

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Грінченко Б.* К вопросу о журнале для детского чтения // Земский сборник Черниговской губернии. — 1895. — Вып. 2. — С. 27–50.
2. *Дзюбишина-Мельник Н.* Перекладна література як складова інкультурації дитини // Всевітня література. — 1998. — № 1. — С. 46–48.
3. *Олена Пчілка.* До маленьких читателей // Молода Україна. — 1908. — № 1. — С. 3.
4. *Русова С.* Вибрані педагогічні твори. — К : Освіта, 1996. — 304 с.
5. Українська радянська енциклопедія : у 12 тт. — К. : Головна редакція української радянської енциклопедії, 1983. — Т. 2. — С. 278.
6. *Ченіза Я.* Національність і національна школа // Світло. — 1910. — Кн. 1. — С. 24.

*В статье автор останавливается на формировании духовно богатой личности средствами литературы, которая изучается посредством чтения книг, в частности детской прессы. Автор акцентирует внимание на журнале начала XX века «Молода Украина», анализирует его структуру, содержание, направленность произведений на развитие определенных моральных качеств у ребенка. Исследователь приходит к выводу, что привлечение молодого поколения к культурным ценностям разных народов способствует расширению интеллектуальных и духовных горизонтов украинского ребенка, и предлагает современное использование.*

*In the article author stops on the forming of spiritual rich personality by means of literature, which can master by reading books, specifically children's press. Author pays attention "Young Ukraine" at journal, the beginning of XX century, analyses its contents and proposes contemporary using. Researcher insists that young generation different nation's cultural values consumption gave great possibilities to enrich of intellectual and cultural wealth.*

УДК 82-2:001.8

О. Є. Бондарева

### Жанрові кордони класики, некласики та постнекласики у драматургії

*Стаття присвячена різновидам процесів жанрової креативності в українській драмі кінця XX — початку XXI століття. Обґрунтовані три ключові для новітньої драматургії жанрові дискурси, розглянуто передумови системи комплексних жанрів в українській драматургії.*

Так сталося, що українська драма у ХХ столітті після доби модернізму традиційно перебувала не у центрі літературного процесу, а принаймні на маргінесі художньої творчості, літературознавства й теоретичної поетики. Втім сама система драматургічних жанрів зазнала суттєвих змін і трансформацій не лише у модерністській практиці, а також від епохи модернізму до сьогодення, отже, актуальною теоретико-літературною проблемою цілком можна вважати необхідність кваліфікованої розробки сучасної типології драматургічних жанрів у цілому і кожного з провідних жанрів та жанрових різновидів зокрема.

З урахуванням спектру розмаїття сучасних жанрових маркувань у драматургії, поліцентризму, а подеколи навіть ацентризму атомізованого сучасного літературного процесу та деякої

непевності, варіабельності, розмитості кордонів між власне драматургічними та іншими родо-видовими ознаками певна уніфікація теоретичних положень на цих теренах вбачається можливою лише за умов звуження підходу до жанромодулятивних перебігів та створення не універсальної, а поки що кількох локальних типологій, коли в кожному конкретному випадку за критерій правитиме один із провідних чинників продуктивного жанротворення.

Новітня українська драма залюбки актуалізує експеримент, грає як з канонізованими драматургічно-театральною практикою ХХ століття прийомом «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<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Реєстр найновіших форм репрезентації, продукованих досвідом сучасних медіа, коментує Н. Костенко: перформанси, «культурні ландшафти», організовані «псевдоподії», симулякри, гіперреальні іміджі (Ж. Бодрійяр), які обертаються у незлічній, недискурсивній спосіб (Сют Леш), стимулюють чуттєвість, бажання і тілесні реакції; іміджі з найрізноманітніших соціальних та історичних контекстів, які породжують «ре-комбіновану культуру» (Тод Гтлін), використовуючи техніки настіше, колажу, зіставлення і кітчу (Фр. Джеймсон); такі іміджі естетизують повсякденність, імпульсують гру зі стилями й формами комунікації, розгортають поле для мовних ігор (Ліотар) [8, 85].

М. Моклиця впевнена, що «як би не змішували жанрові компоненти драматургії ХХ століття, все одно трагедія і комедія залишаються визначальними для всіх жанрів драматичного роду» [12, 127]. Її позиція цілком зрозуміла щодо драматургічних творів «аристотелевого» спрямування, традиційної драми або ж синтетичних драматичних форм (опера, оперета, водевіль та ін.). Твердження ж, що домінанта трагічного чи то комічного «стає основою кожного нового жанрового утворення» або що «розвиток драматичних жанрів — це коливання між трагедією і комедією та різноманітні коливання смішного і трагічного» [12, 125; 127], на сьогоденному жанровому матеріалі української (ширше — європейської) драматургії можна як обстоювати, так і ставити під сумнів залежно від того, який саме тип організації драматичного дискурсу<sup>2</sup> править за предмет наукового розгляду:

а) *класичний* (чітка жанрова структура; фіксовані «чисті» жанри; наявність усталеного жанрового змісту, його канонічність і нормативність; прокресленість характерів дійових осіб; спеціалізація загальних принципів організації тексту; фіксованість часопростору; універсальність та органічність конфліктів; точна демаркація компонентів структури; чітко окреслена проблематика; абсолютний логоцентризм; спроби рефлексивного опанування гармонії та ідеалу; можливість радикальних опозицій; недвозначний вододіл між суб'єктом і об'єктом; міметизм як принцип презентації буття; стрункість і логічність мови; дефінітивна чіткість і семантична стабільність термінів у маркуванні компонентів тексту; прозорість вербальних засобів; завершеність і цілісність Космосу, його незмінність; неінтерпретативність; соціальний реалізм; когнітивізм в антропологічній сфері);

б) *некласичний* (розвиток внутрішніх суперечностей всередині структури; онтологічна та іманентна релятивність жанрового змісту; презирство до лінійних схем будь-якого рівня структури; символізація хронотопу; модальність конфліктів; розмивання компонентів структури — наприклад: «відкриті» фінали; «подвійна» проблематика; сумнівний логоцентризм; досвід протиріччя; загострення міфологічних опозицій; втрата свого провідного статусу суб'єкт-об'єктною опозицією;

психоаналітизм; спроби вивільнитися від диктату логіко-граматичної будови мови; конституювання некласичних жанрів; епатажна відмова від традиції; моделювання можливих світів; розподіл функцій між вербальними та невербальними театральними техніками; онтологічна криза, плюралізм онтологічної проблематики — екзистенціальна, психологічна, логічна, мовна артикуляція буття; можливість інтерпретації; історизм; феноменологічність; інтенціональність свідомості);

в) *постнекласичний* (поліваріативність жанрової оболонки та унікальність її наповнення; недетермінованість дії; розмивання / скасування сюжету; темпоральність; ідіографізм; часткова або повна інкасація класичних компонентів драматургічної структури; непрозора «комплексна» проблематика на помежів'ї різних взаємопроникних сфер; логотомія при акцентації дискретного літературоцентризму; досвід трансгресії; зняття або перелицювання опозицій; тотальне зруйнування суб'єкт-об'єктної дилеми, послідовна деструкція її концентів; інтелектуалізм; формування ігрових моделей раціональності, в тому числі мовної, плюральність мовних ігор; фундаментальна відмова від будь-яких «ідентичностей», заміна понятійних категорій симулякрами з метою підкреслити їх принципову нефіксованість; декларована семантична неповнота вербальних засобів; наратив як єдино можлива форма артикуляції буття; постісторизм; децентрація інструментів презентації культурних смислів; семіотизація).

Як бачимо, міркування М. Моклиці щодо певної універсальності жанрової системи драматургії справедливі лише стосовно класичного драматургічного дискурсу. Натомість Н. Копистянська обстоює неможливість утворення жанрової системи лише з «чистих жанрів» і справедливо вказує, що часто дослідники не враховують постійний розвиток та взаємодію жанрів, через що стереотипи, вироблені на основі одних творів певного періоду, не відповідають аналізу інших артефактів у діячорнії. У некласичному і постнекласичному дискурсах, відповідно, відбувається оформлення нових жанрових систем з урахуванням змін, які сталися у часопросторовому мисленні [6, 66; 13, 9].

Жанровидову «нечіткість» комплікативних жанрологічних модусів драми (насамперед змішування родів і видів<sup>3</sup>) Т. Свєрбілова зафіксу-

<sup>2</sup> Основні функціональні характеристики цих трьох драматургічних дискурсів виокремлені на базі деяких загальних філософських положень фундаментальної статті М. Можейка [11, 459–463].

<sup>3</sup> Т. Свєрбілова, зокрема, рефлектує частотне вживання дефініції «жанр» у значенні «вид», вважаючи останній термін з наукової точки зору більш коректним, а перший — більш усталеним [17, 16–17]. С. Аверинцев, навпаки, наголошує на тому, що спроби розмежовувати у словозжитку терміни «літературний вид» і «літературний жанр» не послідовні та непереконливі, що вони радше свідчать на користь внутрішніх суперечностей чинної жанрової номенклатури, аніж вказують вихід [1; 3; 9; 22]. Ми схилиємось до концепції С. Аверинцева і оперуватимемо терміном «жанр» щодо всіх жанрових модусів та різновидів драматургії (усталених і рухомих), наділених певною сумою субстанціональних ознак.

вала ще у літературознавчих студіях 70–80-х рр. ХХ ст.: чисельні термінологічні похибки у жанрових номінаціях українська дослідниця схильна була пояснювати переважно перенесенням театральної термінології (жанрове рішення спектаклю) на теорію літератури. Та вже на час виходу цієї монографії про жанрову специфіку трагікомедії для її авторки є очевидним зростаюче тяжіння драматургії межі 80–90-х (як, до речі, і художньої літератури цієї доби в цілому) до «комплексних» жанрів: тож у її праці справедливо марковані актуальні для початку 90-х тенденція «надмірності змішаних жанрів» та процес неухильного «взаємопроникнення жанрів». При цьому Т. Свербілова не поділяє тих позицій теорії жанрів Ю. Тинянова, котрі виключають можливість «статичного» визначення жанру, придатного для різних історичних епох. Відмітивши, що з огляду на праці Тинянова категорія жанру є рухомою, що вона не «еволюціонує», а «зсувається», себто розвивається дискретно, щоразу створюючи нову форму, дослідниця наголошує на перевазі порівняно з наведеними тиняновськими характеристиками термінологічної моделі «обсяг жанру», яка включає «оптимальну кількість жанрових ознак, необхідних для атрибуції» [17, 18]. Утім прискіпливий погляд на драматургічну жанрологію 80–90-х років ХХ століття навіть з невеликої дистанції в часі дозволяє поставити під сумнів не тільки можливість зліченності атрибутованих «жанрів» у драматургії цього періоду, але й більшу чи меншу чіткість та верифіковану атрибутивність жанрових форм: колосальним консерватизмом наділені сучасні теоретичні настанови, зорієнтовані на ідентифікацію більш-менш «чітких» жанрових кордонів «класичних» жанрів у новітній драматургії. А вже на цей момент більшість теоретично можливих драматургічних жанрів досягли апогею розвитку, граничної «самототожності» (С. Аверинцев), тобто практично не мали перспектив подальшого розгортання, що призвело до потужної гібридизації жанрів та створення проміжних форм, у яких «власні ознаки ускладнені та відтиснуті навалою чужорідних ознак, причому ані одні, ані другі не можуть проявитися вповні послідовно» [1, 9].

Водночас абсолютної кризи у драматургічному дискурсі зазнає статична аристотелева жанрологічна класифікація з однозначним розмежуванням трагедії, комедії й драми. Причини цієї кризи полягають не стільки у глобалізації тек-

стової стратегії *duplex* (роздвоєння сюжету і стилю, наприклад, у трагікомедії чи інших «подвійних» жанрових модусах — трагіфарсі, драматичній поемі, мелодрамі, драмі-притчі) та все більш ускладненої гібридизації жанрів, скільки у непридатності чіткої класичної теорії аристотелевих жанрів для жанрологічних процесів постнекласичної епохи: реалії літературних звичаїв доби Аристотеля, як довів С. Аверинцев, безумовно сприяли формуванню його непохитної впевненості у закономірному жанровому герметизмі, відповідно, законодавцем давньогрецької теоретичної поетики жанри сприймалися як замкнені «самототожні та непроникні одна для одної сутності»<sup>4</sup>, а вже драматургія Нового часу доводить певну обмеженість «статичної» теорії жанрів і концепції жанрових форм, оскільки динамічні процеси жанрового моделювання активно імпульсують виникнення чисельних гібридів і імплікацій, всередині яких виникають, а потім поступово долаються власні жанрові нормативи. Наприклад, уперше застосована Л. Піранделло у 1899 році дефініція «мовлення дія» на межі ХІХ–ХХ століть уже ставила під сумнів аристотелеву теорію драми як «наслідування дії дією», а не мовленням, і саме вона у парадоксальній площині була переосмислена європейською драмою ХХ століття, що уможливило повне неспівпадіння сценічного слова та сценічної дії, масштабно явлене, наприклад, у драматургів-«абсурдистів»: драматургія абсурду не підпадає під жодне з канонічних жанрових визначень класичної поетики, її змістовий та комунікативний аспекти стають, по суті, новим жанрологічним виміром, продуктивним і в постнекласичній драмі. Відсутність неканонічних жанрів у нормативній поетиці Аристотеля, таким чином, не є підставою для повного виключення їх з поля теоретичної літературознавчої рефлексії, і навіть навпаки. Ключовим завданням історії літератури. С. Аверинцев по праву вважає вивчення «молодших», «гібридних», взагалі «напіввизнаних» жанрів [1, 20] саме через їхню пластичність, рухомість та концентрований преформізм більш пізніх жанрових явищ.

Н. Кошистянська вказує на ієрархічну кодифікацію компонентів у процесі жанротворення та виокремлення певної домінанти, яка підпорядковує собі жанрову організацію. Дослідниця пропонує враховувати, що жанротворчими можуть бути і змістовні компоненти, і формальні, а жанри

<sup>4</sup> Що пояснюється специфікою античної аналогії «жанрів» з «живими тілами» («біологічними видами»), які можуть перебувати у «родинних стосунках», але не можуть бути взаємопроникливими: «якщо жина істота належить до одного виду, вона тим самим не може належати до іншого виду. Можливі, звісно, схрещення та гібриди, але вони не знімають, а підкреслюють межу між видовими формами: у гібриді ознаки двох видів можуть співіснувати лише за рахунок того, що жоден вид не виступає у повноті та чистоті своїй „сутності“» [1; 5; 8].

різняються насамперед характером організації взаємодії цих компонентів – не «комбінацією елементів змісту і форми», не «статичним їх набором чи складом», не «механічним їх поєднанням», не «накладанням одного на інше», а «органічним взаємопроникненням їх і взаємодіючим динамічним співвіднесенням та інтеграцією» [6, 28].

Генеалогічно український драматургічний контекст завжди виявляв тяжіння до складних («синтетичних» – Н. Копистянська) жанрів, які формувалися з гетерогенних складників, належних до різних жанрів, родів, видів мистецтва. Жанровий синтез відбувається постійно, його обсяг формується через різні жанромодулятивні стратегії<sup>5</sup>: 1) особливий «злам» жанрових ознак у творчості окремих письменників, чим видозмінюється річчез розвитку жанру і через що трансформується саме поняття даного жанру; 2) послідовне засвоєння не жанру в цілому, а лише окремих його властивостей та елементів, які, входячи в іншу структуру, стають жанротворчими; 3) використання «еластичності» жанру як структури – структуралізація (закріплення нових жанровизначальних елементів) та деструктуралізація (переміщення раніше кардинальних, центральних компонентів жанру вбік периферії), причому структуралізація одного елемента обов'язково спричиняє деструктуралізацію іншого; 4) аксіологічні зміни у проблемно-тематичному діапазоні, якими визначаються пріоритетні жанрові моделі; 5) вибірковість у культивуванні тих чи інших жанрів, сформованих літературною традицією, осучаснення культивованих жанрів; 6) змінність всередині напрямів жанрової ієрархії, знетронення канонічних та актуалізація маргінальних жанрових конструктів; 7) пародіювання жанрів, які поступово зазнають канонізації, через це – внутрішня полемічність та комплексність нових жанрових локусів; 8) збагачення жанрів за рахунок міжжанрового, міждоводового зв'язку та взаємодії між видами мистецтва; 9) видозміна жанрового поняття, поява нових його різновидів та модифікацій у зв'язку з гуманітарною рефлексією; 10) вплив жанрологічних теорій на рухомість поняття жанру; 11) врахування рецептивних механізмів, створення жанрового горизонту очікування, його містифікація, «фальшиві» сигнали до читача, спрямовані на активізацію його сприймання;

12) закріплення в літературному контексті нечітких у жанровому плані творів, які розширюють модифікаційну амплітуду та поглиблюють «еластичність» жанрів. Можна відмітити ще одну цікаву тенденцію жанрового критицизму, яка виявляється у сьогоденній українській літературі: письменники свідомо, декларативно позиціонують свої поетичні й прозові твори у жанровому полі «неактуальної» на сьогодні драматургічної літератури<sup>6</sup> («Хресна дорога» Корнія Товстоюка – «трагедія»; «Солодка Даруся» Марії Матіос – «драма на три життя», «Оленіум» Ірен Роздобудько – «комедія абсурду»).

Водночас не можна й абсолютизувати місію жанрологічних експериментів сучасних драматургів, оскільки в силовому полі постмодерністської стилістики інколи їхнє експериментаторство перебуває на межі «жанрових шахрайств» (термін Н. Бернадської [2, 100]) – у цьому можна переконатися на прикладах багатьох текстів українського самвидаву. Подібна тенденція теж вбачається доволі закономірною – адже соціокультурна маргіналізація драматургічного дискурсу на хвилі вільних формальних експериментів спричинила відкритість його для інфантильних непрофесіоналів, вільних від знання будь-яких жанрових законів, літературної ерудиції або художнього хисту.

Окрім жанрового поля, під трансформаційними зрушеннями і контамінаціями опиняється й сучасний родо-видовий контекст, що свого часу було теоретично відрефлектовано В. Халізеєм у твердженні «жанрові і стильові традиції літературної творчості з часом більшою мірою стають міждоводовими» [20, 35–36], а в українських студіях давно стало очевидним для літературознавства стосовно поезії та прози і тільки зараз починає усвідомлюватися стосовно драматургії.

Як бачимо, тектонічні процеси у новітній українській драматургії суттєво вплинули на жанрову систему, сприяли посиленню її синтетичності; практично усунули з порядку денного «чисті» жанрові форми, відбулися на формуванні безлічі «перехідних» жанрових структур, обсяг яких має широку амплітуду коливань, стали потужними катализаторами системних зрушень для драматургічного жанротворення, ускладненого співіснуванням класичної, неklasичної та постнеklasичної парадигм драми, розмаїттям ідіостилістик, опануванням раніше

<sup>5</sup> Ці стратегії описані Н. Копистянською досить широко та стають стрижневими в її концепції «немонолітності» самого поняття «жанр» і необхідності виокремлення «понятійних сфер» жанру [6, 32–60]. Ми свідомо виокреслюємо несхожі стратегії як автономні чільники рухомості жанрової системи, оскільки зараз нас цікавить виключно комбінаторний потенціал новітньої жанрології.

<sup>6</sup> Ю. Орлицький фіксує структурний вплив драматургії також на російську поезію і прозу, які, на думку вченого, важко переживаючи вичерпаність власного арсеналу, засвоюють інструментарій суміжного мистецтва «як ідеальне поле для літературної гри» [14, 634–643].

штучно стримуваних тенденцій національної і світової драматургічно-театральної практики: відтак жанрова система вбачається надзвичайно еластичною, рухомою, процесуальною, більш того, рівень комплікацій поступово глобалізу-

ється, пересуваючись із жанрового поля на родові взаємовпливи, що свідчить про експериментальний преформізм новітньої драми та надзвичайний потенціал для подальшої стабілізації драматургічних жанрів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. — М.: Наука, 1989. — С. 3–25.
2. *Бернадська Н. І.* Жанрові «шахрайства» українських постмодерністів // Літературознавчі студії: Збін. наук. праць. Вип. 3. — К.: ВПЦ «Київський університет», 2002. — С. 100–104.
3. *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005. — 264 с.
4. *Дзюба І.* До концепції розвитку української культури // Дзюба І. Між культурою і політикою. — К.: Сфера, 1998. — С. 28–37.
5. *Иванюк Б. П.* Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования). — Черновцы: Рута, 1998. — 252 с.
6. *Котистякська Н. Х.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. — Львів: ПАІС, 2005. — 368 с.
7. *Корнієнко Н. М.* Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). — К.: Факт, 2000. — 160 с.;
8. *Костенко Н.* Культурні ідентичності: перетворення і визнання // Соціологія: теорія, методи, маркетинг (Інститут соціології НАН України). — № 4. — 2001. — С. 69–88.
9. *Кримський С. Б.* Софія Київська: Ефект високого неба // Україна Incognita. — К.: Факт, 2002. — С. 27–43.
10. *Мірошніченко Н.* Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття // Український театр ХХ століття / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. — К.: ЛДЛ, 2003. — С. 4–35.
11. *Можейко М. А.* Классика — Неклассика — Постнеклассика // История философии: Энциклопедия. — Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. — С. 459–463.
12. *Москиси М. В.* Основи літературознавства. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. — 192 с.
13. *Ожигова О. В.* Стилізація усно-розмовної мови в текстах сучасної української драматургії: автореф. дис. ... канд. філол. наук, 10.02.01. «Українська мова». — К.: Інститут української мови НАНУ, 2003. — 23 с.
14. *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. — М.: РГГУ, 2002. — 685 с.
15. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. — 392 с.
16. Постмодерністи о культурі: Інтерв'ю с сучасними письменниками і критиками / Сост., автор предисл. и ред. С. Ролл. — М.: ЛИА Р.Элинина, 1996. — 196 с.
17. *Свербидова Т. Г.* Трагикомедия в советской литературе (Генезис и тенденции развития). — К.: Наукова думка, 1990. — 146 с.
18. *Сорока Ю.* Возвращение Героя в постсоветском кинематографе как факт восприятия социальной реальности // Соціологія: теорія, методи, маркетинг (Інститут соціології НАН України). — 2003. — №3. — С. 175–182.
19. *Федоров В. В.* О природе поэтической реальности. — М.: Советский писатель, 1984. — 184 с.
20. *Халилов В. Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). — М.: Изд. МГУ, 1986. — 260 с.
21. *Чернец Л. В.* Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики). — М.: Изд. МГУ, 1982. — 191 с.
22. *Чечель Н. П.* Повертаючи стиль: Філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII ст. — К.: Видавець ПАРАПАН, 2004. — 240 с.
23. *Шатовал М.* Поеднані спільним текстом // Потойбіч паузи. Альманак молодих письменників столиці. — К.: Фенікс, 2005. — С. 115–118.
24. *Эсалек А. Я.* Внутрижанровая типология и пути её изучения. — М.: Изд. Московск. ун-та, 1985. — 184 с.

*Стаття посвящена різноманітності процесів жанрової креації в українській драмі кінця ХХ — початку ХХІ століття. Обґрунтовано три ключові для найновішої драматургії жанрових дискурсу, розглянуто передумови системи комплексних жанрів в українській драматургії.*

*This article is dedicated to variety of processes of genre creation in Ukrainian drama in the end of XX — beginning of XXI centuries. Three key genre discourses for the newest dramaturgy are validated, preconditions of system of complex genres in Ukrainian dramaturgy are examined.*