда Неждана // У чеканні театру: антологія молоді драматургії / упоряд. та післямова Н. Мірошніченко; передне сл. Я. Стельмаха; Передм. Ю. Сидоренка. – К.: Смолоскип, 1998. – С. 227-274.
224. Неждана Н. Самогубство самоти / Неда Неждана // Страйк ілюзій: антологія сучас. укр. драматургії. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – С. 197-245.
225. Неждана Н. Той, що відчиняє двері / Неда Неждана // Потойбіч паузи: альманах молодих письменників столиці. – К.: Фенікс, 2005. – С. 254-271.



226. Неждана Н. Химерна Мессаліна: майже еротична трагедія на дві дії / Неда Неждана // У пошуку театру: антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 159-226.
227. Неждана Н. Провокація іншості: п'єси / Неда Неждана. – К.: Український письменник, 2008. – 277 с.
228. Новик Е. Система персонажей русской народной сказки. – [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.ruthenia.ru/folklore/novik8.htm>
229. Новицька С. Злидні: Казка за фольклорними мотивами / Світлана Новицька // У пошуку театру: Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 286-313.
230. Новицька С. Крейзі: Драматичний етюд з фантазіями / Світлана Новицька // У пошуку театру: Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 314-350.
231. Нямцу А. Традиційні образи у літературному контексті. – [Електронний ресурс] / А. Є. Нямцу, Л. М. Комарніцька. – Режим доступу: // <http://referatu.net.ua/referats/7527/180575/>
232. Ожегов С., Шведова Н. Толковый словарь русского языка. – М.: Энциклопедия, 1997. – 1003 с.
233. Ожигова О. Стилізація усно-розмовної мови в текстах сучасної української драматургії: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Ожигова Оксана Віталіївна; Національна академія наук України, Інститут української мови. – К., 2003. – 27 с.
234. Олійник Ж. «Квітка Будяк»: у пошуках українських реалій, 2013 [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://teatre.com.ua/review/vitkaudjak-uposhukax-ukrajnskyx-realiij/>
235. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
236. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
237. Паріс Л. Сіріус. Кентавр: Нова містеріальна драма / Л. Паріс // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та

- упоряд. Н. Мірошніченко. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 249-278.
238. Палеева Н. Проблема личности в русской классической драматургии / Н. Палеева. – М.: Искусство, 1992. – 158 с.
239. Пивоев В. Ирония как феномен культуры / В. Пивоев. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2000. – 106 с.
240. Погребінська О. Дев'ятий місячний день / Олександра Погребінська // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 153-196.
241. Погребінська О. Осінні квіти / Олександра Погребінська // Потойбіч паузи: Альманах молодих письменників столиці. – К.: Фенікс, 2005. – С. 273-305.
242. Погребінська О. Пам'яті Галатеї / Олександра Погребінська // Сучасна українська драматургія: Альманах / Редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – К.: Фенікс, 2007. – Вип. 4. Упоряд. і авт. передм. Я. М. Верещак. – С. 274-293.
243. Погребінська О. Я знаю п'ять імен хлопчиків: Драма / Олександра Погребінська // У пошуку театру. Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 384-421.
244. Подерв'янський Л. Герой нашого часу. П'єси / Лесь Подерв'янський. – Львів: Кальварія, 2001. – 166 с.
245. Поляков М. В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров / М. Я. Поляков. – М.: Советский писатель, 1983. – 368 с.
246. Поляков А. Першооснова театру – драматургія / М. Я. Поляков // Український театр, 1981. – №4. – С. 2-4.
247. Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці: поезія, драматургія, проза / ред. С. Зінчук. – К.: Фенікс, 2005. – 512 с.

248. Працьовитий В. Українська драматургія 20–30-х років ХХ століття. Жанрова модифікація / Володимир Працьовитий. – Львів: ТЗОВ «Ліга–Прес», 2001. – 132 с.
249. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / В. Пропп. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. – 364 с.
250. Пропп В. Кумулятивная сказка / [Электронный ресурс] / В. Пропп. – Режим доступа: [http://nashaucheba.ru/v16751/пропп\\_в.\\_кумулятивная\\_сказка](http://nashaucheba.ru/v16751/пропп_в._кумулятивная_сказка)
251. Прусс Валерій: «Актор мусить мати воляче здоров'я, а драматург – відмінне почуття гумору!» / Валерій Прусс // Дніпро. 2004. – № 4. – С. 142–143.
252. Речка А. Жанрова специфіка драми для читання: Дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / А. М. Речка; НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2002. – 172 с.
253. Речка А. Художня функція ремарки в «драмі для читання» / А. М. Речка // Слово і час. – 2000. – №11. – С. 48-52.
254. Рибчинський Ю. Біла ворона / Юрій Рибчинський // Сучасна українська драматургія: Альманах / Редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – К.: Укр. письменник, 2005. – Вип.1 / Упоряд. В.Герасимчук; Вступ. сл. В. Яворівського. – С. 5-42.
255. Рыбчинский Ю. Белая ворона: Драматургия/ Юрий Рыбчинский. – К.: Укр. письменник, 2010. – С. 30.
256. Рудь В. Драматургія молодих / В. Рудь // Літературно-критичний огляд'82. – К.: Дніпро, 1982. – С. 142-163.
257. Рудь В. Пошуки героя (українська драматургія-82) / В. Рудь // Рік'82: Літературно- критичний огляд. – К.: Дніпро, 1983. – 199 с.
258. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры ХХ века [Электронный ресурс] / В. П. Руднев. – Режим доступа: <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt>

259. Русанова О. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы: на материале пьес Е. Шварца «Тень» и «Дракон» [Электронный ресурс] // О. Н. Русанова. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/motivnyy-kompleks-kak-sposob-organizatsii-epicheskoy-dramy>
260. Самарін А. Стратегії перекодування класики в російській драматургії на межі ХХ-ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. / Самарін Андрій Миколайович; Херсонський Державний університет. – Херсон., 2011. – 20 с.
261. Сафонова Н. Суб'єктивна модальність у діалозі та полілозі сучасної української драми драматургії: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Сафонова Наталія Миколаївна; Донецький національний університет. – Донецьк, 2006. – 32 с.
262. Сахновский-Панкеев В. Драма: конфликт, композиция, сценическая жизнь. / В. А. Сахновский-Панкеев. – Л., 1969. – 232 с.
263. Свербілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Свербілова Тетяна, Малютіна Наталя, Скорина Людмила; [за заг. ред. Л. Скорини]. – Черкаси [б. в.], 2009. – 598 с.
264. Свербилова Т. Движение... / Т. Свербилова // Современная драматургия. – 1987. – № 3. – С. 238–246.
265. Симич Н. Вирію, не зникай... / Надія Симич // У пошуку театру: Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 472-520.
266. Скибицька Ю. Трансформація постмодерної поетики української драми межі ХХ-ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Скибицька Юлія Віталіївна; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2016. – 20 с.
267. Славянская мифология: Энциклопедический словарь / науч. ред. В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая; Ин-т славяноведения и балканистики РАН. – М.: Эллис Лак, 1995. – 416 с.

268. Сліпець О. (Верещак О.) Яничари: Драматична поема на дві дії / Олекса Сліпець // Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці. – К.: Фенікс, 2005. – С. 307-335.
269. Слюсар Н. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів: Дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Слюсар Наталія Олександрівна; Дніпропетр. нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2004. – 167 с.
270. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины. / Энциклопедический справочник. – М., 1996. – 320 с.
271. Ставицький О. Українська драматургія початку ХХ століття. / О. Ф. Ставицький. – К.: Наук. думка, 1964. – 126 с.
272. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: у 3 кн. / Дж. Стайн. – Кн. 1: Реалізм і натуралізм. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. – 256 с.
273. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: у 3 кн. / Дж. Стайн. – Кн. 2: Символізм. Сюрреалізм і абсурд. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. – 272 с.
274. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: у 3 кн. / Дж. Стайн. – Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. – 288 с.
275. Стельмах Я. Запитай колись у трав...: П'єси / Я. Стельмах. – К.: Радянський письменник, 1986. – 276с.
276. Стельмах Я. Провінціалки. – [Електронний ресурс] / Я. Стельмах. – Режим доступу: <http://narodna-osvita.com.ua/652-yaroslav-stelmah-provncalki-chitati-tekst-tvoru-povnstyu.html>
277. Стельмах Я. Синий автомобиль / Я. Стельмах // Современная драматургия. – 1991. – №1. – С.59 - 76.
278. Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / авт. проекту та упоряд. Н.Мірошниченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с.

279. Сулима М. Українська драматургія XVII-XVIII ст. / М. Сулима. – К.: ПЦ «Фоліант», ВД «Стилос», 2005.– 365 с.
280. Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип.1. – К.: Укр. письменник, 2005. – 172 с.
281. Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип.2. – К.: Укр. письменник, 2006. – 256 с.
282. Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип.3. – К.: Укр. письменник, 2006. – 272 с.
283. Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип.4. – К.: Фенікс, 2007. – 344 с.
284. Тамарченко Н. Теория литературы: учебн. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. завед.: в 2 т. / [Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман; под ред. Н. Д. Тамарченко]. – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Академия, 2004. – 512 с.
285. Тамарченко Н. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: [хрестоматия для студентов] / Автор-составитель Н. Д. Тамарченко – М.: Академия, 2004. – 400 с.
286. Танюк Л. «Драма самообороны»: Хто такі українці? / Л. Танюк // Театр. – 1991. – № 6. – С. 31–35.
287. Ташкінова Т. Родо-видовий синкретизм драматургії Марії Віргінської (на прикладі п'єси «Велика любов») / Т. М. Ташкінова // Культура народів Причорномор'я. – Симферополь, 2013. – № 251. – С. 153–158.
288. Ташкінова Т. Своєрідність художнього осягнення загальнобуттєвого феномену смерті у драматургії Марії Віргінської (на прикладі п'єси «Сузір'я мами») / Т. М. Ташкінова // Південний архів. – Філологічні науки: зб. наук. праць. – Херсон: ХДУ, 2012. – Вип. LV. – С. 59–65.
289. Ташкінова Т. Специфіка вживання біблійних мотивів у драматургії Марії Віргінської (на прикладі одноактної п'єси «Спокуса Магдалини») / Т. М. Ташкінова // Культура народів Причорномор'я. Симферополь, 2012. – № 227. – С. 175-177.

290. Ташкінова Т. Художній психологізм п'єси «Робін Боббін» Марії Віргінської / Т. М. Ташкінова // Культура народів Причорномор'я. Симферополь, 2011. – № 211. – С. 168–172.
291. Ташкінова Т. Художній світ драматургії Марії Віргінської. – Рукопис. Дисерт. .... канд.. філолог. наук: 10.01.02 – російська література / Т. М. Ташкінова; Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського, 2014.
292. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / Анатолій Ткаченко. 2-е вид., випр. і доповн. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
293. Тютелова Л. Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме [Электронный ресурс] / Л. Тютелова // Научная библиотека открытого доступа «Киберленинка». – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/dramaticheskiy-syuzhet-i-problema-avtora-kak-subekta-tvorcheskoj-deyatelnosti-v-drame>
294. Уколова Л. Специфика драмы (Системный аспект анализа): учеб. пос. / Л. Е. Уколова. – Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1991. – 171 с.
295. У пошуках театру: Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – 546с.
296. У чеканні театру. Антологія молоді драматургії / упоряд. та післямова Н. Мірошниченко; пер. слово Я. Стельмаха; передм. Ю. Сидоренка. – К.: Смолоскип, 1998. – 360 с..
297. Ушкалов С. ESC: сім абсурдових п'єс / С. Ушкалов // Передмова Сергія Жадана – Харків: Майдан, 2006. – 84 с.
298. Федоров В. Архитектоника драматического поэта / В. Федоров // Оправдание филологии: сборник статей по фундаментальной проблематике современной филологии. – Донецк: Норд-Пресс, 2005. – С. 29–38.

299. Философский Энциклопедический словарь / Редкол. С. С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичев и др. – 2-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1989. – 815 с.
300. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях [Электронный ресурс] – / П. А. Флоренский. – Режим доступа: [http://philologos.narod.ru/florensky/fl\\_space.htm](http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm)
301. Фольварочний В. Пересаджене серце: Трагікомедія / В. Фольварочний // Сучасна українська драматургія: Альманах/ Редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – К.: Укр. письменник, 2005. – Вип.1 / Упоряд. В Герасимчук; Вступ. слово В. Яворівського. – С. 43-89.
302. Франко І. Зібрання творів у 50-и томах / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 279 – 282.
303. Франко І. Наш театр. Бідність галицького репертуару / Іван Франко. – Зібрання творів у 50-и томах. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 280.
304. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений / Зигмунд Фрейд // Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. – М.: Просвещение, 1990. – 448 с.
305. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
306. Хализев В. Драма как род литературы: (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
307. Хализев В. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
308. Хализев В. Теория литературы: [учебник] / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2002. – 436 с.
309. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. Посібник / Р. Б. Харчук. – 2-ге вид., стереотип. – К.: ВЦ «Академія», 2011. – 248 с. – (Серія «Альма-матер»).



310. Холодов Е. Композиция драмы / Е. Г. Холодов. – М.: Искусство, 1957. – 224 с.
311. Хомова О. Психологія людини в драматургії Василя Фольварочного / О. Хомова // Дивослово (українська мова й література в навчальних закладах). – 2010. – № 2. – С. 55-58.
312. Хомова О. Художні шукання в неореалістичній драматургії Анатолія Крима («Нелегалка», «Жага екстрему», «Євангеліє від Івана») / О. Хомова // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Сер. Літературознавство / за ред. М. Ткачука. – Тернопіль. – 2011. – Вип. 32. – С. 171-178.
313. Хороб С. До проблеми конфлікту в українській радянській драматургії років / Хороб С. // Українське літературознавство. Республіканський міжвідомчий збірник. – Вип. 47. – Львів: Вища школа, 1986. – 120 с.
314. Хороб С. Слово – образ – форма: у пошуках художності: (Літературознавчі статті і дослідження) / С. Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – 198 с.
315. Хороб С. Українська драматургія кінця XIX– початку XX століття в системі модерністського художнього мислення: автореф. дис. ... док. філол. наук: 10.01.01 / Степан Іванович Хороб; В.о. Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів: Плай, 2002. – 45 с.
316. Хороб С. Українська драматургія: крізь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми): Зб. ст. / С. І. Хороб; Прикарпат. ун-т ім. В. Стефаника. Ін-т українознав. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – 200 с.
317. Хороб С. Українська одноактна драма: виміри структури модерністського тексту / С. Хороб // Біблія і культура. – 2008. – № 10. – С. 78–89.
318. Хоролець Л. І. В океані Безвісті: П'єси / Хоролець Л. – К.: Радянський письменник, 1989. – 288 с.
319. Хоролець Л. Мне тридцять (Главы из жизни): Драма в двух действиях / Хоролець Л. // Радуга. – 1978. – № 12. – С. 82-109.

320. Хоролець Л. Сирени (Етюды жизни) / Хоролець Л. // Молодежная естрада. – 1975. – № 6. – С. 12-42.
321. Хоролець Л. Третій: Діалоги в двох частинах / Хоролець Л. // Дніпро. – 1983. – № 3. – С. 83-107.
322. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія / Мар'яна Шаповал. – К.: Автограф, 2009. – 352 с.
323. Шаповал М. Класицистична поетика: аспекти й шляхи розвитку / Мар'яна Шаповал // Слово і час. – 2000. – №5. – С. 60–62.
324. Шаповал М. Новітня конфігурація української драми: путівник ілюзорного світу. Передмова / Мар'яна Шаповал // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 9-12.
325. Шаповал М. Поєднані спільним текстом / Мар'яна Шаповал // Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці. – К.: Фенікс, 2005. – С. 116-117.
326. Шаповал М. Час без героя / Мар'яна Шаповал // Українська мова та література. – 2004. – Жовтень. – № 39 (391). – С. 29–32.
327. Шевчук В. Брама смертельної тіні: Драма з двома інтермедіями на дві дії / Шевчук В. // Драматургія. – Львів: СПОЛОМ, 2006. – С. 193-238.
328. Шевчук В. Драматургія / Валерій Шевчук. – Львів: СПОЛОМ, 2006. – 416 с.
329. Шевчук В. Мій театр і моє кіно / Шевчук В. О. // Драматургія. – Львів: СПОЛОМ, 2006. – С. 411.
330. Шевчук В. Панна квітів. Казки моїх дочок. / Шевчук В. О. – К.: Веселка, 1990. – 183 с.
331. Шевчук В. Птахи з невидимого острова: П'єса / Шевчук В. О. // Драматургія. – Львів: СПОЛОМ, 2006. – С. 143-193.

332. Шевчук В. Свічення: на дві дії / Шевчук В. О. // Драматургія. – Львів: СПОЛОМ, 2006. – С. 239-272.
333. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1996. – 496 с.
334. Шерех Ю. Друга черга: Література. Театр. Ідеології / Ю. Шерех; уклад. Ю. Шевельов. – [Нью-Йорк]: Сучасність, 1978. - 392 с.
335. Шлапак Д. Напруга творчих шукань / Д. Шлапак // Нові п'єси драматургів України. – Літературна Україна. 1982. – 20 травня. – С. 4-5.
336. Шлапак Д. Обрії сучасної драми: літературно-критичні й театрознавчі статті та нариси / Д. Шлапак // Рец. Ю. М. Бобошко. – К.: Рад. письменник, 1986. – 267 с.
337. Щученко С. Давай пограємо / Сергій Щученко // У чеканні театру: Антологія молодій драматургії / упоряд. та післямова Н. Мірошніченко; Переднє сл. Я. Стельмаха; Передм. Ю. Сидоренка. – К.: Смолоскип, 1998. – С. 333-352.
338. Щученко С. Придурки: Коллекция маленьких пьес (Бабай; Реликт; Снежная королева; Без коня; Придурки) / Сергій Щученко // Рукопись. Архів НЦТМ ім. Леся Курбаса.
339. Юнг К. Г. Архетип и символ / Юнг К. Г. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
340. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / Юнг К. Г. // Вопросы философии. – М., 1988. – № 1. – С. 133-152.
341. Юнг К.Г. Бог и бессознательное / Юнг К. Г. – М.: Олимп, 1998. – 480 с.
342. Юнг К.Г. Божественный ребенок: воспитание / Юнг К. Г. – Сб.–Москва: Олимп: АСТ, 1997. – 398 с.
343. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов / Юнг К. Г. – М.: Харвест, 2005. – 400 с.
344. Юцевич Ю. Музыка. Словник-довідник. / Ю. Є. Юцевич. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с..
345. Яворіський В. Сучасна українська драматургія: від альманаху – до журналу, від чужого – до свого! / В. Яворіський // Сучасна українська

- драматургія: Альманах / Редкол.: В.Фольварочний (голова) та ін. – К.: Укр. Письменник, 2005. – Вип.1 / Упоряд. В. Герасимчук; Вступ. сл. В. Яворівського. – С. 3-4.
346. Якимчук Л. Міміка / Якимчук Л. // Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. – 1 електрон. опт. диск (CD-ROM).
347. Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin, New York, 2003. – III. – P. 11-15.
348. Schröder J. «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? Drama und Theater der neunziger Jahre / J.Schröder // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München: Verlag C.H.Beck, 2006, – S. 1080-1120 p.
349. Tuan Yi-Fu. Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values / Yi-Fu Tuan. — Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1974. – 248 p.