

себе «Мандрі», що відтворили чвертьстолітню мандрівку Барського багаттям чужоземними краями.

Тож після такого досвіду не хочеться сперечатися з тими, хто ригорично відстоює непохитність, таку собі канонічність давніх текстів. Бо тексти – це лише сукупність знаків, які мають здатність організовуватися, розпадатися, переформатовуватися. А сучасний читач, який не має належної філологічної освіти, але має бажання і намір ознайомитися із словесною творчістю давнини, повинен одержати текст, який буде для нього посиленням, інакше він від нього відвернеться, відтак він відвернеться від самотнього художнього надбання нашої літератури давнини.

Література: *Яусс 1996*: Яусс Ганс Роберт. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996.; *Лотман 1996*: Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996.; *Лихачев 1979*: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979.; *Німчук 1982*: Німчук В.В. Початки літературних мов Київської Русі // Мовознавство. – 1982. – №2. – С.15 – 24.; *Кримський 1973*: Кримський А. Твори: У 5-и томах. – Т.3. – К.: Наукова думка, 1973.; *Погодин 1856*: Погодин М. Записка о древнем русском языке // Моквитяннин. – 1856. – № 2. – С. 32 – 56.; *Корпанюк 2004*: Корпанюк М. Слово і дух України княжої та України козацької. Михайло Максимович – дослідник давньої української літератури. – Черкаси: Брама, 2004.; *Ісіченко 2005*: Ісіченко Ігор (архієпископ). Аскетична література Київської Русі. – Харків: Акта, 2005.

Олена Бондарева, проф. (Київ).

ББК 83.3 (4 Укр)  
УДК 89.9. 83.3 (09)

#### Українська драматургія останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: динаміка зміни пріоритетів

*Статтю присвячено огляду процесів, що відбулися в українській драматургії останньої третини ХХ – початку ХХІ століть і суттєво вплинули на її родо-видову специфіку, жанрову палітру, концепцію героя та продуктивні картини світу. Йдеться про пришвидшений поступ драматургічного мислення при подоланні соціалістичної стилістики на шляху до версії українського постмодернізму, живленого бароковими та модерністськими впливами.*

*Ключові слова: драматургія, жанр, родово-видові форми, концепція героя, стильові модифікації, постмодернізм.*

Хоча сучасна драматургія є невід’ємною складовою літературного процесу, впродовж останніх десятиліть питання «наявності», «репрезентативності» новітньої української драматургічної літератури неодноразово ставилось під сумнів: фрагментарністю і розпорошеністю текстового матеріалу спричинено вражаючу дискретність її реценсії.

Попри очевидну рецептивну кризу в українській драмі відбувається інтенсивне накопичення фактичного матеріалу, що дає підстави для нової розробки драматургічної жанрової проблематики, досліджень жанрово-стильових модифікацій, їх структурно-змістових характеристик. Змінюється значення жанрів як факторів, якими регламентується художня цілісність твору; жанри нерідко стають ігровими, їхня художня або комбінаторна мета починає превалювати над прагматичною.

Нове міфотворення в українському драматургічному контексті відчутне головним чином не на загальному структурному рівні організації тексту, а у більш локальних регістрах: сюжетному, мотивному, образному, інтертекстуальному, контекстуальному, жанровому. Лише в окремих драматургічних жанрах збережено/поновлено модель сильного протагоніста; натомість текстовий загал драматургії демонструє «деєвгемеризацію»,

індивідуалізацію протагоніста, його полеміку з «масовими» або «традиційними» цінностями, увагу до авторських прийомів нетрадиційної міфізації як універсалізації повсякденності, актуалізує експеримент, грає як з канонізованими драматургічно-театральною практикою ХХ століття стратегіями «відчуження» (Б.Брехт), «очуднення» (В.Шкловський, Л.Курбас), «жорстокості» (А.Арто), «ритуалізації» та перформативізації (Є.Гротовський), «надмаріонетковості» (Г.Крег), так і з новітніми формами репрезентації, не сміливими обсервувати міф як цілісність: увагу переключено на сегменти і локальні аспекти міфа, скасовується можливість чітко означених, системних чинників, натомість все окремішне, поодиноке набуває пріоритетності.

Одночасно новітня українська драма дає підстави говорити про радикальні переосмислення міфів козацтва («Козак Мамай і влочи від Раю» Артема Вишневського, «Козак з Лугу, або Крик сови» Валерія Герасимчука, «Чарований Запорожець» Богдана Жолдака, «Як козаки з неволі вийшли» Віктора Тарасенка), християнської драмоміфології («Правитель рептилій» Івана Андрусика, «Є в ангелів – від Лукавого» Анни Багряної, «Молебник неопітів» Василя Барки, «Я, Каїн» Михайла Барнича, «Під зорею Віфлєма» Богдани Бойко, «Ісус – син Бога Живого», «Ковчег. Перед потопом» Василя Босовича, «Спокуса Магдалини» Марії Віргінської, «Розп'яття» Валерія Герасимчука, «Сім кроків до Голгофи» Олега Гончарова, «Страсті за Юродивим», «Плач над Юдою» Лідії Чупіс), міфів про креативну людину і воскреслу надлюдину («Острів пана Морено» Олександра Бейдермана, «Душа моя зі шрамом на коліні» Ярослава Верешака, «Сім снів для Лесі» Олександра Вітера, цикл «П'єси про великих» Валерія Герасимчука, «Таїна буття» Тетяни Івашенко, «Посеред раю, на майдані...» Володимира Клименка, «Поганські святі» Ірени Коваль, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданої, «Шевченко під судом» Станіслава Росовецького, «Блонді та Адольф» Зиновія Сагалова); з'являються нові для нашої драматургії наскрізні міфи – абсурд, Чорнобиль, мова, розпорошеність людини, дискретність простору, невписаність українства в систему світових координат, лицедійство, двійництво та ін. (п'єси «Зірка Полин» Василя Барки «Ковила тече зо обрій» Миколи Братана, «Лабіринт» Володимира Бедзира, «П'ять актів двотисячного року» Богдана Бойчука, «Похорон» Сергія Воробійова, «Український вертеп» Олени Клименко, «Котигорошку любий мій» Миколи Куця, «Полин» Віктора Лисюка, «Черга» Олександра Марданя, «Калина і песиголовці» Надії Марчук, «До неба – пішки» Михайла Насенка, «Останній забій» Олексія Росича, «Сповідь з постаменту» Аліни Семерякової, «Яничари» Олексі Сліпця, «Чорна троянда» Олексія Чугуя). Йдеться не лише про окремі письменницькі пріоритети чи стильові уподобання – відчутними стають зміни динаміки культурного виробництва і «споживання».

Драматургія кінця ХХ століття є благодатним матеріалом, який розвивався не «завдяки», а «всупереч» цілому комплексу естетичних та соціокультурних факторів, її автори намагалися не тільки зберегти певні традиції, а й прагнули «завоювати» читача, отримати можливість сценічної реалізації, активно апелювали до світового культурного досвіду, пересаджували його фрагменти у національний ґрунт заради довгоочікуваних естетичних результатів. Трансстильова орієнтованість (інтенція на постмодернізм при балансуванні між бароковою та модерністською стилістикою) є одним із факторів дестабілізації традиційних жанрових уподобань, імпульсом активного жанротворення: логічно, що на покордонні ціннісні орієнтації і стильові пріоритети, у зоні інтенсивного перекрою української, російської та європейської «версій» літератури постмодерної доби саме жанри перебирають на себе функції динамічного врегулювання та комплікації незливних філософських, соціологічних, культур-історичних постулатів, несумісних міфологічних світів, упорядкування еkleктичних художніх засобів та систем опосередкованої реалізації останніх.

Комплікативність жанрологічних стратегій була органічною особливістю української драматургії впродовж ключових етапів її історії: цитатна гра з формами релігійної драми у бароковій традиції; поєднання класичних форм з національним наповненням у І.Котляревського, чим відкрито шлях для трагедійної моделі національної драми; наповнення оригінальних національних форм європейським змістом у драматургії

українського модернізму, «олітературнення» української експресіоністської драми. Генеалогічно український драматургічний контекст виявляв стійке тяжіння до складних («синтетичних» – Н.Копистянська) жанрів, які формувалися з гетерогенних складників, приналежних до різних жанрів, родів, видів мистецтва. Сьогодні у драматургії практично знято з порядку денного «чисті» жанрові форми, а комплікативні жанрологічні стратегії носять відверто синкретичний характер, вбираючи барочну літургійну або ігрову компоненту, трагедійні моделі, теоретичні постулати українського символізму та експресіонізму, жанрові сколи драми абсурду та концептуалізму, межуючи з наративними структурами, антиутопічними модусами або перебуваючи на позиціях мовних колізій при зіткненні українських, російських і польських фраз чи сюрреалістичного «розмивання» будь-яких жанрових кордонів. Міфологічний контекст сучасної драматургії набагато об'ємніший за власне міфологічні мотиви, втілені у жанрових модусах: він поширюється на різні структурні рівні драматургічних текстів, спрацьовує, як правило, симультанно і вимагає глибинної уваги. Окрім жанрового поля, під трансформаційними зрушеннями і контамінаціями опиняється і сучасний родо-видовий контекст («Зміна оптики-2» Ігоря Бондаря-Терешенка, «Гора» Івана Драча, «Стефко продався мормонам» Ярослава Верещака, цикл «Сім абсурдних п'єс» Сашка Ушкалова, «Білочка» Іздрика та Ліи Шиви, «Ніщо» Мирослава Ягоди, «Я. Сіріус. Кентавр» Лариси Паріс).

Міфоруїнівні та міфотворчі процеси у новітній українській драматургії суттєво вплинули на жанрову систему, сприяли посиленню її синтетичності, здійснили тиск на формування безлічі «перехідних» жанрових структур, обсяг яких має широкую амплітуду коливань, стали потужними каталізаторами системних зрушень для драматургічного жанротворення, ускладненого співіснуванням класичної, неklasичної та постнеklasичної парадигм драми, розмаїттям ідіостилістик, опануванням раніше птучно стримувананих тенденцій національної і світової драматургічно-театральної практики. Відтак жанрова система новітньої драми стала надзвичайно еластичною, рухомою, процесуальною, більш того, рівень комплікацій поступово глобалізується, пересуваючись із жанрового поля на родо-видові взаємовпливи, що свідчить про експериментальний преформізм новітньої драми та потенціал для подальшої стабілізації драматургічних жанрів.

Вже 70-ті роки ХХ ст. позначені зрушеннями в теорії драми: поширюється концепція пріоритетності «конфлікту» над «дією», відбувається загострення категорії «конфлікту», його глобалізація і поляризація конфліктних начал, стрімка й неумильна їх міфологізація. Українська драматургія відходить від асимільованого під зовнішніми впливами документально-репортажного принципу організації сценічних текстів, активізує національну міфологію як глибоке джерело сюжетів, жанрів та принципів організації драматургічного цілого, знову розглядає релігійний чинник як націєтворчий і культуротворчий, а стосовно драматургічних текстів – як формо- і жанротворчий. В естетичній свідомості драматургів 80-х – початку 90-х рр. провідне місце посідає міфологія у компенсаторній іпостасі: міфологічні ресурси редагують тематичний діапазон драматургії, руйнують жанровий стереотип однолінійної безконфліктної п'єси або твору з «іграшковим» конфліктом, трансформують поняття «драматургічного конфлікту», віддаючи перевагу ігровій концепції останнього; деформують «чисті» кордони жанрів на користь жанрового синтетизму й еkleктики («Шиндаї» Ігоря Афанасєва, «Над часом» Анни Багряної, «Процес-99» Василя Босовича, «Сантана» Ярослава Верещака, «Шлях» Марії Віргінської, «Суд» Артема Вишневського, «Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія» Віри Вовк, цикл «Ще одна притча про любов» Лесі Волошин, «Демони» Наталії Ворожбит, Поет і король, або Кончина Мольєра» Валерія Герасимчука, «Сцени з життя носів» Катерини Демчук, «Короткий курс» Володимира Діброви, «Божевільячко» Олександра Довбуша, «Фанданго» Анатолія Дяченка, «Фантазії у манері Гофмана» Галини Захарової, «Евакуація» Тимура Ібраїмова, «Прямий ефір» Олександра Ірванця, «Бурсацький вертеп» Олександра Клековкіна, «Кабаре «Бухенвальд»» Володимира Клименка, «Дивна і повчальна історія Каспара Шаузера, що була зіграна трупою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836

року» Олена Клименко). Видозмінюється й міф: новітнє міфотворення в українській суспільній свідомості, пов'язане з формуванням нової картини світу та оформленням її базових категорій, набуває ознак територіальної та ідеологічної автономності.

Жанрові функції сьогоденної драматургії зазнали змін порівняно з традиційним сприйняттям драматургічного тексту як ескізу для сценічного втілення або, навпаки, як суто «драми для читання». Наприкінці 1970-х рр. в українській драматургії поновлюється відчутний міфопоетичний струмінь. Його вплив на жанрову специфіку драматичних творів спершу відчувається там, де зсередини руйнується штучна концепція *homo soveticus*, дрібнішають політичні конфлікти, нівелюється канон сопреалістичної п'єси. Трансформації зазнає драматургічна стилістика: драматурги культивують умовність, у п'єси вводяться прямі виразники авторського голосу, ставиться під сумнів безапеляційний реалістичний хронотоп, повертається надричний трагізм, посилюються позиції іронії, гротеску, активізується ігровий модус, знімається відвертий «моралізм», розгалужується підтекст, набуває поширення притчева обробка сюжетних ремінісценцій («Пробачте, ми без гриму» Миколи Зарудного, «Робін-Боббін» Марії Віргінської, «Екіпаж «Летючого Голландця»» Альберта Вербеца, «Нова Медея» Марії Віргінської, «Забуваючи санскрит» Богдана Жолдака, «Кімната сміху» Євгена Заболотного, «Голос великої ріки» Дмитра Кешелі, «Серце Коломбін» Світлани Лелюх, «З життя одного дзеркала» Ігоря Мамушева, «Біла ворона» Юрія Рибчинського). Пришвиджується загострено конфліктна психологізація драматургічного контексту («Розірвані малюнки» Вадима Бойка, «Шість яворів і калина» Василя Босовича, «Телефон довіри» Андрія Верблужка, «Брате мій!» Ярослава Верещака, «Третя Рота» Олени Клименко, «Чистилище» Олексія Коломійця, «Сестра милосердна» Володимира Сердюка, «Провінціалки» Ярослава Стельмаха, «Дитячі забави» Василя Фольварочного, «Сирени» Лариси Хоролець). Руйнація стереотипів сопреалізму та поступове засвоєння окремих стратегій модерністської драми, вплив перших західних взірців постмодерної літератури й есеїстики провокують рухомість драматургічних жанрових моделей, декларативно долається «теорія безконфліктності» («Польоти з ангелом» Зіновія Сагалова, «Розібрати М на за частини» Володимира Сердюка, «Запитай колись у трав» Ярослава Стельмаха, «Шабашечка, або Сто тисяч і ні копійки менше» Віктора Тимченка, «Гоголь, або щастя на гойдалці» Родіона Феденьова, «Сурмачі та сажотруси» Валерія Чепурина, «Танці гончарного кола» Лідії Чупіс, «Спостерігач» Олексія Шипенка, «Маленька футбольна команда» Юрія Щербака). Активізовано пошуки нових/оновлених ресурсів драматургічної умовності, покликаних деструктувати чільний реалістичний хронотоп, запропонувати нові сценічні моделі, здатні розкривати перед реципієнтами недоступні за реальної повсякденності сегменти соціального чи культурного обшару, повертаючи театру втрачені умовність та ігрову природу («Легка вечора на дві особи» Ігоря Афанасьєва, «Скажи, хто твоя коханка» Василя Босовича, «Маслинова олія» Альберта Вербеца, «Чорна Зірка» Ярослава Верещака, «Закоханий чорт» Богдана Жолдака, «Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні» Олени Клименко). У драмі на хвилі документального струменя зароджуються засади інтертекстуалізму та міжтекстової полемічної комунікації («Сподіватись» Юрія Щербака – «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданой; «Поет і Князя» Володимира Канівця – «Стіна» Юрія Щербака). З різних культурних полів формується реєстр міфологічних «сюжетів», з якими варто «полемізувати» через мовленнєві акції драматургічних героїв: офіційні версії української історії викликають сплеск контрверсій («Махно в Парижі» Миколи Братана, «Залізні солдати» Василя Босовича, «Уніформіст» і «Стефко продався мормонам» Ярослава Верещака), ціннісний світ людини-«совка» зазнає абсурдизації («Новосілля» Альберта Вербеца, «Поетика застілля» Володимира Діброви, «Щасливець» Володимира Завальнюка, «Смерть Ван Халена» Олексія Шипенка), нарошуються переосмислення та нове прочитання «вічних» образів і традиційних міфів («Смішний святий» Віри Вовк, «Конотопська вільма» Богдана Жолдака, «Кукіль і Парсіфаль» Олени Клименко, «Чистилище» Олексія Коломійця).

Зрештою, міфопоетичні проєкції нової драми центрують зневажавані радянською драматургією глибини національна міфологія та ментальні культурософські ідеї, драма

звертається до українських барокових і модерних інвектив, за рахунок чого частково долається дискретність етнодраматургічної традиції, спричинена штучною переорієнтацією її ключових формально-змістових пріоритетів на «загальнонародні цінності» («Брама смертельної тіні», «Вертеп», «Сад» Валерія Шевчука, «Вінок троїстий» Віри Вовк, «Голодна кров» Богдана Жолдака). Розкитування сопреалістичного канону відбувається не тільки на змістовних теренах: у теоретичному корпусі переосмислюється поняття драми як «відтворення» та «наслідування», а театру – як «засобу пропаганди». Драматурги 1980-х поступово відходять від актуалізації зовнішньої дії, розгортання сюжетів за принципом причинно-наслідкової казуальності, поповнюють національну драматургічну поетику низкою міфопоетичних «актуалізацій» та «нововведень». Розвивається авторське міфотворення, проявлене на різних рівнях (заголовки драм; жанрові визначення як ключові субтексти до п'єси в цілому; увага до коду двійництва; авторська сюжетна міфологія; гра з традиційним міфом). Жанровий зріз драматургії демонструє реєстр найрізноманітніших маркувань, запропонованих для своїх творів драматургами різних поколінь: гібридні або взаємопроникні жанрологічні номінації; акцентовані тематико-патетичні номінування; белетризовані дефініції; розширення термінологічного визначення шляхом стислого коментування; оказіональні «розшифровування» усталеного жанрологічного терміна; безтермінологічне довільне маркування; термінологізація за типом організації драматургічного тексту; асимілювання інших оформлених жанрових модусів. Більшість авторських жанрових дефініцій мають виразну міфопоетичну або ігрову специфіку. Драматурги схиляються до індивідуальної, разового використання, переважно оказіональної жанрологічної термінології, «розгортання» термінологічної моноодиниці в багатоярусну конструкцію, складові якої ставлять під сумнів або спростовують точну жанрову верифікацію твору. На тлі активізації постреалістичних тенденцій у драматургії театр як своєрідний естетичний простір набуває статусу «тексту», точніше – «претексту» драматургії («Чорна Зірка» Ярослава Верешака, «Тягнуть телевизор» Володимира Діброви, «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера...» Олени Клименко, «Людина» Юрія Паскара, «Давай пограємо» Сергія Щученка). Відносна розкутість драматургії 1990-х рр., її свідомий міфопоетичний вибір багато в чому спричинені усуненням іззовні та нівелюванням зсередини панівної сопреалістичної стратегії та публікаторською лавиною раніше невідомих, заборонених або маловідомих творів, що сповідували ту ж саму міфопоетичну стилістику і поволі з'єднували розірвані ланки етнолітературної традиції. На межі ХХ-ХХІ ст. жанрова палітра ще більше еклетикується, розслююються жанрові визначення, і в сучасній драматургії ми фіксуємо постійну «сейсмічну активність» жанрових кордонів, що сприяє інтенсифікації оформлення нестабільних жанрових комплексів. Посилення естетичних позицій української драми межі ХХ-ХХІ ст. вбачається і в переміщенні центру смислової субстанції явищ з ідейно-тематичної і жанрово-стильової площин (рівня зовнішньої атрибутованості артефактів) на рівні контекстуальний, інтертекстуальний, асоціативний, інтуїтивний, тобто на вегетативну периферію структури художнього тексту.

За три останніх десятиліття в українській драмі відбулися системні зрушення, закріпилися численні трансформаційні процеси, скеровані на вивільнення драматургів від нормативної стилістики будь-якого однозначного спрямування, деканонізацію жанрової системи на користь жанрового діалогізму і жанрової модальності, на абсолютність умовно-метафоричного плану творів, зорієнтованих на театральний кін, а зараз численні експериментальні форми при глобальній стильовій нетотожності починають наповнюватися поглибленим змістом.

На схилі тисячоліть українська драма віднаходить конструктивний шлях розробки національної міфології через ускладнення та розслюення естетичних контекстів і поетичних ресурсів відповідних художніх моделей, сюжетів і образів, змінюється реєстр ключових персонажів національно-міфологічного пантеону, він проблематизується за рахунок художнього осмислення відносно нових для національної міфології постатей В.Винниченка, С.Бандери, Н.Махна, С.Петлюри, А.Шептицького, тож відкриваються можливості естетичного переформатування національного канону і ревізії його пріоритетів («Проба.

С.Б.), «Стефко продався мормонам» Ярослава Верещака, «Андрей Шептицький» Валерія Герасимчука, «Петлюра» і «Доки море перелечу» Василя Фольварочного).

Українська драматургія кінця XX – початку XXI століття вдається до чисельних інтерпретативних стратегій, в епіцентрі яких опиняються сюжети й образи світової класики, кваліфіковані А.Нямцу як «традиційні структури». Це свідчить про нездоланність і плідність літературоцентризму новітньої української драматургії, про її естетичну валідність та потенційну здатність вести повноцінний діалог зі світовою класикою. У п'єсах останніх десятиліть ці структури функціонують саме як літературні міфи – складні комплекси-цикли, оформлені не лише базовими протосюжетами, а всім спектром подальших культурінтерпретацій і сутнісних трансформацій, що відбуваються з протосюжетами в літературній діячності. Вони закликають драматургів до оригінального діалогізму, серед новітніх ресурсів якого – полеміка з окремим текстом чи автором, полемічне осмислення дискурсу традиційного героя чи традиційного сюжету, жанровий діалогізм, доповнення і уточнення образу чи картини світу в межах дискурсу традиційних структур, діалог авторських стратегій, апокрифізація.

Українські драматурги кінця XX – початку XXI ст. повертають драматургічним текстам рафінований літературоцентризм, який закріплюється через різні аліозивно-ремінісцентні принципи: а) гру з традиційними сюжетами і вітними образами, їх апокрифічне переосмислення; б) гру з діячними дискурсом тривалих літературних рецепцій «традиційних структур»; в) завуальоване дистанціювання від літературних прототекстів, використання їхніх естетичних кодів в інших семантичних площинах; г) авторську гру новітніх драматургів з відомими біографічними міфами видатних письменників через полеміку з їхньою творчістю. Відтак найширший літературний дискурс розглядається сучасними драматургами як своєрідна міфологічна система, придатна для гри та інтерпретації через сформованість власного асоціативного поля, а безліч новітніх драматургічних текстів починає орієнтуватися на елітарного реципієнта, здатного декодувати ті чи інші ігрові текстові стратегії в опрацьованні літературних міфів.

Деканонізація Святого писання новітньою українською драмою спричинена світоглядними зрушеннями постхристиянської доби і водночас наслідками тиску «міфу Батьківства» на національну драматургічну традицію. У жанровому полі новітньої української драми чимале місце відводиться переосмисленню канонічних сюжетів і жанрів християнської драмоміфології. Проблемні аспекти «перебігу» християнської віри і постмодерної культури ускладнюються продуктивними етнолітературними традиціями відносно довірливої гри з сакральним текстом у бароковій та модерністській драматургії і скасуванням ідеологічного пресингу літературного «міфу батьківства» на новітнє письменство. Відповідно, Біблія інтерпретується українською драмою кінця XX – початку XXI ст. не як «священний», «конфесійний», а як «світський» рефлексогенний текст, наділений ускладненою міфологічною структурою із безліччю смислородювальних образів та продуктивних сюжетів, який у добу пізнього постмодернізму може бути «перестворений». Завдяки цьому продуктивними стають жанрові моделі перелицьованого євангелія (у тому числі секулярного), антизагита, новітніх апокрифів з присмаком «квазі-» та «псевдо-», квазібіблійних оповідей, дифузійних параквангелій, драми абсурду з біблійними ремінісценціями, а ключові біблійні образи зазнають найрізноманітніших постфігуративних тлумачень. «Секулярна» модель рецепції євангельських протосмислів виявляється більш продуктивною, аніж, наприклад, релігійно-містеріальна, вона активно перекодує окремі сакральні образи і дії у стійкі міфологеми, наділені колосальним аліозивно-асоціативним потенціалом. Великий масив сучасних п'єс, не базуючись безпосередньо на біблійній сюжетистиці, демонструє стійкий інтерес до євангельської аліозивності, включеної у принципово іншу систему кодів та естетичних координат.

Доробки новітніх українських драматургів демонструють різні постмодерні кризи (суб'єктивності, тілесності, репрезентації), які розгортаються на тлі неobarокового театрального крою світоустрою, адаптованого до гри і ошуканства. Апокаліптично-карнавальний модус, що реалізовувався в експериментальних текстах «нової хвилі» у

характерних для неї обживаних топосах смітника, комуналки, звалища, підвалу, з початку 90-х втілюється в інші моделі: а) тотальної зневіри, дезактуалізації ціннісної вертикалі; б) національного колапсу; в) нової версії всесвітнього потопу; г) модальної ядерної катастрофи, в українському контексті матеріалізованої реальним Чорнобилем; д) другого пришестя Христа; ж) дивних сновидінь; з) клінічної смерті. У сучасній сублімативній парадигмі «критики культури» кожен акт співпричетності до гетерогенних культурних кодів міфологізується і стає відтворенням наново, реактуалізуючи креативний код міфу творіння.

Новітня драматургія дає приклади не лише сценічного моделювання віртуальної реальності, але й її пастішування («Матриця: Для тих, хто бачив фільм» П.Жданова і «Матриця II: Перед і Зад Вантажання» Стронговського): пастішований прототекст (кіноблокбастер «Матриця») карнавально сакралізується і стає простором суперсимулякрів. Образ імпліцитного драматурга в контексті спроектованої віртуальності перетворюється на постать комп'ютерного оператора, хакера чи маніпулятора, жанр – на антижанр, художність – на систему інформаційних кодів.

Новітні драматургічні моделі світу, пов'язані з кризою автентичності нинішнього українського суспільства, позбавляють персонажів тих ознак, які були преференцією власне драматургічного дискурсу: поверхневої свідомо загостреної афектації, певної театральності у повсякденній поведінці, яскравої інспенізації зовнішнього мовлення, так само численні постмодерні п'єси ігнорують прийоми внутрішнього мовлення, використання німих сцен, голосу із-за лаштунків, синтетичних ресурсів театрального дійства. Відповідно максимальної редукції в сучасних п'єсах зазнає сфера емоцій, яка переноситься з подієвого плану на рівень задоволення від театрального ошуканства. Українська постмодерна драма частково комплікує західну модель фрагментованої спільноти з національним посттоталітарним дискурсом, який отримав у спадок закономірні наслідки тривалої мінімізації бажань, повноцінних емоцій та саморефлексій, внаслідок чого герої драм нерідко мають катастрофічно обмежений почуттєвий реєстр. У постмодерному дискурсі будь-які сильні почуття витісняються випадковістю, яскраві вчинки – легкою грою, глибокі рефлексії – містифікованими оповідками, а розпорошеність особистості інколи обертається навіть повною «дематеріалізацією» персонажів. Відтак і «страждання» дійових осіб стають або елементом переконливої вистави, або засобом невеликого психологічного захисту, або ж складовою перформансу чи неприховуваної симуляції. Новітня українська драматургія у процесі ревізії традиційної структури драматичного твору, жанрових особливостей, типів драматургічного конфлікту і моделей героя все більше віддаляється від формально-змістового герметизму, зближуючись з філософсько-естетичною есеїстикою, прозою, «мережевою» літературою. Створювані драматургами кінця ХХ – початку ХХІ ст. моделі світу є здебільшого індивідуальними трансформаціями різних аспектів «буденного катастрофізму» доби, за якої людство невідновлювано втрачає вертикальну ієрархію цінностей на користь аффірмативної культурної парадигми і розмитих ціннісних кодів постіндустріальної інформаційної спільноти. Актуальний модус референції у новітніх п'єсах нерідко перетворюється на ігровий, ключові категорії драми (протагоніст, антагоніст, конфлікт, афектація, емоційність, катарсис, сценічна дія, мовленнєва поведінка) підпадають під розчинні впливи віртуалізації і симуляції, а основним полем «гри» стає не стільки сценічний кін, скільки мовна оболонка п'єс.

Як бачимо, у драматургії сьогодні, попри надмір різновекторних тенденцій, спостерігаються і перші паростки конструктивного синтезу. Новітня українська драма, переставши бути офіційним засобом впливу на масову аудиторію, знову наділена культурологічним статусом і літературною продуктивністю.

*Бондарева Е. Украинская драматургия последней трети ХХ – начала ХХІ века: динамика изменений приоритетов.*

*В статье сделан обзор процессов, которые происходили в украинской драматургии последней трети ХХ – начала ХХІ столетия и существенно влияли на родовое-видовое своеобразие, жанровую палитру, концепцию героя и продуктивную картину мира. Речь идет о*

прискореному розвитку драматургічного мислення, переодоленні соціалістическої стилістики на пути к варианту українського постмодернізму, котрий питається бароковими і модерністськими впливами.

**Ключевые слова:** драматургія, жанр, родово-видові форми, концепція героя, стилістическіє модифікації, постмодернізм.

Анатолій Гризун, доц. (Суми)

ББК 821.161.2-3.09

УДК 83.3 (4) 3

### Сугестивний пейзаж у теоретичному трактуванні

У статті на широкому фактичному матеріалі вперше у вітчизняному літературознавстві сформовані теоретичні засади розробки пейзажу в українській сугестивній ліриці другої половини ХХ століття. Виходячи з абсолютної новизни проблеми, автор подає свої дефініції і пропонує власку систему підходу до осягнення складного явища поезії.

**Ключові слова:** сугестивний пейзаж, музичність, метаморфози, меланхолія, органічна поетика, заданість, дефініція, художня площина, образний рух, пейзаж-дидактика, асоціації.

*Gruzun Anatolyu. Suggestive landscape in theoretical interpretation. In the article on wide actual material first in domestic literary criticism theoretical principles of development of landscape are formed in the Ukrainian suggestivniy lyric poetry of the second half of XX age.*

*Coming from the absolute novelty of problem, an author gives the defined and offers the own system of going near understanding of the difficult phenomenon of poetry.*

**Keywords:** suggestive landscape, musicality, metamorphoses, melancholy, organic poetics, set, defined, artistic plane, vivid motion, landscape-didactics, associations.

Незаперечний факт: сугестивна лірика має досить таки усталену тенденцію – час від часу дотикання чи й перетинатися засобами втілення з пейзажного. Принагідно вже про це йшлося і в контексті нашої роботи. І все-таки пейзаж у сугестивній поезії має своєрідні органічні засоби самовираження – відтак вимагає структурного з'ясування своєї теорії і її систематизації.

Пейзаж у сугестії специфічний. Він може виступати суцільною композицією такого вірша; може бути його найхарактернішою ознакою; зрештою, може бути навіювальною фрагментацією, до якої наближається ліричний герой, або яку ліричний герой виокремлює із широкого тла картинності. Можливе і взаємопроникнення та поєднання того з іншим. За справедливим твердженням Г.Поспелова, «...в ліриці різні аспекти жанрового змісту не виокремленні один від одного непрохідними межами, в одному й тому ж вірші вони можуть так чи інакше поєднуватися і переходити один до іншого» [Поспелов 1978: 279]. Це, звичайно, стосується і метажанрових та видових ознак будь-якої лірики, і сугестивної теж.

Українська сугестивна традиція віддавна нагромадила великий і різноманітний досвід пейзажотворення. Найвишукліше його ознаки проглядаються у контрастному підході до теми в одного й того ж поета. Для аргументації покликаємось до Івана Франка, до матеріалу з однієї збірки, безперечно, видатної «З вершин і низин». Ось весна в навіювальному трактуванні: «Ой, що в полі за димове? / Чи то вірли крильми б'ються? / Ні, то Доля грядки копле, / Красу садить, розум сіє, / Примовляє, приспівує: / «Сходи, краю, до схід сонця, / Ти, розуме, – спозаранку! / Рости, красо, до пояса / Ти, розуме, вище мене!...» [Франко 1976: 32]. А це вже в сугестивному трактуванні осінь: «Осики лист кровавий із гіллина / Паде, немов конем його пробито; / Жалібно жовте листя березини, / Здається, шепче: «Літо, де ти, літо?» [Франко 1976: 39].

Обидва навіювальні пейзажі олюднені – і це спільне в потрактуванні двох