

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

МІРОШНИЧЕНКО Надія Леонідівна

УДК 821.161.2'06-2.091:398.22

**СТРУКТУРОТВІРНА РОЛЬ МІФУ
В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ**

10.01.06 - теорія літератури

Дисертація

на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

КИЇВ – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МІФОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА І СТРУКТУРА ДРАМИ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ МЕЖІ ТИСЯЧОЛІТЬ....	18
1.1 Теорія міфу і драма – діалектика співвідношення.	18
1.2 Структурна основа п’єси та її елементи.....	35
1.3 Стильовий контекст драми кінця ХХ - початку ХХІ століття.....	48
Висновки до розділу 1	63
РОЗДІЛ 2. ВПЛИВ ІДЕОЛОГІЧНОЇ СПРЯМОВАНОСТІ МІФУ НА СТРУКТУРУ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ.....	66
2.1. Ідеологічно-міфологічне моделювання п’єс.....	66
2.1.1 Соціокультурний контекст соцреалістичної драматургії і її критична рецепція.....	66
2.1.2 Ідеологеми «місійного походження влади» і «боротьби світоглядів».	74
2.1.3 Розхитування радянського міфу у високохудожніх зразках соцреалістичної драми.....	82
2.2 Еволюція структури драми під впливом деструкції ідеології.....	92
2.2.1 Зміна історичного контексту та деідеологізація культурного простору	92
2.2.2. Трансформація міфології і структури історичних п’єс.....	98
2.2.3 Зміна опозиції героя-антигероя в драмі «восьмидесятників».....	107
Висновки до розділу 2	117
РОЗДІЛ 3. РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНО-ТРАДИЦІЙНОЇ МІФОЛОГІЇ У СТРУКТУРІ СУЧАСНОЇ ДРАМИ.....	121
3.1. Вплив соціально-політичних трансформацій на вироблення традиційної домінанти української драми.....	121
3.2. Християнська міфологія і поетика української драми.....	129
3.3. Сюжети «сакральної» історії в сучасній українській драмі.....	141

3.4. Деміфологізація/реміфологізація культурного героя в біографічній драмі	150
Висновки до розділу 3	160
РОЗДІЛ 4. МИСТЕЦЬКА ДОМІНАНТА У МІФОПОЕТИЦІ СУЧАСНОЇ ДРАМИ.....	164
4.1. Маргіналізація статусу драматургів і формування мистецької домінанти.....	164
4.2 Міфопоетичні форми у сучасній драмі-фентезі.....	170
4.3 Художня інтерпретація міфу в актуальній драмі.....	182
4.3 Міфологічний код сучасних соціальних п'єс.....	184
4.3.2 Неоміфологія революції і трансформація структури драми.....	198
Висновки до розділу 4	206
ВИСНОВКИ.....	209
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	214
ДОДАТОК 1.....	235
ДОДАТОК 2.....	240

ВСТУП

Сучасна українська драма менш досліджена порівняно з поезією і прозою. Натомість українська драматургія активно розвивається, перекладається і публікується іншими мовами, ставиться на сценах України і за її межами, екранізується, що зумовлює інтерес не лише читацької, а й глядацької аудиторії, а також необхідність наукових розвідок у цій галузі. У сучасному світі видовищні мистецтва – кіно- і телефільми, театр, перформанси, відеоарт – набувають дедалі більшого поширення і значення в соціумі, а всі вони так чи інакше використовують драматичні тексти. Потреба у творах, що передбачають візуальний ряд, актуалізує і драму.

Українському літературознавству бракує досліджень з урахуванням двоїстої природи цього виду літератури – поміж літературою і театром. Адже театральний процес безумовно впливає на розвиток драматургії. Проте аналіз новітніх п'єс в українському літературознавстві здійснювався переважно без урахування сценічного аспекту драми, що призводило до недостатнього розуміння тенденцій її розвитку. Тому запропонований аналіз сценічного аспекту втілення у п'єсах різних міфів дає більш цілісне розуміння драми.

Актуальність дослідження зумовлена і тим, що деякі драматичні тексти, які розглянуті у дослідженні, вводяться в науковий обіг уперше. Під «сучасною» драмою пропонуємо розуміти твори авторів всіх сучасних поколінь у розвитку, тобто охоплюємо період чотирьох останніх десятиліть – від останньої чверті ХХ століття до 2016 року. У переглянутих нами літературознавчих розвідках театральний аспект не був врахований достатньою мірою, а у пріоритетах нашого дослідження саме тексти, що були поставлені в театрах.

Важливість роботи полягає у тому, що твори, написані у радянський період, переосмислюються через ідеологічну упередженість попередніх оцінок: драматургічні тексти радянської України і сам соцреалістичний метод трактуються як суто ідеологічні явища, позбавлені художньої вартості,

а нігілістична переконаність у нехудожності або несценічності усіх без винятку не є об'єктивною.

Варто наголосити на парадоксальності становища сучасної української п'єси. Попри те, що новітня драматична література представлена десятками авторів і сотнями творів, опублікованих, презентованих на сценах і в Інтернет-ресурсах, виникали дискусії не лише про її репрезентативність, а й «існування». Насамперед це зумовлено не мистецькими, а соціальними причинами. Бо очевидно мала кількість літературознавчих досліджень пов'язана не з кількістю і якістю творів, а зруйнованими механізмами захисту драматургічного фаху і недостатньою кількістю будь-яких оприлюднень п'єс (публікацій, видань, постановок). Зауважу, що таке блокування процесу розвитку вітчизняної драми, державна політика її фактичного нищення є обурливо винятковою порівняно з іншими європейськими країнами, навіть постсоціалістичними, де практикуються численні форми підтримки і популяризації драматургічного мистецтва. Лише останнім часом в Україні сам процес дещо пожвавився: про сучасну драму було опубліковано кілька монографій, збільшало статей в наукових збірниках, відбулися тематичні наукові конференції. Оцей штучно створений маргінес сучасної української драматургії робить наше наукове дослідження особливо актуальним. Адже повноцінне створення історії української культури і, зокрема, літератури неможливе без її драматургічної складової. До того ж, усупереч переліченим несприятливим обставинам, драматургія в Україні плідно розвивалася, і цей парадоксальний феномен потребує осмислення.

Кінець ХХ – початок ХХІ століття для України – це період формування державності, радикальної трансформації українського соціуму від тоталітарного до демократичного, від колоніального до постколоніального, час зміни системи світоглядних цінностей і перетворення свідомості. Як наслідок, відбуваються суттєві зміни естетичної парадигми. Драматургічний

процес цього періоду видається надзвичайно складним і різноманітним, презентуючи широке розмаїття стильових напрямків: соцреалістичний канон зазнавав деструкції, паралельно із цим розвивалися постмодерні тенденції, що поєднувалися з новітніми версіями реанімованих стилістичних напрямів модернізму, або й давніших, колись штучно витіснених тоталітарними чинниками. Так виникають драма абсурду, поступічна драма, постдрама. В останнє десятиліття українські п'єси також мають ознаки метамодернізму.

Вочевидь, цей процес становлення нової української драми потребує ґрунтовних наукових досліджень різних його аспектів, а не лише вивчення запровадження нових методів. Зокрема, деякі тексти та їхня літературознавча інтерпретація вводяться в науковий обіг уперше, тому є потреба у первинній систематизації, відборі, описі та аналізі творів і фактів. Помежівний феномен драматургії – між літературою і театром – потребує не лише літературознавчого, а й театрознавчого і культурологічного аналізу. Однак театрознавчих досліджень бракує, а літературознавчі не враховують театральний контекст, діалог «драма – театр» і специфіку сценічності, не розглядають поставлені на сцені, але не опубліковані твори. Натомість театральна реалізація тексту є не менш важливою, ніж друкована, і трактується у цій роботі як рівнозначна публікації. Важливо враховувати і такі варіанти оприлюднення як рукописні, електронні версії п'єс в Інтернет-бібліотеках, сценічні читання. Проте в пріоритетах дослідження саме «сценічні» тексти, тобто ті, що були поставлені на сцені. До того ж дослідження сучасного періоду мистецтва є плінним процесом, оскільки виникають нові тексти й інші версії сценічних інтерпретацій.

Для багатьох українських критиків і дослідників театру сучасна драма як об'єкт аналізу викликає периферійний інтерес, зосереджений на авторах старшого покоління. Окремі статті належать театрознавцям А. Драку, І. Мамчурі, В. Неволову, драматургам В. Бойку, Я. Верещаку, В. Сердюку. Епізодично сучасна драма як об'єкт зацікавлення постає у працях критиків і

дослідників театру Ю. Богдашевського, С. Васильєва, В. Заболотної, Р. Коломійця, Н. Корнієнко, Г. Липківської, Л. Танюка та деяких інших.

У літературознавстві місце ґрунтовного дослідника української драми 60 – 80-х років ХХ століття належить Т. Свербіловій. Вона простежила певні тенденції покоління 80-х, але не побачила в ньому цілісного феномена, «нову хвилю»: «Рух молоді драматургії України сьогодні ще не вилився в певні сталі форми, які дозволяли говорити про її еволюцію» [207, 239]. Українську драму досліджували також Л. Бондар, Л. Дем'янівська, Н. Зленко, Н. Малютіна, Л. Мороз, Г. Семенюк, Ю. Скибицька, Р. Тхорук, С. Хороб, Л. Цукор та інші.

Ґрунтовні роботи, присвячені національній п'єсі від модернізму до наших днів, належать Л. Онишкевич-Залеській. У фокус її дослідницьких інтересів потрапили особливості естетики модернізму та постмодернізму, а також національна ідея в українській драмі. Аспекти інтертекстуальності та міжсуб'єктних реляцій новітньої драми розглядає М. Шаповал. Гендерні підходи використовує Н. Блохіна. Архетипну критику відносно сучасної драматургії застосовує у своїх дослідженнях О. Когут. Деякі драматичні твори та їх міфологічний аспект розглядаються у філософській праці О. Левченко «Текст культури у пошуках автора», що зосереджується на аналізі особливостей феномену видовищних мистецтв у тоталітарному та, частково, посттоталітарному суспільстві. Типологію конфліктів у сучасній драмі досліджувала Т. Вірченко. Психологізм у новітній драмі є сферою зацікавлень Н. Веселовської. Монодраму досліджує Ж. Бортник.

У запропонованому дослідженні українська драма кінця ХХ – початку ХХІ століття розглядається з погляду міфопоетики. Зокрема обґрунтованість цієї методології переконливо доводить О. Бондарева: «Наголосимо, що драма має необмежені ресурси для опанування міфопростору і міфочасу, для художнього контакту з ірреальністю, для активізації уяви, пам'яті,

передчуттів, для створення міфопоетичних образів і впровадження поетичних міфів» [25, 13].

Теоретичне осмислення міфології в культурі загалом і в літературі зокрема є аж таким різноманітним, що спричинилося до виникнення численних концепцій і методологічних шкіл. Дослідження міфу, розпочаті Дж. Віко ще у 1725 році, оформилися в міфологічну школу в ХІХ столітті, засновану німецькими романтиками (Ф.-В.-Й. Шеллінг, бр. Шлегелі, Я. Грімм), що трактували міфологію як природну релігію. Г.-В. Крайцер та його послідовники створили символічно-міфологічну школу. Міфологи розділилися на два напрямки: етимологічний (А. Кун, М. Мюллер, О. Міллер) та демонологічний (В. Шварц, В. Маннгардт). Згодом відбувся вплив аналітичної психології у теорії К.-Г. Юнга про міфи як схеми-архетипи підсвідомості, міфологічної критики Н. Фрая, етнологічних досліджень Л. Леві-Брюля, філософського трактування міфу як символічної картини світу Е. Кассіра та А. Гуревича. Далі справили вплив соціологічний підхід до міфу як проєкції самоусвідомлення суспільства Е. Дюркгейма, а також теоретичні розробки структуралістів К. Леві-Стросса, Ж. Дельоза, Р. Барта та інших.

Міфологічні дослідження літератури активно здійснювалися і на українських теренах. Їх основоположниками вважають М. Костомарова та, частково, О. Потебню. Але стосовно драматургії, зокрема новітньої, вони рідкісні. Найбільш ґрунтовна праця в цій галузі належить О. Бондаревій. Драматургія 80-х років розглядається в її книзі «Драматизм міфу і міфологізм драми». У 2007 році вийшло друком її цілісне дослідження сучасної драматургії, яке охоплює тексти до початку 2000-х років, – книга «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» і версія докторської дисертації «Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття». У першому дослідженні українська драматургія

розглядається через призму містерії та ритуалу, а також вивчається діалогічний зв'язок – драматизм міфу і міфологізм драми. У другій роботі досліджується жанрове моделювання сучасної драми. У своїй роботі О. Бондарева зазначає: «Нове міфотворення у драмі відбувається головним чином не на загальному структурному рівні організації тексту, а у більш локальних регістрах: сюжетному, мотивному, образному, інтертекстуальному, контекстуальному, жанровому» [25, 6]. Натомість у нашій роботі аналізується роль міфології саме на структурному рівні, кореляція міфу з такими елементами формозмісту як тема, ідея, конфлікт, дія, характер, композиція. Тобто фокус дослідження зміщується, виявляючи його новизну.

У запропонованій роботі обґрунтовуємо тезу, що міфологічність драми реалізується насамперед через її театральну природу. Цей підхід забезпечує новизну цьому дослідженню. Зокрема, якщо погодитися з однією з найпоширеніших версій, що театр онтологічно походить із ритуалу, зокрема, за Є. Гротовським [57], перебирає на себе чимало його функцій (збереження і включення у традицію, механізми світобачення і свіотворення, спосіб самоідентифікації нації тощо), тоді драматургія в якості літературної проєкції театру виникає з міфу і зберігає онтологічний зв'язок із ним, частково перебираючи його функції в культурі. Таким чином, застосування теорії міфу для дослідження драми розширює її культурологічне значення. Міф, що ліг в основу театрального дійства як агональна модель світу, став основою тим структурним елементам, що найбільше притаманні саме драмі – конфлікту та дії.

Зауважимо, що потреба у дослідженні міфології на структурному рівні, визначенні моделюючої ролі міфу є загалом надзвичайно актуальною для літературознавства, зокрема І. Зварич у своїй роботі «Міфологічна парадигма художнього мислення» стверджує: «В українському літературознавстві

бракує праць узагальнюючого теоретичного характеру про моделюючу роль міфу в художній творчості взагалі і національній зокрема» [87, 1].

Також ми підтримуємо концепцію, що міфологічне моделювання поділяється на три основні типи: традиційне, ідеологічне та мистецьке (за Р. Бартом) [12]. Хоча всі три можуть співіснувати одночасно, у межах одного покоління, і навіть у межах одного тексту, висуваємо гіпотезу про домінування того чи іншого типу. Відповідно в текстах різних періодів спостерігаємо використання міфів переважно того чи іншого типу. Таким чином, за визначеною міфологічною домінантою здійснюємо класифікацію творів.

У роботі запропоновано гіпотезу про зв'язок структурних трансформацій п'єс та видозмін міфопоетики. Період кінця ХХ – початку ХХІ століть продуктивний для міфологічних досліджень, позаяк був насичений суспільними змінами, що впливали на зміну міфологічної парадигми, а українська драма цього періоду має широкий спектр стильових напрямів і, отже, структурних варіацій. Дослідити причини такого перетворення, ролі міфу в структуротвірних процесах драми важливо для українського літературознавства, театрознавства, культурології.

Зв'язок з науковими програмами й темами. Дослідження виконане на кафедрі теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка в межах науково-дослідницької програми «Мови і літератури народів світу: взаємодія та самобутність» (державний реєстраційний номер 11БФ044-01, науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г. Семенюк).

Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

Метою дослідження є комплексний аналіз структурних основ та міфопоетичних моделей української драми кінця ХХ – початку ХХІ століття, виявлення і характеристика продуктивного зв'язку між структурними видозмінами і міфологічними трансформаціями.

- Мета дослідження передбачає розв'язання комплексу **завдань**:
- окреслити основні теорії міфу, значимі для драми, обґрунтувати необхідні для дослідження його структуротвірної ролі, означити складові структури драми та її стилістичні трансформації на межі тисячоліть;
- проаналізувати вплив соціокультурного контексту та варіанти цього впливу на формування у творах міфологічної парадигми з ідеологічною домінантою;
- систематизувати вплив ідеологій (радянської, національної) на структурні особливості п'єс;
- окреслити соціокультурну і світоглядну динаміку незалежної України та розглянути становлення національно-традиційної міфології;
- визначити структурні особливості українських п'єс, що позначені домінуванням мистецької міфопоетики (зокрема драми-фентезі та актуальної п'єси);
- узагальнити спостереження над характером зв'язку структури п'єс та міфопоетичних тенденцій, проаналізувати структуротвірну роль міфу.

Об'єктом дослідження було обрано український драматургічний процес останньої чверті ХХ – початку ХХІ століття: твори П. Ар'є, А. Багряної (Г. Багрянцевої), В. Бойка, В. Босовича, Я. Верещака, А. Вишневського, О. Вітра (О. Мірошніченка), О. Гавроша, В. Герасимчука, К. Демчук, А. Дяченка, Б. Жолдака, М. Зарудного, Т. Іващенко, О. Ірванця, О. Клименко, КЛІМа (В. Клименка), І. Коваль, О. Коломійця, А. Крима, М. Ладю, О. Левади, Н. Марчук, О. Миколайчука, В. Минка, Н. Нежданой (Н. Мірошніченка), В.

Нестайка, Ю. Паскара, О. Погребінської, О. Росича (О. Андрієнка), Я. Стельмаха, О. Танюк, В. Тарасова, Н. Симчич, К. Скорик, Л. Хоролець, В. Фольварочного, Вал. Шевчука та деяких інших. У роботі аналізуються україномовні твори, але, як виняток, залучаються деякі російськомовні, пов'язані з Україною тематично і важливі у контексті проблематики дослідження (наприклад, Н. Ворожбит, Д. Терновий). Також розглядаються ті тексти української діаспори, що, з огляду на їх актуалізацію в Україні, не суперечать завданням дослідження (зокрема І. Коваль).

Предметом дослідження є структурні елементи текстів (ідеї, конфлікти, сюжети, дія, характери, хронотоп, композиції тощо) і міфологічні моделі української драми у контексті соціокультурних і стилістичних змін на межі тисячоліть, їхній взаємозв'язок, структуротвірна роль міфу.

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять роботи з філософії, культурології і теорії міфу, зокрема Р. Барта, Н. Корнієнко, Л. Леві-Брюля, К. Леві-Строса, О. Левченко, М. Поповича, О. Потебні, В. Скуратівського, Ж. Сореля, Д. Тихолаза, О. Фрейдєнберг, К. Юнга, теорії літератури і, зокрема, драми: А. Анікста, Арістотеля, Е. Бентлі, В. Волькенштейна, Т. Гундорової, Ю. Лотмана, П. Паві, Ж.-П. Сартра, І. Чистюхіна, В. Фомічової, теорії стилів: Ж. Бодріяра, Т. Вермюлена і Р. ван дер Аккера, Е. Іюнеско, Л. Коклен, І. Кошелівця, Х.-Т. Леманна, Д. Наливайка, В. Хархун, літературознавчі розвідки українських і зарубіжних науковців, присвячені особливостям розвитку української драми: О. Бондарєвої, Н. Веселовської, Т. Вірченко, О. Когут, Л. Онішкевич-Залеської, Т. Свербілової, М. Шаповал та інших.

Методи дослідження. Завдання дослідження потребують комбінування різних наукових методів. Це насамперед загально-наукові методи (зроблено обсервацію й аналіз драматичних текстів, їх типологізацію і систематизацію), культурно-історичний (розглянуто мистецький контекст драматургії у розвитку), а також філологічний описовий, структурно-семіотичний і герменевтичний (дозволяє визначити і проінтерпретувати елементи драматургічної структури), порівняльно-типологічний (дає змогу визначити подібності/відмінності розвитку п'єс різних стилів), статистичний (необхідний для роботи зі статистичними даними репертуарних форм), міфопоетологічний (виявляє міфологічні стратегії української драматургії).

Наукова новизна отриманих результатів:

- уперше в українському літературознавстві здійснено комплексний аналіз структуротвірної ролі міфу в українській драмі межі тисячоліть;
- запропоновано порівняння різних етапів у розвитку сучасної драми з урахуванням відповідної соціокультурної трансформації;
- до структури української драми застосовано три рівні міфологізації – традиційну, ідеологічну і мистецьку (за Р. Бартом) та досліджено форми їхнього поєднання та перетворення;
- окреслено типологію структурних елементів драми у зв'язку зі зміною міфологічної моделі у контексті стилістичних перетворень;
- деякі драматичні тексти, зокрема новітні, уведено в науковий обіг уперше, а твори радянського періоду радикально переосмислені;
- дослідження було здійснено з урахуванням двоїстої – літературно-театральної – природи драми і вперше зроблено акцент на сценічній драмі (поставленій на сцені) та суто драматичних структурних елементах;

- уперше доведено залежність структури та міфологічної моделі драматичного твору, його зв'язку з соціокультурною ситуацією;

Теоретичне значення полягає у тому, що дисертаційна робота пропонує новий літературознавчий підхід, пов'язаний з аналізом сценічної драми через встановлення структуротвірної ролі міфу. Уперше сучасна українська п'єса досліджується в контексті різних рівнів міфологізації, їхнього поєднання і перетворення. Це сприяє поглибленню концептуального змісту теорій, присвячених розвитку міфотворчості та міфології, їхнього зв'язку зі структурою твору.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дисертації можуть бути застосовані для підготовки основних і спеціальних університетських курсів з історії української літератури та теорії драми при викладанні літературознавства, театрознавства, мистецтвознавства, культурології, а також при укладанні посібників, написанні методичних матеріалів, курсових, дипломних, магістерських робіт тощо.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є персональною роботою, її результати отримані безпосередньо дисертантом.

Апробація результатів дисертації. Основні аспекти дослідження викладені у формі доповідей та виступів на всеукраїнських і міжнародних науково-практичних конференціях, зокрема «Біографічний канон у драматургії: «pro» і «contra» та «Голодомор – новий сюжет української драми?» в межах проекту «Новітня українська драматургія: моделі теоретичного і сценічного прочитання» (2005–2008), на щорічних конференціях НЦТМ ім. Леся Курбаса (2001–2014), на конференціях КНУ ім. Т. Шевченка (2012–2016), КПУ ім. Б. Грінченка, зокрема «Літературний

процес: територія Гутенберга чи віртуальна реальність?» (2013), на науково-практичному семінарі «Українська література за роки незалежності: тенденції, проблеми, підсумки» (НСПУ, 2015). А також на фестивалі «Погляд з України» (2007) та конференції з проблем сучасної драми «Regards sur le monde a geometrie variable» («Погляди на світ у варіативній геометрії») у БЮЛАК (Франція, Париж, 2014), на симпозіумах, круглих столах, у вигляді лекцій університетських навчальних курсів, презентаційних лекцій на літературних і мистецьких фестивалях, в університетах України та інших країн, зокрема у Маріупольському (2012), Єреванському (Вірменія, Єреван, 2010), Білоруському (Білорусь, Мінськ, 2011), Софійському Святого Климента Охридського (Болгарія, Софія, 2015) державних університетах, на презентаціях книг та інформаційних збірників із сучасної драми (1998–2016).

Апробація дослідження також була здійснена в роботі над книгами, мережевими бібліотеками, у яких розміщено драматургічні тексти (театрального сайту «Віртеп» та Національного Центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса), та інформаційними довідниками з сучасної української драми. Дослідниця була упорядником та автором вступних статей низки антологій сучасних українських п'єс, зокрема: *У чеканні театру.* – К.: Смолоскип, 1998. – 350 с.; *У пошуку театру: Антологія молоді драматургії.* – К. : Смолоскип, 2003. – 546 с.; *Страйк ілюзій : Антологія сучасної української драматургії /* К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с.; *Сучасна українська драматургія : альманах / упорядник Н. Мірошніченко.* – Вип. 3. – К. : Український письменник, 2006. – 272 с.; *Авансцена: інформаційний збірник сучасної української драматургії.* НЦТМ ім. Леся Курбаса. – Л.: Сполом, 2012. – 136 с.; *Таїна бугтя: Антологія біографічної драми.* НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К.: Світ знань, 2015. – 304 с.; *Майдан. До і після.* Антологія актуальної драми. НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К.: Світ знань, 2016. – 256 с. та інших.

Публікації. Результати дослідження викладені у 15 одноосібних публікаціях, у тому числі 5 надруковані у наукових фахових виданнях України, 1 – в іноземній періодиці, 9 – додаткових публікацій.

Основні положення дисертації викладено у таких публікаціях:

1. *Мірошниченко Н.* Сучасна драматургія в контексті неоміфологічного моделювання тексту (на прикладі п'єси «Станція, або Розклад бажань на завтра» О. Вітра) / Надія Мірошниченко // Літературознавчі студії. Випуск 37. Ч. 2. – К.: КНУ ім. Т. Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. – С. 71–77.

2. *Мірошниченко Н.* Українська драматургія посттоталітарного періоду в міфологічному контексті / Н. Мірошниченко // Слово і Час. – 2013. – №10. – С. 83-92.

3. *Мірошниченко Н.* Міфологічна парадигма у п'єсі Олени Клименко «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера...» / Надія Мірошниченко // Літературознавчі студії. – Вип. 44. – Ч. 2. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2016. – С. 18–27.

4. *Мірошниченко Н.* Міфопоетика української соціальної сучасної драми / Надія Мірошниченко // Синопис: текст, контекст, медіа, № 3 (15), 2016. – С. 1-12 [Електронне видання]. – URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/215>

5. *Мірошниченко Н.* Українська сучасна біографічна драма у контексті деміфологізації/реміфологізації культурного героя / Надія Мірошниченко // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. – Бердянськ : БДПУ, 2016. – Вип. XI. – С. 160-166.

6. *Мірошниченко Н.* Miroshnychenko N. Von der Elite zur Randfigur der Erneuerung. Zur posttotalitären ukrainischen Dramatik (Українська драматургія посттоталітарного періоду: з еліти в маргінали) / Надія Мірошниченко // Theater der Zeit. – Berlin. – № 8. – 1999. – С. 45-48.

Додаткові публікації

7. *Мірошниченко Н.* Українська драматургія останньої чверті ХХ століття – від деміфологізації до химерності / Надія Мірошниченко // Український театр ХХ століття. НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К.: ЛДЛ. 2003. – С. 420-465.

8. *Мірошниченко Н.* Маргінес новітньої української драматургії як діагностична модель сучасного соціуму / Надія Мірошниченко // Художня культура. Актуальні проблеми. Наук. вісник. Вип. 1. НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К.: «Музична Україна», 2004. – С. 28-45.

9. *Мірошниченко Н.* Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь / Надія Мірошниченко // Курбасівські читання. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2006. – № 1. – С. 56–85.

10. *Мірошниченко Н.* Конфлікт міфологій у сучасній українській драматургії, присвяченій трагедії голодомору (на прикладі п'єс «Калина і песиголовці» Надії Марчук та «Зерносковище» Наталі Ворожбит) / Надія Мірошниченко // Літературний процес: Методологія. Імена. Тенденції (Збірник наукових праць). – №4. – К., 2012. – С. 132-141.

11. *Мірошниченко Н.* Химерна реальність у сучасній українській драмі-фентезі / Надія Мірошниченко // Теорія літератури: концепції, інтерпретації. – К.: КНУ ім. Т. Шевченка, 2014. – С. 168-178.

12. *Мірошниченко Н.* Міфопоетичні тенденції сучасної української драми / Надія Мірошниченко // Після падіння тюремного муру (Українська література за роки незалежності: тенденції, проблеми, підсумки (1991–2015) Жит.: Вид. ПП «Рута», 2015. – С. 148-161.

13. *Мірошниченко Н.* Елементи інтермедіальності в «революційній» українській драмі (міфологічний контекст) / Надія Мірошниченко // Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика. Вип. 19. КНУ ім. Т. Шевченка. – К.: Логос, 2016. – С. 183–190.

14. *Мірошніченко Н.* (Неда Неждана). Neda Nezdana. Dwuglos o ukraínska dramacie. Sianie ziaren na kamenie (Діалог української драматургії. Сіяння зерен на камінні) / Надія Мірошніченко // Teatr, Warszawa. – №10.– 2014. – С. 47-50.

15. *Мірошніченко Н.* Савремена українська драматургија између актуелног и фантазмагоричног (Сучасна українська драма між актуальністю і химерністю) / Надія Мірошніченко // Савремена українська драма. Антологија. - Нови Сад: Руске слово, 2016. – С. 5-12.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (282 позиції) і двох додатків. Загальний обсяг дисертації – 247 сторінок, із них 213 – основного тексту.

ОСНОВНА ЧАСТИНА

РОЗДІЛ 1. МІФОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА І СТРУКТУРА ДРАМИ В ЕСТЕТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ МЕЖІ ТИСЯЧОЛІТЬ

1.1 Теорія міфу і драма – діалектика співвідношення

Згідно П. Паві драматургію можна розглядати як «теорію репрезентації світу» [186, 144], що ймовірно означає, що драматургія є ігровою моделлю світу. Припускаю, що ці моделі вбирають в себе основні константи свого часу і транслюють їх подальшим поколінням. Особливість драми, на відміну від інших видів літератури, полягає в тому, що ці моделі надалі адаптуються театральними діями до інших культурних територій і періодів завдяки закладеним у них універсаліям, водночас зберігаючи живе неповторне «відчуття» певного моменту. До того ж драма, як вид, котрий виникає лише на певному шаблі розвитку, є однією з ознак зрілості культури. Тому драма має особливе значення для повноцінного життя культури в цілому, оскільки впливає на майбутнє власної культури та інших культур, входячи у новий простір, як дієва ігрова структура, програмуючи його. І в цьому контексті методологічні принципи, пов'язані з теорією міфу, можуть бути продуктивними для аналізу драматургії.

Міфологічні дослідження застосовуються і у філософії, і в мистецтвознавстві, і у фольклористиці, і у літературознавстві. Міфологічна школа виникла однією з перших, а методологічні концепції інтерпретації міфу мають численні напрями. Основоположником сучасної науки про міф вважається італійський мислитель Дж. Віко у своїй роботі «Нова наука» (1725), у якій використовував поняття міфу для визначення фаз розвитку культури і визначав метафору і метонімію як маленький міф. Але перша цілісна концепція трактування міфу в літературознавстві і фольклористиці напевне належить німецьким романтикам, зокрема Ф.-В.-Й. Шеллінгу та бр. Шлегелям («Філософія мистецтва», 1802-03). Важливо відзначити розуміння

міфу як універсального явища, «ядра» творення, що має значення для нашого погляду зв'язку структурної основи і міфологічної парадигми у тексті. А Ф. Шлегель зокрема вважав міф ключем до історії народу, його духовності. Натомість філософські засади міфологічної школи були викладені у роботі Я. Грімма «Німецька міфологія». Надалі міфологічна дослідницька школа розвивалася у двох основних напрямках – етимологічний, презентований А. Куном, М. Мюллером, О. Міллером (лінгвістична реконструкція міфа) та демонологічний, презентований В. Шварцом, В. Маннгардтом (порівняння подібних міфів). Остання вплинула на дослідження О. Веселовського, який здійснив ревізію міфологічної школи і запропонував теорію «міграційних сюжетів» і «зустрічних течій». В Україні основоположниками міфологічних досліджень вважають М. Костомарова («Про історичне значення руської народної поезії», 1843, «Слов'янська міфологія», 1947) та частково О. Потебню («Про міфологічне значення деяких звичаїв та повір'я», 1865), який вбачав у міфі «поетичний образ» і стверджував подібність психологічних засад у слові, міфі, творі.

На початку ХХ століття дослідження міфу зазнали принципово нового повороту з боку аналітичної психології, зокрема у неоміфологічній теорії К.-Г. Юнга, для якого у міфі втілюються універсальні схеми-архетипи людської підсвідомості. «Архетипи культури» визначаються як «базисні елементи культури, що формують константні моделі духовного життя... Іконічна природа Архетипів культури обґрунтовує те, що вони виникають у свідомості як архетипні образи, зображальні риси яких визначаються культурним середовищем і способом метафоричної репрезентації» [126, 54]. Оскільки драматургія нас цікавить, як модель світу, яка не лише актуалізує певний досвід минулого, важливий у теперішньому, але й спрямована у майбутнє, і може вмонтовуватися в нього, як активна ігрова структура, нам важливе «двовекторне» розуміння архетипу і його роль у формуванні культури. Так, згідно К.-Г. Юнга, «актуалізація архетипу - «крок у минуле»,

повернення до архаїчних якостей духовності, однак посилення архетипного може бути і проєкцією у майбутнє, бо етнокультурні архетипи виражають не лише досвід минулого, але й надії майбутнього, мрію народу. Активна присутність етнокультурних архетипів є важливою умовою збереження самобутності і цілісності національної культури» [126, 54]. Неоміфологічні студії продовжили також Ж. Дюмезіль, Ш. Отран, Ф. Реглан. Останній зокрема стверджував, що драма значно ближче до міфу, ніж до реальності, теза, яка використовується і в нашому дослідженні. На українських теренах дослідження архетипів в українській драмі здійснювала О. Когут у монографії «Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.)» [210].

Новим етапом у цьому напрямі стала «міфологічна критика», зокрема дослідження Н. Фрая в роботі «Анатомія критики» (1957), який розглядає міф як *структурну основу* літератури і відповідним чином вибудовує риторичку міфології. Дослідники драми також користувалися досвідом міфологічної критики, зокрема Ц. Барбер, Ф. Фергюсон, Т. Портер. Етнолог Л. Леві-Брюль пов'язував міф із типом «дологічного мислення», протилежного формальній логіці. Філософ Е. Кассіер ототожнював міф із «символічною картиною світу», системою з оригінальними властивостями і моделюванням дійсності. Розуміння «картин світу», які проявляють «світи», зображувані у драмах, є важливими в даному контексті. Поняття «картини світу» також розроблялася різними дослідниками, зокрема А. Гуревичем. Оскільки ми досліджуємо стилістичний феномен, нас цікавить «художня картина світу», яка містить у собі «уявлення особистості у її співвідношенні до суспільства про свободу, рівність, честь, добро і зло, про право і працю, сім'ю і сексуальні стосунки, про хід історії і цінність часу, про співвідношення нового і старого, про смерть і душу...» [126, 1]. Дослідження міфу здійснювали також і соціологи, застосовуючи це поняття до тлумачення суспільних процесів, зокрема соціолог Е. Дюркгейм вбачав у міфі *проєкцію*

самоусвідомлення суспільства (курсив мій – Н.М.). Таке трактування міфу також цікавить нас у контексті дослідження драматургії.

Новий поворот у дослідження міфів внесли структуралісти, до яких відносять зокрема К. Леві-Стросса, М.-П. Фуко, Ю. Лотмана, Ж. Дельоза і постструктуралісти – Ж. Дерріда, Ж. Лакан, Р. Барт, Ю. Кристева та інші. Зокрема один із лідерів структуралізму К. Леві-Стросс стверджував єдність людської природи і наявність у ній структурно організованої основи позасвідомого («Елементарні структури кровної спорідненості», 1949, «Структурна антропологія», 1958). Дослідник вважав, що за допомогою вивчення міфів можна дослідити соціальні структури. Згідно його концепції міфологія може трактуватися як відкрита форма творчості, а мета мистецтва - *створення нової міфології*. У роботах Ж. Дельоза (зокрема «За якими критеріями розпізнають структуралізм?») важливе сучасне розуміння структури, яке ґрунтується на характеристиці конструкції, в якій елементи підпорядковані системі, трансформації та саморегулювання. Суттєвим доповненням досліджень міфу стало введення тези про різні рівні міфологізації (у Р. Барта - «Міфології», зокрема «Міф сьогодні»), але детальніше про цю концепцію зазначимо нижче. Ці та інші різновекторні дослідження сформували окремий науковий розділ «*міфологію... науку про міфи і міфічну свідомість різних народів*» [107, 190]. Зауважимо, що цим терміном називають і сукупність міфів певного етносу.

Окреслимо наукове розуміння *міфу* та інших понять, пов'язаних із ним – *міфема, міфологема, функції міфу, міфологічна парадигма, міфопоетика*. Скористаємось підсумковим визначенням у роботі Ю. Коваліва і зазначимо ті засади, які є суттєвими у даній роботі. Зокрема тлумачення міфу «як універсальної, конкретно чуттєвої дійсності, структурованої за людським світоуявленням... Міф має вигляд світоладу, що протистоїть хаосу.... Структурує свою просторову архітектоніку... переживає свій час, власну сакралізовану історію, зазвичай започатковану космогонічною версією. Він

постає моделлю певного колективу...» А також міф ділиться на «міфєми, тобто найменші елементи, фундаментальні компоненти міфу, які структурують його, а також пов'язану з ним художню літературу» [107, 190-191]. Отже, так чи інакше міф і його елементи міфєми мають *структуруючу* функцію відносно художнього тексту.

Із міфом тісно пов'язане і поняття *міфологеми*. Коли міфєма втрачає адекватний код прочитання, а може набувати в іншому контексті вже інше смислове значення і перетворюється на «міфологему», яка проявляється в художній літературі як асоціація, алюзія, цитата, пов'язана з міфічними претекстами тощо. Ми взяли за основу таке тлумачення міфологеми: «конкретно-образний, символічний спосіб зображення реальності, необхідний у тих випадках, коли вона не вкладається в рамки формально-логічного і абстрактного зображення» [167, 1].

Варто зазначити також ті функції, які може виконувати міф:

- *аксіологічна* (міф є засобом возвеличення і одухотворення);
- *телеологічна* (у міфі визначається мета і сенс історії, людського існування);
- *праксіологічна*, що реалізується у трьох планах: прогностичному, магічному і творчо-перетворювальному (наприклад, згідно Н. Бердяєва історія – «міф, що твориться»);
- *комунікативна* (міф є зв'язком епох і поколінь);
- *пізнавальна і пояснювальна*;
- *компенсаторна* (реалізація і втілення потреб, які в реальності, зазвичай, не здатні втілитися) [168, 1].

У контексті дослідження нас цікавлять деякі з означених функцій. Зокрема аксіологічна, як засіб «героїзації» прототипів у персонажах. Цікавлять нас і пошуки смислу існування людини, виражені в драмі. А також прогностичний план *праксіологічної* функції, оскільки ми розуміємо драматургію як діагностично-прогностичну модель. Комунікативна функція цікавить нас у контексті зміни пріоритетів і моральних цінностей, які

відбуваються від покоління до покоління, а також зміни стилістичних моделей театру і драми, ставлення до традиції. Крім того, міф іще має *моделюючу* функцію, яка є важливою, оскільки в роботі йдеться саме про структурну основу, тобто певною мірою модель тексту: «Міфологія грала роль оригінальних зразків чи моделей, згідно яким будувалася поведінка людини, її свідомість і життя» [168, 1]. Оскільки театр презентує художню реальність у формах самого життя, то і моделювання тексту за допомогою міфу стає зрозумілим.

Пояснення потребує і термін *міфопоетика*. Це поняття було утворено від англійського прикметника «mythopoetic» і ще не має загальноприйнятої дефініції. Зокрема його розуміють як «міфологічне мислення» і як «міфотворення». Міфопоетику можна розглядати із загальнонаукової точки зору і суто літературознавчої. Відносно першого типу «міфопоетика є відображенням міфосвідомості, міфологізованого мислення й світосприйняття індивідуума, що є результатом тотальної міфологізації дійсності, «міфотворчого космогенезу». З точки зору літературознавства міфопоетика являє собою поетичний прийом творчого моделювання, який можна дифініювати як «систему переорганізації міфу за законами поетичної творчості» (О. Киченко)» [194, 1]. На думку Г. Токарева («Міфопоетичний аспект художнього твору: проблеми інтерпретації») сам термін міфопоетики виникає для розрізнення архаїчних міфів і міфології, яка увійшла в структуру літературного твору, стаючи об'єктом дослідження міфокритики. З огляду на це пропонуємо розглядати міфопоетику, як сукупність художніх засобів змісто- і формотворення, які дозволяють зчитувати міфологічний зміст у творі. Варто окреслити також дві складові міфопоетики – *міфорецепцію* і *міфотворчість*, якщо під першою розуміти процес художнього прочитання та переосмислення міфів, а під другим – процес творення нових міфів. Зокрема О. Кобзар зазначає продуктивність міфопоетики: «Таким чином, міфопоетика як поетична трансформація міфу

на змістовому та формальному рівні являє собою взаємне переплетіння міфорецепції та міфотворчості. Використання міфопоетичного прийому дозволяє автору стисло зафіксувати у творі значний обсяг існуючого культурного змісту, розширивши наративний хронотоп розповіді, свідомо експериментувати у царині міфотворення» [105, 8].

Особливо актуальним і важливим, на наш погляд, є використання системного підходу, створення теоретичної моделі тексту, зокрема визначення не лише елементів міфології, а й комплексу її стратегій, яку пропонуємо назвати міфологічною парадигмою. Поняття «парадигми», яке застосовується як у філософії, так і в мовознавстві насамперед як «теоретико-методологічна модель... система понять і уявлень, властиві певному періоду» чи «сукупність форм слів, що утворюють лексему, а також зразок, схема словозміни» [16, 415] у даному контексті розглядаємо як, відповідно, міфологічну модель певного тексту чи сукупності текстів певного періоду або напряму. Зауважу, що такий комплексний підхід є новаторським і дискусійним, як зазначає Ігор Зварич у роботі «Міфологічна парадигма художнього мислення»: «Поодинокі спроби останнього десятиліття ввести у літературознавчий методологічний простір міф не як присутність текстових реалій міфічного походження, а як багаторівневої системної єдності викликають різкі дискусії, поляризують думки, провокуючи часом тенденційне заперечення та спротив» [87, 1].

Зазначивши розуміння основних міфологічних понять, перейдемо до обґрунтування зв'язку міфу і драми. У літературознавстві поширена думка про безпосередній зв'язок міфу та епосу, про що свідчить зокрема і оповідний характер обох феноменів культури. Натомість зв'язок міфу і драми складніший. Одна з версій походження драми є універсальною – наявність спільного джерела. Зокрема О. Веселовський в «Історичній поетиці» виводить зародження лірики, епосу та драми з первісного

художнього синкретизму, а саме з первісних пісень-танків, які були втіленням магічних обрядів, по суті, дієвих втілень міфів. Про походження драми і її зв'язок із міфом писала О. Фрейденберг, зокрема в роботі «Міф і література давнини», досліджуючи не лише давньогрецьку трагедію, а й українську версію – походження вертепу.

Пропонуємо взяти за основу, що зв'язок драми із міфом відбувається насамперед через «театральність» драми, якщо зважати, що «театральність» виникає раніше за власне театр, як естетичне і соціальне явище, так само, як «драматичне» виникає раніше за власне драму. Так, наприклад, М. Євреїнов трактує «театральність», як органічну властивість людини до «перетворення»: «Я маю на увазі інстинкт перетворення, інстинкт протиставлення образам, що приймаються ззовні, довільно творених людиною, інстинкт трансформації видимостей Природи, що доволі ясно розкриває свою сутність у понятті «театральність» [72, 1]. Робимо припущення, що здатність до перетворення, до сприйняття образів з іншої реальності – те, що єднає міф і драму як прояв театральності.

Драматичне начало, якщо розуміти його як напружене зіткнення бажань, волевиявлень, ідей, а також як дієвість у напрямку до подолання дизгармонії, присутнє в багатьох архаїчних міфах. Який би міфологічний цикл ми не розглядали, у ньому наявні глобальні конфлікти: боротьба олімпійських богів за владу в античному циклі, війна Білобога і Чорнобога у давньоруській міфології, протистояння Бога і Диявола в євангельському трактуванні та інші. Герої міфів також активно діють: роблять фатальні помилки, на кшталт Адама і Єви, вигнаних із раю, здійснюють подвиги, борючись із чудовиськами подібно до Геракла чи Іллі Муромця, якісно перетворюють світ, порушуючи табу, як Прометей, трагічно гинуть, як шумеро-акадський Енкіду та інші. Тобто в міфології уже закладені основи, зокрема конфлікти, дія, які потім легко вписуються у драматичні структури. Взаємний зв'язок драми і міфу ґрунтовно доведено в роботі О. Бондаревої «Драматизм міфу і

міфологізм драми» [24] через театр, ритуал і містерію. Тобто саме театральність драми зумовлює її міфологічність. Таким чином, саме «театральні» складові драми є визначальними для міфу.

На нашу думку, традиційна міфологія – це лише одна складова, один напрямок міфологічного структурування драми. Він пов'язаний насамперед із тенденцією культури до стабілізації в періоди змін, світоглядних криз, коли активізуються міфологічні світобудовчі структури, що репрезентують уявлення про глибинний світопорядок. Обгрунтовуючи зміни, які відбувалися в радянському мистецтві, у роботі О. Левченко знаходимо таке твердження: «Оскільки революція сприймалася не просто як руйнування однієї соціальної системи і побудова іншої, а саме як руйнування старого світу і творення нового, то й лінія руйнування парадигм, як бачиться сьогодні, проходила у досить глибоких психологічних пластах, *близьких до первісних міфів творення з їхніми захисними та структуруючими функціями у логіці описаних Леві-Стросом міфологічних механізмів*». І далі: «*Нові міфи, які творилися культурою і суспільством, повинні були торкатися глибинної сфери зруйнованих смислоутворюючих і смислозахисних парадигм.*» (*Курсив мій. – Н.М.*) [141, 91]. Оскільки розглянутий нами матеріал також частково охоплює революційні події (але вже новітні), він характеризується зміною соціальних систем, вважаємо, що це твердження є актуальним і для нього. Але йдеться не про повернення до архаїчного міфологічного мислення, а про активізацію «скалок давніх архетипів» (за Нойманом), які наповнюються новим змістом. Складність нашого періоду – кінця ХХ - початку ХХІ століття полягає в тому, що з одного боку ще порівняно свіжим був минулий «розлом» і сильною новітня ідеологічна міфологія з потужною інерцією, породжена радянським періодом. Водночас відбувалася руйнація цієї міфології. До цього додалися побудова нової міфології внаслідок нової суспільної трансформації 91-го року і національного державотворення, реконструкції тієї традиційної міфологічної

основи, яка існувала до соцреалістичного періоду. А події Революції Гідності проявили глобальні зміни свідомості і, відповідно, появу нової міфології. Тобто, в результаті маємо складну різновекторну міфологічну парадигму, яка впливає на моделювання драматичного тексту, його структурної основи.

Пропонуємо розглянути різні рівні міфологічних стратегій у структуруванні драматичного твору. Перш за все, написання п'єс пов'язано з актуалізацією тих чи інших міфологем, які відповідають світовідчуттю певного суспільства в певний час. Їхня поява регулюється внутрішніми законами розвитку культури. Це можуть бути як архаїчні міфи, так і нові мистецькі. Друге втручання пов'язане з *ідеологічною системою*, яка впроваджується державою чи іншими суспільними структурами, і також послуговується тими чи іншими міфологемами, але вже носить більш штучний, регулятивний характер. Обидва типи міфологем можуть співіснувати у творах в різний спосіб – взаємодоповнюючий і конфліктний.

Також у міфологічних теоріях важливі ті концепції міфу, котрі витлумачують проблеми ідеології. Різні дослідники сходяться на тому, що міф трактується як вторинна семіотична система, як другий рівень. Відносно першого плану думки у Е. Фромма, М. Еліаде, Р. Барта, К. Хюбнера, Г. Мережинської розходяться. В даному контексті було б доцільно взяти за основу версію Р. Барта: традиційна міфологія, ідеологічна та мистецька.

Зокрема французький дослідник зазначав процес загальної сучасної міфологізації і розглядав міфи як культурні артефакти масової культури, як складові конструкти всіх культурних і соціо-політичних феноменів [13]. Р. Барт пропонує «парадоксальний» вид читання, де пошук міфологічного чи нового значення тексту протиставляється тому, що витікає з мовної поверхні, оскільки мова породжує певну ідеологію, а слово є провідним визначенням міфу. Його розуміння міфу і міфологій складне і неоднозначне. Дослідник наполягає на комунікативній функції і сприйнятті міфу як «форми». Зокрема він зазначає, що «міф – це комунікативна система, повідомлення, отже, міф...

є одним із способів означання, міф - це форма» [11, 72]. І таке розуміння міфу як різнорівневої форми дає підстави для використання в аналізі драми також через дослідження форм, їхніх видозмін. Дослідник зазначає подвійність сутності міфології, яка поєднує в собі формальну науку, і в цьому контексті є частиною семіології, і водночас, є частиною ідеології, досліджує «оформлені ідеї».

Ідеологічний міф корелюється із поняттям політичного міфу, яке потребує уточнення. Скористаємося визначенням Ю. Шайгородського: «Політичний міф це — цілісне, спрощене, переважно ірраціональне віддзеркалення в індивідуальній і масовій свідомості політичної реальності та основних суспільних цінностей, своєрідний символічний засіб їх інтерпретації, моделювання світу і соціального життя; інструмент реалізації конкретних політичних завдань — боротьби за владу, її легітимації, утвердження нової політичної ідеології тощо; інтегрована форма міфологічної й політичної свідомості, особливий вид міфу, що зберігає в колективній пам'яті народу його соціальний досвід, імперативи духовно-морального виміру політичних процесів» [257]. Суттєвим у даному контексті є утвердження, або легітимізація певної політичної ідеології. Оскільки політичні міфи впроваджуються через певну політичну рекламу та ритуали, то і театральні дійства, як похідні ритуалів, також можуть впроваджувати у суспільство певні політичні міфи.

Р. Барт проводить своєрідну маркаційну лінію поміж буржуазною міфологією, яка стратегічно охоплює всі сфери ідеології, і «лівою» (сталінською), яка по суті є штучною, «монотонною» і «незграбною», оскільки не має внутрішнього імпульсу. Вважаємо, що на першому етапі штучність її справді очевидна, але стратегічний розмах радянської міфології, напевно, не менший за буржуазний, до того ж він тотальніший за нього. Історична практика, на жаль, довела тривалість радянської ідеології, що

відбувається зокрема в 70-х роках, періоді так званого «застою», коли радикальність поступається місцем адаптованості, а інерція її триває дотепер. Р. Барт протиставляє «революційність» лівої ідеології тенденції до «стабільності», яку захищає «буржуазна» ідеологія, але така позиція характерна для початкового етапу сталінської ідеології. Натомість у той період, який розглядається в нашій роботі, «ліва» ідеологія вже перестала бути революційною і увійшла в стадію стабільності у час «застою» та кризи. Припускаємо, що логічним продовженням буде таке ж ускладнення у лівій, як і в буржуазній ідеології, виходячи з мети збереження стабільності соціуму.

У періоді останньої чверті ХХ століття в Україні можна простежити поступову руйнацію радянської ідеологічної системи і повільне виникнення буржуазної, а також хаос перехідного періоду, формування нової міфології, пов'язаної як із пошуками національної ідентичності, так і індивідуальними міфологічними стратегіями. Саме ця соціокультурна і відповідно міфологічна трансформація суттєво вплинули на розвиток української драми.

Новий етап в історії розвитку України і загалом світу – Революція Гідності, подальша контрреволюція (по суті екс-комуністична та екс-імперська) і війна з Російською Федерацією внесли радикальні зміни у розуміння світових процесів. Революція стала індикатором цих змін, і логічно припустити, що це інший тип, ніж буржуазний і соціалістичний. Очевидно, що ця революція є «анти-лівою», «анти-сталінською», але і не буржуазною, оскільки її причини і постулати - інакші. Її сутність і міфологія, яку вона породжує, у стадії усвідомлення, і драматургія також діагностує її.

У сукупності виявляється, що сьогодні реальна ідеологічно-міфологічна парадигма складніша, ніж та, яку описував Р. Барт, але ми можемо використати його принцип різних рівнів міфологізації, як домінуючих.

З одного боку дослідник застосовує по відношенню до ідеологічної міфології стратегію критичну, демістифікаторську – «розвінчування». З іншого Р. Барт пропонує інакшу стратегію - третій рівень міфологізації,

мистецький: «Можливо, найкраща зброя проти міфу — у свою чергу міфологізувати його, створити мистецький міф, такий реконструйований міф як раз і виявився б істинною міфологією... Це, так би мовити, експериментальний міф, міф у другому ступені... Сила вторинного міфу у тому, що первинний розглядається в ньому як наївна свідомість, яка спостерігається ззовні» [12, 296-297]. Таким чином, виникають два види другого рівня міфологізації – ідеологічний і мистецький. Пізніше дослідники Р. Барта, щоб уникнути плутанини, почали трактувати його позицію як трирівневу схему. Зокрема у статті «Міф сьогодні» Р. Барт пропонує і пояснення, і метод протистояння сучасному міфологізуванню — створення новітнього мистецького міфу. Таким чином, пропонується конструювання умовного третього рівня міфології, якщо під першою розуміти архаїко-традиційну, а під другою – «новітньою» – ідеологічну (наприклад, радянську – *коментар мій, Н. М.*) [117, 2].

У даному контексті, гадаю, варто зауважити, що у період написання «Міфологій» Р. Барт паралельно активно працював як театральний критик, а серед його театральних і відповідно драматургічних пріоритетів була система епічного театру Б. Брехта, який справив на нього особливе враження. Принцип відсторонення, «відчуження», створення подвійної системи – першого рівня і другого, більш інтелектуального, корелюється з принципом різних рівнів міфологізації.

Оскільки один із напрямів цієї роботи – аналіз ідеологічної домінанти, важливо розуміти відповідні концепції трактування міфології. У цій роботі може бути прийняте до уваги і таке трактування міфу, як «історично обумовленого різновиду суспільної свідомості» [196, 57] і, враховуючи можливість транслювання їх ідеологічними структурами, нас цікавить перш за все такий тип міфів, що узгоджується з концепцією Ж. Сореля. На початку ХХ століття Ж. Сорель пророкував, що воно проходитиме під знаком тих чи тих «міфів», які визначатимуть соціальну поведінку величезних

людських мас. Він же пов'язує міф із феноменом влади й боротьби за неї. За словами Шеллінга, міф передбачають як єдину форму світосприйняття ті суспільства, де індивід даний як рід, а рід, як індивід, що стосовно сучасності означає суспільства тоталітарні. Тоталітарний режим СРСР вивершився догматизацією комуністичної ідеології в «Короткому курсі історії ВКП(б)».

Яка ж тоді роль міфу? Скористаємося визначенням М. Поповича: «Міф - це розповідь... про історичне походження даного встановленого порядку; допомагає створювати вірець, або норму соціальної поведінки та обґрунтовує право і етику; реалізує себе у ритуалах і служить безпосередньому психологічному єднанню людей у колективних діях» [196, 58]. Якщо спроектувати ці положення на владу, і пов'язану з нею ідеологію, то міфологізація політичного життя передбачає: «1) створення міфів про місійне походження й призначення пануючої влади...; 2) утвердження уявлень про деструктивну й історично безперспективну природу ворожого табору як носія абсолютного зла. Історія та сучасність уявляються таким чином як арена боротьби добра («наших») і зла («їхніх»)» [196, 64].

Міф мав реалізуватися в ритуалах, якими слугували відповідні радянські свята з демонстраціями і мітингами, а також численні форми зборів і нарад тощо. Похідною ритуалу такої форми слугував і театр, виходячи із зазначеної вище концепції, що зародження театру на один крок відійшло від ритуалу. Оце властиве міфілогічному суспільству постійне поєднання з «вічним минулим» (такою точкою відліку сакрального часу була революція, а актуалізацією його – Велика Вітчизняна війна), місійне походження влади, і перетворення сучасності на агональну модель світу - поля безперервної боротьби двох начал проявлялося зокрема і в театрі, мистецтві масовому, а тому невідворотно заангажованому, а вже як похідна – в драматургії. Роль ідеології, як інструмента влади, пов'язана і з соціальною

роллю драматурга. Приналежність його до владної еліти, до опозиції чи до маргінального прошарку впливає на ідеологічне структурування тексту чи його відсутність. В радянській Україні років драматург, чий п'єси ставилися в театрі, належав до заможної верстви суспільства, «шляхти», яка зазвичай, слугувала інтересам центральної влади. Натомість «національно-визвольний рух спирався на *comunitas*, на етнокультурну спільність з ірраціональними гаслами» [179, 68].

Утворення державності загалом мало сприяти процесу неоміфологізації суспільства (вже нетоталітарного характеру), як стверджує В. Скуратівський: «Жоден народ світу на шляху свого перетворення в націю, не уникнув тих чи тих сеансів... «само міфологізації», проте саме сучасність «навчає всіх суб'єктів національного процесу до обережного «розмінування» його міфологізованих компонентів, зважаючи на їхню надзвичайну вибухову силу» [212, 74]. Однак сучасний народ України, розділений мовно, конфесійно, політично, національно, ще донедавна аж ніяк не можна було назвати формулою «рід як індивід та індивід як рід», себто реальної підстави для витворення нової міфології не було аж до останніх трагічних і героїчних подій Революції Гідності і війни. Проте, як стверджує В. Горський у нарисі «Міф у сучасній культурі та його модифікації на полі історико-філософського українознавства», виникає заперечення щодо цього. Тобто, коли усталена «картина світу» втрачає звичний сенс і цінність, колективна свідомість, позбавлена традиційної опори в міфі, впадає у відчай, що породжує тяжіння до творення нових міфів (що й сталося зокрема з українською колективною свідомістю 90-х років). Отже ми маємо протиріччя між потребою у міфотворенні і відсутністю цілісного носія.

Процес перетворення міфології – розпад одних міфів та створення нових періодично відбувається впродовж історії. Зокрема «Співставлення міфологічних образів... свідчить про те, що міф періодично зазнає трансформації і розпаду.... При цьому розпад міфологічної структури завше

означав появу нового міфу» [164, 1]. Дослідження цих змін здійснювали Дж. Віко, Ф. Шеллінг, О. Шпенглер, М. Вебер.

На нашу думку творення нової міфології розвивалося двома шляхами. У першому здійснювалося використання на новому етапі традиційної міфології, повернення до релігійних міфів, використання історії як міфологічної основи. Другий шлях – індивідуальна, або мистецька міфологізація, яка не мала системний характер, а використовувала переважно елементи міфів.

Якщо у сфері освіти зміна ідеологічної системи частково відбулася через зміну програм з історії та літератури, то в сфері культури, особливо в театральній виробленні і впровадження ідеологічної системи нової держави фактично не відбулося, тобто майже двадцятиліття існувала квазі-незалежність України. Театральна система нібито була позбавлена радянських ідеологем, але були зруйновані і механізми впровадження не лише політичної ідеології, а і будь-якої культурної стратегії, яка існує в інших країнах. Вона стала відкритою хаотичним впливам різних ідеологій, переважно західних буржуазних. Системні зрушення були заявлені активною частиною громадянського суспільства спершу під час Помаранчевої революції, але найбільше у період Революції Гідності. Проте на державному рівні повноцінної трансформації дотепер не відбулося. Ідеологічна система не була сформована, як і політика захисту національної культурної ідентичності країни.

Таким чином, формується особливий літературний феномен. Ідеться про індивідуальне творення міфології, про використання елементів міфів в авторській поезії. Ця тенденція характерна для перехідних періодів: «практика показує, що в перехідні періоди, коли традиційні структури виявляються зруйнованими, індивідуальна свідомість сама створює подібні структури» [164, 1]. Новітня українська драма, звільнена від будь-якої ідеологічної заангажованості – як «лівої», так і «правої», вочевидь, мала перейти на домінування третього типу міфологізації – мистецького. Водночас

органічність виникнення такої драматургії спонукає до втілення міфології, яка має діагностичний і прогностичний характер. «Отож, добрий міф — це не лише звеличування минулого, а й психологічно точне бачення майбутнього. Це опоетизоване бажання, відкоректоване інстинктом реальності» [187, 4]. Водночас формується й ідеологічна міфологія вже нового, національного типу. Парадокс новітньої української історії полягає в тому, що державотворча міфологія твориться не через вплив державної системи, а по суті альтернативно до неї.

Підсумовуючи, у підрозділі ми проаналізували основні міфологічні концепції, відзначивши необхідне для цієї роботи. Зазначили основні терміни, такі як міф, міфема, міфологема, міфологія, міфопоетика. З'ясували характер зв'язку поміж драмою та міфом. Розглянули концепцію Р. Барта про різні види міфологізації: традиційну, ідеологічну та мистецьку і відповідну класифікацію. Зосередили увагу на політичному міфі та різних ідеологічних концепціях, зокрема радянській ідеології, буржуазній та національній державотворчій. У роботі маємо з'ясувати, як впливає домінування міфологічної моделі того чи іншого типу на структуру драматичного тексту, які закономірності цих видозмін. Але перед тим маємо з'ясувати поняття структури та її складників у драмі, їхню еволюцію.

1.2 Структурна основа п'єси та її елементи

Поняття структури є універсальним і використовується в різних наукових галузях. За одним із таких загальних визначень **структура** – це сукупність відносин, які лишаються стійкими протягом тривалого історичного періоду. Дослідження структур різного типу стало основою філософського напрямку «структуралізму». У роботі не використовуються буквально методологічні засади структуралістів, але є принципи, актуальні в цьому контексті. Зокрема попри розмаїття підходів, спільним положенням структуралістів є «уявлення про наявність у людини універсальних інваріантних, безсвідомих ментальних структур» [276,1]. Відповідно такі універсальні структури наявні у літературі загалом і драмі зокрема. Дослідження цих структур та визначення їхніх видозмін у міфологічному контексті є головним завданням роботи.

Структура літературного твору має особливості і різночитання. Згідно одного з найпоширеніших сучасних трактувань це «спосіб зв'язку між складовими частинами, компонентами твору як цілісного організму, система істотних відношень між ними» [213, 1].

Також важливо зауважити, з чого складається структура літературного тексту. Починаючи з Ф. Гегеля філософи і літературознавці виділяють «чотиричленну структуру твору: смисл, зміст, внутрішню і зовнішню форми» [213, 1]. Необхідно зазначити співвідношення ідеї і структури, їхню нероздільність. Зокрема на цьому наполягає А. Ткаченко слідуючи Ю. Лотману у праці «Структура художнього тексту» [152], який стверджує, що ідея реалізує себе в певній структурі і поза нею немислима: «Слушність цих міркувань, надто ж їх спрямованості проти механістичного розчленування *твору* (або ж *художньої структури*) на *зміст* і *форму*, не викликає сумнівів» [237, 139]. Погоджуючись із тим, що ідея пов'язана зі структурою, я піддаю сумніву однозначність цього зв'язку

саме через суб'єктивність ідеї. Особливо коли йдеться про драму, яка апріорі передбачає множинність трактувань. Ю. Лотман визначає конструктивні принципи структури літературних текстів, розглядаючи передусім поезію і прозу. Зокрема він зазначає, що тенденцію до повторюваності можна трактувати як віршований конструктивний принцип, а поєднуваності – як прозаїчний [152]. Натомість драма має інші конструктивні принципи. Тож нам необхідно з'ясувати природу саме драматичних структур, які мають свою видову специфіку.

Драматургія своєю двоїстою природою поміж літературою і театром має як спільні риси з іншими видами літератури, так і свої особливості поетики, для якої структурні елементи мають особливе значення. Поширене порівняння драми в літературі з архітектурою в образотворчому мистецтві, оскільки саме конструкція в обох має варіантах виняткове значення. Але з суттєвою різницею, адже стихія архітектури – це простір, а стихія драми – час, хоча й опанування простору також важливе.

Розуміння власне «драматичного» у драмі має різночитання у різних дослідників, але зазвичай пов'язане з винятковістю, з вираженням протиріччя особистості. Зокрема можемо скористатися твердженням В. Халізева: «Драматизм завжди пов'язаний із активним переживанням невирішених протиріч, з неспокоєм і тривогою. Драматичною є така життєва ситуація, коли під загрозою перебуває здійснення якихось важливих і значних, невід'ємних потреб людської особистості» [249, 56].

Особливості й видозміни структурних елементів пов'язані насамперед із особливостями психології – акторської гри і глядацького сприйняття. А пошуки адекватного структурування драматичних текстів зазвичай були пов'язані із пошуком відповідного співвідношення між універсальними реаліями і мінливими – адекватними «тут і зараз».

Поняття «структури» в контексті драми має свої різночитання – від уподібнення її до поняття «композиції» до ширшого тлумачення різних елементів драматичної поетики. Якщо взяти за основу визначення французького дослідника П. Паві, автора теоретичного «Словника театру», то в аналізі структури драматичного твору основним є «вивчення специфічних особливостей форми драми» [186, 133]. Серед таких формотворчих особливостей можуть бути як спільні з прозовими текстами, наприклад, сюжет, так і специфічно драматичні, як-от конфлікт. Але так чи інакше елементи об'єднуються в деяке смислове ціле. Таким чином, «структура» вказує на те, що складові системи організовано за принципом **композиції**, яка надає сенс «заголові». Які ж складові можуть об'єднуватися в неї? Автор «Словника театру» зазначає, що це можуть бути «фабула або дія, персонажі, просторово-часові відношення, конфігурація сцени, навіть (у широкому розумінні) драматичне мовлення...» [186, 133]. Але основою структурування тексту у драмі є насамперед визначення схеми дії, яка візуалізує певну криву і допомагає спостерігати і за розвитком сюжету (фабули). Власне, нагадаємо, що саме поняття «драми» із давньогрецької мови означає саме «дію». Відповідно характер тривання, зв'язків і розподілу фрагментів у ній може мати численні варіанти, але можна виділити два основні напрями відносно цілісності – безперервна та переривчаста. Також можемо виділити два типи структури у відповідності до форми організації елементів – «закрита форма» (притаманна класичній драматургії від «Поетики» Аристотеля) і «відкрита форма» (притаманна некласичній і постнекласичній).

Поняття «дії» також має численні інтерпретації, включно з тавтологіями і неясними моментами. Вона може наближатися до поняття «фабула», до поняття «гра», до розуміння її як послідовності подій тощо. Але вочевидь, що це є ключовим поняттям, оскільки саме слово «драма» онтологічно ідентична «дії». І з усіх тлумачень очевидно, що «драматичне»

розуміння дії відрізняється значною мірою від звичайного, позатеатрального. Зокрема у Аристотеля, наприклад, є розуміння «фабули як уподібнення дії». Але немає пояснення ні щодо її структури, ані сутності. Єдине, він пропонував членувати будь-яку фабулу на початок, середину і кінець, що виглядає очевидним у закритій формі драми. Наприклад, у тлумачному словнику знаходимо під значенням дії «послідовність вчинків і фактів, які творять сюжет твору», проте це виглядає надто спрощеним, без пояснення, які саме вчинки і факти утворюють дію, адже очевидно, що не будь-які, а лише з певною функцією відносно цілого. У П. Паві тлумачення дії починається з розмежування двох понять – як структурної одиниці драматичного тексту і «як гра». Отже, «дія» і «гра» суміщаються, хоча це також далеко не тотожні поняття. У Г. Гегеля, наприклад, у розуміння драматичної дії вводиться поняття «волі», що саме у драмі дія є «здійсненою волею, яка є чимось усвідомленим як відносно свого виникнення так і вихідного начала всередині самого себе, так і відносно заключного результату» [51, 186]. Таким чином, дія цілком «олюднюється», вона пов'язана передусім з бажаннями і намірами персонажів, а не зовнішніми обставинами, які склалися.

Важливим у розумінні дії є членування її на «видиму» і «невидиму», тобто зовнішню і внутрішню. Перша виражається як зовнішня трансформація - фізичний рух, спричинений передусім поведінкою персонажів, натомість невидима – це внутрішня трансформація героїв, їхній психологічно-моральний розвиток. Таким чином, аналіз змін персонажів також буде аналізом дії, тобто структури тексту драми.

Але дія – це не лише зміни внутрішні, а й зміни обставин, ситуації, в якій опиняються герої. Зокрема у семіотичній теорії акцентується розуміння композиції сюжетної лінії навколо осі «нерівновага/рівновага» або «потенційність/реалізація (нереалізація)», тобто перехід від однієї ситуації до іншої як розгортання дії. Варто зауважити, що динамічний характер,

тобто те, чим переважно виражається дія у драмі (фізична, словесна, внутрішня тощо), змінювався впродовж століть і був пов'язаний зі зміною естетичної парадигми у театрі і літературі.

Дія, вочевидь, пов'язана з характером, але питання, що є первинним і важливішим у цій парі, породило численні дискусії ще від часів Аристотеля, який наполягав саме на приматі дії. Цю ж концепцію визначення характеру через дію знаходимо і в екзистенціалізмі, зокрема у Ж.-П. Сартра: «П'єса – це запуск людей у справу, психологія тут є зайвою. З іншого боку, слід скрупульозно делімітувати позиції, ситуації, які посідає кожна дійова особа від попередніх причин та суперечностей як джерела персонажа в площині основної дії» [280, 143]. Зокрема це визначення характеру через дію може вступати в суперечність зі словесним визначенням і мовленнєвими характеристиками.

Характер також визначається і поза дією – як сукупність фізичних, психологічних і моральних рис персонажа. Він може трактуватися як «тип» – тобто сукупність характерних рис якогось темпераменту, вади, або якості. А також як більш універсальний – в якому відтворені властивості суспільства, епохи. Це різночитання створює простір для гри і варіативних інтерпретацій та водночас ускладнює структуру. У драматичних персонажів розрізняють *протагоніста* – головну дійову особу і *антагоніста* – той, хто протидіє протагоністу на шляху досягнення мети [282, 1]. У контексті характеру в драмі важливе також поняття «амплуа» як певне коло ролей, що відповідає сценічним даним актора. Амплуа мають різні типології і тяжіють до певної «маски». Але так чи інакше, головною характеристикою персонажа в драмі будемо вважати не ті чи інші ознаки, а саме вчинки героя, тобто його дієву складову.

Повертаючись до дії, звернемось до основного визначення дії (як гри) у П. Паві: «дія є послідовністю сценічних рухів головним чином як наслідок впливу поведінки персонажів, вона також є конкретною сукупністю

трансформаційних процесів, видимих трансформацій на сцені, а на рівні персонажів тим, що характеризує їхній психологічно-моральний розвиток». [186, 123]. Таким чином, принциповими є зміни, або трансформації двох типів: зовнішня – ситуації і внутрішня - героїв, психологічна. Тобто саме ці зміни і формують структуру драматичного тексту. Але постає питання також, що спричиняє появу такої ситуації та її зміни? У цій же статті знаходимо тлумачення: «Дія, принаймні у драматичному театрі (закрита форма), зв'язана з початком та розв'язанням суперечностей і конфліктів між персонажами, а також між персонажами та ситуацією» [186, 125].

Конфлікт є одним із визначальних понять структури драми і джерелом та своєрідним «двигуном» дії. Напевне, одну з найбільш конфліктоцентричних версій теорії драми пропонує В. Волькенштейн, зазначаючи що «Драма як дія, як боротьба, як розвиток конфлікту – ось основна тема моєї книги» [46, 7], зводячи до конфлікту не лише дію, а й саму драму: «Драма є зображенням конфлікту у вигляді діалога дійових осіб та ремарок автора» [46, 9]. Не поділяючи таку категоричність в ототожненні дії, драми і конфлікту, маємо визнати важливість конфлікту у структуруванні драматичного тексту. Зокрема знаходимо твердження про структуруючу особливість конфлікту у драмі у літературознавця В. Халізева: «Конфлікт, який напружено переживається персонажами, не просто присутній у драмі: як правило, він пронизує весь твір, лежить в основі ледь не всіх епізодів» [249, 57].

Власне, це пов'язано з двоїстою і суперечливою природою людини. Драма виражає конфлікт двох начал: життя і смерті, Еросу і Танатосу. Біофільство, як глибинна життєва орієнтація людини і некрофільство, як пристрасть до знищення – це два протилежні аспекти людської психіки. Попри все розмаїття конфліктів, їх можна умовно звести до двох основних типів: *міжособистісний і внутрішньоособистісний*. Постає питання, які фактори важливо розуміти для розуміння структурної основи твору? Це

передусім сторони конфлікту, його предмет (образ), а також результат (або його відсутність). Також важливі дії учасників та умови протікання, зазвичай несприятливі для протагоністів дії. Елементами, які сприяють динамізації конфлікту у психології називають «конфліктогени», які можемо використовувати також у драматургії, із тією різницею, що психологи досліджують їх, щоб уникати, а драматурги і теоретики драми – сприяти розвитку. Саме конфліктна основа формує своєрідний смисловий кістяк драми (закритої форми). Зауважимо, що детально конфлікт у сучасній вітчизняній драмі досліджувала Т. Вірченко [41], але без міфологічного контексту, запропонованого у цій роботі.

Важливими складовими структури є фабула і сюжет, пов'язані відповідно зі змістом і формою твору. Напевне, мало які поняття в літературі зазнавали такого різночитання. Зокрема ґрунтовне дослідження сюжету і його онтологічної основи в драмі здійснили українські дослідники О. Левченко і В. Фомічова [142]. Поділяємо думку про те, що сюжет є одним із основоположних структурних елементів, і не вичерпується постнекласичною парадигмою. Також погоджуємося з тезою, що найважливіша різниця між фабулою і сюжетом - в авторському розташуванні подій і їхньому тлумаченні. Важливо зазначити також специфіку цих понять у драмі, відмінну від прози. Якщо в основі конструкції драми, як дієвої основи, є події, то під фабулою можемо розуміти набір цих основних подій, а під сюжетом – те, як їх розташовує автор у творі. «Сюжет - це спосіб існування фабули в художньому творі» [77, 338]. Крім того, тут важливі причинно-наслідкові зв'язки між ними, яку роль грає кожне з цих понять і як вони поєднуються? У І. Чистюхіна знаходимо яскравий візуальний образ для розрізнення і усвідомлення термінів: «Якщо уподібнити п'єсу будівлі, то його несучою конструкцією, каркасом буде фабула; сюжет – це ті цеглинки, які її заповнюють» [279, 79]. Що нанизує ці події на єдиний стрижень, що є цементуючою основою у продовженні цього образу? Відповіддю може бути

етимологія самого слова «сюжет», який у перекладі із французької означає «тема, предмет». Якщо ж ми поєднаємо його з предметом конфлікту, то матимемо ту точку перетину, яка єднає два структурно-сміслові елементи – конфлікт і сюжет.

Важливою складовою сюжету у драмі, яка єднає його з конфліктом, є «драматична ситуація». Хоча під «ситуацією» можемо розуміти збіг обставин у будь-який момент дії, під драматичною ситуацією зазвичай розуміють початкову, ту, яка стає джерелом розвитку конфлікту. Важливою подією для розвитку драматичної теорії стало винайдення класифікацій драматичних ситуацій як сюжетних основ, найвідомішою з яких є класифікація Ж. Полті з 36 позицій. Сутність цього методу полягала у визначенні основних динамічних актантів ситуації у співвідношенні один до одного, а також фактора, який робить це поєднання сумнівним, проблемним, таким, що провокує до зміни і відповідно розвитку конфлікту. Кожна ситуація класифікації мала назву, яка відповідала сутності цієї проблеми. Серед напрямів можна було б виділити *проблеми злочинів, любовних стосунків, конкуренції, ставлення до свободи* тощо. Класифікування драматичних ситуацій і відповідно сюжетів стало суттєвим поступом у дослідженні об'єктивних структурних основ драматургії.

Розглянувши елементи, які складають структурну основу у драмі, зауважимо, що всі вони піддавалися сумнівам аж до заперечення: наприклад, театр і відповідно драма «недії», або «аконфліктна» п'єса. Зокрема театр недії проголошував австрійський драматург Петер Хандке, заявляючи, що театр – це «річ мовленнєва». Серед теорій аконфліктності є кілька напрямів – «музична», тобто уподібнення музичній ритмічній структурі, «дегуманізації» - заперечення конфліктності, як спроби «втечі від людини», якій апріорі притаманна конфліктність, а також «запозичення зі сходу» (остання видається найбільш сумнівною).

Про безсюжетність чимало написано і стосовно прози, і драми (зокрема у драмі абсурду, постдраматичних текстах тощо). Проте аналіз численних драматичних творів, особливо сценічних (втілених на сцені), як українських, так і зарубіжних, засвідчує, що повне заперечення цих елементів є радше винятком. Всі ці поняття видозмінюються, адаптовуючись до іншої естетичної реальності, але не зникають остаточно. Натомість найскладніших і найрадикальніших видозмін імовірно зазнає композиція, яка організовує ці складові у часі і просторі.

Композиція – поняття універсальне, яке має відношення до всіх видів мистецтва, але в драмі вона має свою специфіку і особливості. Так чи інакше, принциповими поняттями тут є принцип розташування частин у ціле і їхнє співвідношення. Вище ми вже зазначали, що стихією драми є насамперед час, проте і простір має значення. І саме поєднання елементів, розглянутих вище, з цими «стихіями», своєрідною системою координат і є основою композиції. Зокрема такого визначення дотримується І. Чистюхін: «Драматургічна композиція може бути визначена як засіб, за допомогою якого упорядковується драматичний твір. Як організація дії у просторі й часі» [278, 83].

Основу для розуміння композиції в драмі було закладено Аристотелем у «Поетиці» [6]. Його схема трагедії лаконічна і розпадається на три моменти: 1) момент боротьби - зміна „щастя і нещастя”, 2) момент катастрофи – пізнання своєї провини; 3) момент бурхливого страждання і розв’язки (сцени пафосу). В основі цієї конструкції закладено психологічну основу драми, того глибинного онтологічного значення, ключем до якої є ритуал Діонісій, який став поштовхом до перетворення обряду в театр, а міфу у драму. Висловлюю припущення, що саме ритуал переродження і є ключовим у розумінні драми. Це і є перетворення світу, який потребує цього перетворення, і перетворення людини, яка потребує переживання катастрофи заради змін, заради катарсису, тобто очищення через страждання. Сучасні

психологічні дослідження підтвердили потребу людини у стресі, як своєрідному внутрішньому «двигуні» розвитку. Театр, а пізніше й кіно і дають цю можливість відчутти своєрідний «гомеопатичний» стрес, запобігти руйнівному для людини стану «дистресу». І драма (зокрема трагедія) від початків існування враховувала цю модель у композиції.

У період класицизму і пізніше реалізму ця схема ускладнюється і формалізується, універсалізуючись відносно жанрів і проблематики. Ця конструкція була зафіксована у схемі Фрейтага, викладена в «Техніці драми» [228]: «Вступ (**експозиція**), збуджуючий момент (**зав'язка**), підвищення - наростання дії (висхідний рух від збуджуючого моменту до кульмінації), **кульмінація**, трагічний момент, спадний рух (поворот до катастрофи), момент останньої напруги (перед катастрофою), **катастрофа** (розв'язка)». Ця схема, як і будь-яка схема, зазнавала численних зауважень і заперечень, але так і лишилася найвідомішою композиційною моделлю. Так чи інакше, якщо поєднати ці композиційні схеми з формулою розвитку конфлікту, то матимемо таке значення частин: початок боротьби (зав'язка), хід боротьби (рух до кульмінації), результат боротьби (розв'язка).

Менш формальною виглядає схема, запропонована одним із найвизначніших теоретиків драми О. Анікстом – «порядок-хаос-новий порядок», тричленна формула, в яку закладена та ж глибинна основа перетворення світу, образом якої стали ритуальні дійства, пов'язані з богом Діонісієм у Давній Греції, а згодом різдвяні і великодні ритуали у Середньовіччі – дійства з символічним значенням переродження і оновлення світу. Але ця схема більше стосується смислової структури тексту. Хоча ця схема притаманна закритій формі драми, вона продовжує існувати в сучасній п'єсі з деякими інверсіями і варіаціями.

На жаль, недостатньо теоретично осмислені композиційні моделі періоду середньовіччя. Традиційно роль драми цього періоду занижено у порівнянні з наступним Відродженням. Хоча саме драматургія цього періоду

пропонує альтернативні, нелінійні форми моделювання текстів, зокрема монтажний і варіативний принципи у містеріях, або асоціативний, а не причинно-наслідковий принцип поєднання частин у ціле в унікальному жанрі «пуа піле». Натомість сучасна парадигма відкритої форми драми спровокувала появу різноманітних версій композиції. Зазначимо основні напрями відповідно часо-просторового розташування і співвідношення частин за І. Чистюхіним [256]: лінійна (послідовне розташування частин композиції), обернена (розташування частин у зворотному порядку), кільцева (початок і кінець збігаються, або дублюються), детективна (експозиція затягується, і постійно відбувається повернення до неї і спроба відновлення), монтажна (декілька сюжетних ліній, поєднані монтажним принципом), колажна (кожна частина презентована окремою історією, поєднані у смислове і композиційне ціле), парадоксальна (перевертання перспективи і смислові зсуви драматичної структури для оголення конструкції і зняття автоматизму сприйняття).

Оскільки композиція передбачає співвідношення структурних елементів із часом і простором, типологія хронотопів також важлива в аналізі структурних основ. Зауважимо, що специфіка драматичного твору – його театральність – передбачає два різновиди часопростору: уявного у самій драмі та сценічного – розташування драми у реальному часі і просторі вистави. Ця двоїста природа хронотопу у драмі має свої структурні особливості і змінюється у зв'язку зі зміною в театральному процесі.

Також вважаємо одним із похідних до структурних основ у драмі поняття жанру відносно типології її різновидів. Пропонуємо означити жанр як особливий «ключ» до тексту, який характеризує умови гри, запропоновані автором. Розуміння жанру суттєво змінюється в залежності від типу дискурсу, в якому ми його розглядаємо: класичний, некласичний чи постнекласичний. Розвиток поняття еволюціонував від класичної аристотелевської опозиції «трагедія-комедія» до розмивання меж і дифузії у

некласичному дискурсі, аж до поліваріативності й індивідуальних схем жанру в постмодерній естетиці. Детально типології жанрів у міфологічному контексті дослідила О. Бондарева в науковій роботі «Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття» [26]. Згідно даного дослідження новітня вітчизняна драма розвивалася в напрямку до розширення варіативності та індивідуалізації і презентує розмаїту палітру творчих пошуків авторів у жанроутворенні.

Якщо продовжити деталізацію драматичної структури, то візьмемо за основу, що найбільш поширеною мовною формою організації п'єси є діалогічна. Зокрема М. Бахтін наполягає на тому, що діалогічна форма словесного вираження – загалом найбільше притаманна людській природі: «Діалогічна природа свідомості, діалогічна природа самого людського життя. Єдино адекватною формою словесного вираження справжнього людського життя є незавершений діалог. Життя за природою своєю діалогічне. Жити - значить брати участь у діалозі: запитувати, слухати, відповідати, погоджуватися і т. п.» [14, 65]. І саме в драмі діалогічна форма виражається найбільш повно, а вже конструкції цих діалогів змінюються залежно від жанру, стилю, ієрархічних стосунків між персонажами тощо.

Натомість монологічна форма тривалий час трактувалася як особлива, виняткова. Монологи сприймалися як окремі елементи драми, а не самостійна структурна одиниця. У період зародження модернізму, тобто некласичних композиційних форм, монолог зводиться до мінімуму, особливо у натуралістичній драмі. Але невдовзі ситуація співвідношення діалог-монолог змінилася у протилежний бік. Уже з другої половини ХХ століття і особливо в сучасному драматичному процесі активно розвивається жанр монодрами, а у постдраматичному тексті набуває поширення особливий тип структурування текстів - діалог як монтаж монологів.

Таким чином, підсумовуючи, зазначимо основні елементи структурної основи, які ми плануємо досліджувати в українській драмі: дія, конфлікт,

сюжет, композиція, характер, часопростір, конструкції комбінування діалогів і монологів. У роботі досліджується, яким чином міфологічні стратегії впливають на структурні елементи драми та їхню зміну. А корелятом діалогу міфу і структури стає соціокультурна і естетична ситуація в Україні і світі. Складна трансформація вітчизняних соціокультурних процесів на рубежі тисячоліть спричинила і особливу оригінальну естетичну ситуацію та її зміни, відповідно моделюючи структурні зміни.

1.3 Стильовий контекст драми кінця XX - початку XXI століття

Моделювання тексту безпосередньо зв'язано з тими естетичними закономірностями і принципами, які побутують в тому чи іншому суспільстві у певний період. Тому наступний фактор, який суттєво вплинув на розвиток неоміфологічного моделювання і потребує уточнення – це стилістичний контекст, в якому перебувала українська драматургія.

Для розуміння контексту зазначимо основні типи організації драматургічного дискурсу, пов'язані з різними картинами світу: класичний, некласичний і постнекласичний. Їхні особливості у загальнокультурному контексті зазначено в роботах І. Ільїна [91], а на теренах драматургії – у згадуваних працях О. Бондаревої. З одного боку поява кожного з них пов'язана з певним періодом. Зокрема некласичний - із рубежем XIX і XX століть, модернізмом, а постнекласичний утверджується з 80-х років XX століття у постмодернізмі. У 10-х рр. XXI століття виникають теорії метамодернізму та постпостмодернізму, які ще перебувають у стадії формування. Але втручання тоталітарної системи, штучне переривання органічного мистецького поступу, поява специфічного методу соцреалізму та його деструкція, поновлення заборонених тенденцій минулого і прискорене опанування сучасних стилів внесли свої корективи у розвиток драми.

Зазначимо суттєві, на наш погляд, принципи поетики драми серед запропонованих у роботі О. Бондаревої [25]: класичний тип: логоцентризм, чіткі жанрові структури з опозицією «комічне-трагічне», лінійні завершені композиції, універсальність конфліктів, цілісність характерів дійових осіб, домінування зовнішньої дії, усталений обмежений хронотоп, логічні конструкції діалогів, принцип міметизму, реалістичності, чітка проблематика. Для некласичного типу характерні відмова від традиції, недовіра до логоцентризму, розмивання жанрової струнності, нелінійні композиційні структури, модальність конфліктів і домінування внутрішньої дії, умовність хронотопу, психологізм персонажів, моделювання

неміметичних світів, ускладнені конструкції діалогів. Постнекласичний дискурс характеризують поліваріативність жанрових і композиційних структур, їхня відкритість чи незавершеність, розмивання сюжету, формування ігрових моделей та варіації мовних ігор, зняття або перелицювання опозицій, непрозора комплексна проблематика.

Тепер простежимо, які стилістичні тенденції і напрями характерні для періоду нашого дослідження кінця ХХ - початку ХХІ століть – як загально-мистецькі, так і специфічно драматургічні. Перш за все варто зауважити про *соціалістичний реалізм*, котрий сформувався в 30-х роках, а в 70-80-х роках уже зазнав суттєвих змін і увійшов у фазу занепаду і розпаду, а також *постмодернізм*, котрий охопив усю гуманітарну сферу людства. Неможливо оминати у даному контексті і явище *драми абсурду*. В Україні цей феномен мав інші часові межі, ніж у Західній Європі, через особливості історичного розвитку (детальніше про це в аналізі текстів). Також варто зазначити появу феномену «постдрами» та його українського різновиду. Крім того, я пропоную використати для характеристики драматургії помежів'я ХХ-ХХІ століть термін «хімеризм» або «хімерна драма». Поняття «хімерності» використовує зокрема І. Ільїн в означенні постмодернізму, але ми пропонуємо розширити його специфіку. Таким терміном називаємо феномен національної версії переходу від постмодернізму до мета(пост)модернізму. Гадаю, окреслення цього контексту необхідне для розуміння тієї «комунікативної ситуації», в якій опинилася драматургія.

Спершу окреслимо явище *соуреалізму*. Вперше термін *соціалістичний реалізм* з'явився в «Літературній газеті» від 29 травня 1932 року, а його визначення як методу (а також пізніше як стилю, які в радянському мистецтвознавстві часто використовувалися як синоніми) у Філософському словнику було як «правдиве, історично конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку в світлі комуністичного естетичного ідеалу». Д. Наливайко зазначає зокрема про те, що необхідно «вказати на його глибинну

детермінованість, на суспільно-історичну й естетико-художню необхідність його виникнення» [170, 288].

На цій детермінованості наполягає і Б. Сучков: «Нова історична ситуація, революційні грози і переміни, що прокотилися над світом, викликали до життя соціалістичний реалізм, чиє виникнення відповідало глибинним органічним потребам історії і духовного життя людей» [227, 27]. Справді, соцреалізм був породженням свого часу – періоду тоталітарного суспільства. Він дозволяв при потребі відсікати все сумнівне й небезпечне, приписувати якийсь черговий «ізм» тим, хто не вкладався в канонічне соцреалістичне «прокрустове ложе».

У травні 2000 року в Женеві з ініціативи Жоржа Ніва була проведена наукова конференція, темою якої було радянське мистецтво. Головним питанням конференції стало – яку спадщину воно залишає людству і особливо народам, які живуть на пострадянському просторі? Думки розділилися кардинальним чином. З одного боку, якщо соцреалізм – виплід тоталітарного, подібного до фашистського мистецтва, то чи має воно художню вартість? Або ж воно є насправді складним і неоднорідним, то в такому разі як відділити зерна від полови, справжнє мистецьке від штучного ідеологічного сурогату? Дослідження логічно розділилося на два вектори, подібно до сторін «холодної війни» - радянський (СРСР та країни-сателіти) і советологічний (західно-європейські країни, США). Особливе значення в осмисленні соцреалістичного досвіду і виробленні наукових стратегій мала англо-американська школа советології, але як зазначає Валентина Хархун: «У англо-американській рецептивній моделі соцреалізму задіяний колонізаційний підхід, характерний для самої культурної політики радянського тоталітаризму: західні вчені активізували винятково російський контекст» [251, 9]. Натомість мистецтво інших народів лишилося поза

увагою, а воно мало свою специфіку, зокрема це стосується й української драматургії.

Хоча період 70-х, а особливо 80-х років уже по суті період занепаду соцреалізму, все-таки його домінуючий вплив був відчутним на мистецьких теренах України, тому для нас це питання є актуальним. Для цього насамперед треба спробувати розібратися, чим є метод соцреалізму, не в декларації, а по суті? Чи згідно назви він є різновидом реалізму чи іншим?

Здавалося, в основі соцреалізму – революційна інтенція появи принципово нового, глибинний розрив поміж минулим і сучасним, руйнація традицій, розрив поміж батьками і дітьми. Зокрема про сутнісний феномен тоталітаризму як розрив поколінь, зазначав С. Аверинцев у широкому контексті епохи: «Тоталітаризм ХХ століття сам по собі мав і має шанси лише в контексті глибокої культурної і, ширше, антропологічної кризи, яка проявляється і там, де тоталітарні сили не змогли добитися політичної перемоги. Криза ця торкається насамперед зв'язку батьків і дітей, спадкоємність поколінь, психологічну можливість для батьків - практикувати свій авторитет, а для спадкоємців - приймати пропоновані цим авторитетом цінності» [2, 649]. Проте аналіз цього методу і стилістики цього періоду загалом засвідчує зв'язок із традицією минулого. Але з якою саме традицією?

Аксіоматичним є твердження про те, що родоначальником методу соцреалізму є М. Горький, зокрема його твори «Мати» та «Вороги», проте культурні орієнтації, які проявилися в його творах, насправді далекі від проголошених ортодоксальних принципів цього методу. Тобто уже від початків бачимо неадекватність назви і справжньої сутності цього стилю. Зокрема М. Попович зазначає: «Формально соціалістичний реалізм визначався як звичайний реалізм з деякими романтичними додатками: романтична мрія нібито повинна була трошечки піднести бачення світу, зіставляючи реальність із соціалістичною метою, до якої життя прямує... Ніякий специфічних мистецьких форм, однак, соціалістичний реалізм не

утверджував. Не був він виразом якихось почуттів і нових художніх смаків епохи» [195, 275]. Отже, згідно позиції дослідника, спостерігаємо не винайдене мистецьке явище, а по суті вторинний метод, який послуговується прийомами стилів інших часів (реалізм, романтизм), дещо приправлений певними політичними ідеологічними догмами. На нашу думку, трактування соцреалізму як суто вторинного методу, не пояснює його специфіки.

Але чи справді це завше елементи реалізму, особливо якщо враховувати специфіку національної версії і видову специфіку драматургії? Чи це може виявитися черговим «маскуванням», притаманним ідеологічній системі? Яка його справжня етимологія? Існує твердження, що соцреалізм генетично пов'язаний із авангардом. Зокрема Б. Гройс, який також заперечував «реалістичність» соцреалізму, називає одну зі своїх статей «Народження соціалістичного реалізму з духу російського авангарду». Він вважає спільним протистояння традиції, але різними методами [56, 42-61]. Але ми не поділяємо такої спадкоємності відносно української мистецької ситуації. На нашу думку, соцреалізм у драмі був в опозиції до українського авангарду і модернізму, а не реалізму. Між «розстріляним відродженням» (зокрема близько 500 репресованих письменників) і соцартом виникла прірва.

Нам імпонує, наприклад, визначення сутності соцреалізму, який запропонував І. Кошелівець у статті «Драматургія О. Корнійчука на тлі радянського літературного побуту»: «псевдокласицизм з елементами неоромантизму» [125, 58]. Справді, сурогат класичної структури з традиційною композицією, конфліктом, сюжетом, інтригою, які враховували закони глядацького сприйняття і псевдореалістичністю якнайкраще пасував до ідеологічних завдань. Характерно також, що драматург, який став по суті втіленням соцреалістичного канону в СРСР – О. Корнійчук – був українцем і враховував також специфіку національного колориту й побуту. Крім того, його значно більшою мірою можна вважати спадкоємцем традиційної і аналогової класичної драматургії «корифеїв», ніж драму періоду модернізму

(Леся Українка, В. Винниченко, М. Куліш, І. Кочерга та інші). Отже, специфіка національної версії соцреалізму в драматургії полягала не лише у вторинності, а і у слідуванні традиції. Можемо назвати її різновидом так званої «добре зробленої п'єси», але за особливим, соціалістичним рецептом. Зауважимо, що розглянутий період кінця 70-х, початку 80-х років – уже час вичерпання канону.

Наступним естетичним фактором впливу на означену модель був *постмодерн*. «Постмодернізм» – термін, уперше запроваджений в теорії архітектури (Чарльз Дженкс, 1977), котрий використовується в сучасній культурології для позначення специфічних тенденцій духовного життя цивілізації кінця ХХ століття. Тлумачення постмодернізму має чимало різних версій. Серед його апологетів можна назвати У. Джеймсона, Ж. Ф. Ліотара, Р. Барта, Ж. Дерріду та інших. За всіх різночитань вони в основному сходяться в тому, що постмодернізм виникає як своєрідне продовження модернізму, котре критично переосмислює дидактично-раціоналістичне світосприйняття Нового часу. Постмодернізм «переходить від констатації *неспроможності глобальних „намірів розуму“* до спроб окреслити орієнтири „пост-некласичного інтелектуального досвіду» [198, 1].

Важливим для розуміння постмодерну є концепція симуляції Бодріяра, окреслена в роботі «Символічний обмін і смерть», що протистоїть класичній теорії означення Р де Соссюра і Ж. Лакана. Згідно Ж. Бодріяра, раніше реальність існувала разом зі знаками, а знаки (інакше – символи) не дублювали, а були включені у символічний обмін. Знаки у сучасному розумінні не просто означають, а *кидають тінь* на реальність, змінюють її, створюючи гіперреальність. Таким чином, ми маємо подвійну симуляцію, тому протиставлення знака і реальності, сигніфіката і сигніфіканта, або ж видимої форми і схованого змісту втрачає сенс, так само, як у філософії розмиваються межі суб'єкту-об'єкту. Обернена сторона знаку не обов'язково є змістом, подібно до того, як «решка» не є змістом «орла». Переходячи до

розуміння драматургії у зв'язку з театром, ми розширюємо межі для множинності прочитань смислів драми у процесі гри, сценічного втілення, і зокрема, свідомого закладання такої множинності.

У теорії Ж. Бодріара нам також важливе обґрунтування породження гіперреальності. Оскільки в сучасному світі внаслідок тиражування зникає різниця між копією і оригіналом, відбувається процес імітування. Цим словом Ж. Бодріар називає «породження моделей дійсного без наявних джерел у дійсності, або ж гіперреальністю» [20, 247]. У гіперреалізмі, як характерній рисі постмодернізму «відмінність між «імітацією» та «справжнім» зникає: «справжнє» та удаване безперервно зливаються в одне ціле... Імітацію часто сприймають як річ, реальнішу та кращу за неї» [20, 247].

Постмодернізм також засвідчує занепад і тоталітарних ідеологій, і радикальних технологій модернізму і висуває натомість як головний принцип *плюралізм* стилів і програм, світоглядів і мов. Справжній світ культури в постмодернізмі позбавлений ієрархічності – його елементи самоцінні і рівнозначні. Звідси поділ на високу і низьку культуру, масову й елітарну стає нечітким, межі стираються. В реальній художній практиці це передусім принцип цитування, авторський довільний монтаж фрагментів наявних культурних текстів. Особистість автора проявляється також у своєрідній манері мовної гри, імпровізації з приводу уже наявних в культурі елементів. Для художньої практики постмодернізму характерні також такі риси: «фрагментарність, іронічність, принцип вільного поєднання жанрів та стилів, відсутність самозаглибленості, карнавалізація, принцип творчої співгри читача/глядача» [199, 615]. Постмодерні дискурси також змінюють межі між жанрами, формами, стилями, теорією і практикою.

Свого часу феномен *драми абсурду* (50-і роки) став поворотним етапом у розвитку світової драматургії. Оскільки у час його появи в європейській літературі, українська культура розвивалася в умовах соцреалістичного канону

і цензури, то й можливий органічний розвиток такої драми був штучно перерваний. Але поява його елементів пізніше, у діахронії, у період прискореного проживання звільненою українською культурою різних естетик, цілком зрозуміла, хоча й не набула ознак цілісного явища.

Сам термін «драма абсурду», який вживався на позначення цього феномену теоретиками, відкидався самими представниками-практиками (Е. Іонеско, С. Беккет, Ж. Жене, Г. Пінтер та інші), які й сформулювали теоретичні засади своєї творчості. Так, Е. Іонеско пояснював сутність свого театру: «Правильніше було б назвати той напрям, до якого я належу, парадоксальним театром, точніше навіть – «театром парадокса». Ми – я, стали показувати світ і життя в їхній реальній, дійсній, а не причепуреній, підсолодженій парадоксальності. Вірніше, трагічності» [92, 5]. Зазвичай, винайдення нового методу в мистецтві обґрунтовується тим, що те, яке існувало до них, не відповідає дійсному життю, є фальшивим. Сприйняття світу змінюється і відповідно постає необхідність іншого мистецтва. Підставою такої невідповідності для драматурга стало те, що життя видається алогічним, абсурдним, і людина не здатна збагнути обставин, в яких живе, закономірності власного життя. Засобом відчуження людини стає мова, як проекція мислення – логіка видається парадоксальною, алогічною. Зокрема Ж.-П. Сартр зазначав, що абсурдність мовлення у Е. Іонеско настільки гостра, що втрачається бажання говорити. Драмі абсурду притаманні дискретне мовлення, довільна гра слів, каламбури, мислення героїв ніби збивається, побутові схеми і стереотипи гіперболізуються. Мовлення перестає бути засобом спілкування, персонажі ніби закриваються у власних мовних світах, як у «Пейзажі» Г. Пінтера, де діалог перетворюється на нашарування монологів. У мовленні може поєднуватися нібито непоєднане – наприклад, поезія з банальністю, як у С. Беккета. Ще одна характерна риса подібних текстів – трансформація образу. Персонаж не фіксується у правдоподібній іпостасі, а переходить з одного стану в інші - за

віком, положенням у родині тощо. Візуально можуть відображатися процеси, які відбуваються в мозку – «занурення» в глибини, «підняття» у спогадах тощо. Найрадикальнішою метаморфозою стає знамените фантасмагоричне перетворення людини на носорога у Е. Іонеско – головна небезпека знаходиться всередині нас, в нашій підсвідомості, в нашій пам'яті. «Інакше кажучи, у візуальних образах Іонеско ілюструє процеси, які відбуваються у свідомості і підсвідомості, поступово руйнуючи зовні правдоподібний образ і виводячи акторів на пошуки нової сценічної виразності» [92, 5]. Парадоксальність може виражатися і в парадоксальності ситуації, як у С. Мрожека. Особливе ставлення у абсурдистів і до дії. Вона може мати цілеспрямований вектор, як у тих же «Носорогах», а може складатися із циклічних повторів – як «У чеканні Годо», чи майже лінійного паралельного руху, як у «Пейзажі». Водночас ці тексти мають значний простір для підтекстового трактування, для театральних експериментів. Драма абсурду проявляється насамперед на кону – за умови адекватної сценічної виразності. Можливо, саме про такий феномен говорив М. Чехов, що майбутні п'єси, мабуть, незручно буде читати, лише грати.

Це світовідчуття було спровоковане повоєнною дійсністю. Після Освенцима і Хіросіми віра в раціональний поступ цивілізації була втрачена. Адже з перемогою прийшло і усвідомлення жахливих злочинів проти людства, посилені економічною руїною. Посттоталітарну свідомість Європи 50-х років характеризували розгубленість, внутрішні протиріччя, відчуженість, крайній трагізм. Відносно драми абсурду варто зауважити характерну особливість – подібні тенденції були започатковані в українській драмі ще раніше, до вербалізації основних засад Е. Іонеско. Зокрема йдеться про діаспорного автора І. Костецького, якого Л. Залеська-Онишкевич характеризує таким чином: «Способом перебільшення, доводячи діалоги до крайніх висловів, автор привертає увагу читача до самої проблеми: як люди спілкуються, чи власне, як не спілкуються. Цю тему, на яку Костецький

звернув увагу і яку почав розвивати у своїх п'єсах від 1946-48 років, Ежен Іонеско висловив щойно 1950 року в п'єсі *Лиса Співачка...* у творі, що відразу привернув увагу світу до проблеми комунікації, спілкування між людьми» [82, 22]. Тож коли ми говоримо про елементи драми абсурду в нашій драмі наприкінці ХХ століття, то йдеться не про суто запозичені стилістичні прийоми, а про органічне повернення до способу письма, який почав розвиватися і в українській драмі, але не мав свого часу повноцінного розвитку через політичні обставини.

Якщо порівняти ці тенденції з тим світовідчуттям, яке характерне для пострадянської України, то можна помітити чимало спільного. Світ після катастрофи – це не лише період усвідомлення абсурду застійного періоду, це ще й постчорнобильський синдром, і відновлення пам'яті голодомору та репресій. Тож не випадкова і поява в репертуарах українських театрів хвилі західно-європейської драми абсурду. Зрозумілим було й виникнення елементів абсурду в сучасних українських текстах.

Оскільки ми виходили з гіпотези про єдність культурних процесів у світі, які посилюються ситуацією тотальної глобалізації наприкінці ХХ століття - початку ХХІ, то поява елементів постмодернізму була органічною на мистецьких теренах України. Власне, коли ми торкатимемося безпосередньо артефактів, це твердження набуває реального підтвердження. Проте його версія мала й суттєві відмінності. По-перше, вона формувалася паралельно із руйнацією соцреалістичного канону. По-друге, український модернізм був штучно перерваний і потребував своєї мистецької «реабілітації». По-третє, він перебував частково під впливом уже існуючих стильових тенденцій в інших країнах, зокрема і такого феномену, як, скажімо, драма абсурду. По-четверте, він мав національну специфіку. Останнє особливо важливо відзначити в контексті формування нової державності, відновлення історичної пам'яті, національної свідомості, активізації традиційної міфології. Зокрема це і відновлення міфу

«відродження», яке в українському контексті асоціювалося зі своєрідним «золотим віком», матрицею української державності - добою козацтва. Мистецьким еквівалентом цієї тенденції можемо вважати необароко. Друге «Відродження» з означенням «розстріляне» асоціюється відповідно з модерністськими пошуками, штучно обірваними репресіями 30-х років. Якщо ж прийняти за основу, що українській ментальності загалом притаманна тенденція до домінанти ірраціонального начала і відповідних стилів, то однією з традиційних течій, які лягли в основу української драми, є романтизм.

До такої думки схиляються чимало дослідників української літератури, зокрема і драматургії. Так, у дослідженні О. Бондаревої знаходимо твердження про ізоляцію української драматургії від необхідних контекстів в театрознавчій рецепції: «Її (*драматургію* – Н.М.) майже не зв'язали із «замовчуваними» п'єсами, із європейським контекстом і тим більше не узгоджували з плідними етнонаціональними традиціями, зорієнтованими на містеріальну, барокову, романтичну і символічну стилістику» [26, 60]. А згідно Т. Гундарової, думку якої ми поділяємо і стосовно драматургії, поява різних стилів, синхронізованих із легітимізацією постмодернізму, «не так означали відновлення історичної цілісності самої культури, як провокували динамічну взаємодію «різних культурних рівнів і шарів» [59, 35].

На початку ХХІ століття з'являються нові естетичні тенденції, зокрема *постдраматичного театру* і, відповідно, з'являється термін «постдрами», обґрунтований дослідником Х.-Т. Леманном. «Постдраматичний» описує поняття театру, в якому дія відбувається у своєрідному «потойбіччі» драми. Це не передбачає заперечення чи радикальної опозиції законам драми, проте відбуваються зміни у структуруванні в напрямку до варіативності: «структури драми відтворюються у вигляді пом'якшених, полегшених форм «нормального» театру... це лишається основою для варіативності уявлень і ніби мимоволі утримує функціонуючу норму драматургії» [143, 1].

Інший теоретик і практик постдрами Х. Мюллер називає свій постдраматичний текст «Ландшафтом потойбіч від смерти», «Вибухом спогадів у застиглій структурі драми». Таким чином, ми спостерігаємо не руйнацію структури драми, а її здатність до варіативності, монтажності, більшої свободи поєднання частин. Постдраматичні тексти в українській драмі ще не утворюють окремого напрямку, проте елементи постдраматичного вже наявні і мають свої особливості в Україні.

Важливою зміною естетичної парадигми на початку нового тисячоліття стала поява *постпостмодернізму*, або *метамодернізму*, який засвідчує втому і вичерпування естетики постмодернізму, висуває нові канони і створює нове середовище. Цей напрямок лише у стані формування і ще немає дистанції для осмислення, а його характеристики вже мають різні трактування. Зокрема концепцію «метамодернізму» було запропоновано в 2010 році Тімотеусом Вермюленом і Робіном ван дер Аккером у статті «Нотатки про метамодернізм». Подібно до поняття постдраматичного є розуміння вичерпаності попередніх принципів і окреслення наступного напрямку також у сенсі «потойбіч» відносно минулого, але зі своїми особливостями. Зв'язок між метамодернізмом і постмодернізмом існує, але він існує і з модернізмом, які так чи інакше переслідують сучасну епоху. Тобто виникає варіативність, є «гойдалка» між різними полюсами, «розхитування». Отже, як це позначається на структурі творення і сприйняття? Автори статті зазначають, що «метамодерністська структура сприйняття породжує своєрідне «розхитування» між модерністським прагненням до смислу і постмодерністським сумнівом щодо сенсу усього цього, між модерністською щирістю й постмодерністською іронією, між надією та меланхолією, між емпатією та апатією, між єдністю і множинністю, між чесністю і корупцією, між наївністю та всезнанням, між авторським контролем і загальнодоступністю, між майстерністю і концептуалізмом, між прагматизмом і утопізмом... Отже, метамодернізм — це розхитування,

коливання. Він виражає себе у динаміці» [281, 2]. Таким чином, можна зазначити як провідні риси метамодернізму здатність до варіативності і поєднання принципів модернізму та постмодернізму.

Одним із провідних дослідників метамодернізму в мистецтві є також французька дослідниця Л. Коклен. В Україні особливості цього напрямку в контексті сучасної драми досліджує Ю. Скибицька, а в контексті індивідуального стилю - О. Коваленко. Однією з домінантних рис постпостмодернізму, яка нас цікавить у контексті неоміфологічного моделювання драми, це створення віртуальних реальностей. Зокрема у статті «Індивідуальне на тлі постпостмодернізму» О. Коваленко зазначає: «Естетика віртуальності розширює естетику постмодерну. Вона відображає не стільки третю реальність, що пародіює вторинну реальність класичного мистецтва, вона створює нові артефакти, фантомні об'єкти, що не мають онтологічної основи і є гіперреальним дублем» [106, 42]. Створення віртуальних реальностей, які не мають аналогів у дійсності, проявляє міфологізацію нового типу. Вони можуть існувати паралельно з зображенням реальності, а можуть самостійно, за особливими індивідуально-авторськими законами буття, створюючи віртуальну реальність. Одним із варіантів зображення іншого світу є використання містики, потойбічного світу. Відповідно у метамодернізмі змінюється розуміння онтологічних понять життя-смерть не як опозиції, а як варіативності реальностей, які можуть переходити одна в іншу. Зокрема О. Коваленко зазначає: «Натомість гра зі смертю отримує нове забєрвлення. Доказовість гіпотез відносно антиречовини відродила дискусії стосовно існування антисвітів, а отже, знову постало питання про взаємоперехід, оберненість життя та смерті.» [106, 43]. Таким чином варіативність реальностей і зокрема зображення містичних реальностей у співвідношенні з міметичними визначають домінантні риси найновітніших тенденцій у розвитку мистецтва і літератури.

У контексті кризових тенденцій у соціокультурних процесах однією з визначальних тенденцій стає «парадоксальність», яка маркує як неміметичні форми, так і міметичні. Так Н. Корнієнко зазначає: «Сучасне художнє середовище нині схоже на парадоксальну, навіть химерну картину світу, в якій андеграундом у легітимному полі перебуває актуальне мистецтво» [122]. Ця парадоксальність посилюється у посттоталітарних соціумах: «Розірваний соціальний контекст вказував на онтологічне безумство буденності, що стала раптом ірреальною, - саме так сприймала дійсність розколота травмою розпаду імперії східно-європейська свідомість» [71, 1].

Оскільки розвиток сучасного мистецтва, зокрема драми в Україні мав свої особливості і зазвичай не має чіткого поділу і чистоти напрямів, а утворює своєрідні «гібридні версії», з урахуванням всіх цих компонентів і ситуації посттоталітарного суспільства мною було вирішено запропонувати термін „химерної драми”. Назва «химерний роман» виникає в українському літературознавстві ще відносно текстів періоду 60-70-х років, але розвиток драми і прози мають свої особливості. Тому маємо уточнити специфіку «химерності» в драматургії. Термін «химерності» у постмодернізмі запропонував І. Ільїн. Зокрема дослідник акцентував поєднання непоєднуваного, як у давньогрецьких міфічних істотах, його парадоксальність: «Химерність постмодерну обумовлена тим, що в ньому, як у сновидінні, співіснує непоєднуване: несвідоме прагнення, хай і в парадоксальній формі, до цілісного і світоглядно-естетичного осягнення життя, і чітка свідомість початкової фрагментарності, принципово несинтезована роздробленість людського досвіду кінця ХХ століття». [91, 6].

У нашій роботі цей феномен має елементи постмодернізму та метамодернізму і дотичність до поняття “химерний роман”, яким окреслено пошуки українських прозаїків кінця ХХ століття (найпомітніший представник якого В. Шевчук), проте стосовно драматургії цей термін потребує суттєвих уточнень. *Химера* - створіння, яке мутує від реальних

форм до парадоксальних гібридів, не фіксуючи одного стану, але продовжуючи змінюватися, не боячись неправильності, ненормованості і навіть потворності. Цій драмі притаманне поєднання масковості, карнавалізації водночас із безжальною сповідальністю, іронія і водночас тотальний фатальний трагізм. Можемо продовжити асоціативний ряд поняття «хімерність» - це аналогія з постчорнобильською ситуацією, яка спричинила мутації, коли монстр – не виплід «ситої фантазії», що знудьгувалася за незвичайним, як у фантастичних трилерах, а звичайна повсякденна реальність. І ці «мутації» можуть виявлятися не лише у зовнішніх формах, а і у внутрішніх (структура, особливості мотивації тощо). Особливість «хімерності» сучасних тенденцій в її опозиції реалізму. Зокрема І. Ільїн зазначає потрійну опозиційність, образно подібну до класичного зображення парадоксальної істоти, в якій виражається «хімерність»: «Подібність постмодерну з його грецьким прототипом, мабуть, найнаочніше проглядається в його літературній практиці, бо типовий твір постмодернізму завжди за своєю суттю є висміюванням, варіюється від поблажливої іронії до жовчного трагіфарса, трьох однаково неприйнятних для нього форм естетичного досвіду: модернізму, реалізму і масової культури; подібно до давньої химери, постмодерн грізно гарчить на розтиражовані шаблони високого модернізму, буцає ідею реалістичного мімесису і своїм отруйним хвостом злобно жалить жанрові штампи розважального читива та інших форм індустрії розваг» [91, 7]. Пропонуючи розширене розуміння «хімерності», сформулюємо її особливості в адаптації на драму - *це гібрид від постмодернізму і метамодернізму з елементами стилістичних течій минулого, в основі якого створення гіперреальності.*

Таким чином, період кінця ХХ початку ХХІ століття характеризується різкими змінами стилістичної парадигми, існуванням паралельних напрямів і відповідно провокував складну поліваріативність стильових тенденцій і структурних основ в українській драмі.

Висновки до розділу I:

Якщо розглядати драму як «теорію репрезентації світу», можна побачити, як вона корелюється з духовним життям суспільства і в яких ігрових моделях репрезентує світ. Міфокритика може бути одним із методів, які дозволяють проаналізувати драматичні тексти, як вираження ігрових моделей діагностики, які передають сучасне національне світовідчуття, світобачення і світорозуміння і розширюють значення драми в культурі.

Проаналізувавши розвиток різних концепцій теорій міфу, можемо визначити ті, які можуть бути використані в аналізі структурної основи драми. Застосування поняття «парадигма» і дослідження міфологічної парадигми дозволяє проаналізувати різні рівні і напрями міфологізації текстів. Зокрема ми окреслили поняття міфу, міфеми, міфології, міфологеми, міфопоетики і вибрали ті, які слугують вирішенню поставлених завдань, зокрема такі як «картини світу», «проекції самоусвідомлення суспільства» тощо. Аналізуючи функції міфу ми дійшли висновку, що значна частина може бути застосована в драматургії, зокрема аксіологічна, комунікативна, праксіологічна, моделююча.

Якщо розуміти міф, як втілення універсальних схем-архетипів людської підсвідомості, у контексті драми важливо врахувати його двовекторність – як повернення архаїчних цінностей минулого, так і надії, звернені в майбутнє.

Міф пов'язаний із різними видами літературної творчості, але характер зв'язку між ними може бути різний. Якщо прийняти за основу зв'язок міфу і драми через його театральність (драма виникла з міфу, як театр із ритуалу), то саме «сценічні» тексти виглядатимуть пріоритетними, а сценічні параметри драми – визначальні в аналізі творів. Драма як агональна модель світобачення може корелюватися з міфологією саме на структурному рівні. Розрізняють різні рівні міфологізації: традиційна, ідеологічна та мистецька (насамперед за Р. Бартом).

Складні зміни у соціокультурних процесах, спровоковані руйнацією одного типу соціуму і формування іншого, зміни системи цінностей, формування державності тощо спричинили необхідність дослідження міфології у драмі в ідеологічному аспекті. Роль ідеології як інструмента влади пов'язана із соціальною роллю драматурга (відповідно еліта чи маргінес). Ідеологічні стратегії мали складний суперечливий характер у цьому періоді – руйнація минулих ідеологем, потреба у створенні нових, відсутність носія і механізмів їх утілення.

За основу взято тезу про наявність універсальної структурної основи, заявленої структуралістами, але яка природа і елементи цієї структури у драмі, потребує уточнення. Драматургія завдяки своїй особливій двоїстій природі між літературою і театром має свої особливості поетики, для якої структурні елементи мають особливе значення. Ми пропонуємо гіпотезу, що основою структури у драмі є дія, виходячи з походження терміну і теоретичних досліджень від найдавнішого Аристотеля до новітнього П. Паві.

Проте поняття дії має різночитання, і необхідно акцентувати важливість тих чи інших елементів, зокрема наближення до *фабули, гри, конфлікту, здійснення волі* тощо. Поділ дії на безперервну і переривчасту виокремлюють два види структури і відповідно «закриту» і «відкриту» форми драми. Найважливішими в аналізі дії як структурної основи є поняття сюжету і конфлікту, які перетинаються у точці «теми», або «предмету». Дія поділяється на видиму (зовнішню трансформацію) і невидиму (внутрішню), які пов'язують дію з характерами. У їхній взаємодії ми беремо за основу постулат, що дія визначає характер і може суперечити іншим характеристикам персонажів.

Зауважимо, що всі ключові поняття – конфлікт, сюжет, дія піддавалися сумнівам і запереченням, проте ми дійшли висновку, що вони лишаються домінантними у драмі і такими, що утворюють її структурну основу. Визначальним і об'єднуючим у розумінні структурної основи є поняття

композиції, яке притаманне всім мистецтвам, але має свою онтологічну специфіку у драмі, пов'язану з часом, простором, психологією гри і глядацького сприйняття.

Моделювання твору, його структурні особливості пов'язані з естетичними закономірностями того чи іншого періоду і взаємодії стилів. Початок періоду, який розглядається у даній роботі, пов'язаний із вичерпуванням і розхитуванням канону *соцреалізму* (термін, який потребує уточнення і звільнення сутності від ідеологічних нашарувань). Домінантною системою означеного періоду був постмодернізм, який мав в Україні, зокрема у драмі, свої особливості. Одним із стильових напрямків, який проявився на теренах сучасної драми, можемо назвати *драму абсурду*, штучно заблоковану і проявлену пізніше у драматичних текстах.

Елементи стилів минулого (барокова, романтична, символічна, екзистенційна тощо), які витіснялися з ідеологічних причин, активізувалися у нових інверсіях. Постдраматичний театр і постдрама також вплинули на розвиток структури сучасної драми. Метамодернізм проявився у сучасному драматичному дискурсі в оригінальних інверсіях. Комплексні тенденції стильових видозмін сучасної української драми на межі постмодерну і метамодерну запропоновано назвати терміном «хімерна драма».

РОЗДІЛ 2. ВПЛИВ ІДЕОЛОГІЧНОЇ ДОМІНАНТИ МІФУ НА СТРУКТУРУ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

2.1 Ідеологічно-міфологічне моделювання п'єс

2.1.1 Соціокультурний контекст соцреалістичної драматургії і її критична рецепція

У першому розділі було обґрунтовано, що формування міфологічної парадигми пов'язано з соціокультурним процесом і його трансформацією. Домінування того чи іншого рівня міфологізації також залежить від комплексу чинників. Зокрема для формування ідеологічної домінанти у текстах необхідна робота ідеологічної системи. У драматургічній сфері вона складається з кількох факторів: вплив органів влади (або його відсутність), організація театральної справи в країні, залежність від аудиторії, критики. Аналіз театральної системи періоду «розвинутого соціалізму» та тогочасної критики дозволяє зробити припущення про наявність ідеологічної домінанти у драматургії. Спробуємо обґрунтувати, чим вона була реально зумовлена.

Театр у радянській Україні був майже повністю одержавлений, незалежні театри, які складають більшість у країнах світу, фактично не існували в публічному просторі. Таким чином, це забезпечувало контроль над театральним мистецтвом і сценічною драмою. Натомість такі театри мали стабільні державні дотації. Утримання театрів було доцільним за умови існування в якості провідника державної ідеології. І справа була не лише у фінансовій залежності, а й у плановій підпорядкованості творчості. Репертуар із певним відсотковим співвідношенням класики й сучасного, іноземного і вітчизняного (відповідно російського, українського і «братніх» народів) мусив затверджуватися спершу «художньою радою» театру, а потім узгоджуватися з місцевими і центральними органами влади. Сама постановка теж мала пройти художню раду театру, а подекуди і оцінку компартійних

органів перед виходом на глядача (інформація про функціонування системи надана співробітниками міністерства культури В. Неволовим, О. Мірошніченком а також драматургами В. Бойком, Я. Стельмахом, Я. Верещаком та іншими). Окрім того, сам фактор «українськості» уже провокував створення небезпечної зони в ідеологічному аспекті (можливість звинувачення в націоналізмі). Місцеве чиновництво нерідко оглядалось на центральне з відповідним комплексом меншовартості і страхом звинувачень, зумовленим тотальними репресіями минулого. Хоча ідеологічна система вже входить у період кризи й занепаду, проте її функціонування було ще доволі сильним, а наслідки її інерції відчутні навіть дотепер.

Важливо враховувати соціальну роль драматурга у соціокультурному розгляді розвитку драматичної літератури. Згідно В. Тернеру у культурі існують як стійкі структури, що прагнуть догматизувати свою ідеологію, так і протилежні до них «анти структури» (*comunitas*), які поділяються на лімінальні (перехідні), маргінальні (такі, що «на узбіччі») та пригнічені (під гнітом соціуму). В соціалістичній Україні драматург, чиї твори були втілені на кону, належав до однієї з найзаможніших верств суспільства. Таким чином, автор належав до згадуваної «шляхти», яка, зазвичай, слугувала інтересам центральної влади. Натомість «національно-визвольний рух спирався на *comunitas*, на етнокультурну спільність з ірраціональними гаслами» [196, 68]. У період кризи соціалістичної системи посилюється і внутрішня деструкція ідеології. Відповідно знижується і соціальна роль драматургів: кількість постановок сучасних українських п'єс у відсотковому співвідношенні значно зменшується, особливо молодих.

Ослаблення ідеологічної «машини» гіпотетично мало б супроводжуватися і деструкцією (розвінчанням) ідеологічних міфів. В Україні вони могли б розвиватися 2-ма особливими способами: поступова деструкція і пряма опозиція. Перша виявляється через викриття фальшу, введення подвійних структур, ідеологічних і неідеологічних,

неоднозначності, маскуванню. Оберненою стороною ідеологічної впорядкованості були автори і твори, вилучені з офіційного літературного і театрального обігу, так звані «нерекомендовані». Про сутність цього феномену напише пізніше драматург Я. Верещак: «Ярликом «нерекомендований» на наших-ненаших землях таврували особливо обдаровані, самобутні мистецькі твори, заборонені до друку чи публічного виконання. Розпочався цей єзуїтський процес з таврування художньо завершених, гостро актуальних драматичних творів, а відтак поступово поглинув усі без винятку сфери духовного життя України» [33, 171]. Процес цей надзвичайно складний, оскільки штучне вилучення з процесу художньо вартісних творів створювало своєрідні «білі плями» літературної й театральної історії, які потребують відновлення і реабілітації, до того ж це змінювало контекст у цілому. Цей феномен стосувався і окремих п'єс новітніх «флагманів» від драматургії: «Заборонялися навіть п'єси таких відомих у 60-70-і роки популярних і нібито поміркованих драматургів як О. Коломієць та М. Зарудний. Гостра п'єса останнього «Фортуна»... була безжалісно «відредагована» і йшла вже у якомусь обгризеному вигляді» [36, 168-169]. Тож українські автори періоду «розвинутого соціалізму» могли потрапити в еліту, а могли на маргінес публічного неіснування. І саме страх був головною запорукою функціонування ідеології в театрі.

Пропонуємо взяти за основу, що драматургія з ідеологічною домінантою кінця ХХ століття створюється у період поступового вичерпання соцреалістичного канону переважно у II половині 70-х, першій 80-х. Цей феномен легко пояснюється діалектикою умовностей. Тобто, враховуючи, що умовність – необхідна для функціонування театру і здійснення комунікації між сценою і публікою, деякі форми фіксуються у штучних конструкціях (зокрема драматургічних), тобто витворюється «норма», «канон», який починає втомлювати своєю стереотипністю. Таким чином, витворюється низка перетворень: *умовність – утворення норми – одноманітність –*

порушення норми шляхом винайдення протилежних умовностей – формування нових норм і так далі. Якщо накласти цю схему на означений період розвитку драматургії в Україні, то матимемо відрізок від одноманітності через порушення норми до початку утворення нових. Особливістю ж уявної початкової «норми» є її штучність, неорганічність, зумовлена домінуванням ідеологічних міфів, а не мистецькими законами.

Драматургія так чи інакше пов'язана з певним типом театру, на який вона спрямована, або до якого вона перебуває в опозиції. Тому для розуміння міфологічної парадигми і особливостей структури, маємо з'ясувати театральну модель, з якою співвідносила себе драма і механізми існування драми в цій моделі. Детально специфіка театального контексту драматургії цього типу описується в **Додатку 1**. Це підтверджує й органічний діалог драматургії із синхронним йому театром і значною мірою публікою. А такий діалог був можливий за умови поєднання ідеологем із міфологемами інших типів, тобто втілення складних структур.

Окресливши загальний соціокультурний і театральний контекст, важливо зазначити і критичну рецепцію, як синхронної даній драмі, так і пізнішу, альтернативну, посттоталітарну та діаспорну. Доводиться констатувати надмірну ідеологічну заангажованість тогочасної критики. Для розуміння контексту наведу цитати, які характеризують тогочасний рівень аналізу: «Розширення ідейно-тематичних горизонтів і поглиблене художнє осягнення важливих проблем радянської сучасності, створення галереї позитивних героїв, передусім образів комуністів, людей праці – будівників комунізму, урізноманітнення жанрово-стильових форм, збагачення, оновлення арсеналу зображувальних засобів – характерні риси драматургії даного періоду» [267, 6]. От іще одне характерне свідoctво заангажованості: „Гадаю, що не помилюсь, якщо скажу, що ключовим завданням наших театральних колективів у світлі матеріалів XXVI з'їзду КПРС є дальше підвищення ідейного і художнього рівня репертуару. З'їзд закликає до того,

щоб ми, як ніколи раніше, приділили увагу якісному боку справи, створенню крупномасштабних сценічних полотен, які відображають героїчну боротьбу радянського народу за комунізм» [193, 2]. В тій негласній грі, в яку грали діячі театру, ідеологеми захищали від можливих утисків. Тому проблематично довіряти оцінкам, наявним у цій критиці.

З іншого боку, варто враховувати й іншу крайність, в яку почали впадати як критики, так і митці наприкінці 80-х та в 90-х роках – тотальне відмітання діяльності театрів періоду застою, особливо постановки за сучасними текстами (70-х - початку 80-х). Режисери почали зрікатися власних робіт, критики - заперечувати мистецьку вартісність «застійних» театральних постановок, а заручниками ситуації опинялися драматурги.

От одна з негативних характеристик про застійний період у театрі: «Хронічна усередненість театральних колективів так чи інакше сигналізувала про загальну хворобу... Непомітно, але неухильно український театр почала охоплювати гангрена халтури, й таке існування багатьох влаштовувало. Слепе наслідування канонів, пієтет перед художніми догмами, вмінням міцно сколотити виставу, трафаретність почерку стали вважати чеснотами» [116, 159].

Така тенденція виникала не лише у театральних критиків, а й почасти у літературних, майже до повного нівелювання письменницького доробку цього періоду. Зокрема у діаспорної дослідниці модерної української драми Л. Онишкевич-Залеської знаходимо таке твердження: «Радянський режим обмежував громадян у їхніх намаганнях вільного вислову в літературі, де була мова про особисту автентичність і самосповнення. Марксистська увага на соціалістичну спільноту, а не одиницю і її свободу, як і марксистський детерміністичний підхід до подій, були головною мотивацією, щоби в радянській літературі не зображувати індивідуального пошуку. Тільки кілька п'єс того часу мали деякі відблиски ідей особистого самовислову: Івана Кочерги «Майстри часу» (1933), Олексія Коломійця «Планета Сперанта»

(1965) та Олександра Левади «Фауст і смерть (1960)» [75, 28]. Як бачимо, всі три зазначені твори написані до 70-х років, тобто цей період взагалі «викреслюється» авторкою з історії культури. Не заперечуючи значення заявлених дослідницею п'єс і схематичності і заангажованості багатьох творів періоду «застою» (тому ми не розглядаємо твори В. Рачади, Ю. Мокрієва, В. Собка та деяких інших) зауважу, що така позиція видається нам іншою крайністю ідеологічного трактування текстів - тільки з протилежним знаком. Адже всі три п'єси пропонують містично-фантастичну реальність, вилучаючи героїв із реалій тогочасного суспільства, таким чином, будь-яке авторське моделювання текстів на основі цих реалій заперечується. Варто уважно розглянути тексти і спробувати «відділити зерна від плевел» з мистецької, а не ідеологічної позиції і зосередитися на авторській стилістиці в ідеологічних лещатах.

У цих протилежних за оцінкою рецепціях окреслені процеси міфологізації і деміфологізації стосовно драматургії. Ми поділяємо більш виважений погляд дослідниці О. Левченко, яка констатує критичний нігілізм пострадянського періоду і потребу в об'єктивному аналізі: «Разом з тим упродовж усього пострадянського часу в суспільстві простежується тенденція викреслити з історії радянський період як певний «зіпсутий» час і радянську культуру як явище недалуге, цілковито залежне від ідеології. Однак кожна ситуація може стати уроком, якщо розуміти, що через неї відкриваються певні закони світу, в тому числі й внутрішнього світу людини... А будь-який час, зрештою, має свою жорстокість і свою ніжність, свою ницість і свою висоту, свій бруд і свою чистоту, тим помітнішу й ціннішу, чим брудніша реальність» [132, 5].

Досліджуючи фактичний матеріал, ми намагалися уникати крайніх позицій стосовно творчості драматургів з ідеологічною домінантою. У даній роботі пропонуємо зосередитися на об'єктивному аналізі ситуації.

Пропонуємо розглянути авторські способи використання ідеологем і міфологем різних типів, а також співвідношення стереотипних моделей із оригінальними структурами, авторським «голосом», індивідуальним стилем. Розпочинаючи розгляд основних ідеологем, які можна виявити в тих чи інших п'єсах, зауважимо, що вони тісно пов'язані із тематичною характеристикою, оскільки саме «тема» нерідко визначала пріоритет подальшої постановки. Більше того, театральне мистецтво існувало в ритмі заданих тем, які були провідниками ідеологічних міфологем. І ці теми були залежними від двох факторів - владних директив, які визначали актуальність тієї чи іншої проблеми чи події в суспільстві і відповідної необхідності її висвітлення на кону, та «круглих дат» - ювілеїв видатних діячів та річниць визначних подій (революції, перемоги у війні тощо). Це були умови гри, в які грали і драматурги, й інші театральні діячі. Нерідко тема слугувала актуалізації ідеологічної неоміфології, але лише у зовнішній структурі тексту. Віддавши «данину» темі, автори могли поєднувати ідеологеми з паралельними міфологемами іншого порядку, які подекуди вступали у суперечність і деміфологізували їх. Для прикладу зазначимо, що в періоді 70-80-х рр.. однією з найбільш репрезентативною була «виробнича» тематика. Щоб дати уявлення про специфіку такої ситуації, наведемо приклад із «закличної» статті журналу «Український театр» під рубрикою «Рішення XXVI з'їзду КПРС у життя», в якій зазначено, що п'єси морально-етичної тематики переважають, а виробнича (в тому числі й сільська) тема досліджена в українській драматургії недостатньо. Це свідчить про те, що українські драматурги хоч і грали у запропоновані умови гри, проте робили акцент на "морально-етичних", себто загально-людських проблемах, ніж суто ідеологічних, активізуючи другий рівень міфологічності.

Вище ми зазначали, що паралельно розвивалася опозиційна драматургія, «нерекомендована», яка не зазнала реалізації, ані друкованої, ані сценічної,

або була заборонена відразу після таких спроб. Важливо зауважити, що це стосувалося навіть найбільш «офіційних авторів», і минулі заслуги не рятували від можливих заборон. Наприклад, п'єса «Гил» М. Зарудного була відзначена Державної премією, а от постановка п'єси «Маестро, туш!» в Театрі ім. І. Франка у 1979 році напередодні святкування 1500 років Києва була сприйнята, як жорстка сатира на тогочасну владу, і відразу після виходу вистави була негласно заборонена - за свідченням її постановника С. Данченка [59, 122]. Таким чином, ситуація діалогу «автор-театр» не була однозначною для всіх авторів.

Ідеологічна система регулювала не лише «рекомендовані» теми, але й «нерекондовані», тому на іншому полюсі опинялися автори, які не лише не намагалися «вписатися» в директиви, а свідомо брали на себе роль аутсайдерів. Наприклад, показовою у цьому контексті стала п'єса А. Вербеця «Екіпаж «Летючого голландця», яка пізніше за означенням В. Сердюка стала символічною назвою цілого покоління «невписаних» і «нерекондованих»: «Екіпаж «Летючого Голландця» - такими видаються мені драматурги минулих років, над якими постійно нависав дамоклів меч тотальної цензури. Навіяла мені цей образ однойменна п'єса Альберта Вербеця – згусток дивовижної енергії, так безжалісно перекресленої державою, театрами, режисурою – а тепер вже й нами...» [33, 166]. Трагічність ситуації полягає в тому, що нереалізованість у тоталітарному минулому посилилася бездумним «відкиданням» у посттоталітарному майбутньому, в якому не відбулося вповні ні люстрації, ні реабілітації. І тому особливо важливо дослідження п'єс, «невписаних» в ідеологічний контекст. Проте і в текстах з ідеологічною домінантою були втілені складні міфологічно-структурні процеси, які ми розглянемо детальніше.

2.1.3 Ідеологеми «місійного походження влади» і «боротьби світоглядів»

Одна з основних тем у драматургії - одвічної боротьби двох начал, класичного конфлікту з героєм і антигероєм, який був перетворений у конфлікт двох ворожих «таборів» - ідеологічну схему тоталітарної влади. Це протистояння проявлялося передусім в історичних п'єсах, зокрема стосовно Жовтневої революції, Громадянської і Вітчизняної воєн, яке особливо активізувалося в ювілейні роки. Себто, наочне втілення ретроспекції «золотого віку» для радянської міфології – «священної боротьби» з ворогом у чистому вигляді. Зокрема це зображення Громадянської війни у п'єсах «Зачарований вітряк» М. Стельмаха і «Ніч і полум'я» М. Зарудного, Вітчизняної у п'єсах «Тил» М. Зарудного, «Генерал Ватутін» Л. Дмитерка, «За другим фронтом» В. Собка, «Голубі олені» і «Кравцов» О. Коломійця, «Діва Марія» І. Рачади та інших. Суголосною стала ідеологема «про місійне походження влади», яка проявлялася зокрема в «Ленініані» з характерною ідеалізацією персонажів, а паралельно - в «героїзації» борців за комунізм. У 70-х роках виникають такі п'єси, як «Перші барикади» В. Канівця – про молодого Володимира Ульянова, драматична хроніка «Поєдинок» Л. Синельникова (період підпільної діяльності напередодні революції 1905-07 років), а також «Камо» О. Левади, в якій головний герой-підпільник вдає, що не відчуває болю – характерний показ перетворення на «героя» в античному сенсі слова – поміж людьми і своєрідним живим «богом» – Леніним. Варто відмітити такі особливості: в 70-х, а особливо у 80-х роках подібні міфологеми радянського «псевдомесіанства» стають обмеженішими в кількісному відношенні, втрачають свою культовість, а найпопулярніші драматурги того часу (М. Зарудний, О. Коломієць) практично уникають подібних ідеологем, або маскують їх. А це свідчить про системну кризу.

Розглядаючи ідеологеми «одвічної боротьби», які проявилися в історичних п'єсах, можемо виокремити дві основні тенденції, які по-різному

вирішують співвідношення особистість-історія, індивідуальність-суспільство, і відповідно різні структурні основи. У першій автором творилася загальна конструкція перетворень, суспільних змін, в якій людям відводилася роль статистів, «гвинтиків» у невідворотних закономірних подіях. Таким чином, текст моделювався за заданою ідеологічною схемою, а персонажі радше слугували ілюстраціями певних ідей. У другому типі на перший план виходила особистість, її внутрішній світ, а соціальні трансформації служили лише виразним тлом для аналізу психологічних зрушень. Розглянемо це на конкретних прикладах.

Перший тип, де персонажі підпорядковувалися історії, презентовано зокрема в одному з творів Василя Фольварочного «Друге цвітіння» [224]. Обидві світові війни - предмет дослідження автора у п'єсі, де дія відбувається на Західній Україні - з 1919-го по 1939-й з перервою у 20 років. Основна ідеологема, втілена у творі - утвердження й відвоювання радянського ладу. В цій п'єсі особисті стосунки підпорядковані ідеологічній конструкції сюжету і є персоніфікованими символічними втіленнями подій. Так, Марічка, наречена комуніста Сікори і вагітна від нього, але стає дружиною куркуля Яреми аж до повернення радянської влади. Образ може трактуватися як алегорія самої Західної України, що підкреслено прозорою деталлю: Марія паралізована, і лише з появою колишнього коханого (комуніста) зводиться на ноги. Герої підпорядковані загальній конструкції, ними рухає автор згідно з наперед заданою основою. Антигерой наприкінці влаштує пожежу – характерне кліше образу «шкідника». Таким чином, ідеологема стає своєрідним каркасом, структурним контуром, на який нанизуються всі події і характеристики персонажів. Мистецьке моделювання тексту підпорядковано ідеологічній схемі. Ідеологічна домінанта активізує неокласичні структурні елементи у спрощеному вигляді: яскраво виражений зовнішній конфлікт і протистояння герой-антигерой, лінійна композиція, реалістичність, переважно зовнішня дія.

Натомість у п'єсі Миколи Зарудного «Тил» створено складнішу структуру. Ідеологема протистояння ворогів слугує лише тлом. Війна переважно за кадром, але вона додає напруженості дії, створює атмосферу «екзистенціального» простору. Сюжетну лінію п'єси складає виведення з окупованої території дитячого будинку. Невеликий гурт людей опинився у ворожому оточенні, у важких умовах, але саме ця екстремальна ситуація проявляє сутнісні риси характерів героїв, як позитивні, так і негативні. На перший план виходить розвиток людських стосунків, розкриття складностей внутрішнього світу героїв. Тобто модель п'єси має дворівневу структуру.

Ця ж тенденція прослідковується у воєнних п'єсах О. Коломійця, зокрема «Голубі олені»: соціальний фактор і відповідний конфлікт служить лише тлом для виявлення особливостей внутрішнього життя героїв. В основу сюжетної лінії лягає любовна історія, зокрема драматична ситуація «перешкоди в любові». І цей фактор уже є опозицією до радянського канону. Зокрема В. Гудкова зазначає: «Передусім, у сформованому радянському каноні не може утворювати сюжету любов (будь-яка — материнська, батьківська, любов чоловіка до жінки і навпаки), любовні перипетії витісняються на периферію» [58, 324]. Класичної опозиції «ворогів» із героя та антигероя як таких немає, цим антигероєм виступає сама війна — знеособлене фатальне втілення зла, фатуму. Війна, як прояв зіткнення тоталітарних систем, яка заплутує людей, руйнує їхні долі. До того ж не лише ворожа сторона, фашистська, здійснює цю руйнацію, а й не меншою мірою, «своя», не менш згубна в концептосфері п'єси О. Коломійця. Так, Кравцов через непорозуміння представників радянської системи потрапляє до штрафного батальйону за «згвалтування» дівчини, яка насправді проносить кохання до нього через десятиліття розлуки. Не менш фатальний вплив здійснили обидві тоталітарні системи на головну героїню. Заради пошуку коханого романтична дівчина йде на війну і стає снайпером, по суті, фаховим убивцею. Оце ламання людської психіки наочне у словах

Оленки після першого вбитого фашиста: «... людину вбила, а мене поздоровляють... Ось яка вона, війна...» [111, 25]. Ця ненормальність не сталася б за інших умов. Але на другому полюсі цієї ситуації виявляється інше - щира жертвовність, також спровокована ситуацією війни, яка загострює як негативні, так і позитивні сторони людського буття. Отже ставлення до теми принципово інше: на першому місці людські стосунки, дослідження нюансів психіки людини. Конфлікт є, по суті, внутрішньоособистісним, розвиток дії проявляється насамперед через розвиток характерів, внутрішні зміни, а зовнішній є другорядним. Таким чином поєднання ідеологем та авторських міфологем утворює складну структуру, де ідеологема слугує лише тлом, або зовнішньою композиційною «рамкою». Натомість основні елементи структури не відповідають радянському канону – розмивання опозиції герой-антигерой, використання неканонічних сюжетних ліній (наприклад, любовної), переважання внутрішніх конфліктів і внутрішнього типу дії, складний психологічний розвиток характеру, а не герой-«гвинтик».

Наступним різновидом ідеологеми «світоглядної боротьби» у п'єсах на «виробничу» тематику була «прогресивна конкуренція». В її основі переважно був конфлікт ретрограда і новатора. Розвиток його можна простежити на прикладі двох п'єс Миколи Зарудного «Веселка» і «Мертвий бог» [85]. У першій п'єсі зображено протистояння на рівні взаємного несприйняття екс-голови колгоспу Кряжа та його молодого наступника Шелеста (характерно, що це прізвище помітного діяча компартії України, тож п'єса мала і сатиричну алюзію). Конфлікт фактично не вирішується, а радше штучно знімається завдяки паралельній лінії з інтригою закоханих, запозиченій із класичної комедії: Шелест стає зятем старого, і все вінчає «хеппі енд», традиційний «оптимістичний» фінал. За шаблонністю персонажів це фактично аналог комедії масок, своєрідного радянського «дель арте», модернізація традиційних театральних типажів. Таким чином, ідеологема використовується формально у головному конфлікті, але

натомість додаються інші «неканонічні» елементи – традиційна любовна сюжетна лінія, зовнішня дія, класичні типажі-маски. Таким чином, домінує неокласична комедійна структурна основа.

Натомість у другій, пізнішій п'єсі М. Зарудного, де закладена аналогічна ідеологема, конфлікт модифікується і ускладнюється. Він відбувається між людьми однієї генерації, тож із протистояння поколінь переходить у площину різниці світоглядів. Герої – «новатор» Андрій і «ретроград» Іван – окреслені більш точними психологічними деталями, розвиваються протягом п'єси, складніші, менш однозначні. Паралельно до типової ідеологеми, зазначеної вище, у п'єсі проявляється архетипна міфологема протистояння таланту і бездарності, аналогічна до тієї, яку використав А. Пушкін у творі «Моцарт і Сальєрі». Талановитий винахідник Андрій має тіньову сторону – цинізм і невдячність до близьких людей. Антигерой Іван усвідомлює, що винахід друга зруйнує його кар'єру і весь розмірений стиль життя, і починає протистояти впровадженню винаходу Андрія. Руйнація таки стається, але вона несподівано для самого героя виявляється звільненням, духовним очищенням від «клітки» минулого життя, осоружної родини і кола обов'язків. Таким чином, міфологема перевертається, і поразка виявляється внутрішньою перемогою. Перетин двох рівнів міфологізації – ідеологічний та традиційний – завдяки нестандартному дубль-фіналу проявляє ознаки індивідуальної авторської інверсії – звільнення особистості від стереотипів соціальної поведінки. Проте підпорядкування ідеологічній моделі лишається домінантним.

Ідеологема поступу технічної революції проявляється в низці п'єс того періоду – протистояння технічного прогресу і його «тіньової» сторони, екологічної небезпеки, зокрема у п'єсах «Пора жовтого листя» і «Таке довге, довге літо» М. Зарудного, «Здрастуй, Прип'ять!» О. Левади [137]. Розглянемо принципи ідеологічного моделювання тексту на прикладі останньої. У драмі дійство розгортається на тлі будівництва Чорнобильської

АЕС. На відміну від більшості п'єс цієї категорії, де носіями конфлікту є герой та антигерой, тут у протистояння вступають два позитивні персонажі, до того ж закохані одне в одного: фізик-атомник Федор та студентка-біолог Тетяна. Конфлікт технократії і природи максимально загострюється, бо Полісся - одне з унікальних, найбільш екологічно чистих місць, а загроза атомної станції – значно серйозніша за інші види технократизації. І хоча наприкінці герої знаходять компромісне вирішення питання, насправді розв'язання конфлікту не відбувається – воно штучно знімається завдяки введенню паралельної лінії. Автор застосовує прийом з арсеналу «священної боротьби» - періоду Вітчизняної війни. Необхідний за умовами соцреалістичного драматичного канону антигерой-шкідник Мартинюк виявляється колишнім приспівником фашистів. Таким чином, відбувається смислове зміщення: ворог переноситься з одних умов в інші, не зв'язані безпосередньо за змістом. Саме він чомусь розпускає чутки про небезпеку радіації, а у фіналі вихоплює пістолет. Вчинок персонажа виглядає недоречно, а його покарання ніяк не зв'язано з основною дією п'єси. Таку ситуацію, гадаю, можна тлумачити по-різному. Перший варіант - як композиційну недосконалість твору - автор не зміг розв'язати конфлікт і вивів його в іншу площину, утворивши сурогат його вирішення. Але це може трактуватися і як свідоме залишання напруги, створення двох планів – зовні оптимістичний фінал, за яким – невирішений «завислий» конфлікт, по суті субстанціональний. Зловісно звучать і накликання біди в устах одного з керівників - Новаша: «А не знайдете - значить тупик... *(про спільну мову - Н.М.)* така вже наша доля. І нехай тоді карають нас і Лісовик, і Водяний» [137, 38]. Особливо песимістичний текст з огляду на сучасні знання про наслідки аварії на ЧАЕС. Автор діагностує відчуття наближення катастрофи, але не зважається заглиблюватися у сутність проблеми, уриваючи тривогу штучним фіналом. Таким чином, спроба вмотивованого поєднання ідеологеми та міфологеми в межах одного тексту виявилася

неконструктивною. Маскування і оптимізація не вдалися, а тільки підкреслили її штучність. Структурна основа складається з недовершених суперечливих складників, які не утворюють органічного цілого. Зауважимо, що в постановці цієї п'єси виникла саме така суперечність трактування навіть у межах однієї постановки. Зокрема сценографічне вирішення вистави Д. Лідера у Київському Театрі імені І. Франка втілило цю напругу і передчуття катастрофи, замасковане і недорозвинуте у тексті.

Різновидом ідеологеми різниці світоглядів стало протистояння правильного «радянського» способу життя і неправильного «буржуазного» – як прояв власницьких «хижацьких» інстинктів та ідеально-колективістської свідомості, жертвності заради високої ідеї чи громадських інтересів. Тобто, утвердження безперспективності позицій «ворожого табору» через нівелювання «культу приватної власності». Подібна ідеологема застосовується у п'єсах «Притча про шлагбаум» М. Минка [163], «Перший гріх» О. Коломійця [106], «Перстень з діамантом» О. Левади [138] та інших. Проте розуміючи психологічну штучність подібних мотивацій, автори вводили побічні, особистого характеру і «страхували» ідеологеми паралельними міфологемами різного походження. Наприклад, у «Притчі...» застосовуються міфологеми «спокушання гріхом», «продажу душі» завдяки використанню сюжетних мотивів і образів гоголівських творів. Так, персонажами твору М. Минка виступають сучасні прототипи гоголівських героїв, і новий Чичиков - бізнесмен-шахрай, в тенета до якого потрапляють Солоха (мати), Оксана (жінка), Вакула - через нібито легкі гроші. Паралельно до «офіційної» ідеологеми М. Минко вводить додаткові мотиви розладу, кризи сім'ї, протистояння поколінь. У п'єсі «Перстень з діамантом» розглядається судова справа розлучення подружжя Троянів, яка дає можливість ретроспективи історії їхніх стосунків. Зовнішній «офіційний» конфлікт – умовно ідеологічний - поміж «правильною» жінкою, ідейною комуністкою і депутатом та її «неправильним» чоловіком, міщанином-

власником. Причина розлучення буцімто у різниці світоглядів. Проте паралельно вводиться внутрішній конфлікт - розлад інтимного життя подружжя, зрада чоловіка. До того ж «традиційна» мотивація виглядає більш вагомою і переконливою. Внутрішньою мотивацією вчинків «спекулянта» Палика у п'єсі «Перший гріх» О. Коломійця стає душевна драма у дитинстві - батько, в минулому видатний архітектор, стає п'яницею і кидає сім'ю. Герой ніби намагається взяти прискорений реванш за втрату соціального статусу, досягти втраченого благополуччя.

Таким чином, розуміючи психологічну штучність мотивацій, заданих ідеологемами, автори вводили побічні сюжетні лінії, особистого характеру. У такий спосіб вибудовування конфліктів та подієвий ряд, виражений у вчинках героїв, мало подвійну структуру - паралельно застосовувалися ідеологеми і міфологеми різного походження. Та розглянувши різні авторські стратегії маскування і страхування ідеологем міфологемами і відповідними паралельними конфліктами та мотиваціями вчинків у різних драматичних текстах, зауважу, що незграбність соцреалістичного канону, його служіння певним етичним засадам вводило композиційну недосконалість, штучність. У таких п'єсах бракувало моделей, які б діагностували і прогнозували справжні соціальні трансформації, а не спроектовані у «директивах», а також повноцінних персонажей – знакових постатей свого часу, а не «маріонеток» системи. За твердженням О. Бондаревої «У соцреалістичній драматургії «зайвою» виявилась повноцінна людина, здатна мріяти про особисте щастя, а не про «комсомольську новобудову», кохати іншу людину, а не «ідею»...» [26, 112]. Але такі моделі і персонажі виникали у деяких п'єсах лідерів драматургічного процесу.

2.1.4 Розхитування радянського міфу у високохудожніх зразках соцреалістичної драми

Власне, етапною п'єсою, в якій драматургічна структура із сильним протагоністом поступово переводить його у «зайву людину» став «Дикий Ангел» Олексія Коломійця [112]. На мою думку, це одна з найскладніших п'єс у контексті структури з ідеологічною домінантою. Характерно, що з появою цього твору виникла суперечка щодо приналежності героя до позитивного полюсу чи негативного і небезпека табування драми. І лише тріумфальна хода цього твору по українських сценах (ставилася у 28 театрах) змусила критику визнати Платона Ангела позитивним персонажем.

В центрі п'єси, на перший погляд, суто сімейна драма (означена жанрово епічно «повість про сім'ю»), де голова сім'ї Платон Ангел - фанатичний трудівник і сімейний деспот, який може легко вигнати з дому сина Павлика, що одружився без відома батьків, ляяти, як школяра, сина Федора за роман із шлюбною жінкою чи піти на конфлікт із сином Петром за непорядність і халтурність у роботі. Промовисте вже саме дивне для радянської драматургії прізвище Ангел - символічне й іронічне водночас, а ім'я Платон дає асоціацію з грецьким філософом, образом мудреця-вчителя. Загалом, надання прізвища Ангела для головного героя було ризикованим кроком в ситуації тотального релігійного нігілізму, але саме це слово стає ключовим у розумінні сутності образу. О. Коломієць нерідко вдавався до символічних назв, імен, і не випадково, скажімо, дочка Ангела мріє бути стюардесою - щоб літати. Таким чином, автор підкреслює її духовну спорідненість із «нечесністю» батька, хоча на перший погляд герой видається якраз надміру «заземленим» своєю прискіпливістю до заробітків і суворістю. Його «ангелоподібність» розкривається у подальших вчинках: по суті він стає охоронцем душ своїх дітей, зупиняє їх на краю прірви духовного падіння. Образ Платона своєю фанатичною відданістю єдиній пристрасті – роботі – близький до героя античної трагедії. Зокрема син Петро зауважує,

що ніколи не бачив батька на відпочинку – «все щось робить». Означення «Дикий» також має складну семантику. Це можна трактувати, як його непокірність радянським соціальним нормам, – він сам встановлює власні моральні закони і сам стає суддею і прокурором оточуючим. Крім того, його «ангельство» вільне і від християнства, хоча Платон і викриває одну з основних вад атеїстичної моралі: тимчасовість, невідповідальність за власні вчинки. Відсутність поняття душі і плати за гріхи призводить до появи «временщиків» мовою автора, людей із психологією існування «тут і зараз» і кредо «після мене хоч потоп».

У п'єсі також є данина часу - підстава для схематичного ідеологічного трактування - протиставлення чесного трудівника «временщикам», себто халтурникам, любителям легкої наживи, як-от Крячко чи Маляр. Але це лише поверхневий шар тлумачення тексту. Перш за все, легко помітити безпосередні сюжетні алюзії з трагедією Шекспіра «Король Лір», яка містить одну з найбільш універсальних міфологем у драматургії. Перебуваючи на вершині влади, король Лір перестає адекватно сприймати світ навколо, приймаючи за істину штучне віддзеркалення, створене йому на догоду. Лише після руйнації цього впорядкованого, але штучного світу, герой трагедії починає прозрівати від внутрішнього осліплення. Платон Ангел також володар у «королівстві» власної родини. Дочка характеризує його як «маленьку неприступну фортецю» з метафорою, що сюди і «блискавка не влучить». Тобто цей родинний мікрокосмос дає їй відчуття спокою і гармонії.

Але ця рівновага швидко руйнується. Батько виганяє з дому молодшого сина, що ствердив право на індивідуальний вибір, одружившись без згоди - подібно до Корделії. І так само подібно до п'єси В. Шекспіра цей удар виявиться значно менш дошкульним, ніж ті, що нанесуть згодом старші сини. Звісно, Ангел не ділить буквально ніякої землі, хоч і має виразні риси деспота, який все життя поклав на утворення свого власного світу. Але

віртуальне володіння Ангела – це моральне королівство, засноване на твердині власного кодексу честі: порядності, вірності, а головне – відповідальності за будь-який вчинок. І його розшматовують, розтягують, воно гине на його очах. Бо кожен із дітей послідовно робить крок далі у напрямі «безвідповідальності» – зруйнування сім'ї іншого, халтура в роботі, яка може мати трагічні наслідки тощо. Особливість цього образу і в спорідненості з тим фундаментальним українським типом, який зустрічається зокрема в «Хазяїні» (Пузир), «Суєті» (Карпо) І. Карпенка-Карого, тип фанатичного господаря – і відносно себе, і власної долі. Але цей образ очищений від супутнього «негативу», притаманного персонажам згадуваного класика. Він доведений майже до абсолюту античних героїв, справді «ангел» – але тільки в цьому максималізмі відповідальності й за свою роботу, і за дітей, і за країну. Здається, що втручаючись у долю дітей, він приносить їм нещастя: молодший син, одружившись, поневіряється у гуртожитку, середньому загрожує помстою чоловік звабленої жінки, а старший втрачає посаду і дружину. Серед пізніших критичних реценцій знаходимо й таке трактування «деспотизму» батька: «Девіз «Моя сім'я – моя держава!», який висповідує головний герой, реалізується ним у прикметних для тогочасного суспільства формах авторитаризму, однак підсумок такий, які і у ставленні пересічних громадян до «батьків від влади»: власні діти починають ненавидіти...» [127, 147]. Але таке твердження повністю суперечить самій дії п'єси – наприкінці кожен із дітей Ангела піднімається на новий щабель, але вже з відчуттям відповідальності за себе, свою долю, рішення. Адже проблеми існували так чи інакше, просто сини закривалися від них, жили сьогоdnішнім днем, не думаючи на крок уперед. Та й сім'я не ототожнюється з державою, навпаки, протиставляється їй (вона «попереду»). На мою думку, герой не уособлює «соціалістичного способу життя», який склався по суті, а навпаки – активно опонує йому.

Умовне «кредо» головного героя проявляється в інтерв'ю з журналістом. «Вища мета - жити як слід», - відповідає Платон на абстрактне питання, і далі: «А ми разом з державою і багатіємо... Правда, я трошки попереду» [112, 203]. Реакція журналіста на індивідуалізм героя – розгубленість і нерозуміння - це ніяк не вкладається в стереотип позитивного героя. Ніякого колективізму й примату суспільного над особистим, який лежав в основі радянського ідеологічного міфу. Більше того, Платон відверто іронізує над так званою «соціалістичною свідомістю», яку декларує Крячко відносно того, що він хизується злиднями. Навпаки – крайня індивідуальність героя, яка засвідчує зверхність свого шляху над загальним. Автор поєднує у герої кілька архетипів – універсальні біблійний (Ангел) та мистецький (Король Лір) і національний (Хазяїн), водночас наділяючи його живим характером, показуючи у розвитку. Показовий епізод розмови дочки Платона з журналістом, де вона характеризує його як «мурашку», яку вона бачитиме з висоти польоту на літаку. По суті це аналог тієї самої маленької людини - «гвинтика» системи, долю якого намагаються уникнути «ангели».

Платон Ангел пропонує перенести власну модель на державу, але таке сумісництво неможливе, приречене. Тип цей унікальний, але патріархальний і вимираючий – на його зміну приходять «временщики». Автор вловлює і сутність господаря нового типу, породження саме такої системи, як-от Маляр, якого дуже точно характеризують слова: «Кажете, хапаю? Хапають усі... Я належу до тих, хто мовби краде і не краде. На межі. Для мене статті не знайдеш» [112, 216]. В образі Ангела втілено ще один архетипний образ – Дон Кіхота із власним кодексом лицарських чеснот, яких давно зреклося це суспільство. Автор діагностує проблемні зони більшості *хомо советікус* – існування в умовах деспотизму, тоталітарної свідомості породжує людей, нездатних вирішувати власну долю і відповідати за неї. Крім того, це створює феномен подвійного життя – фальшивого зовнішнього і таємного напівзаконного внутрішнього. Те, що саме непокірний вигнанець -

молодший син - виявляється найдостойнішим у трійці – ознака усвідомлення трагічної провини головного героя – деспотизму, який знекровив волю. Тож Дон Кіхот – Ангел і воює з «вітряками» у душах дітей, які перемелюють на порох внутрішній моральний імператив. Хоча у фіналі Ангел таки збирає свою сім'ю, але ця внутрішня боротьба за збереження свого морального королівства, знекровила його, Платон Ангел приречений на вмирання.

З огляду на сказане вище, зазначимо, що О. Коломієць створив доволі складну модель, власний міф апокаліптичного характеру - про загибель на теренах радянської України царства високих чеснот. Цей світ прирікає на сходження зі сцени життя мудрого «господаря», натомість діагностує прихід людей безвідповідальних, дрібних шахраїв - побічний ефект «одержавленої» радянської людини. До речі, сленгове поняття «временщик» також має свій відповідник в апокаліптичному сенсі – поділ душ на тимчасові («временщик») і вічні («ангел»). Таким чином, О. Коломієць використовує три міфологеми – універсальні мистецькі (Король Лір і Дон Кіхот) та національну (Хазяїн) і накладає на них четверту, новостворену. Йдеться про руйнацію в людині традиційних чеснот і відповідальності за вчинки та прихід покоління «временщиків». У підтексті п'єси легко прочитується, що ця руйнація в психіці відбувається внаслідок утвердження нового ладу – втрати вічних цінностей в атеїстичному світі, подвійної моралі існування «на межі».

Підсумовуючи, зазначу, що ця п'єса О. Коломійця має поліфонічну структуру, є знаковою для цього періоду, оскільки чи не найбільше проявляє стан ідеологічно-міфологічної кризи, якій буде слідувати подальша поступова деструкція і виникнення міфології іншого типу. «Дикий Ангел» – це драма на межі з трагедією (хоча й означена прозовим терміном «повість»), в якій створено універсальну міфологічну модель тогочасного суспільства і проявлено один з основних конфліктів сучасності. Таким чином, можемо простежити, що створення складної міфологічної моделі з використанням

ідеологом та їхньої деструкції, традиційних і мистецьких міфологем впливає на створення складної структури (ускладнена композиція, поєднання зовнішнього, як відображення соціального, і внутрішніх конфліктів, деталізований розвиток характерів тощо) з неоднозначною інтерпретацією.

Інакшу стратегію структурування тексту втілює М. Зарудний у сатиричній комедії «Пробачте, ми без гриму» [86], яка пропонує складний тип моделювання і поводження з різними ідеологемами та міфологемами. Автор використовує одну з ідеологічних міфологем – індивідуальної жертвності в ім'я колективного блага. Він послідовно дешифрує та руйнує її засобами іронії та пародіювання, демонструючи штучність і абсурдність. М. Зарудний також вводить паралельну дію з іншими, природними мотиваціями. «Пробачте, ми без гриму» М. Зарудного - парадоксальна комедія, в якій він виходить за межі класичного дискурсу і використовує принципи некласичного структурування, зокрема модернізму та драми абсурду. Драматург використовує прийом «театру в театрі», і вступає у діалог із знаковим модерністським твором – «Шість персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло. Тут також персонажі з'являються на репетицію у театр і розігрують сцени, вступаючи в опозицію до прототексту. На відміну від драми Л. Піранделло, де п'єса й автор відсутні, а текст твориться на очах, у М. Зарудного є і драматург, і драма також у наявності, але зі штучними вчинками і набором штампів соцарту як у драматургії, так і в режисурі. У п'єсі співіснують кілька паралельних структур – первісного авторського тексту з безконфліктною дією, фінал якої «порвали на автографи», режисерської концепції з акцентацією видовищних сцен, часто незв'язаних між собою, а також конфліктного дійства «живих» персонажів, які ворогують за виграшний лотерейний квиток. У самому квитку трансформувалася міфологема пошуку скарбу, поширена в українській літературі і традиційно пов'язана з мотивом диявольської спокуси. Ця боротьба і справді розкриває тіньові сторони ворогуючих сторін. Тож

основні пристрасті, в яких беруть участь рідні й знайомі бабусі, вирують довкола виграшного квитка. Додатково практично кожен із персонажів веде власну самостійну партію, не зв'язану безпосередньо з основною дією. Хтось прагне зіграти виграшну роль, хтось - знайти собі пару, Пожежник хвилюється з приводу пожежної безпеки, Автор – відповідності сценічного дійства - тексту, Режисер – із приводу ефектності сцен. Проте основний конфлікт розвивається між прибічниками «канонічного» тексту, збудованого за соцартівськими принципами і живими персонажами-акторами, які опираються його засадам, протестують проти фальшивих мотивацій. «Справжні» герої приходять на репетицію п'єси і переінакшують твір, іронізують над кліше, манекенними типами і ходульними ситуаціями. Так, старенька Одарка, що виграла машину в лотерею, не віддає її піонерам, як написав Автор-персонаж, а залишає її собі. А Стеллу не влаштовує як коханий «геолог-романтик», вона підбирає собі інші образи, далекі від соцартівських кліше. Себто штучні образи протоп'єси нейтралізуються і вводяться «живі» з психологічними мотиваціями.

Окремі персонажі і побудова діалогу в багатьох сценах наближена до естетики абсурду. Зокрема, виникають такі персонажі, як Пожежник, який вдає головного начальника в театрі і переживає за «ружжо», яке за крилатою фразою «має вистрелити» у фіналі. Стелла і Конов'яз, пародійна любовна пара, яка повторює одну й ту саму безглузду сцену з репліками «Я біжу... А я ловлю», сенс якої не може пояснити ні режисер, ні автор, ні самі герої. Один із персонажів (вірніше, одна з імпровізованих ролей персонажа) говорить лише однією фразою ламаною англійською «хау ду ю ду» (як справи?). Пародійний образ-маска «мудрого діда» Чарка з'являється абсолютно недоречно і говорить виключно прислів'ями, але його довільні висловлювання парадоксально резонують із тим, що відбувається на сцені. У логіці абсурду Одарка у фіналі визнає його нареченим. Таким чином, головний предмет конфлікту – лотерейний квиток із машиною - дістається

абсолютно «лівому» для структури персонажу, перетворюючи його у фіналі на головного героя. Загалом герої варіюють миттєві поверхові «маски», які можуть народжуватися просто на сцені і тут же зникати. Характерно, що деструкції зазнають і авторська концепція, і режисерська інтерпретація. Вони конфліктують один з одним за вплив на дійових осіб, але обидві поступово втрачають владу над тим, що діється на сцені. «Р е ж и с е р. Ні, треба швидше закінчувати, бо вони нас з вами затягнуть у такі тенета, що ми не виплутаємося.» І далі: «А в т о р. Я втратив над ними владу, вони роблять усе, що хочуть» [86, 342].

Концепція бартівської «смерті автора» тут трансформується у його розчиненні в героях. Втрата креативу підкреслюється виразною деталлю – коли його просять дописати роль, він відмовляється, мотивуючи, що в нього «немає паперу». Принцип побудови діалогу поступово стає все більш незв'язним і парадоксальним, коли кожен персонаж «у своїй темі», а діалог підкреслює відчуження і непорозуміння, підкреслені різними просторами дійства (нібито реальний, сценічний, текстовий тощо). Наведемо приклад:

«К о н о в'я з. Жаль, мені такі слова написали! (*Стає на одне коліно*). Мій друже, я поведу тебе несходженими стежками туди... (*заглядає в текст ролі*) туди, куди... де народжується сонце... А якщо колись не зійде воно... воно... то вогнем свого серця я осяю твій шлях... Хай живе вічний вогонь!

Вбігає П о ж е ж н и к.

П о ж е ж н и к. Де вогонь?! Що горить?

К о н о в'я з. Душа.

П о ж е ж н и к. Знову диму напускаєте? Казав же, щоб не випускали на сцену тих, що без гриму, бо вони тут такого нароблять! [86, 350].

Штучний пафос неоромантичного соцартівського тексту Актора дисонує з побутовою недоречною поведінкою Пожежника і безпорадною Режисера. Ключовим тут також є поняття «без гриму», яке увійшло в назву і з контексту

п'еси означає спробу зобразити персонажів без нашарувань соцартівську канону, очищених від штучності і фальшу «нагримованої» реальності.

Фінал п'еси також парадоксальний, по суті незавершений – очікуване «ружжо» (рушниця) не стріляє, а всі просто йдуть «у буфет», окрім автора і режисера, які безуспішно намагаються вплинути на ситуацію. Прийом відкритого, ніби обірваного фіналу також відсилає до принципів драми парадоксу.

Таким чином, М. Зарудний використовує у полісемантичній структурі різні ідеологеми й міфологеми: радянську «колективістської жертвності», мистецьку «конфлікту автора і його персонажів» та національної «спокушання скарбом». У складній композиції автор здійснює демонтаж соцреалістичного канону, застосовуючи засоби модернізму та драми абсурду.

Хоча в контексті проблематики роботи нас цікавлять насамперед структурні особливості п'ес, проте важливо окреслити загальні стилістичні особливості творів «ідеологічно-міфологічного» типу моделювання.

Перш за все, зауважимо тенденції в жанрових характеристиках і пов'язаній із цим специфіці текстів. Адже жанр – це перш за все той чи інший кут зору на запропоновані обставини, домінування певних правил гри. Від превалювання того чи іншого жанру залежить відчуття світу і відношення до певних естетичних норм. Наприклад, поява високої трагедії свідчить про утвердження певного естетичного канону, а переважання сатиричних комедій, п'ес-пародій може свідчити про «втомленість» канону, його вичерпаність. Ґрунтовно ця проблематика розглядається в роботі О. Бондаревої «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання», але здебільшого про пізніші тексти. Якщо слідувати концепції О. Бондаревої про те, як змінюється жанрова парадигма відповідно до трьох типів драматичного дискурсу: класичний, некласичний і постнекласичний [25, 7], тексти, які розглядалися в цьому розділі, тяжіють до класичного типу з відповідним

поділом на опозиції «трагедія-комедія» і наявністю «чистих» жанрів, але з елементами некласичного. Якщо у період «відлиги» траплялися тексти, які наближалися за характеристиками до трагедії, інколи навіть віршовані («Фауст і смерть» О. Левади), то тексти авторів, які ми розглядаємо, тяжіють до драми, до того ж драми більш камерної, «сімейної», на відміну від більш масштабних суспільних драм недавнього минулого. Активно розвивається комедія, особливо у М. Зарудного, але домінанта соціальна змінилася ліричною, або пародійною. Особливість драматичної форми ідеологічно-міфологічних текстів - схильність до епізації жанрів. Наприклад, О. Коломієць називає свої п'єси: повість, притча, М. Зарудний визначає «Пробачте, ми без гриму» як «майже неймовірна історія», у А. Школьника «Перевал» - це драматична новела тощо. А це свідчить про початок розмивання родових меж, притаманних некласиці.

У загальних рисах класичний дискурс домінує в естетичних вимірах презентованих п'єс. Зокрема це такі риси, як міметизм, принцип «презентації буття», універсальність конфліктів, канонічність і нормативність композиційної структури, фіксованість часопростору, спроби рефлексивного опанування гармонії та ідеалу, нормативність мовлення (за винятком специфічного для України суржику). Проте почасти наявні риси і некласичного дискурсу, наприклад, подвійна проблематика і сумнівний логоцентризм, загострення міфологічних опозицій, модальність конфліктів, розмивання структури – введення паралельних, або відкриті фінали тощо. Канон соцреалізму вочевидь вичерпується, супроводжується паралельними «страхувальними» структурами, вводяться елементи неоромантизму, модернізму, драми абсурду.

2.2 Еволюція структури драми під впливом деструкції ідеології

2.2.1 Зміна історичного контексту та деідеологізація культурного простору

Драматургія, яку відносимо до ідеологічно-деструктивного типу формувалася переважно у період розхитування соціалістичної системи і ослаблення ідеологічного тиску, який став більш соціально адаптованим і замаскованим у 80-х роках ХХ століття, але все ще відчутний. Початок 80-х років позначений смертями політичних лідерів і відповідно швидкою зміною керівництва країни і кризи влади. А спроба реформування і відживлення соціалістичної системи кінця 80-х років, що пройшла під гаслами «перебудови» та «гласності» стала каталізатором для остаточної руйнації радянської імперії і формування іншого соціуму. Відповідно руйнується і створена нею ідеологічна система та механізми функціонування театру, як тотально одержавленої структури. Рубіж 80-90-х років – період початку зміни системи, кардинальної переоцінки цінностей. Тобто цей перехідний період характеризується загостренням *кризи соціалістичного суспільства*, внутрішнім визріванням владних структур нового типу, які готували можливість легалізації свого становища, а також поступовою трансформацією соціуму. Для драматургії це означало відповідно поступове ослаблення цензури, але, водночас, поступове зниження ролі драматурга, як провідника владної ідеології і його ролі в театральній системі.

Перехідні періоди в історії зазвичай характеризуються радикальними змінами і в мистецькій сфері. До того ж сам цей злам нерідко фіксується і прогнозується у творах трохи раніше від соціально-політичних подій. Деструкція і демаскування передуює характерному «конструктивному хаосу», з якого згодом утворюється новий «порядок», заснований на інших естетичних засадах. Частково цю місію естетичної й ідеологічної деконструкції здійснила і драматургія 80-х років, подекуди випереджаючи, а

подекуди синхронно із соціально-політичними зрушеннями в суспільстві. Соціальні зміни діагностувалися і драматичними текстами на різних рівнях.

Детальний аналіз того, яким чином змінювалася система функціонування театральної системи і роль сучасної драматургії в ній, здійснюється у **Додатку 2**.

Проаналізувавши театральний контекст і його вплив на драму, з'ясуємо, якою була реакція критики на появу нового покоління і, відповідно, нову роль сучасної драми в українському театрі? Характерне виявлення нових спільних рис не лише тематично, а і у структурних особливостях творів. Наприклад, реакція на появу відразу кількох сучасних п'єс у щойно заснованому Київському театрі драми і комедії, де 5 із 6 п'єс – сучасні національні тексти. Це «Мені тридцять» Л. Хоролець, «Драма в учительській» Я. Стельмаха, «Найвища точка – любов» Р. Феденьова, «Сержант, мій постріл перший» Е. Володарського, «Тривога» О. Петрашкевича. Випадок цей майже безпрецедентний, про що зокрема зазначає А. Драк у статті «Спростовуючи аксіому» [66, 22]. Підбір п'єс не випадковий – вони близькі за темою, типологією конфлікту, принципом «перевертання» ситуації, про яке згадувалося вище. Їх об'єднує так званий тип «соціальної драми». Таким чином, режисер ніби декларує особливий вид театру, і постає питання, який саме? «Театр публіцистики? Театр молодих драматургів? Театр актуальних проблем?» - ставить у згадуваній статті риторичні питання критик і сам пробує дати відповідь: «... в його афіші відбулося прагнення вести розмову з глядачем про найголовніше у житті, про те, що бентежить його розум і почуття» [66, 23]. Отже, звернення до сучасної драми цього типу провокує до створення театру, зосередженого на актуальних проблемах, театру, який намагається говорити із глядачем про сучасне «наболіле», тобто, допіру неактуалізовані проблеми, говорити мовою, близькою цьому глядачу, використовуючи характерні для потенційної публіки ситуації і персонажів. Це монтаж театру, як трибуни, і

водночас, як камерного дійства, без котурнів. В даному випадку сучасна драма не лише захоплює театр тематично, а й провокує певну театральну естетику, вірніше, вона народжується «на стику», в результаті діалогу сучасної режисури і драматургії. А. Драк намагається кількома фразами виразити квінтесенцію такого типу театру: «Взагалі лаконізм і відкритість (оголеність) прийому – наріжний камінь естетики театру... Цей театр – режисерський. Але театр антивидовищний, антирозважальний. Режисура уникає як патетики, так і споглядальності, побутовщини, псевдопсихологізму, з його невиправданими паузами. Графічна скупість кольору, конструктивна чіткість, напружений темпоритм... за дві години... треба багато чого висловити. Звідси – стенографічна протокольна стислість» [66, 24].

Про пріоритетність і провокативність нової драматургії щодо театального процесу пише і сам режисер цього театру Е. Митницький: «... режисура оперативно відгукнулася на появу публіцистичної драматургії, яка вимагала від практиків театру нових або інших граней і якостей... Громадянська за думкою, публіцистична по стилістиці, актуальна щодо запитів суспільства, як прийнято казати, «проблемна драматургія» викликала до життя і певну виконавську манеру, ігровий почерк, систему» [165]. Отже, звідси виникає певний напрямок у драмі і театрі, який вирізняє актуальність, публіцистичність, лаконічність і чіткість візуальних виражальних засобів, зосередження на психологічних перетвореннях акторів, на входженні у «резонансні» стосунки з публікою. Водночас, це не означає, що публіка однозначно сприймала такі вистави. Ці п'єси були не просто провокативними, а й ризикованими, вони розшарували глядацький зал. Зокрема, на підтвердження цієї тези можна навести приклад у книзі спогадів Л. Стельмах, дружини драматурга Я. Стельмаха «Мій кіт за тобою скучив» [217], де описується ситуація, коли після прем'єри вистави «Драма в учительській» Я. Стельмаха глядачка-вчителька, обурена побаченням,

говорить про те, що ніколи б не привела сюди учнів, якби знала зміст вистави.

Подібна тенденція частково проявилася в цей період у Київському театрі російської драми імені Лесі Українки. Наприклад, паралельно до початку діяльності Театру драми і комедії, тут також ставляться кілька вистав за сучасними творами: «Хазяйка» М. Гараєвої, «Сподіватись» Ю. Щербака, «Прошу занести до стенограми» Р. Феденьова, «Кафедра» В. Врублевської. Найбільш резонансною виявилася «Кафедра». Про це свідчить хоча б така цитата «Сто вистав, сто аншлагов! Є над чим замислитися» [193, 16]. Хоча сама п'єса не вирізняється пропозицією нової театральної естетики, вистава стає успішною перш за все через актуальність і гостроту теми – спотворене моральне обличчя керівників, отже, влади, актуалізацію моделі, яка є резонансною для соціуму.

Паралельні тенденції щодо постановок сучасної української драми проявляються не лише в Київських театрах. Наведемо для прикладу цитати із статті І. Мамчура, який аналізує постановки за п'єсою «Спитай коли-небудь у трав» Я. Стельмаха. Такі риси, як публіцистичність і тонка внутрішня психологічна робота над образами, він відзначає в характеристиці двох вистав – Ворошиловградської і Донецької: «Там (у *Ворошиловграді* – *Н.М.*) – відверта публіцистика, оголеність сценічних прийомів і перевага лозунга, у тьогівців (у *Макіївці*) у дію включаються засоби тонкого психологічного спостереження, що особливо відчутно в акторських роботах...» [155, 3]. Показовий факт резонансності – тривалість прокату. Наприклад, вистава Тернопільського театру (1984) - постановка П. Загребельного п'єси «Брате мій» Я. Верещака – 250 вистав, цю ж п'єсу ставив Дрогобицький театр.

Окрім так званих «великих» театрів – столичних і провінційних, сучасна українська драматургія активно завойовувала і майданчики новостворених театрів-студій. Характерно, що й у цьому напрямку сучасна драматургія

нової генерації почасти провокувала появу нового іншого напрямку в роботі театру. Зокрема, наведемо приклад із постановкою п'єси В. Босовича «Залізні солдати» в Експериментальному театрі-студії Володимира Пилипенка. Вистава була третьою в доробку театру і саме у зв'язку з нею критик В. Жежера зазначає: «Тут виявилось, що театр має свій голос, не схожий на інші... безсумнівно, що тепер у молодого театру з'явилася своя точка відліку в мистецтві» [80, 117]. У чому ж причина «свого голосу»? Критик пояснює це спорідненістю персонажів і самих акторів: «...колектив нарешті знайшов героїв, які виявилися такими ж максималістами, як і сам цей театр» [80, 117].

Одна з постановочних тенденцій цього періоду – використання недраматичних чи частково драматичних, які спровокували два напрями адаптації до сцени. Один із них - використання театрами принципово несценічних текстів. Наприклад, у заснованому наприкінці 80-х театрі-студії «Будьмо», очоленого режисером С. Проскурнею були поставлені «Дума про братів не азовських» Л. Костенко, «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» О. Лишеги. Ці тексти провокували нестандартне поводження зі сценічним простором.

Другий напрям – створення інсценізацій переважно прозових текстів. Наприклад, ціла низка таких адаптацій здійснювалася в театрі імені І. Франка, який у цей період відходить від домінанти сучасної драми - знаковими для театрального процесу України стали вистави С. Данченка та І. Афанасьєва «Конотопська відьма» (п'єса Б. Жолдака за мотивами твору Г. Квітки-Основ'яненка) та вистава С. Данченка, Я. Маланчука «Енеїда» (сценічна версія І. Драча за І. Котляревським), вистава І. Афанасьєва «Різдвяна ніч» за М. Гоголем, з текстами пісень М.Ткача. Очевидно, що такий контекст впливав на структуру драматургії, зокрема її епізації.

Варто зауважити важливу тенденцію, пов'язану зі зміною міфологічної парадигми – повернення ідеологічної складової іншого типу – національної. Адже цей напрямок втілював повернення і сучасну ревізію національної традиції. До того ж за свідченням Р. Коломійця «бешкетливі» версії

класичних творів привертали увагу молоді, тобто активізували певний національний код у молодшої генерації.

Проблема пошуку національної ідентичності і її захисту проявилася і в інших, оригінальних версіях, зокрема у згадуваному нам процесі віднайдення національного героя. Окрім згадуваних літературних героїв, які постають зокрема у ряді п'єс Ю. Щербака (постановка п'єси «Сподіватись» про Лесю Українку успішно йшла в Театрі російської драми, а «Стіна» про Т. Шевченка – в Молодіжному театрі), постає образ національного лідера-воїна. Наприклад, у другій половині 80-х виникає ціла низка п'єс про Олексу Довбуша – Я. Яроша, В. Фащука, Н. Шейко-Медведевої і, напевно, найвідоміша «Легенда про Довбуша» В. Босовича. Актуалізація образу народного месника, безнадійного борця за свободу – також не випадкова в цей період. Від стихійного начала автори і театри пішли далі – до пошуку державницьких мотивів, активізуючи і передбачаючи державотворчу ідеологію. «Данило Галицький» В. Босовича поклав початок явища, яке отримало назву «гетьманіана» з ідеологемами національного гатунку. Обидві п'єси були поставлені у Львівському театрі імені М. Заньковецької.

Отже, підсумуємо основні тенденції відносно сучасної національної драми у театральному контексті. Зауважимо, що хоча в кількісному відношенні сценічна реалізація українських п'єс скоротилася, але натомість виникає суттєва відмінність: нові твори зазвичай не творяться за канонами, запропонованими існуючим театром, а провокують появу нових (зокрема так званий «публіцистичний театр» та принцип «театру в театрі»), або принциповою несценічністю вимагають театральної адаптації. Суттєвою є в даному контексті прогнозуючо-випереджувальна тенденція.

2.2.2 Трансформація міфології і структури історичних п'єс

Розглядаючи п'єси, в яких поступово деміфологізується радянська ідеологія, висуваємо гіпотезу про деструктивність лише як про домінуючу рису, узагальнення, проте палітра міфологічного моделювання насправді ширше. Варто зупинитися і на різних поглядах на ідеологічно-міфологічне трактування цих текстів. Читаючи тогочасну критику, складається враження, що їх або намагалися «вписати» в існуючий канон, як-от у передмові А. Спиридонової до антології молодих авторів: «Різні сюжети, конфлікти, до яких звертаються початківці. Але критерієм творчості є ідейна спрямованість...» [215, 5]. Або ж нарікали на ідеологічні зміни, називаючи їх популярним на той час словом «дрібнотем'я», під яким крилися зазвичай так звана «камернолізація», подекуди відхід від соціальної проблематики і психологізація, зосередження на внутрішньому світі людини, на відміну від «масштабності» попередників. Натомість у дослідженнях драматургії часів незалежності знаходимо розуміння складності процесу творчості поміж співіснуванням із ідеологічним міфом і виявленням власної художньої позиції. Наприклад, М. Шаповал, характеризує творчість Я. Стельмаха цього періоду (зокрема п'єсу «Десант») і його зізнання, про «опір матеріалу»: «Хоча позиція біографічного автора при аналізі є швидше дорадчою, але вона ще раз доводить, що колізія п'єси заснована на труднощах нормативної цензурованої творчості й полягає у необхідності досягти художнього ефекту в роботі з історією, яка, очевидно, була частиною радянського пропагандистського міфу і стосувалася людей, зрощених у цьому міфі» [258]. О. Бондарева також розглядає міфологізм драми цього періоду, але зосереджується переважно на архаїчних міфах та пов'язаних із ними стратегіями, зокрема «жертвовного ритуалу» та «посвятницької містерії». Дослідниця відзначає, що «властива українській драмі «нової хвилі» модель «театру в театрі», яку на матеріалі окремих п'єс розглянуто крізь призму жертвовного ритуалу та посвятницької містерії, є поважним естетичним

набутком нашої національної драматургії (найяскравішими тут постають імена львів'янина Василя Босовича та киянина Ярослава Верещака)» [24, 170]. У своїй наступній роботі вона зазначає, що драматургія 80-х не була належно поцінована сучасною критикою, особливо театрознавчою і почасти випереджала її в естетичних пошуках, зокрема з точки зору міфологічних стратегій: міфопоетична домінанта як плідна текстова стратегія української драматургії 80-х рр. XX століття стає очевидною, а відтак визнається як художній прорив лише з плином часу – наприкінці 90-х.

В даному розділі ми плануємо проаналізувати тексти з точки зору роботи з ідеологемами та їхньою деструкцією, а також застосування міфологічного моделювання інших типів. Вище зазначалося, що серед найпоширеніших ідеологем радянського драматургічного канону було кілька напрямків. Це «героїзація» постатей певного типу, утвердження «культу особи» та інші прийоми вмотивування «месійного походження влади», активізація «сакральних» для цієї влади історичних подій, зображення «агонального» простору вічної боротьби за новий спосіб життя поміж героєм і антигероєм, утвердження спадковості поміж поколіннями, зображення міцної сім'ї і культу вірності, як моральна основа стабільності суспільства, звідси – «оспівування щасливого дитинства», а також утвердження далекого майбутнього як нового «раю» на засадах рівності і технічного прогресу. Розглядаючи драматичні тексти цього періоду, можна простежити, як поступово руйнуються ці позиції радянської ідеології і моральних засад суспільства, що і дає підставу називати цей тип текстів ідеологічно-деструктивним.

З драматургічного обігу, перш за все, практично зникають міфи про месійне походження влади, героїзація, ідеалізація «вічного минулого». Характерно, що на місце героїв революційного і позанаціонального гатунку в драматичних текстах з'являються інші постаті: інтелектуальні національні лідери. Так, І. Щербак створює особливий тип біографічної п'єси,

пропонуючи своєрідний драматургічний пантеон української еліти, зокрема Леся Українка у «Сподіватися», Тарас Шевченко у «Стіні», Леонід Кисельов у «Маленькій футбольній команді». Наближена до цього і п'єса «Марія Заньковецька» І. Рябокляча. Звертається до українського лідерства переважно політичного характеру і В. Босович, як-от у п'єсах «Олекса Довбуш», «Данило Галицький». Для цього типу п'єс не характерні ідеалізація й ідеологічний пафос, притаманні зображенню попередніх, «революційних» героїв. І. Щербак намагається вибудувати у п'єсах шлях пошуку, знахідок і втрат для головного героя.

В цьому контексті варто відзначити п'єсу В. Шевчука «Сад божественних пісень», присвячену філософу Григорію Сковороді. Особливість тексту в тому, що український геній тут лишається в тотальній опозиції, духовному аутсайдерстві не лише до свого часу, а й до новітнього (який постає у вигляді байдужих молодиків з примітивними розвагами) [264]. Субкультура відкидає одкровення філософа, конфлікт тут існує в іншій площині – як вічне і минуще, глибинне й поверхове, культура і антикультура. Спільним у названих п'єсах можна назвати появу міфологеми культу національної еліти, переважно духовної, яка являла собою опозицію ідеологемі уславлення героїчних лідерів радянської влади. І хоча ці національні лідери були все ж таки з «офіційно прийнятих» радянською ідеологічною системою, сама тенденція до створення галереї драматургічних портретів української еліти засвідчувала появу державотворчих настроїв, могла призвести до міфотворення нового гатунку, державницького. Таким чином, українська драматургія діагностувала необхідність у самоусвідомленні народу, його ідентичності через знакові постаті, їхню героїзацію. Ця тенденція водночас прогнозувала суспільні зрушення наступного десятиліття – утворення незалежної держави і потребу у формуванні національного засадничого фундаменту цієї державності.

Принципово змінюється і активізація ідеологем, пов'язаних із «сакральними» історичними подіями, які активізували «священну боротьбу». Практично зникає тема революції і Громадянської війни. Хоча в історичних п'єсах про Вітчизняну війну («Брате мій» Я. Верещака, «Довга дорога додому» А. Крима «Опір» В. Босовича, «Спитай коли-небудь у трав» і «Десант» Я. Стельмаха та інші) героїчні факти не спростовуються, проте мотивації вчинків стають складнішими, більш раціональними. Таким чином, здійснюється деміфологізація «героїки». Водночас безпосереднє протистояння героїв і антигероїв (зокрема «наших» і «фашистів») відходить на другий план, а то і зовсім зникає, натомість пріоритетними стають внутрішні конфлікти.

Так, у п'єсі «Спитай коли-небудь у трав...» Я. Стельмах намагається збагнути витoki самопожертвування молодогвардійців, до того ж парадоксально, що питання, які могли б виникнути у сучасників автора, озвучує гестаповець. Водночас більш ускладненим, нешаблонним стає і образ ворога. Якщо у текстах попередників ті ж «фашисти» виникали переважно як представники абстрактного безликого зла, або як типізовані схематичні «антигерої», то тепер вони набувають індивідуальних рис із психологічною розробкою образів. В іншій п'єсі Я. Стельмаха «68, або Десант», побудованій на документальних матеріалах часів Другої світової війни, закладено і власний конфлікт автора з нав'язаною проблематикою, опір митця «замовлений» стереотипній формі. М. Шаповал характеризує цю «боротьбу» естетичними засобами: «Для зрівноваження стереотипності теми драматург подає розмаїття формальних засобів: гра з часопросторовими зсувами, дискретний характер побудови сюжету твору, побудова можливих світів, наявність глибинних смислових структур, що реалізуються в архетипі ритуально-міфологічного таїнства посвяти...» [258, 170]. Таким чином, ми бачимо складну міфологічну структуру твору, де ідеологеми нівелюються застосуванням міфологем архаїчного і мистецького типів.

У «Довгій дорозі додому» А. Крим пропонує локальну замкнену ситуацію: у німецькому замку кільканадцять «наших» військових з пораненими і лікарями знаходять архів, за яким повертається власник замку - один із фашистських босів. Власне, і родовий замок, і архів - поняття символічні – це співвіднесення з минулим і майбутнім. Вони не погоджуються його віддати і через те гинуть у день Перемоги. Автор намагається вмотивувати їхню «нерациональну» жертву, перетворюючи п'єсу, якоюсь мірою, на драму ідей. «Ви втрачаєте не лише архів, ви втрачаєте впевненість у тому, що людину можна примусити жити на колінах, а це... було сенсом вашого життя» [129, 106]. Образ зламаного годинника може трактуватися як спотворення часу, «відставання» на шляху цивілізації. «Наші» лагодять годинник і ніби повертають можливість відчувати свій час. Ворог - німецький майор – існує лише у вигляді «Голосу» і тому подібний до якоїсь негативної містичної сили. Конфлікт із зовнішнього поступово перетворюється на внутрішній. Боротьба відбувається не на полі, а в душах людей. Тож у цих п'єсах агональна модель і героїка стають лише приводом для психологічних досліджень авторами «екстремальних випадків». Таким чином, бачимо як тенденція до деміфологізації ідеології впливає на структурні особливості, зокрема на зміну радянського драматичного канону. Таким чином відбувається камернолізація творів, домінування внутрішніх конфліктів над зовнішніми, відповідно переважання внутрішньої дії. Розмиваються межі і ускладнюється опозиція герой-антигерой. З'являються герої-аутсайдери, національні духовні лідери.

Складну міфологічну структуру пропонує Я. Верещак у п'єсі «Брате мій!..» [33]. Дія п'єси відбувається на Західній Україні під час війни. Ситуація протистояння ускладнюється третьою силою – українських повстанців, «бандерівців», які опинилися між двома тоталітарними системами. Автор використовує ідеологему «священної боротьби», в якій українським націоналістам відводиться традиційна роль «приспівників»

нацистів, але це протистояння відходить на другий план. Справжній протагоніст Орест Стогній – митець, що опинився між двох сил і намагається стояти осторонь цієї боротьби і загалом політики. Натомість представники крайніх сил – комуніст Іван Стогній і німець Фон Вайнцель - другорядні дійові особи. Характерно, що саме Орест, а не «бандерівці» уособлює в собі цей стан «між двох вогнів», в якому опиняється український народ на Заході. Орест – «не герой» за радянським каноном, він втілює «маленьку» людину - зі страхами, сумнівами, помилками і протиріччями. Поступо його втягують у бійню, намагаються зробити маріонеткою у складній військовій грі і підставити в ролі зрадника та вбивці брата Івана. Автор руйнує звичну схему героїв-ворогів, адже німець Фон Вайнцель зображений спершу як освічена шляхетна людина, він слугує лише каталізатором ситуації, а її супротивник Росія взагалі постає абстракцією далекої Москви в оточенні фашистів. Натомість справжня «битва» відбувається між своїми, виключно українцями – в межах однієї родини і її друзів. Гестапівець Борис Вирва і «виконавець вироків» Даня Поліщук маніпулюють Орестом в операції захоплення і страти його брата Івана, використовуючи як гачок шляхетні наміри поета врятувати рідне село від страти. І справжніми мотиваціями до зради чи вбивства стають не різні світогляди, а більш приземлені і звичні фактори: ревність до суперника, бажання збагатитися, помститися чи самоствердитися. До того ж зовнішній конфлікт між героями радше є побіжним. У фокусі п'єси – мікросвіт людини, своєрідне дослідження, як ситуація війни видозмінює і загострює як шляхетні риси, так і ниці. Двоє братів – Орест та Іван, яких вкидають у ситуації підозри, зради і вбивства, можуть символізувати і дві України, які стравлюють тоталітарні системи. Хоча ними намагаються маніпулювати як маріонетками, водночас, вони не маскові постаті, а складні психологічні образи, показані у розвитку.

У творі прочитуються алюзії з християнськими міфологемами: братовбивства Авеля Каїном та зрадою і жертвоприношенням Христа.

Показово, що перша нав'язується Оресту, який не вбиває свого брата по-справжньому, але вважає себе його невірним вбивцею – через те, що став зброєю в чужих руках. Його гріхопадіння спровоковане шляхетним наміром – порятунку рідного села і свого роду. Наріжним каменем стає вилучення новою владою «жорен» - у концептосфері п'єси вони символізують самостійність українців у добуванні хліба, а отже владі над власним життям. Відповідно і пісня про жорна, яка намагається застерегти від фатального кроку, тобто втілення ідеології «незалежності», яку хочуть знищити нові владарі, покаравши невловимого автора. Намагаючись забрати жорна у селян, завойовники прагнуть перетворити їх на залежних маріонеток, ніби вилучаючи «кермо» власної долі. Таким чином, саме на порятунок «самостійності» спрямований протагоніст Орест.

Друга міфологема накладається на смерть Івана, який стає свідомою жертвою в ім'я своїх переконань. Як не парадоксально для атеїстичної ідеології, але у загибелі комуніста Івана виразно читається аналогія з християнською - він відмовляється від спасіння ціною зречення і гине в муках. Гадаю, підставою для такої асоціації стає те, що комуністична ідеологія виглядає в п'єсі абстракцією нового вчення про справедливість, а Іван – утіленням необхідної жертви для утвердження нового вчення. Подібно до християнського міфу, першопричиною загибелі також стає зрада, до того ж «свого», його дядька Остапа Стогнія, який «вкусив» гріха спершу у зраді єврейської сім'ї, а пізнавши солодку принаду влади над життям і смертю, не зупинився і перед видачею ворогам рідного. Характерні авторські назви персонажів-братів, які різняться лише суфіксами: поважне Дідуган до дядька, який переховує Івана і зменшувальне Дідок - до його зрадника. Так ніби шляхетні чи ниці вчинки змушують дух людський рости чи зменшуватися. Родина влаштовує самосуд і – також подібно до євангельського міфу – примушує Дідка-Остапа повіситись. Зауважимо, що трактування смерті Юди зазнало численних різночитань у світовій

літературі якраз за амплітудою вимушеності-самостійності загибелі. І 30 срібняків, якими нагороджується гестапівцями Орест, щоб зафіксувати його фальшиве «братовбивство» перед іншими, ніби перекладаються драматургом на тогочасну «валюту» - пайок. Детальне перерахування продуктів і речей, заплачених за смерть брата, звучить цинічно і вражаюче, особливо точні сантиметри тканини і 10 пакетів туалетного паперу у фіналі. Ймовірно, це стає останньою краплею для митця – Орест, далекий від політики, у фіналі стає вбивцею – стріляє у справжніх винуватців смерті брата. По суті, він ніби проходить своєрідне посвячення-ініціацію у воїни. Характерно, що тогочасна критика, попри фінальний «правильний» вчинок розстрілу, однак не сприйняла персонаж митця, трактуючи негативно, зокрема у передмові до видання «Розквіт»: «Простежуючи історію невірального зрадництва поета Стогнія, драматург проводить думку про те, що духовна нестійкість людей, подібних до Ореста, призводить до політичної сліпоти, яку використовує ворог» [196, 7]. На мою думку, це занадто спрощене і однозначне трактування, яке не розкриває глибини твору, що виникає зі складної міфологічної структури тексту. Нівелюючи радянську ідеологію за допомогою християнських міфологем, драматург накладає власний мистецький міф про національний розбрат. Фактично в ситуації «чужої» війни, яка ведеться між двома тоталітарними системами, українці потрапляють у фатальний згубний стан розбрату, виступають зрадниками, жертвами, вбивцями, але не героями. Виходячи із концептосфери автора, де провідним структурним принципом стає «гра в гри» чи «театр у театрі», персонажі п'єси виступають маріонетками у грі переважно відсутніх напівабстрактних сил. Таким чином твориться новий авторський мистецький міф про національну проблему – символічно це «втрата жорен», перетворення людей на маріонеток, тож основний конфлікт видається у намаганні стати гравцем і вийти з ролі ляльки. Проте фінал виглядає неоднозначним – хто є справжнім гравцем? Чи розрізаючи мотузки одінеї

ляльки, персонаж потрапляє у роль іншої, так само спровокованої? Таким чином, структура тексту ускладнюється варіативністю.

Отже, в історичних п'єсах ідеологічно-деструктивного типу утворюються складні міфологічні структури, в яких роль ідеологем зменшується, вони відходять на другий план, натомість домінують традиційні, зокрема й християнські, а також мистецькі міфологеми. Відповідно ускладнюються композиції драматичних творів. П'єси стають більш камерними, класичні конфлікти з героями і антигероями послаблюються, натомість акцентовані внутрішні конфлікти і внутрішня дія. Персонажі ускладнюються, стають більш психологічно деталізовані. На зміну ідеологічних радянських лідерів, серед головних персонажів виникають національні лідери – представники мистецької еліти та славетні воїни. Жанрово домінує драма з елементами епізації.

2.2.3 Зміна опозиції героя-антигероя в драмі «восьмидесятників»

Одна з найпоширеніших ідеологем соцреалізму – боротьби двох світоглядних начал із традиційним класичним поділом на героя (прибічника радянських моральних цінностей) і антигероя. У драматургії цього покоління спостерігаємо гру з цією ідеологемою, її перевертанням і почасти перетворенням на протилежність. Натомість вводиться паралельно міфологема «зривання маски», викриття фальші, пошук справжніх, а не штучних цінностей. Загалом, сама деструкція ідеологеми існування світу з героєм і антигероєм та правильною цінностями поступово витворює нову міфологему, істотно притаманну світовідчуттю цього періоду – це «перевертання» ціннісної піраміди з викриттям фальші. Так, ця ж міфологема постає і в п'єсі Я. Стельмаха «Привіт, синичко!» [200]. Ситуація, на перший погляд, виглядає дріб'язковою - конфлікт будується довкола незначної проблеми: директор школи пропонує батькам десятикласника Сергія «підтягнути» хлопця, щоб зробити з нього медаліста, бо школі бракує відмінника. Заради цієї примарної відзнаки через потребу в якійсь «галочці» у показниках райвно сім'я, пронизана фальшем, руйнується на очах. Юнак фактично втрачає кохану і старого друга, псує стосунки з батьками і, зрештою, дізнавшись про реальну ціну свого атестату говорить «ні» фальші. Тій самій фальші, якою у 80-х роках просякло все суспільство, коли заради «показників» успіх перетворюється на псевдоуспіх, а втрачається справжність почуттів і стосунків, адекватність сприйняття реальності.

Більш радикальною трансформацією опозиції «героя-антигероя» і втіленням міфологеми «руйнації фальші» стала п'єса В. Врублевської «Кафедра». До речі, саме постановки цієї п'єси, яка не вирізнялася художньою довершеністю, мали значний суспільний резонанс і ймовірно додали значення самому тексту. Молода аспірантка постає проти деспотизму завідуючого кафедрою Бризгалова, що використовує науку у власних цілях. Поступово вони втягують у конфлікт інших членів кафедри. П'єса

сприймалася як гостра соціальна сатира на фальш примату колективного, за яким насправді приховано так зване «пристосуванство» цинічних лідерів. Образ Бризгалова став для покоління В. Врублевської знаковим персонажем, втіленням образу лідера з фальшивою мораллю.

Форма п'єси-наради, п'єси-дискусії, яка зриває маски і будує конфлікт на протесті творчої енергії проти життєвої інерції і підкоренню обставинам – стає популярною на українській сцені. До цього ж типу можна віднести зокрема п'єсу «Мені тридцять» Л. Хоралець [235]. Головна героїня п'єси Ліда опиняється «вигнаною» зі свого звичного середовища через спротив начальству. Вона вирішила сказати «ні» хамству і поплатилася роботою. Біль від несправедливості посилилася тим, що подія стається напередодні ювілею тридцятиліття. Її колеги бояться вітати «вигнанку», аби не накликати гніву. Тоді жінка вирішує переглянути все своє життя і запрошує на день народження людей, з якими давно не спілкувалася, але які виявляються, насправді, щирішими і важливішими для неї. Ця ситуація дає їй можливість розібратися в собі і змінити своє життя. Тож знову йдеться про «зривання масок», повертання справжніх сутностей речей - однієї з найпоширеніших міфологем драматургії «восьмидесятників».

Криза моральних цінностей соціуму проявилася і в констатації фатального розриву і непорозуміння поміж поколіннями, яке опонувало минулій ідеологемі «спадкоємності», непорушності зв'язків між батьками й дітьми. Так, тема конфлікту поколінь увиразнюється в п'єсі «Тема для дискусії» В.Кисельова, коли спроба підлітків «пожити дорослим життям» призводить до серії розчарувань в собі і близьких, у неприйнятті цих правил. Фактичне існування у «тепличному» підфарбованому світі робить їх безпорадними в цинічному дорослому просторі, що існує за іншими законами. Таким чином, у «Темі для дискусії» увиразнюється неприйняття молодими способу життя попереднього покоління.

Деструкція класичних соціалістичних ідеологем протистояння героя-антигероя та спадкоємництва поколінь характеризує п'єсу «Драма в учительській» Я. Стельмаха [219]. Конфлікт відбувається між конформістами і нонконформістами, коли одні байдуже сприймають цей фальшивий світ, а інші - протестують. Початковий привід дріб'язковий - класна керівниця приводить в учительську «порушника» Литвина, який вдарив відмінника й активіста, «гордість класу» Засєку. Ми нібито маємо героя і антигероя. В основі дійства - монтаж двох нарад: одна в учительській, а друга - учнів під її дверима. Це подібно на дві обернені сторони однієї медалі. Дві паралельні лінії згодом сплітаються в один вузол, і в цій діалогічності двох тлумачень ситуації закладено ще один, додатковий конфлікт, який і виявляється зрештою основним у п'єсі. Виявляється, що з точки зору людської порядності, «пай-хлопчик» Засєка чинив підлість, а Литвин ризикував із шляхетних намірів заступництва. Ролі герой-антигерой перевертаються, немає однозначності, все залежить від кута зору, тобто провокується інший рівень суб'єктивного. Характерно, що ця фальшива ситуація створена самою класною керівницею, і якщо спроектувати локальну схему на суспільство в цілому, то виявимо підтекст, що ситуація фальшивих героїв і штучних цінностей зумовлена «згори», самою системою.

Загострення нової міфологеми «розриву між поколіннями» констатується появою цілої серії п'єс на тему підліткової злочинності, як вираження протесту юного покоління проти світу дорослих. Тобто, маргіналізація і криміналізація героїв використовуються як методи ідеологічної деструкції. Ця тенденція до криміналізації наочна в п'єсі «Банка згущеного молока» Я. Верещака [32], де дія відбувається у колонії для малолітніх злочинців. Прийом «гри у гри» дає змогу поєднувати сучасне й минуле, реальний і уявний світи. Підліткам пропонують розіграти на сцені ситуації, які призвели їх до скоєння злочину (метод справді близький тому, який застосовується в психіатрії). Таким чином, знову сам факт злочину

відходить на другий план, його моральність-аморальність не є предметом дослідження автора, на першому плані – аналіз причин, що призвели до скоєння злочину. Характерно, що у п'єсі всіляко акцентується документальність ситуацій (визначення жанру як «драматичний репортаж-попередження», моделювання сленгу зони, «життєподібний» уривчастий ритм реплік тощо). Проте, драмі водночас властивий схематизм, логічна неузгодженість, дещо штучним виявляється і фінал із раптовим «перевихованням» злочинців - як данина радянському канону.

Якщо у п'єсі Я. Верещака запропоновано ретроспекцію злочину, то у драмі М. Віргінської «Робін Бобін» безглуздий злочин відбувається на очах у глядачів. В центрі уваги - молодіжна компанія, яка безтурботно проводить час за пляшкою. Так само безтурботно стається злочин: дівчину вбиває її ж коханий. Проте це аж ніяк не комплекс Отелло, а скоріше, результат їхнього способу життя – всепоглинаючої прірви, яка проковтує все у свою бездонну пашу, подібно до персонажа відомого віршика для дітей «Робін-Бобін ненажера».

Ще жорсткіше криміналізація проявляється у п'єсі В. Босовича «Залізні солдати» [28]. Тут поєднуються дві міфологеми: агонального світу з викриттям фальші та фатального розриву поколінь. У назві закодовано міфологему культу «воїна», у категоріях маскультури «надлюдина», «супергерой», підкреслений епітетом «залізний», метал, який асоціюється зі стійкістю, мужністю і за астральним кодом збігається з Марсом, богом - покровителем воїнів. Одним із факторів, які поглибили кризу Союзу і проявили його стан «колоса на глиняних ногах» - стала війна в Афганістані. Саме воїни-афганці, герої абсурдної і програної війни, повертаючись на Батьківщину, бачили гостріше її гнилизну і виразки, тотальну фальш, яка просякла суспільство. Афганці поверталися «чужими» і відчували ворожість соціуму, який укинув їх у війну битися за ті ідеали, які він сам паплюжив. Хоча воїн-афганець (у п'єсі В. Босовича навіть дано ім'я-прізвисько

персонажа Афган) прагне діяти, але натомість перетворюється на жертву. Зокрема через призму «жертвовного ритуалу» розглядає цю п'єсу в ряду інших творів про воїнів-афганців О. Бондарєва. «Тому п'єси, у центр яких поставлена подібна міфопоетична фігура, приречені на сюжет жертвопринесення, на форму замкненого драматизованого ритуалу і на трагічний фінал, що переборює потойбіччя» [24, 95]. В. Босович втілює в тексті своєрідний «останній зойк» прокомуністичної романтики й героїзму, які вже відгонювали неофашизмом у радянському варіанті. Група підлітків створює бойову організацію для боротьби з несправедливістю і покаранням «ситих» нечесних функціонерів системи. Таким чином, ворогами стають офіційні представники влади, по суті, перевертні, що одягають ідеологічні маски для реалізації власних програм. Але ці юні «народні месники», заражені романтичними ідеологемами, в які давно не вірить старше покоління, зятяті у вірності підточеним богам. По суті, вони приречені. І констатуєчи їхню трагедію, яка межує з божевіллям, автор усе-таки симпатизує їм, а не тим, за ким вони полюють, - бездушним інтелектуальним цинікам, які оволодіють майбутнім. Тобто, *модель* боротьби тут існує, але в зовсім іншій площині. Ідеологічна фальш якраз і провокує конфлікт між поколіннями: те, що для одних є захисною маскою, щитом для прикриття справжньої сутності, для інших стає зброєю, приводом для реалізації амбітності нових завойовників світу. Автор використовує міфологічну модель із героєм-воїном і ритуалом очисного жертвопринесення (навіть зі справжнім вогнем у фіналі), водночас руйнуючи ідеологеми минулого та демаскуючи їхніх носіїв.

Підсумовуючи, можна сказати, що названі тексти демонструють процес зняття фальші, руйнацію образу «причепуреного суспільства». Конфлікт із площини «своїх» і «чужих» переміщується для багатьох у конфлікт із собою, у конфлікт із нав'язаними стереотипами, нормами, які лише

закамуфлюють виразки, а не усувають їх. Саме цей глобальний «фальш», як породження системи, і руйнує душі людей та стосунки між ними.

Наступною ідеологемою, яка зазнала тотальної деструкції, виявилось утвердження міцної сім'ї, подружньої вірності, як запоруки здорового суспільства – як утілення традиційних моральних цінностей (спільна з класичною християнською парадигмою). Міфологема розриву подружжя втілюється в різних інверсіях. Аналіз причин феномену розлучення дає ключик до розуміння суспільної кризи в цілому. Зокрема, причиною руйнації шлюбу у В. Бойка в п'єсі «Просто Віра» стає тотальне недовір'я і підозріливість, яким було просякнuto тогочасне суспільство. За сюжетом п'єси чоловік і жінка, що подали на розлучення, проводять «прощальну вечірку» у ресторані. Чоловік переконаний, що причиною став коханець жінки, натомість з'ясовується, що жінка просто навчалася на вечірньому факультеті, а на розлучення подала саме тому, що чоловік вигдав цю фальшиву ситуацію і сам же змирився з нею. Оця атмосфера нещирості, потайних звинувачень і зруйнувала хитке полум'я шлюбу. Хоча наприкінці чоловік запізно кидається навздогін Вірі, і фінал зависає знаком питання, приреченість їхніх стосунків очевидна.

Тотальної деструкції і висміювання зазнає ця тема у п'єсі А. Крима «Фіктивний шлюб». Незвичайне випробування випадає на подружжя в цій сатиричній комедії. Головний герой Буланов, «чоловік із великим майбутнім», як іронічно характеризує його автор, вчений із провінції, що заради втілення мрії про столичну прописку погоджується на тимчасове розлучення і фіктивний шлюб за кошти. Система, яка через «рабський» по суті і принизливий для людської гідності механізм «прописки» перетворює шлюб у своєрідний товар. Але ситуація стає неконтрольованою: «фіктивна» жінка закохується в Буланова і бореться за нього, а колишню жінку Машу колеги сватають за начальника відділу. Таким чином, ми маємо яскраву комедію положень із дотепною ситуацією і добре виписаними характерами-

масками. Фінал п'єси саркастичний: весь науково-дослідний інститут переїжджає зі столиці до Гусятина, з якого так хотіло втекти подружжя Буланових. Абсурдність ситуації спровокована тоталітарною системою, яку герої намагаються обманути, і яка все одно ловить їх у свої тенета, провівши через пекельні кола маскувань і принижень.

Наступним кроком у викритті моральних засад існуючої системи – деструкція ідеологеми про «щасливе дитинство», яким нібито забезпечуються малі мешканці Країни Рад. Розвінчання її здійснює у своїх п'єсах В. Нестайко. Тут уже «неблагодійними» героями стають навіть не підлітки, а просто діти, шестикласники, як-от *Вітька Магеллан* з однойменної п'єси чи *Дмитрик* із драми «Слідство триває» [179]. Характерно, що автор послідовно шукає причини дитячої злочинності у дорослих. Так Дмитрик, хлопчина «з недитячими очима, страдницькими» – покинута дитина шанованого в суспільстві професора. Автор застосовує особливий композиційний прийом, починаючи і закінчуючи п'єсу піснями. В пролозі використано кліше радянського оптимізму: «Хай завжди буде сонце!» [165], а у фіналі – контрастом звучить тужлива народна пісня «Летіла зозуля». В. Нестайко ніби знімає ще одну «фальшиву маску» радянського ідеологічного міфу про соціальну захищеність дітей.

Найбільш «вразливою» із усіх запропонованих ідеологем можна назвати, напевно, міф про недалеке майбутнє з комуністичним раєм. До речі, в попередньому періоді ця ідеологема практично не актуалізується – це занадто небезпечна зона. Та й зображення «раю» дає мало поживи для драматичного конфлікту. Деструктивною відповіддю на нього стали своєрідні п'єси-антиутопії. Зображення напівфантастичного «західного» світу давало можливість реалізації притчі, алегорії хижої сутності влади у власному суспільстві. Зокрема це напівфантастичні п'єси Ю. Щербака «Допит» та М. Віргінської «Суспільне благо». В обох текстах змальовані далекі країни з диктатурою, яка намагається владарювати над свідомістю

людей. Так, у І. Щербака для контролю думок винайдено спеціальні «нашийники», а у М. Віргінської - відповідно - машину. Ця форма дозволяла «озвучити» й думки героїв, створивши другий план дійства. Але якщо в першій п'єсі герой перехитрив пристрій і звільнився, то в другій - головний герой гине, нехтуючи традицією оптимістичних фіналів. По суті в цих антиутопіях створювався дієвий образ ідеологічної машини, як засобу утримання влади, машини, з «нашийником» якої перебувала й українська драматургія.

Тепер зазначимо основні формально-стилістичні тенденції тогочасних п'єс. Перш за все, драматургія вісімдесятників тяжіла до більш камерних текстів на відміну від своїх попередників. Тобто це означало обмеженість місць дії, кількості персонажів. Але також це означало більшу психологічну нюансованість, зосередженість на деталях, притаманні п'єсам і виставам для малої сцени. Тематично більшість із них стосувалася сучасності, до того ж локальних ситуацій. В критиці навіть поширюється такий термін як «дрібнотем'я». Текстам цього періоду притаманна тенденція використовувати незначний випадок, або «дріб'язок», як відправну точку для подій драми. Відступ від глобальних із точки зору ідеології конфліктів, зосередження на внутрішньособистісних здавався процесом зменшення важливості проблематики, натомість свідчив про появу феномену «психологізму».

Схильність героїв до незначних вчинків, некардинальних дій проте є ознакою часу, це характеризує певний тип персонажів, які відображають риси свого покоління. Водночас це є ознакою структурних змін в українській драмі. Замість максимального загострення і збільшення напруги подій, притаманній класичній драмі, зокрема і її похідній соцреалістичній, сучасна драма цього періоду уникає зовнішнього загострення, вона ніби пропонує скористатися збільшувальним склом і розглянути начебто дрібні події і

вчинки, за якими можна прочитати глобальні проблеми, як у краплі води можливо відчути «смак моря».

Хронотоп переважно не зазнає кардинальних змін. Навіть навпаки, автори тяжіють до обмежень – одне-два місця дії, практично немає складних часових структур. Натомість використання в композиціях монтажу майже паралельних дій для зображення різниці поглядів на одні й ті самі події (як-от, «Драма в учительській» Я. Стельмаха). Або зображення «гри в гри» у «Банці згущеного молока» Я. Верещака. Це й органічно в контексті драми, зорієнтованої на внутрішні процеси психіки.

Відповідно до цього формується і жанрова структура. Тексти тяжіють до психологічної драми, рідше – сатиричної комедії, як-от «Фіктивний шлюб» А. Крима. Практично зникає віршована драма, висока трагедія. Навіть у тих п'єсах, де це логічно мало бути заявлено – як-от «Спитай коли-небудь у трав...» Я. Стельмаха чи «Довга дорога додому» А. Крима, все-таки автори тяжіють до аналізу психології малих, а не глобальних вчинків героїв. «Глобалізм» і високий трагедійний стиль обмежуються. В цей період набуває популярності і так звана, «кримінальна драма», жанр, якого практично уникали попередники, як ризикованого. Розвивається ще один жанр – соціального «фентезі», представленого допіру хіба що в п'єсі «Планета Сперанта» О. Коломійця. У 80-х рр. цей жанр дозволяє вживати прямі алюзії і алегорії на тоталітарне суспільство, ризиковані у суто «реалістичній» драмі.

Основними персонажами виступає молодь, підлітки. Іноді конфлікт зосереджується поміж персонажами різних поколінь, і молодші виступають у ролі «викривачів» фальші, а старші – стверджують віджилі канони і правила. На відміну від своїх попередників, автори цього покоління уникають персонажів - сільських мешканців і, загалом, ситуації з сільського життя. Таким чином, руйнується та традиція в українській драматургії, яка вела родовід від традиційного театру корифеїв і була адаптована О. Корнійчуком до соцарту.

Персонажі (зокрема антигерої) втрачають ознаки маски, стають більш складними, неоднозначними. Хоча основні засади, зокрема реалістичність, правдоподібність, спільна з п'єсами попереднього покоління, цей реалізм має відмінності – схильність до змальовування психологічних нюансів, гри в гри. Характерним прийомом стає використання діалогічної форми «дискусії», «наради». Тобто драматурги ніби повертаються до принципів, подібних тим, які були проголошені ще Б. Шоу – конфлікт ідей, а не почуттів, драма як дискусія, а не поєдинок. З одного боку це додавало статичності, з іншого – нюансованості і глибини.

Поступово змінюються і характеристики мовлення персонажів. Автори нерідко використовують більш «живу» – тобто ламану, уривчасту, неправильну, іноді молодіжно-сленгову мову. Проте уникають кардинальних кроків – наприклад, так звана, «зона» у Я. Верещака без вживання притаманного їй сленгу і нецензурної лексики виглядає дещо штучною й інтелігентно-причепуреною. Але тексти цього покоління загалом характеризуються обережними «півмірами».

Підсумовуючи, маємо констатувати, що більшість драматургів відходить від класичного соцреалістичного канону. Водночас це покоління лишається переважно в межах реалістичних тенденцій. Зміни стосувалися переважно змістовної частини, а не формальної. Автори внутрішньо трансформували формули їхніх попередників, але не пропонували нових естетичних концептів, переважно лишаючись у рамках «неореалізму».

Висновки до розділу II

У радянській Україні театр підтримувався державою в якості провідника ідеології, тому цей період характеризується домінуванням ідеологічних міфологем, які мали реалізовуватися у відповідних структурних основах. Аналіз репертуарних тенденцій свідчить про активну і потужну позицію (понад 30%) сучасної української драми у театральному процесі і приналежність авторів до заможної верстви. Але паралельно розвивалася «нерекомендована» драма, яка не ставилась. Таким чином, у соціокультурному просторі драматург займав або роль провладної еліти з відповідним слідуванням канонам, або крайнього маргінесу в разі опозиції.

Тогочасна критика тяжіла до соціальної заангажованості, а пізніша - до тотального нігілізму, тому аналіз цієї драми потребує радикальної ревізії.

Театральна система спричинила особливості структурної основи, характерної для «масштабного» дійства на велику аудиторію, тривалого у часі (на кілька дій), з розгалуженою композицією, просторовими перемінами, з багатьма персонажами і масовкою. Априорі структура драми мала тяжіти до класичної схеми конфлікту, але спрощеної – зі схематичною опозицією героя і антигероя, масковими характерами, лінійним розвитком дії, переважно одноплановим зображенням реальності. Соцреалістичний канон був у стадії вичерпання, і поруч із п'єсами, які втілювали у структурних основах ідеологічні схеми, творилися драматичні тексти зі складнішими структурами і з точки зору міфології, і стилістики.

Ідеологема «світоглядної боротьби», яка проявлялася в драматичній ситуації «конкуренції» (конфлікт ретрограда і новатора) трансформувалася, проявляючи відкриту форму, а структурна основа ускладнювалася паралельними лініями різного типу (на прикладах п'єс «Веселка» і «Мертвий Бог» М. Зарудного). У структурній основі п'єс про війну домінантними стають не зовнішні конфлікти, а внутрішні («Тил» М. Зарудного, «Голубі олені» О. Коломійця).

У п'єсах з ідеологемою «прогресу» виникають подвійні структурні основи, із конфліктами різного типу – схематично-ідеологічного, закритого і контрастного до нього, відкритого, наприклад, у п'єсі «Здрастуй, Прип'ять!» О. Левади. Паралельно до ідеологічних міфологем використовувалися «традиційні», створюючи варіативну структуру з подвійними мотиваціями, зокрема у п'єсі «Притча про шлагбаум» М. Минка.

Драматурги-лідери О. Коломієць і М. Зарудний використовували складні структури. В окремих п'єсах застовано стилістичну «дифузію» (соцарт, модернізм, драма абсурду) та складну поліфонічну структурну основу у поєднанні з варіативною міфологічною парадигмою ідеологічних, традиційних (архетипних) і мистецьких міфологем, які створюють художні моделі кризи і руйнації існуючого соціуму («Дикий Ангел» О. Коломійця, «Пробачте, ми без гриму» М. Зарудного).

Змінюються жанрові тенденції в українській драмі – трагедія витісняється на маргінеси, домінує драма, переважно камерна, у комедіях переважають ліричні та пародійні. Паралельно відбувається процес «епізації» у деяких видах жанрів («історія», «новела» тощо). Класичний дискурс у соцартівській інверсії продовжує розвиватися, але структурні основи ускладнюються, паралельно використовуються відкриті композиції, акцентується внутрішній розвиток дії.

Ідеологічно-деструктивний тип української драми спричинений зміною соціокультурного контексту. Суспільна криза посилюється, ідеологічний тиск послаблюється, відповідно зменшується цензура. Ідеологічна система лібералізується, стилістичний контекст помалу змінюється, «західні» впливи посилюються, а національні послаблюються. Репертуарна роль української драми зменшується у порівнянні з російською та іноземною. Автори нового покоління (Я. Стельмах, Я. Верещак, А. Крим, В. Бойко, В. Босович, В. Нестайко та деякі інші) ставляться переважно на камерних сценах, у театрах-

студіях. Цей процес впливає на зменшення ролі ідеологем та зміну структурної основи.

Драма з ідеологічно-деструктивною парадигмою тяжіла до провокативних тем, публіцистичності, перевертання цінностей, «негероїчних» героїв, психологізації. Постановочна тенденція до використання недраматичних текстів призвела до розширення поняття «сценічності», епізації та ліризації драматичних текстів. Змінюється діалогічний принцип драма-театр: нові тексти творяться не за існуючими театральними канонами, а провокують появу театру нового типу.

Існуючі ідеологеми і деструктивна відносно них авторська позиція поєднуються у складні полісемантичні структури з перевертанням ціннісних орієнтирів, наприклад, у п'єсах Я. Стельмаха, В. Нестайка. Структурна модель подвійної реальності «театр у театрі» поєднується з міфологічними стратегіями «жертвовного ритуалу» і «посвятницької містерії», зокрема у п'єсах В. Босовича, Я. Верещака.

З драматургічного обігу практично зникають міфи про «місійне походження влади», натомість вводяться інші постаті – інтелектуальні національні лідери, розвивається особливий феномен «біографічної п'єси», в якій документальна історія є в основі структури, зокрема у п'єсах І. Щербака, В. Босовича, В. Шевчука. В історичних п'єсах практично зникають «революційні» ідеологеми, а II світова війна подається через призму деміфологізації і дегероїзації, раціоналізації мотивацій (у А. Крима, Я. Верещака, В. Босовича, Я. Стельмаха). У п'єсі Я. Верещака «Брате мій» створюється своєрідна варіативна структурна основа зі складною міфологічною парадигмою – деміфологізацією ідеологем та адаптацією християнської міфології.

У новітніх п'єсах про сучасність відбувається нівелювання ідеологем про «світоглядну боротьбу» через перевертання опозиції герой-антигерой, викриття фальшу, створення паралельної структури з іншою системою

цінностей, зокрема у п'єсах «Драма в учительській» Я. Стельмаха, «Кафедра» В. Врублевської, «Мені тридцять» Л. Хоролець, «Тема для дискусії» В. Кисельова. Однією з тенденцій перевертання системи цінностей і деідеологізації стала маргіналізація і навіть криміналізація героїв, схеми подвійного конфлікту – офіційного і неофіційного, уявного і справжнього, зовнішнього і внутрішнього. Діагностика кризи суспільства здійснювалася через деструкцію традиційних міфологем «міцної сім'ї», «щасливого дитинства» та ідеологеми «комуністичного раю» у п'єсах «Фіктивний шлюб» А. Крима, «Слідство триває» В. Нестайка, «Банка згущеного молока» Я. Верещака, «Допит» Ю. Щербака, «Суспільне благо» М. Віргінської.

Хоча основні соцреалістичні засади залишаються, структурні основи в ідеологічно-деструктивних п'єсах зазнають змін, зокрема зменшення масштабу конфліктів, акцент на внутрішній дії, детальному психологічному розвитку характерів. Активно розвиваються такі форми моделювання текстів, які ускладнюють структуру, як «театр у театрі», «гра». На місці дієвої структури виникає мовленнєва – форми «дискусії», «наради», конфлікт ідей. Персонажі з одного боку маргіналізуються, «дегероїзуються», вводиться сленгове мовлення, з іншого виникають нові форми героїзації національного гатунку. Змінюються жанрові тенденції української драми – домінанта психологічної драми, рідше – сатиричної комедії, розвивається жанр соціального фентезі. Попри змістовні зміни, основні формальні принципи п'єс лишаються у межах неореалізму, не пропонуючи радикальних стилістичних перетворень.

РОЗДІЛ 3. РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНО-ТРАДИЦІЙНОЇ МІФОЛОГІЇ У СТРУКТУРІ СУЧАСНОЇ ДРАМИ

3.1 Вплив соціально-політичних трансформацій на вироблення традиційної домінанти української драми

У незалежній Україні соціополітична ситуація, в якій опиняється культура, змінюється радикально: зазнає деструкцій і трансформацій політична, а тому й ідеологічна система. Суспільство пронизує криза за кризою, відповідно до економічної ситуації змінюється соціальне положення і драматургів, і театрів. Соціум розшаровується по-новому у вкрай стислі строки, радикально змінюється ієрархія цінностей, менталітет народу і еліт. Якщо донедавна зміни і в системі організації, і в художній формі були поступовими і несуттєвими, то тепер вони стають «лавиноподібними».

Соціальна трансформація збіглася з періодом кінця тисячоліття, що супроводжується, як правило, апокаліптичними настроями, відчуттям тотальної вичерпаності, вторинності. Ці настрої були посилені відсутністю позитивної програми в суспільстві, а отже тотальною зневіреністю, резонуючим комплексом меншовартості. Українська держава мала б «розробити свою гуманітарну політику... зафіксувати себе у свідомості людства парадоксом молодій держави з тисячолітньою культурою... бути відкриттям для світу, а не морально ущербним народом в абераціях чужих віддзеркалень» [124, 18-19]. Проте на початку незалежності одну нав'язану допіру імперією програму розвитку українська культура спробувала замінити іншою (з промосковської орієнтації на прозахідну), а от формування власної державницької ідеології асоціювалося переважно з поверненням до минулого, «відродження», а не створенням новітнього.

Відкриття кордонів і вступ до процесу глобалізації порушили звичну замкненість людей у просторі з певними, нерідко викривленими і фальшивими уявленнями і цінностями, які проте давали відчуття

стабільності й унормованості. Потоки інформації: нові факти і теорії з-за кордону, від яких раніше була значною мірою відлучена культурна громадськість, заповнюють простір. Нові теорії відкрили багато суперечностей в людині і соціумі, які потрібно було досягнути. До цього додалися нові відомості про власну історію, які відкрили на місці «білих плям» «чорні діри» злочинів тоталітарної системи. Соціополітичні катаклізми загострили уявлення про вищі сили, які володіють людьми – відповідно почалося повернення релігійних цінностей. Проблемним виявилось і формування національної ідентичності у новій країні, адже надто зденаціоналізованою була Україна, надто раптовою була незалежність, надто слабкими позитивні зміни. Тому частина населення була розчарована новою країною через відсутність реформ і формальність української культурної політики. А паралельно значний відсоток суспільства сприйняло перетворення з імперії-гіганта у кризову жебрацьку країну, як катастрофу. Загалом, пересічні люди виявилися неготові до таких радикальних перемін, а діячі культури - ошуканими у своїх сподіваннях на свободу і національне відродження. В цій ситуації креативне начало культури було мінімалізоване. Драматургія ж, як авангард такого начала в театрі, не могла не зазнати тотального впливу цих процесів.

Перш за все руйнується ідеологічна система соціалізму, відповідно драматургія і театр втрачають роль її носія. Натомість мала б народитися інша ідеологія влади, – національного спрямування, а також «буржуазна» за Р. Бартом – подібно до тих процесів, які давно існують в інших країнах, особливо у США, Франції, Великобританії, Німеччині. Але в Україні, по суті, вона була дуже слабкою. Таким чином, національна ідеологія і механізми її впровадження в театральній сфері так і не були сформовані і мали здебільшого стихійний характер. Її провідниками були окремі особистості, зокрема і драматурги, здебільшого поза культурною стратегією країни.

У 90-х і 2000-х роках послідовно знищуються всі державні форми підтримки сучасної драми, натомість пріоритет класики і конкуренція іноземної драми значно зростає. Студійний рух в нових економічних умовах швидко згортається, а репертуарна політика державних театрів стає вкрай консервативною. На жаль, з 90-х років в репертуарній колегії Міністерства культури не велися статистичні підрахунки відносно постановок п'єс, а невдовзі зникла і сама репертуарна колегія. У дослідженні було проведено приблизний підрахунок відсотків сучасної української драми згідно даних по репертуару Інтернет-сайту «ВІРТЕП» (2000-2001 рр.) – Віртуальний Театральний Проект проект Мім-центру (керівник О.Чайка). Промовистий той факт, що наприкінці 90-х рр. порівняно з кінцем 70-х відсоток сучасних українських п'єс в афіші театрів скоротився в 10 разів – з 30% до 3%. Тож криза діалогу «автор-театр» була очевидною. Консерватизація театральної сфери, орієнтація на класику і традицію провокують і подібні тенденцію в сучасній драмі. Ідеологічно-соціалістична домінанта руйнується і поступається національній і традиційній. Вона пов'язана з тенденцією до стабілізації у час перемін, пошуку ідентичності і поверненню шарів культури, відкинутих ідеологічною системою і цензурою. Так чи інакше, але минуле зречення давніх традицій і замкненість тоталітарного суспільства, а також зневіреність у навколишній реальності спровокувала новітнє звернення до традиційних цінностей і відповідних міфологем, допіру відкинутих чи табуйованих. Аналіз драматичних текстів засвідчив, що серед п'єс із національно-традиційною домінантою переважають історичні п'єси, особливо біографічні, адаптації і містифікації «під класику», використання релігійної міфології.

Окремо варто зауважити про загальні особливості критичної рецепції та її еволюції. Якщо радянський період мав крайнощі ідеологічного захоплення чи тотального заперечення того чи іншого типу драми, то період незалежної України тяжів до ще радикальніших рецепцій. Йдеться про «фантастичний»,

але розтиражований і в літературних, і в театральних колах міф про «неіснування» сучасної драми. Коментуючи цю тезу, Я. Верещак називає ситуацію «парадоксальною», а дослідниця сучасної драми О. Когут зазначає як «абсурдно-містичну» і додає: «Всі навколо завзято голосять про відсутність української сучасної драматургії, «аксіому» неіснування, її творчу неспроможність, агонію, а то й передчасну кончину. Ситуація трагікомічна, майже анекдотична: «лікар сказав: пацієнта в морг, - значить, у морг» [110, 7].

Але всупереч цьому міфу виходять десятки антологій і авторських збірок, сотні постановок у театрах України і закордоном. У 2000-х рр. було видано п'ять докторських монографій (О. Бондарева, Т. Вірченко, М. Шаповал, Л. Залеська-Онишкевич, О. Когут), розпочато низку кандидатських, присвячених сучасній українській драмі з ґрунтовним аналізом не однієї сотні п'єс, зокрема роботи Л. Бондар, Н. Веселовська, Ю. Скибицька, О. Цокол. Характерне розмаїття дослідницької проблематики і методології, яке значно розширюється порівняно з радянським періодом: міфопоетика і міфокритика, проблематика архетипів, аспекти інтертекстуальності, еволюція від постмодернізму до метамодернізму, дослідження конфлікту, психологізм української драми тощо.

Тож ситуація рецепції драми справді парадоксальна і потребує осмислення. Натомість нас цікавить, як еволюціонує структура драматичних текстів в умовах зміни міфології. Отже внаслідок руйнації радянської ідеології, минулі ідеологеми майже зникають із текстів, або використовуються як «цитати». Натомість можна спостерігати появу домінування міфологем національно-ідеологічного і традиційного типу. Традиційні – відповідно здійснюють кореляцію як із національними, так і світовими, переважно європейськими міфами.

На нашу думку, «неотрадиційний» напрямок міфологічного структурування текстів зумовлений кількома зовнішніми факторами:

1. У радянському періоді релігія і, почасти, пов'язана з нею міфологія опинилася під табу, тому культура потребувала відновлення штучно викреслених «територій». Це стосувалося і християнських уявлень, і дохристиянських, або альтернативних.
2. Традиція була штучно перервана, тому існувала потреба у поновленні і відтворенні перерваних, заборонених та витіснених стилів. У періоди кризових станів самоорганізація культури полягає у поверненні до архаїчних шарів, стабілізації.
3. Історія тоталітарного суспільства вимагала культурної ревізії, а також рясніла на «білі плями», які необхідно було осмислити.

У 1990-х рр. та рубежі 2000-х недовіра театру до актуальності і звернення до нових інтерпретацій класики спонукало драматургів до ідентичних засобів у текстах. Знищення «авторитетності» сучасної драми призвело до пошуку авторитетів та їхнє переосмислення в самій структурі текстів. Отже, звернення до традиції передусім національного гатунку стало домінантним.

Зокрема О. Кобзар визначає як один із трьох основних шляхів міфопоетики звернення до традиційних міфів: «використання традиційних міфологічних сюжетів та образів, яке передбачає як інтерпретацію, так і трансформацію (міфологічні елементи безпосередньо формують проблематику твору)» [105, 135].

Окреслимо, які саме міфи та їхні елементи актуалізуються в українській культурі в цілому і драматургії зокрема. Спроба реалізації давнього українського міфу «Відродження» (відродження не якогось конкретного часу, а міфічного «золотого віку» України) зазнало фіаско через вульгаризацію владними структурами, що проявилось або в копіюванні здобутків минулого - відновлення зруйнованих пам'ятників і храмів, передрук давніх публікацій, постановка в театрі напівзабороненої класики чи її парадоксальне нове прочитання тощо. Тотальний нігілізм стосовно минулої

ідеології та відсутність власної нової, креативної призвів до потрапляння в зону впливу американської і західно-європейської ідеологій. У театрі це переважання в репертуарі класичних текстів та сучасних іноземних (підкріплене рекламою та грантами), тотальне зростання їхньої «питомої ваги», в критиці – застосування готових методик, оцінок, – використання моделей, стилістики мистецьких течій минулих років. Один із проявів цього стану суспільної свідомості України між промосковською і прозахідною орієнтацією за відсутності власного національного моделювання проявився в театральній сфері у байдужості до власного креативного начала, зокрема і до сучасної національної драми, як її носія.

Творення держави пов'язано з пошуком національної ідентичності, самоусвідомленням народу, формуванням світоглядних принципів, виробленням особливої культурної стратегії та методів її поширення як усередині країни, так і у зовнішньому просторі. Ситуація постколоніальності України спричинила розвиток державницької міфології у співвідношенні з імперською, якій вона мала опонувати. Зокрема Л. Павлюк зазначає такі характеристики цього співвідношення: «Міфоструктура Ми-Вони в новітній українській історії розвивалася насамперед як форма з'ясування стосунків з Росією, її домінантною, експансивною, месіаністською культурою, що ставило підвищені вимоги до виразності українських національних означників ідентичності. Відтак міфи і контрміфи в українсько-російських стосунках відзначаються численністю, експресією і стратегічним характером. Об'єднуювальним міфологемам «спільної колиски», «старшого брата», «спільної радянської історії», «євразійської ідеї» протистоїть концептуальний комплекс «своєї правди»: «самобутності», «суверенності інтересів», «автохтонності», «європейської орієнтації»» [275, 4]. Відтак міфологічний конфлікт проявлявся не лише у літературі, зокрема в драмі, а й передусім у суспільній свідомості. І гіпотетично активізація українського міфотворення і

усвідомлення Росією втратою колоніального впливу стало однією з причин ведення як ідеологічно-пропагандистської війни, так і прямої військової агресії проти народів України, які сповідують демократичні цінності. Зокрема серед російських ідеологічних міфоструктур, Л. Павлюк відзначимо такі: «есхатологічне залякування мас...; персоніфікований «образ ворога» як пояснювальна модель труднощів і приводів для уникнення відповідальності;... апеляція до минулого як до «золотого віку»». Натомість українська неоміфологія пов'язана з «народницьким» міфом, «європоцентризмом» і «глобалізацією», «минулим, як катастрофа». Якщо російський Герой успадковує роль «Вождя», лідера, то український Герой тяжіє до опозиції владі, це герой-мученик, включно з християнським месіанським типом.

Відповідно пропонуємо виокремити три основні напрямки текстів із національно-традиційною міфологічною домінантою: п'єси з використанням релігійної міфології (християнська та альтернативна чи демонічна), історична драма та біографічний канон, як міфологічна основа тексту.

Зауважуючи термін «традиції», маємо на увазі водночас її переривання, оскільки соцартівська «традиція» якраз була відкинута і заперечувалася не лише тематично, а й передусім естетично. Натомість автори зверталися до тих шарів, які були або татуйовані раніше, або потребували ревізії.

У даному підрозділі ми проаналізуємо тексти трьох поколінь. Це такі автори, як В. Шевчук, Б. Жолдак, Я. Верещак, О. Клименко, О. Денисенко, О. Миколайчук, Н. Ворожбит, Н. Марчук, К. Демчук, Т. Іващенко, І. Коваль та деяких інших. Це переважно п'єси, написані наприкінці 80-х і в 90-х роках та на межі століть.

У зв'язку з культом авторитету класики, як «неризикованої» зони, деякі автори почали звертатися до інсценізацій та п'єс за мотивами, зумовлених нерідко безпосередніми замовленнями від театрів. Зокрема Б. Жолдак, а

особливо Я. Стельмах, маючи оригінальні тексти, реалізуються у 90-х саме в новітніх драматичних адаптаціях класики, як української, так і зарубіжної. Відбувається також драматургічна містифікація – стилістичне маскуванню сучасних авторів під відомі естетичні зразки минулого, яких бракувало для повноти традиції. Наприклад, це новітня версія Я. Стельмаха за мотивами п'єси І. Карпенка-Карого «Приборкання норвільового, або Кохання у стилі бароко» і гра-пародія на так звану «добре зроблену» бульварну п'єсу В. Тарасова «Любий розпусник». До речі, обидві з подібним сюжетом - бабій, котрий не хоче одружуватися, зрештою закохується у примусову наречену. З огляду на плідну сценічну долю таких п'єс, стилістичні містифікації виявилися вдалими, ставши «хітами» на театральних теренах. Але маскуванню авторів у минулі кліше не свідчить про поступ літератури.

Натомість у контексті завдань дослідження, нас цікавлять оригінальні п'єси. Ми розглядатимемо тексти, написані у 1980-х, які, по суті, випереджали свій час і почали актуалізовуватися більшою мірою пізніше, а також 1990-х та 2000-х рр. Зокрема почнемо з міфологізації релігійного типу.

3.2 Християнська міфологія і поетика української драми

Формування національної ментальності зазвичай пов'язано і з релігійними цінностями, які складаються впродовж історії народу. Ці перетини відбуваються в кожній країні, і деякі дослідники навіть намагаються їх ототожнити. Зокрема, М. Баррес заявляв відносно французької нації: «Я вважаю, що французька національність тісно пов'язана з католицизмом, що вона формувалася й розвивалася в католицькій атмосфері, і, намагаючись знищити й вирвати з нації католицизм, так тісно пов'язане з усіма нашими особливостями почуттів, ви не можете передбачити все, що ви вирвете. Під цим крайнім кутом зору, національність цілком залежить від належності до католицизму...» [17, 91-92] Не поділяючи такої категоричності в ідентифікації національної та релігійної ідентичності, все-таки зауважимо тезу про їхню спорідненість. Зокрема український дослідник М. Юрій зазначає важливість православ'я для формування національної ідентичності: «Ставши цивілізаційною домінантою, православ'я значною мірою визначило етнічну, географічну стрілу розвитку української історії» [280, 1]. Проте насправді стосовно України ситуація виглядає складнішою, адже маємо поліваріативний релігійний простір, кілька напрямів, пов'язаних з ідентичністю, як-от: автокефальна церква, греко-католицька, сучасна язичницька інверсія «рун-віра». Домінування тієї чи іншої конфесії проявляє і певну систему пріоритетів і цінностей, а їхня множинність засвідчує складну ментальність українського етносу – поміж православ'ям і католицизмом, християнством і язичництвом, зрештою, релігійністю і атеїзмом. Так чи інакше, радянська система боролася як із національною ідентичністю, так і з релігійною. Тому їхнє міфологічне відродження теж відбувалося паралельно. Зауважимо, що радянський атеїзм проявляв заперечення релігії неоднаково: поблажливо до російського православ'я і категорично до греко-католицької церкви, яка формувала західний вектор для українців. «Україна в геополітичному розумінні знаходиться на

перехресті західної і східної цивілізацій» [280, 2]. А саме роздвоєність поміж різними цивілізаційними системами зумовила складність у формуванні ідентичності.

Кінець ХХ століття в українському мистецтві можна назвати переходовою добою в кількох сенсах: це і традиційний рубіж між століттями, а в даному випадку й між тисячоліттями, який зазвичай супроводжують апокаліптичні мотиви, і криза радянського суспільства, і відновлення творення національної держави, перехід від стабільного соціуму до розхитаного змінами і кризами, від однієї системи цінностей до іншої. У цій ситуації цілком логічним видається актуалізація тих міфів, які асоціюються з радикальною зміною системи цінностей, тобто насамперед із месіанським міфом, адже Месія і є втіленням ідеї кардинального перетворення світу, «нової системи координат». Нагадаємо, що ми обстоюємо ідею про те, що пов'язаний із ним міф про переродження, як оновлення, лежить у витоків трагедії і появи театрального дійства – ще від Діонісій та подібних свят у європейських язичницьких культурах. Тому говорячи про своєрідне «перезавантаження» театральної системи в українській драматургії, пропонуємо розглянути її через код месіанського міфу. Варто додати, що ідея нового появи месії близька до пророцтва, пов'язаного з кінцем світу. В цьому контексті появи образів нового пришествя доречно навести твердження Н. Корнієнко про зв'язок українського театального постмодернізму з синдромом постчорнобильського Апокаліпсису, зауважуючи що цей «кінець» є карнавальним, він «є не «остаточний», не трагедійний, а «веселий Апокаліпсис», завдяки якому «відсторонюючи катастрофу в карнавал, світосприймання долає безумство і хаос» [112, 31-32].

Варто відзначити, що драматургія має прогностичний характер і тому працює на «випередження». П'єси, які актуалізували нові версії цього міфу, виникають раніше 91-го року – історичної межі між двома різними системами. Традиційно для України вони були більше пов'язані з Різдвяним

циклом, ніж із Великоднім, хоча могли й перетинатися навіть у межах одного тексту. Зокрема Валерій Шевчук використовує традиційну матрицю, яка вписує даний міф у різні історичні і культурні періоди - йдеться про нову версію «Вертепу», знакову форму для українського театру і драматургії. Сама традиція цього твору передбачала внесення класичного сюжету в сучасний контекст. І власне, після значної вимушеної перерви, автор бере на себе цю місію, відновлюючи зв'язок з давнішим культурним шаром – бароко.

Парадоксальним плетивом традиційних міфологем та деструкції відносно ідеологічних видається п'єса В. Шевчука «Вертеп». Радянська ідеологічна система намагалась послідовно руйнувати архетипні моделі, пов'язані з національною ідентифікацією і духовним життям. Натомість п'єса В. Шевчука ніби використовує таку національно-релігійну матрицю як Вертеп і послідовно розкодовує штучну ідеологічну основу держави. Використовуючи ці два міфологічні рівні – традиційний та ідеологічний, автор творить новий міф мистецького гатунку. Вважаю, що зв'язок сучасних пошуків української культури із бароко закладений і в закономірностях розвитку культури. Наприклад, у роботі Н. Корнієнко знаходимо таке твердження: «В українській культурі вже бароко було синергійною репетицією сучасного, новітнього сценарію з траєкторією до ноосферної культури. Медитативні рухи сучасного мистецтва - опори цієї ж траєкторії» [119, 14]. Це можна обґрунтувати і потребами культури у стабілізації в період становлення нових пріоритетів, тому відбувається звертання до минулих успішних проєктів культури. Для В. Шевчука – необароковість є своєрідною домінантою творчості. «Шевчуківський драматичний текст таїть в собі заряд напруги контрастів, властивих літературі високого бароко, де гра вінчається виявами красивого болю і бурлескного сміху.» - Пише зокрема у передмові «Духовний бенкет для театру» до збірника його п'єс Г. Шумейко [269, 6].

Вертеп став символічною моделлю українського театру. Він також символізує причетність до традиції – зв'язком із нею у діалогічному режимі:

майже незмінною першою частиною і варіативною другою. Міфологічна основа першої релігійної частини лишалася сталою, хоча й варіювалася в певних межах і відповідала історії народження Христа та знищенні Іродом немовлят, натомість друга, світська, була варіативною, імпровізаційною. Вертеп поєднував театр із обрядом і належав до різдвяних ритуалів, що існували впродовж століть, тому попри занепад релігійних традицій радянських часів доволі швидко відновився й існує дотепер. На відміну від середньовічних містерій, де сакральні і світські, трагічні і комічні елементи існували у змішаному варіанті, українська традиція має чіткий поділ на сакральне і земне. Дво- чи триповерхова формула Вертепу, як поділ на верхнє – небесне, середнє – земне і нижнє – пекельне середовища має давніший прототип у давньослов'янській міфології – дерево життя із відповідним поділом на крону, стовбур і коріння, як три світи. Це нелінійне усвідомлення театрального простору має глибоке коріння.

Повернення до традиції написання Вертепу на новому етапі мало важливе смислове навантаження – поновлення стрижневої нитки, штучно перерваної в тоталітарному режимі, відновлення знакової частини духовного життя. Але це повернення було цілком сучасним і авторським не лише в імпровізаційній світській частині, а й у сакральній. Повертаючись до ритуальної матриці переродження, яка лежить в основі театрального дійства, обґрунтованого вище, у п'єсі В. Шевчука також використовується подібна формула: народження Христа, як входження нового світогляду. Але на цю матрицю накладається соцреалістична ідеологічна основа, коли негативні постаті Вертепу ідентифікуються з минулими культовими постатями радянської системи, а переродження стає сумнівним і наближається до виродження. Таким чином, здійснюється деідеологізація.

Якщо в традиційному Вертепі акцент робиться на народженні Христа і його порятунку, то тут центром уваги стає Ірод і Смерть. Натомість постать Христа загалом втрачає визначеність: «Він якийсь такий (показує руками). В

нього здається, ні вигляду, ні постаті... Він не має ні кольору, ні смаку. Але він росте! Розростається, розширяється і ніхто не бачить, як саме. Росте!...» [264, 97]. Це те, що охоплює інших героїв і змінює їхню свідомість. Натомість Цар Ірод – матеріаліст – взагалі не може збагнути сутності нематеріального проникнення нової свідомості, відчуття перемін.

У п'єсі В.Шевчука конфлікт поміж прихильниками і противниками Христа – тобто, у прийнятті чи неприйнятті нового світовідчуття – накладається на внутрішню онтологічну проблему: конфлікт розуміння життя і смерті. Смерть (як персонаж) стає у В. Шевчука своєрідним лялькарем, яка водить ляльку Ірода та його прислужників. Саме смерть, страх смерті, стає найпроблемнішою зоною у світовідчутті атеїстичної комуністичної системи, оскільки втрачається безсмертя душі, основи релігій. Зокрема за версією О. Левченко: «Одним із найважливіших чинників деконструкції, що спровокував глобальні зміни в Європі та Росії на початку ХХ століття... на нашу думку, був дуже гостро відчутий і пережитий людством страх смерті як абсолютної кінченості існування індивіда.» І далі: «... все це сприяло росту напруженості в опозиції «життя/смерть» [141, 191]. Саме страх смерті, яким лякає Смерть Царя Ірода стає тією дієвою пружиною, яка запускає убивчий вірус. Він починається з порушення табу: Ірод вбиває власного сина. Ніби перевернутий принцип злочину Едіпа, але ще страшніший за своєю сутністю – він нищить свій рід, своє майбутнє. Варто згадати в цьому контексті принцип зречення, а то і нищення родичів в ім'я ідеології, яке культивувалося в радянській моралі. Ця подія відсилає нас і до реального епізоду прототипа-двійника царя Ірода у версії В. Шевчука – Сталіна, який зрікся власного сина після його потрапляння в полон. Наступне вбивство чужих дітей – уже легко дається Іроду, бо він переступив межу добра і зла у собі. Але це лише початок краху. Тотальна манія арештів, катувань і вбивств охоплює царство Ірода. Відбувається тотальне переродження нації: всі перетворюються на «стражників» - охоронців

минулого, які нищать майбутнє. Зрештою Ірод опиняється в Пустелі. Образ Пустелі також є полізначним. З одного боку вона асоціюється із смертю. З іншого Пустеля – територія очищення, духовного прозріння.

Натомість герой, який протистоїть Іроду – Пустельник – лицар духу, який у другій частині має свого двійника Книжника. Той бере на себе роль ритуальної жертви, заради торжества Живого Духа, відмовившись від служіння ідеології зла. Друга частина «Вертепу» має назву «Ярмарок» - місце продажу душ. І Смерть – за функцією, водночас мисливець і покупець душ. Фінал п'єси лишається відкритим: повернення образу Пустки, але в ньому додатково з'являється символічні три шляхи і туман. Образ роздоріжжя.

За формою ми маємо складний гібрид, який використовує і барокову композиційну структуру (змішуючи Вертеп з Мораліте). Водночас наявні і постмодерні риси: використання гри в грі, карнавалізація, жанрова дифузія, цитати. Характерною рисою стає відкритий фінал і неоднозначність. «Вертеп» В. Шевчука - відновлення традиції на новому структурному рівні, демонтаж ідеологічної моделі минулого і створення новітньої мистецької. Додамо, що вона була написана ще до 1985 року, коли текст навряд чи міг з'явитися на сцені і навіть був небезпечним: «Я маю трохи дивний характер: коли за щось беруся і мене це захоплює, віддаюся своєму захопленню незалежно, чи маю якісь шанси, що твір буде надруковано, чи взагалі піде він у люди» [264, 405]. Ця п'єса і є для автора втіленням ролі Пустельника-Книжника, непідвладного ідеологічним спокусам.

Міф месіанства, як переродження світу і особливий різдвяний ритуал застосовані у п'єсі О. Клименко «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року». Її поява у 1980-х рр. виглядала екзотично – вона не вписувалася в будь-які контексти і тенденції того часу і була вперше надрукованою в антології молодих драматургів «У чеканні театру» (1998). Саме в це покоління і це розмаїття тенденцій текстів вона увійшла органічно,

перш за все своїм химерним нереалістичним постмодерним плетивом: «Переплетіння реального та вигаданого, коли ти не в силах відокремити красиву казку від брудного життя, яке здатне тільки вбивати, заворожують. Заворожують тією майстерністю, з якою написано п'єсу.» - Писав про неї у передмові «Час без героя» до антології Юрій Сидоренко [209, 10]. Нам важливо розглянути її насамперед у контексті месіанського міфу. В основі п'єси – легендарна історія про Каспара Гаузера, підлітка королівського походження, який майже все життя провів ув'язненим, поки йому не пощастило втекти від свого наглядача. Після звільнення підліток швидко надолужив згаяне і навіть випередив однолітків в інтелектуальному розвитку, але невдовзі був убитим «людиною в чорному». Авторка двічі наголошує на близькість до різдвяного міфу – і часом програвання вистави, і жанром – «різдвяна гофманіана». Проте якщо провести аналогію між своєрідним протагоністом п'єси та його месіанським прототипом, то скоріше можна було б співвіднести твір із великоднім дійством. В основі п'єси також лежить історія переродження героя, його ритуальної смерті. Герой має деякі спільні риси з Месією – неясне «верховне» походження, адже Ісуса Христа також називали «цар світу». Подібно до Христа він несе всім любов (навіть своєму ворогу Леопольду) і відчуття гармонії. Про воскресіння Каспара засвідчує те, що він з'являється в ролі актора на власну роль, хоча й називає себе інакше. Хто він? Урятований, привид, самозванець? Додатково «вибраності» Каспару додає втручання фей та своєрідне парування з принцесою – це вже «страхування» героя мотивами з язичницької міфології.

Проте цей герой «негероїчний» і не збирається проповідувати чи боротися зі старим світом. Він - жертва, яка бере участь у новому ритуалі священного жертвоприношення. І якщо спробувати вписати його в сучасний український контекст, то його постать може символічно поєднуватися з образом дисидента-в'язня, людини, що була змушена провести життя в ув'язненні, але не за злочин, а саме за свою «невписаність» у певний

ідеологічний контекст. Саме «інакшість» стає небезпечною. Але з Каспаром можна також асоціативно поєднати і давню легенду про сина вбитого царя Миколи II, який нібито врятувався і може повернутися. Так чи інакше, але його постать багатозначна і химерно-мінлива: від напівбожевільного, жебрака і в'язня до мученика і мудреця, нащадка царського роду, улюбленця фей і принцес. Але найбільш радикальна його «версія» - не існування:

«М а т и. Скільки разів я тобі казала – ніякого Каспара не було!» [104, 128].

Якщо у традиційній різдвяній драмі маленького месію рятують, то у цій уже знають про його загибель, принаймні легендарну смерть, але навіть програвання вистави про нього є суттєвою. По суті це ритуал, за виконання якого і борються в п'єсі. О. Клименко використовує прийом «театру в театрі»: історію Каспара Гаузера розігрують актори театру Дель арте, яку спостерігають на майдані різні глядачі. Боротьба розгортається за можливість зіграти цю історію. Авторка створює особливий ігровий простір – глядацький і ще один поверх «театру в театрі» і «гри в гри» – внутрішнього глядача. Знайдений виконавець на роль Каспара входить в цю роль, як сам прототип. Конфлікт виявляється радше внутрішнім – між невживанням (крайній прояв – «ніхто») і вживанням у цю роль аж до самоідентифікації. Його поведінка доволі статична. Це також відповідає загальному принципу «дегероїзації» героя в сучасній українській драмі, який зазначає той же Юрій Сидоренко, назвавши свою передмову до антології молодої драми «Час без героя». Точніше було б сказати час без «традиційного» героя-протагоніста, як головного провокатора зовнішньої дії. Але внутрішня дія самопізнання протагоніста і перетворення на іншого доволі напружена.

У фіналі п'єси-вистави з'являється нарешті антагоніст – володар герцог Леопольд. Корінь Лео – має конотацію «лев», тобто цар звірів, той, хто править у світі за законами сили. Але і в Каспарі він вбачає «силу», яка протистоїть йому, перш за все тим, що руйнує «порядок». Леопольд відчуває себе обраним вирішувати чужі долі, але безсилий вирішувати власну: «Нема

на світі справедливості, хлопче. Якби вона була, Він повинен був би зробити мене безсмертним» [104, 140]. Тим то й бісить його це оживання-переродження Каспара, тобто втілення безсмертя. Навіть якщо це лише театральне переродження, воно все одно сприймається, як справжнє.

Поліфонічність структури досягається і поєднанням різнорідних і різнорівневих складових: мандрівний театр Дель арте відсилає нас у добу Відродження, іронічна театральність, смерть, як організуючий контекст дійства, довга й барвиста назва – у необароко, дата подій, містичність, жанр «гофманіана» – у неоромантизм, своїм дивним символічним нереальним головним героєм, який суб'єктивізує всю структуру тексту – у модернізм. Принципи побудови тексту автор передмови до згадуваної книги «У чеканні театру» Юрій Сидоренко витрактовує як імпресіонізм: «Щодо тексту, то він здається мені наскрізь імпресіоністичним спрямованим не стільки до розуму читача або глядача... скільки до його серця» [209, 10]. Проте ця теза видається мені сумнівною – побудова тексту, як показано вище – чітко структурована, та й заклик до «мислення» у фіналі навряд чи апелює до чуттєвості. Загалом монтажний принцип, іронічність і цитування формує постмодерну стилістичну домінанту цього твору. Міфологічна парадигма п'єси Олени Клименко має складну різнорівневу модель із використанням традиційних міфологем біблійного і язичницького походження, новітнього мистецького міфу театру і міфологізацією поета-митця, які водночас здійснюють деідеологізацію. Текст діагностує соціальну трансформацію і водночас квазі-перетворення.

Якщо у п'єсі О. Клименко герой має факультативне варіативне месіанське забарвлення і загалом доволі широкі межі трактування, то надалі міф месіанства, подекуди з апокаліптичним ухилом продовжує актуалізуватися в українській драмі з більшою чи меншою мірою префікса «квазі». Наприклад, у п'єсі Анатолія Дяченка «Цвяхи з розп'яття» [70] виникає образ месії, якого знову-таки не пізнають, приймають за шахрая і

власне, знову питання загострюється не відносно ідентичності героя, а відносно ставлення до нього, як такого: хто цей герой – псевдомесія, нахабний самозванець чи справді посланець, знову невпізнаний і невизнаний? До того ж ступінь негативу до сина божого тут може бути ще більше, ніж у його перший прихід. Ігнорування видається страшнішим за розп'яття. Зрештою, ця ідентичність так і лишається варіативною, нез'ясованою до кінця. Поява його образу необхідна для діагностики суспільства, того, як змінилася людина і яка роль заповідей Месії у реальному житті. Отже, в українській новітній драмі апокаліптичні мотиви є менш «карнавальними», ніж у театрі.

Натомість у п'єсі Олега Гончарова «Сім кроків до Голгофи» [54] образ неомесії вже витрактовується однозначно із протилежним значенням – антимесії, подібно до того, як Диявол – ангел, який прагнув сягнути слави Бога, так і герой п'єси О. Гончарова лише приміряє на себе чужу роль, але тим самим ще більше віддаляється від її сутності. Якщо розглянути вертепну опозицію Ірод-Месія, то тут радше відбувається спроба підміни однієї ролі іншою. За версією п'єси владарювання крок за кроком знищує людську душу, руйнує систему цінностей. Текст цікавий насамперед спробою моделювання становлення тоталітарної особистості. Подібно до Ірода у п'єсі В. Шевчука відправною чи поворотною точкою стає вбивство близької людини, тобто порушення одного з основних табу, яке ніби відкриває шлях для лавини подібних порушень. Фактично автор бере десять заповідей і послідовно проводить свого героя через радикальні порушення їх усіх: він бреше, краде, гвалтує, вбиває... На квазі-євангелістичний образ месії накладається образ антимесії, його антидвійника. Тут уже не йдеться про співвідношення з минулою владою, а подається образ диктатора, одержимого ідеєю панування, де світ - проекція його хворої уяви. У п'єсі особливий хронотоп: середовище уявного минулого відносить дію у позачасовий простір. Твір має і відгомін апокаліптичних настроїв, але Месія тут більше

асоціюється з Антихристом, котрий з'являється у маскованому вигляді. Зауважу, що апокаліптичність загалом проявляється на різних рівнях драматичних текстів цього періоду.

Якщо раніше ми говорили про повернення до естетик минулого на новому рівні, як-от, необароко, неоекспресіонізм, елементи драми абсурду, то в даному випадку йдеться про часткове відновлення тих естетичних принципів, які розвивалися в європейському театрі якраз, коли в Україні панував тоталітаризм, проаналізований з точки зору розвитку (точніше, деградації) особистості. Йдеться насамперед про театр жорстокості А. Арто [7] та частково епічний театр Б. Брехта [29]. Зокрема таке твердження висуває у своєму ґрунтовному аналізі цього тексту О. Бондарєва: «В аналізованому тексті О. Гончаров здійснює спробу поєднати у нову естетичну цілісність сформовані автономно принципи А. Арто і Б. Брехта, тобто, наближений до брехтівської естетики максимально особистісний свіжий інтелектуальний погляд на істини, нівельовані у сучасному суспільстві до рівня банальності, сполучити з чуттєвим досвідом «театру жорстокості», здатного виводити реципієнта зі стану «безцільного заціпеніння» (А. Арто) не через розв'язання суспільних чи психологічних конфліктів, а через реальний вплив на його почуттєву сферу не в режимі означування, а на гребені герменевтичного сприйняття і розуміння» [26, 302]. Тобто актуалізація певних міфів та антиміфів відбувається паралельно з актуалізацією певних стилістичних принципів на новому етапі.

Сатиричну пародійну версію месіанства знаходимо в п'єсі Кліма «Любовний Вертеп, або Український Декамерон». Автор використовує історію народження дитини від Святого Духа у пародійній версії, накладаючи на неї фарсову історію в дусі Декамерона: Піп прагне кохатися з жінкою Петра (Апостол Петро є родоначальником Церкви) і вигадує історію про появу Ангела, від якого вона може зачати Папу Римського. Таким чином, месія трансформується і дрібнішає до більш земного представника.

Петро піддається цій фантазії, бо мріє бути батьком Папи – тобто сподівається на появу вищої людини, яка виведе їх на якісно інший рівень життя. Але в концептосфері п'єси принцип вільного кохання, як прояву свободи особистості, який постулювало Відродження, підміняється іншим, близьким до середньовічного, більш примітивним у фізичній іпостасі. Адже кохання ідентифікується зі Смертю, як утіленням гріховності та її родом: Чумою, Холерою, Чортами. Через кохання в різних проявах вони забирають людей з цього світу. До цього додається необароковий принцип життя як гри. Народження нового Месії, бодай у версії папи, носить і апокаліптичний характер. Але ця «карнавальна» апокаліптичність вноситься радше контекстом вірусу смерті, який стає оберненою стороною любові. Драматург блазнює з української месіанської ідеї, але в цій сатирі є гіркота, так ніби інтенції до народження нового, якісно іншого підміняються своїми пародійними двійниками, блокуються, і таким чином зводяться нанівець. Н. Шевченко засвідчує його діагностику таким чином: «... Головна інтонація, в якій написані україномовні п'єси КЛІМа – це задуха. Як візіонер, він ніби вловлює атмосферу нижнього астрального середовища, то тлустий шар психізму, який не дає в Україні пробиватися вертикалі світла, прописує його і згущує...» [263, 354]. Таким чином, якщо у вертепній інверсії В. Шевчука є носій духовного начала, «світла», а у О. Клименко - герой, який претендує на цю роль, то у п'єсі КЛІМа цей носій зникає, Смерть набуває ознак множинності і тотальності, тож навіть гіпотетична поява цього самого «носія» в майбутньому висміюється апріорі, як претензійна і утопічна.

Таким чином, ми можемо спостерігати інволюцію і дегероїзацію месіанського міфу в українській драматургії – від його втілення як духовного опозиціонера владі, що базується на матеріалістичних принципах (у В. Шевчука) та виконання його ролі заради збереження важливого ритуалу (у О. Клименко) до перетворення його у свою протилежність – Антимесію (у О. Гончарова) і аж до висміювання його появи у карнавальній версії КЛІМа.

3.3 Сюжети «сакральної» історії в сучасній українській драмі

Сучасний період в розвитку української драматургії ознаменований появою значного представництва історичних п'єс і особливої структурної основи. Зокрема Т. Вірченко зазначає, що «п'єси дев'яностих вирізняються увагою до історичної тематики, що своєю чергою зумовлює й превалювання історичного типу конфлікту» [38, 296]. Проте на відміну від 1970-80-х років, ідеологічно-міфологічного періоду, коли домінантою була активізація точок «священної боротьби» різних світоглядів, тобто Революції і Громадянської війни (меншою мірою), а особливо Великої Вітчизняної, ці історичні зони майже зникають з обігу. А якщо і з'являються, то переважно в контексті ревізії окремих постатей, затаврованих в радянський період. Натомість починають актуалізуватися принципово інші історичні події, в яких можна простежити два вектори: пошук нової «сакральної» зони для народу, або зони «катастрофи», яка мотивує духовну кризу.

Період незалежності – час значної соціальної трансформації і зміни естетичної парадигми органічно потребував і ревізії історії, відновлення білих плям, реабілітації допіру табуйованих зон у суспільстві і культурі. У 1990-х роках в сучасній історичній драмі переважали реабілітаційні тенденції, як-от повернення табуйованих історичних постатей (наприклад, Олена Теліга у «Сум і пристрасть» А. Багряної та «Олена Теліга: шлях із небуття» О. Очеретного, Андрей Шептицький в однойменній п'єсі В. Герасимчука, Степан Бандера у «Дорога до раю» Я. Верещака, Іван Мазепа у «Гетьман і король» О. Миколайчука-Низовця), або відновлення історичної правди відносно деяких подій, які зазнавали негачії чи замовчувалися в радянський період. Процеси державотворення викликали також пошук джерела формування державності. Таким чином, зверталися до часів козацтва і бароко, як до «золотого віку» українства. Саме козацька держава стала початковою матрицею незалежної України. Відповідно це і п'єси про

гетьманів В. Босовича, і «козацький світ» Б. Жолдака (наприклад, «Чарований запорожець»), і необароко В. Шевчука («Свічення»).

Натомість, у 2000-і роки історія в драматургії дедалі більше втрачає романтичні ознаки, більше того, перегляд минулого стає полем для пошуку фатальних помилок і злочинів, якими можна пояснити сучасний стан суспільства в Україні. Цей процес імовірно спровокований розчаруванням соціуму у теперішньому стані і недовірою до майбутнього. Відповідно пошук історичної «зони» міняється кардинальним чином – не героїчного ідеалу і гармонії, а катастрофи, падіння людського духу. Такою зоною став час голодомору 1932-33 років, знакова катастрофа для України, адже такі поняття, як «земля», «чорнозем», «хліб» – важливі у формуванні національного типу, і з ними традиційно асоціюється образ України – «житниця Європи». Тобто, ця катастрофа стосувалася фундаментальних основ національного архетипу. Вона не лише знищила кілька мільйонів, але й укорінила глибинний страх у тих, хто вижив. Ця трагедія – чи не наймасштабніший злочин радянської імперії. У передмові до «Чорної книги України» - збірника документів і есеїв, ідеться і про спланованість і безглуздість голодомору: «Сталінська рука забрала наш хліб і згноїла його на смітниках Польщі, Угорщини, Німеччини. Нас хотіли знищити фізично і духовно – ця жорстока істина сьогодні вже не може піддаватися сумніву» [275, 4]. Зауважимо, що інтерес до цієї теми не стимулювався ідеологічно (нагадуємо, що державна підтримка драми відсутня). Проте за даними журналу «Дніпро» на адресу редакції надійшли десятки п'єс на цю тему, серед яких обрана «Інтермеццо» О. Клименко. Цій же темі присвячено «Голос тихої безодні» Н. Нежданої і частково «Дикий мед у Рік Чорного півня» О. Миколайчука, «Голодна кров» О. Бісик. Ця трагедія, вочевидь, може бути розглянута як наслідок боротьби різних типів свідомості. Для аналізу обрано два тексти «Калина та песиголовці» Н. Марчук і «Зерносховище» Н. Ворожбит - через призму взаємодії різних міфологій.

Пропоную розглянути п'єсу «Калина і песиголовці» Н. Марчук із точки зору особливого конфлікту – двох рівнів міфологій: традиційно-міфологічного та ідеологічно-міфологічного. Жанр авторкою не зазначено, але з огляду на структуру, дію і типологію персонажів, можна виокремити такі жанри, як казка та мораліте, а у поєднанні з сучасним моделюванням – особливого фентезі. Казкова структура частково розкладається відповідно до актантної моделі П. Проппа: зокрема тут є герой (Калина), антигерой (Головний Песиголовець), який сполучається за функцією з хибним героєм (Син Кобзаря), помічники (Кобзар та інші), «царівни», яких мають рятувати – від загибелі фізичної (Івасик) чи духовної (Ілько). Але далі «казковість» драми видозмінюється і почасти втрачається. Наприклад, характерної для українських казок перемоги добра над злом не відбувається. Власне, змінюється і предмет конфлікту між двома світами. З одного боку зображено рештки гармонійного «патріархального» світу, який сповідує релігійну мораль – химерне плетиво із християнських та язичницьких вірувань, де співіснують люди і діти-янгели. Цей світ містить ознаки традиційної міфології. Йому протистоїть світ радянської свідомості, інакших принципів ставлення до світу і людини, тобто накладається ідеологічна міфологія – другого рівня, яка сполучається авторкою з прадавніми міфологічними основами українців – це світ «песиголовців». Використання міфологічних істот в якості персонажів наближає цей текст до фентезі. Але в п'єсі проглядають і риси жанру неомораліте. У тексті є три основні герої, як три шляхи, три моделі поведінки: «позитивний» прямий у відстоюванні традиційних цінностей – Калини, «негативний» - того, хто піддався спокусі нової ідеології, став каральною зброєю в руках служителів зла і сам же й загинув - Син Кобзаря. І є «сумнівний» - той, хто хитається між бажанням бути чесним і виживанням – Ілько (імовірно парафраз героя «Патетичної сонати» М. Куліша). Його можна повести в той чи інший бік, і саме в порятунку його душі є перемога головної героїні. Також подібно до мораліте

герої стають знаковими живими втіленнями певних людських рис. Цей твір проявляє складну різнорівневу міфологічну модель і структуру.

Сторони конфлікту заявляються уже в назві. Калина – дівчина з таким ім'ям і головна героїня твору, водночас символічно асоціюється з самою Україною, зокрема використовується у народних піснях, як образна паралель до нашої землі. Наприклад, знакова «А ми тую калину підіймемо, а ми нашу Україну розвеселимо». Водночас, калина має численні конотації, часом майже протилежні. Так, у словнику «Знаки української етнокультури» [88, 269-270] знаходимо такі її значення, як «символ краси, радості», «здорової повносилої жінки», але й «крові, пролитої на війні». Якщо об'єднати ці значення, то спільним є приналежність до роду, а ширше – народу. Подібно до казок, які походять ще з доби матриархату, коли дієвим героєм була жінка, саме вона шукає втраченого молодшого брата, аби порятувати його, і саме вона рятує від морального падіння свого коханого, народжує від нього дитину і пише правду про історію. В той час як «позитивні» чоловіки – брат і наречений – більш пасивні. У п'єсі є зміна її станів свідомості – як символічна проекція того, що відбувалося з народом. Наприклад, її стан між життям і смертю від виснаження до похорону заживо. По суті, вона втілює повернення зі світу мертвих, майже переродження, яке має багат шарове міфологічне походження. Від давніх язичницьких весняних культів, пов'язаних із землеробством (вмирання старої природи і народження нової) до воскресіння Христа. Символічною є дивна амнезія: втрата свого імені – коли вона водночас називає себе різними іменами, нібито тримає пам'ять загиблих сестер і мусить прожити за них. Але ця втрата імені може прочитуватися і як втрата національної ідентифікації, яка чатує на майбутніх «люмпенізованих» українців, якщо зважати на те, що Калина є символічним образом України. Наприкінці вона переправляє закордон нотатки про голодомор, наражаючи і себе, і родину на репресії та вигнання. Пам'ять про загиблу родину не дає їй спокою. Калина - цілісна натура, не здатна на

компроміси. Якщо застосувати актантну модель П. Проппа, її «помічником», котрий допомагає їй урятуватися, виступає Кобзар, старий співець, що втілює збереження традиції. Адже саме пісня має особливе значення в національній самоідентифікації України. Окрім того, Кобзар час від часу виступає «від автора». Його пісні виконують роль зонгів брехтівського епічного театру, адже в них є авторська позиція. Наприклад, він озвучує квінтесенцію того, що відбулося з країною через голод: «К о б з а р... Жили колись у цьому краї люди, Тепер гніздиться лише лютий страх» [156, 250]. Саме Кобзар стає своєрідним «перехрестям» для героїв і подій п'єси, а також особливою зоною конфлікту, адже його син стає зброєю в руках зла, зрікається моралі батька. Антагоністом у творі виступає Син Кобзаря, котрий іде шляхом «Головного Песиголовця». Згідно міфологічних уявлень Песиголовець являє собою людиноподібну істоту (подібну до Циклопа), котрий полонить людей і поїдає їх. У контексті тотального нищення народу і навіть появи канібалізму міфічний образ набуває рис жахливої реальності. Нелюдина тут асоціюється з «надлюдиною», яка переступила межу добра і зла. Проте згідно п'єси найстрашнішим стає не людодїство як таке, і навіть не смерть, а падіння духу. Песиголовці – ловці людських душ, «прислужники диявола». Заповіді нищатьяся тотально: не вкради – викрадається остання зернинка, шануй батька й матір – їх зрікаються, не вбивай – людей нізащо піддають страшній смерті. Шлях диявола – змагання з Богом, його зневага. У радянській ідеології Богу кидається більш тотальний виклик – його заперечення.

Наріжним каменем традиційної міфології й радянської ідеології стає ставлення до смерті – шлях до іншого життя душі чи смерть, як його кінець. У трактуванні комуністичної ідеології смерть стає тотальнішою, і страх смерті зростає. Але зі смертю потойбічного життя нищиться і міф про рай, який має відповідний архетип. Глибинна потреба в «раї» спровокувала ідею новітнього – комунізм. За п'єсою Н. Марчук він потребує численних

жертвоприношень. Проте «рай», збудований на земному «пеклі» мільйонів – перетворюється на облуду. Жертви голоду носять печаті абсурду і ганьби.

Згідно п'єси Головного Песиголовця цікавить не так сам факт смерті, як процес перевірки людини, її «спокушання». Так, Олена і Горпина, які могли стати лише невинними жертвами, з'їли Івасика і таким чином занапали власні душі. Імена героїв подібні до народної казки «Івасик-Телесик», в котрій Івасика хотіла з'їсти відьма з онукою Оленкою, але хлопець перехитрив її. Та у п'єсі фінал міняється на негативний.

Син Кобзаря також стає жертвою тоталітарної машини, однак раніше він уже занапастив свою душу, ставши поплічником песиголовців. Його сподівання бути «надлюдиною» - облуда. Для Песиголовця він стає легкою здобиччю, яка швидко стає непотрібною. Найбільш вражає, що душі гублять навіть діти. Авторка використовує ритуал-перевертень: дитяча гра перетворюється на смертельну забаву: обрану дівчинку вбивають. Таким чином, обираються жертви для особливої, «чорної» меси. Потойбічний світ проявляється як фотонегатив: знищені і поганьблені у земному світі стають янголятами, але й вони не мають спокою, намагаючись допомагати іншим, загубленим душам.

Протягом п'єси предмет конфлікту видозмінюється, трансформується. Спершу видається, що герої борються за тілесні життя, потім – за порятунок душі, протистояння правди і брехні перетворюється у фіналі на конфлікт пам'яті і безпам'ятства. У фіналі п'єса набуває ознак трагедії: героїня здійснює фатальний вчинок, який призводить її та родину до вигнання. Якщо асоціювати ім'я Калина з країною, родом, то вигнання виявляється для неї найгіршим, як зрубане коріння. Та більш фатальною стає втрата пам'яті. Але на відміну від класичної трагедії, де вчинок героя призводить до якісної зміни світу п'єси, тут цього не відбувається. Якщо радянська ідеологія утвердила такий жанр як «оптимістична трагедія», то в даному випадку маємо різновид «песимістичної трагедії» - програмування спотворення світу

набагато років наперед. Жертви не стали очисними - навпаки, вони лягли на майбутні покоління потребою у спокуті.

Таким чином, структура п'єси, яка використовує художні прийоми казки, легенди і мораліте, проявляє агональний конфлікт двох рівнів міфології – традиційного, поєднуючи язичницькі і християнські мотиви, з минулим ідеологічним. Персонажі поєднують реалістичних із архетипними міфологічними героями та символічними типами мораліте.

Інший прояв співвідношення і конфлікту різних рівнів міфологій проявляє п'єса Н. Ворожбит «Зернохвище» [48]. Перш за все вона побудована за іншими структурними і стилістичними принципами. Якщо у п'єсі Надії Марчук основними є традиційні міфологеми, відповідно і мовлення героїв – високого стилю, почасти поетичне, то текст Н. Ворожбит близький до документальної драми. Зокрема використання інтерв'ю з очевидцями трагедії, вивчення документів, вживання ненормативної лексики тощо. П'єса поділяється на сцени, означені конкретними датами. Таким чином, вона створює ілюзію документального тексту і використовує традиційну міфологію і драматичну ситуацію – двоє закоханих, які долають перешкоди.

Авторка використовує архетипний мистецький міф про двох закоханих відносно Мокрини і Арсея, але накладає його на складну ідеологічну структуру. Це проявляється зокрема у прояві конфлікту двох доктрин: традиційної християнської та нової комуністичної, що поєднується з ритуалами, притаманними для поєднання подружжя: освідчення, заручини, одруження. Авторська концепція проявляється через своєрідний «документальний» погляд, концепт «правдивості»: всі події перевіряються на «справжність». Особою, що втілює принципи нової ідеології, стає Мортко – ім'я також має символічне прочитання – корінь «морт» - у мовах з латинським походженням має значення смерті. Він виступає своєрідним провідником і дияволом-спокусником, зокрема для Арсея.

Подібно до п'єси Надії Марчук, де акцентується не лише фізичне знищення, а й духовний занепад людини під час голодомору, авторка «Зернохновища» показує злам психіки, спричинений голодом. Арсей нібито рятує Мокрину, годуючи хлібом, і гордовита дівчина стає слухняною і безвільною, але вона вже не та, несправжня, і тоді й порятунок фальшивий.

У фіналі вони ніби міняються місцями: уже дівчина пригадує про їхнє «радянське» одруження, а він вважає його недійсним: вінчатися треба було в церкві. Вони знову опиняються розділеними різними ідеологіями, але подолати це вже неможливо, бо ці деструкції міфологій і знищення внутрішніх систем цінностей уже невідворотні. У відповідь на питання, чи любиш, Мокрина відповідає з подивом: «Яка любов? Я більше нічого не відчуваю, крім страху. Я у звіра перетворилася, хіба ти не бачиш?» [48, 41]. Арсей більше не бачить сенсу життя – він іде на смерть. Початкова документальність розчиняється, і виникає «місточок» між реальностями, світ в уяві нащадків, територія пам'яті. У фіналі ми чуємо дивну «несправжню» молитву сучасної жінки, імовірно, доньки Мокрини, в якій через долі рідні постає подальша доля України. Не тієї, про яку мріяли померлі душі, якби не було голодомору, а реальної: із загиблими на війні і в сталінських таборах, із алкоголізмом і Чорнобилем, кризами і розбратом. Проте крізь спогади про численну загиблу рідню виринає іронічний голос автора в дусі постмодерну, де змішується сакральне і профанне: «Господи, допоможи мені схуднути до мого дня народження» [48, 45].

Таким чином, у п'єсі «Зернохновище» ми бачимо поступову деструкцію і традиційної міфології, й ідеологічної крізь призму аналізу змін свідомості людини у кризових станах. Їхній конфлікт умовний і не вирішується, а в дусі постмодерної драматичної парадигми - лишається відкритим. (Детальніший аналіз п'єси презентований у публікації автора «Конфлікт міфологій у сучасній українській драматургії, присвяченій трагедії голодомору (на прикладі п'єс «Калина і песиголовці» Надії Марчук та «Зернохновище»

Наталі Ворожбит» / Н.Мірошніченко // Літературний процес: Методологія. Імена. Тенденції. (Збірник наукових праць). №4. К., 2012.)

Художнє освоєння теми голодомору стало знаковим для української культури. По суті, прямо чи приховано ця катастрофа стала сприйматися як «репетиція апокаліпсису», а наше суспільство – як постапокаліптичне. Дані п'єси діагностують залежність нашої сучасної ситуації від цієї катастрофи. В обох п'єсах діагностовано генетичний страх, пов'язаний із голодом і репресіями, який живе в поколіннях українців, потребує осмислення національних катастроф. Подібна стратегія сакралізації історичного сюжету катастрофи стала також Чорнобильська трагедія, яка лягла в основу п'єс «На початку і наприкінці часів» П. Ар'є, «Третя молитва» Я. Верещака, «До неба – пішки» М. Наснка, «Заблукані втікачі» Н. Нежданої та інших.

3.4 Деміфологізація/реміфологізація культурного героя в біографічній драмі

Драматургія незалежної України має розмаїте представництво біографічних п'єс. Очевидно, цей феномен потребує розтлумачення з точки зору неоміфологічного моделювання тексту. Якщо слідувати думці Реглена в роботі «Герой», а за ним і постулатам Е. Бентлі, сюжет драми дуже далекий від уподібнення життю, натомість «являє собою уподібнення міфу» [19, 18], то у самому феномені біографічної драми вже закладено протиріччя. З одного боку, в її основі біографічні дані, тобто певні документальні факти реальності, які проявляються у цитатах із листів, щоденників та інших подібних текстів, з іншого – вона змушена їх змінювати, щоб залишатися власне драмою, враховувати її природу.

Серед розмаїття біографічної драми превалюють митці та політичні історичні постаті. Згідно Д. Нормана митець у сучасному західному світі якраз і виступає в ролі «героя». Крім того, якщо цей митець ще і письменник, може виникати додаткова конфліктна ситуація, тобто другий рівень драматизації. Так, у контексті цієї тези знаходимо у О. Бондареві: «Драматургічна література останніх десятиліть дає численні приклади письменницьких біографій, жанрова специфіка яких полягає в тому, що біографія одного письменника, написана іншим, інспірує внутрижанровий конфлікт філологічної співтворчості...» [26, 186]. Таким чином, такі тексти виявляють особливий вид структури – дворівневу з додатковим внутрішнім конфліктом.

Висловлю припущення, що поява біографічної драми симптоматична для розвитку сучасної української культури і суспільних процесів – вона пов'язана із процесами деміфологізації і неоміфологізації, які супроводжують суспільства у час змін. Період зміни естетичної парадигми органічно потребує і ревізії культових постатей, пошук нових цінностей і відповідно персонажів, які їх втілюють чи заперечують.

Паралельно до «міфологічного» пояснення розквіту біографічної драми, можна назвати і причину, пов'язану із зовнішніми чинниками – особливостями театральної системи та механізму адаптації до неї сучасної драми. Тенденція до стабілізації у хиткій мінливості світу проявилася у домінуванні класики в репертуарі театрів 90-х, але в новітніх, часом радикальних інтерпретаціях. Таким аналогом «класичних» персонажів у театрі стали великі особистості у п'єсах сучасних авторів.

Але крім специфічно-українських причин, варто зазначити і більш універсальні, пов'язані з поширенням біографічної драми у світі. Зокрема про них згадує літературознавець Мар'яна Шаповал: «Оскільки в самих основах європейської класики закладено відношення до біографічного шляху індивіда як до найцікавішого із сюжетів, біографічний жанр розвивається у всі часи. Але в останні десятиліття надзвичайно прогресує інтерес до літератури *non fiction*, про що зазначається в статтях П. Вайля, О. Галича, І. Данильченко, О. Дацюка, Р. Карасті» [258, 248]. Тобто ще одна можлива гіпотеза – це особлива інверсія документальної драми на теренах України.

Коли ж біографічна п'єса стосується історичного персонажа, протиріччя ускладнюється ще однією надбудовою. Адже історія постійно переписується відповідно до змін ідеологічної системи, тобто міфологізується. Таким чином, маємо трирівневу систему міфологізації в біографічній п'єсі – національно-ідеологічну, традиційну та мистецьку. Ідеологія, як стратегічний інструмент влади, реалізується через активне впровадження певних міфів. Якщо ж влада ігнорує власну ідеологічну складову, то суспільство зазнає впливу іноземних ідеологій. Інформаційні війни, які ведуть передусім країни імперського типу, – надзвичайно актуальні на теренах країн, що лише стали на шлях самовизначення і не створюють систему захисту власної національної ідентичності. Фактично цю роль ідентифікації і захисту частково взяли на себе митці, зокрема драматурги.

Українська культура 1990-х - початку 2000-х перебуває на перетині таких тенденцій: поступової деструкції радянської ідеології, яка повільно здає свої позиції через існування віджилих структурних систем організації, особливо в театральній сфері; пошуку національної самоідентифікації і пов'язані з нею стабілізуючі системи культивування традиційного мистецтва; пошук нової естетичної мови; а також вплив іноземної ідеології маскульту.

Серед створення ідеологічних міфів одним із домінуючих напрямів було втілення сюжетів про місійне походження й призначення влади. Зокрема це вимагало і канонізації певних постатей, створення героїв на котурнах. Проте для українського суспільства титани революції були переважно прийшлими «варягами», натомість легалізація певної етики вимагала національних героїв. На цю роль були взяті не політики, а відомі українські письменники-класики, адже саме красне письменство впродовж тривалого періоду виступало в ролі універсальної еліти в Україні. Такими «титанами» були обрані Т. Шевченко, Л. Українка та І. Франко. Характерно й те, що три найпотужніші театри столиці отримали імена цих літераторів. Тому не випадково саме ці постаті зазнали ревізії. Вона стосувалася не лише розгляду текстів на основі новітніх методологічних засад, а й особистого життя геніїв, яке також зазнало міфологізації. Наприклад, кріпацтво і заслання Т. Шевченка і хвороба Л. Українки стали своєрідними елементами «ореолу мучеництва». Натомість розгляд біографій письменників з точки зору звичайної людини з її слабостями і помилками образно «оживляє», дає можливість співчувати їм, оновлює їхнє сприйняття публікою.

Серед «ревізійістських» п'єс можна згадати такі, як «Оксана» О. Денисенка (у сценічній версії Театру Франка «Божественна самотність») про Тараса Шевченка, п'єси «Зачароване коло» К. Демчук та «І все-таки я тебе зраджу» Н. Нежданой про Лесю Українку, «Таїна буття» Т. Іващенко про Івана Франка, «Я утопилася в тобі» С. Новицької про Ольгу Кобилянську. Подібної «інтимізації» зазнали не лише українські письменники, а й іноземні

– Сергій Єсенін у Л. Сомова, Лев Толстой у І. Коваль, Оноре де Бальзак у О. Миколайчука, Марина Цветаєва і Борис Пастернак у Є. Чуприної та інші. Тенденція була логічною в контексті постмодернізму з його принципами гри з цитатами і кліше. Особливість української новітньої біографічної драми – в інверсіях міфологічних стратегій та стилістичних прийомах. Характерні риси сучасної драматургії порівняно з недавньою реалістичною традицією відзначає М. Шаповал, акцентуючи принципи поводження з документальним матеріалом і моделюванням тексту: «Як результат, констатується відхід від стереотипів побудови художньо-біографічного твору, якими є достовірність зображення носія біографії, скрупульозність викладу, фактографічна точність, самоусунення, відстороненість автора, герменевтичне проникнення у психологію особистості та реконструювання соціологічного контексту, і поступовий перехід до фіктивних та умовних життєписів, із залученням до дії вигаданих персонажів, що перерозподіляють акценти твору, зображення паралельних реальностей та підсвідомих станів, які посилюють сценічність та видовищність сучасної п'єси...» [258, 248-249]. Таким чином, фіксується відхід від суто документальної драми, квазі-об'єктивної, до тексту зі значно більшим рівнем проникнення суб'єктивності автора.

Отже, що в цьому контексті дає зображення особистого життя культових письменників? Драматурги пропонують розглядати біографії національних лідерів у контексті можливості чи неможливості досягнення гармонії. Неможливість може бути ситуативною і апіорною. Більшість п'єс такого ґатунку зорієнтована на те, що гармонія в особистому житті неможлива, і генії приречені на самотність – справжню (наприклад, у Т. Шевченка), чи самотність удвох (як у І. Франка). По суті таке трактування близьке до вчення З. Фрейда – креативна енергія вивільняється завдяки нереалізованості у звичайному житті. Але насправді все складніше, і саме потреба у любові може бути рушієм у творчості. Кохання – одна з найбільших таємниць

людства, його існування непідвладне інтелекту. І саме на протиріччі раціонального та ірраціонального побудований цей конфлікт. Більше того, спроба застосовувати раціональність у сфері чуттєвості та інтуїції призводить до деструктивних наслідків.

Розглянемо ці тенденції на прикладі п'єси «Таїна буття» Т. Іващенко. Головні герої п'єси - Іван Франко і його дружина Ольга Хоружинська. Як встановлено дослідниками творчості письменника, його знаменита інтимна лірика була присвячена не дружині (крім одного вірша), а іншим жінкам – насамперед Ользі Рошкевич та Целіні Журовській. П'єса починається з ритуальної сцени з вогнем і віщування ворожбита – про славу Франка і його нелюбов до дружини. Саме тут уже закладено основу конфлікту. Ольга Хоружинська, як і її чоловік, прибічниця раціонального начала, тому не вірить у ворожбу і стверджує: «Людина сама долі своєї творець» [94, 86]. Пізніше, майже ті самі слова повторить і письменник. Подружжя Франків виникає саме з ілюзії раціональної гармонії – вони свідомо обирають одне одного, але обирають розумом. Для письменника вона – ідеальна дружина-товариш, помічниця. Її ж приваблює імідж відомого поета і публіциста. Хоча обидва говорять про любов перед шлюбом, але це скоріше самонавіювання, данина традиції. Шлюб не скріплений спільним «вогнем», який палає на початку у ворожбита, ймовірно, як знак енергії любові, стає приреченим. Вогонь потребує постійної поживи і може бути теплим домашнім вогнищем, а може спалювати все довкіл, бути пекельним вогнем. Саме образ такого маленького пекла і постає у п'єсі. Структура діалогу у драмі Т. Іващенко скоріше схоже на нашарування монологів. Це тип діалогу «говорити, проходячи повз одне одного». Лише в поодиноких випадках вони чують одне одного, але переважно перебувають ніби за невидимою стіною, що розділяє їх. Ольга прагне бути ідеальною дружиною, але її зусилля марні – вона не може досягти любові чоловіка, та і він нездатний вплинути на власні почуття, хоча й робить зусилля над собою. Свідома українка, віддана йому, програє

перед легковажною полькою Целіною, байдужою до письменника і його цінностей. Постійні злидні, спровоковані значною мірою політичною неблагонадійністю, створюють додаткове негативне тло. Раціональний світ розуму, якому вклоняється Іван Франко, руйнується на очах і призводить до трагічного фіналу. Стан постійної війни і приреченості на поразку призводить Ольгу до нервового зриву, майже до божевілля, що бумерангом вдаряє і по письменнику, який змушений опікуватися хворою дружиною і дітьми. У фіналі й та людина, яку жінка звинувачувала у своєму нещасті – Ольга Рошкевич, теж виявляється жертвою обставин, пронісши кохання до Франка через усе життя. Приреченість на страждання виявляється знаком долі, року - як в античних трагедіях. У фіналі, де знову постає ритуальний вогонь, авторка вустами героїні виголошує і тлумачення назви: «Мабуть, наші страждання і є найбільшою таїною буття...» [207, 113]. Таким чином, завдяки ритуальному обрамленню драматург виявляє ідею жертвоприношення – на вівтар геніальної величі письменника і мислителя покладено земне життя його дружини, дітей, значною мірою, і його власне щастя. Таким чином виявлено, з чого насправді «будується постамент пам'ятника», яка ціна посмертного визнання, і ця правда виявляється жорстокою. Продовжуючи аналогію з пекельним світом, зауважимо, що подібні процеси «десакралізації» відбувалися і з релігійними культами – наприклад, витіснення язичницьких богів у світ демонічного задзеркалля в християнстві. В основі п'єси протистояння раціонального та ірраціонального начал, чоловічого і жіночого, водночас домінуючим є внутрішній конфлікт. Сюжет п'єси накладається на реальну історію, але не з офіційною «канонізованою» версією трактування, а «опозиційною», де образ письменника десакралізується. Конструкція твору будується за монтажним принципом. Діалог нелінійний, відчужений, значною мірою як монтаж монологів, характерний для постдрами. Конфлікт не вирішується, а виявляється субстанціональним, фінал відкритий.

Паралельно до процесу деміфологізації культових постатей, канонізованих у минулому, цілком логічним здавалася б і поява процесу неоміфологізації, пов'язаної з новою системою цінностей і новими пріоритетами. Проте тут представництво текстів виявилось малочисельним. Гадаю, це пояснюється, по-перше, зденаціоналізованістю провладної еліти та значною мірою соціуму. По-друге, процес звільнення від тоталітарної системи супроводжується і небажанням соціуму створювати нових ідолів.

Процес нової героїзації все одно відбувався, і не випадково на ролі постатей з нового пантеону потрапляли ті, що зазнали негативного трактування в минулому – за радянських, а почасти й за імперських часів. Тобто паралельно до десакралізації відбувався і зворотній процес – «засуджених і огуджених», відмивали від наклепів і ставили на постаменти. Наприклад, гетьман Іван Мазепа у О. Миколайчука, який збудував багато церков, а був підданий «анафемі» за спробу захисту свого народу, поети і суспільні діячі Олена Теліга та Олег Ольжич у А. Багряної, політичний і військовий лідер Степан Бандера у Я. Верещака, яких трактували як приспівників фашистів, попри те, що вони самі ставали жертвами нацистської репресивної машини. До таких належить і постать Андрея Шептицького в однойменній п'єсі В. Герасимчука – греко-католицького митрополита, табуйованого радянськими ідеологами, проголошеного «праведником» Ватіканом у 2015. Отже поруч із деміфологізацією позитивних постатей, відбувається почасти і деідеологізація та реміфологізація негативних культурних героїв минулого.

Героїзація «демонічних» постатей минулого – лише один із напрямів у творчості драматургів відносно біографічної драми. Натомість авторські стратегії значно ширші. Зокрема у передмові до біографічної збірки п'єс «Таїна буття» упорядники зазначають: «Великі українці потребують очищення від бруду, оживлення із каменя і повернення із забуття. Автори у

своїх творах із любов'ю та болем, іронією та сумом, вдумливістю та обережністю, пропонують читачам і глядачам розгадати разом таємниці доль визначних людей. А через них - і Таїну Буття» [228, 3]. Варто зауважити, що на відміну від драматургів, які включилися у процес реабілітації і осмислення нових-старих героїв і їхніх ідей, театри виявились значно більш консервативними і обережними в активізації «дражливих» постатей і тем попри можливий громадський резонанс.

Поруч із двома тенденціями у біографічних п'єсах, наведеними вище, можна назвати і третю, де обидва напрямки – деміфологізації та неоміфологізації поєднуються. Прикладом такого тексту можна назвати п'єсу Олега Миколайчука-Низовця «Ассо та Піаф, або перший тост за Мермоза» [147]. Головні герої драми – славетна французька співачка Едіт Піаф та її вчитель, коханий, друг – Ассо, завдяки якому і сталося чарівне перетворення з вуличної співачки у зірку першої величини. Справжній «бум» персонажа Едіт Піаф у репертуарах українських театрів на перший погляд видається дивним. Чому іноземна естрадна зірка з минулого раптом стає ледь не національною героїнею? У чому причина цього феномену? Висловлю припущення, що її образ і доля відповідали потребі в активізації новітнього міфу про Попелюшку. Естрадна зірка нині є символом успіху для жінки, а захоплення пісню – однією з ментальних особливостей українців. Бідна дівчинка з вулиці досягає шаленого успіху завдяки таланту і працелюбності. До того ж це жінка, яка повністю суперечить сучасному стандарту краси – високої білявки. Маленька тендітна брюнетка проте ще й стала символом чуттєвості. Гадаю, в сучасному світі, де активізувалися саме названі пріоритети – гроші, зв'язки і модельні стандарти, така суперечлива постать, як Едіт Піаф і стала придатним матеріалом для міфологізації. Символічне значення має і місце дії Париж – «серце» Європи, яка в новітній Україні донедавна відігравала роль «втраченого раю», що засвідчив і Євромайдан. Тож «канонізація» Едіт Піаф насправді видається обґрунтованою.

Проте п'єса О.Миколайчука-Низовця лише на перший погляд слідує традиції міфологізації відомої співачки, насправді текст демонструє складне плетиво різних тенденцій. Так, міф про попелюшку виринає у тексті, адже тут береться епізод із життя, пов'язаний із становленням її кар'єри: Раймон зустрічає Едіт, закохується в неї і допомагає їй стати «принцесою». Проте чи стає для співачки таким «принцем» Ассо? Асо кладе на олтар кохання все: творчість, молоду дружину, яку він кидає заради співачки, репутацію. Натомість Едіт лише користується його любов'ю, працюючи на власне ім'я. А скориставшись, залишає його. Її справжній принц – майже віртуальний – авіатор Мермоз, який першим подарував їй квіти і вселив віру в себе. За версією автора на піку першого успіху співачка дізнається про ймовірну загибель свого першого кохання. У цьому контексті почуття до Асо виявляється самообманом. Драматург дає гарну образну деталь викриття ілюзії: нібито блакитні очі її вчителя і продюсера виявляються сірими. Таким чином, міф про попелюшку виявляється з подвійним дном: бути принцесою не означає бути щасливою. О. Миколайчук-Низовець ніби вводить своєрідний ритуал жертвоприношення – успіх має свою жорстоку ціну для обох – втрату кохання. У п'єсі задіяні ще два персонажі – сестра Едіт Симона, авторка книги спогадів, та директор мюзик-холу «АВС» Мітті Додуш, своєрідні альтер-его головних героїв. Позбавлені таланту, вони виявляють темну, хижацьку сторону основного конфлікту. Мета Симони – пробитися з дна до вершин за будь-яку ціну, а мета Додуша – використати «зірок» для власного збагачення та успіху. Ці сторони присутні і у відносинах Едіт та Раймона, але приховані, не є домінантними.

Паралельно до міфу про попелюшку, автор використовує ще один архетипний сюжет – історію Пігмаліона. Невипадково на першому місці у назві стає Асо. Адже саме він тут найбільш діючий персонаж, і його історія на початку нагадує міф про Пігмаліона: він творить свою ідеальну жінку, не лише як співачку, але і як людину. Саме така жінка стає для чоловіка

найдорожчою. Проте і цей міф автор повертає на 180 градусів: щасливий кінець обертається трагедією для Ассо. Автор використовує принцип перипетії – шляхетні наміри і намагання досягти особистого щастя обертаються невдачею для головного героя. Розв'язкою став розрив Асо та Піаф, яких тривалий час сприймали як ідеальну пару. Таким чином, міф про Пігмаліона теж зазнає деструкції – замість ідеальної дружини новітній Пігмаліон втрачає новостворену жінку. Поруч із міфологізацією наявні елементи деміфологізації. Образ, розтиражований в мас-медіа, може суттєво відрізнятись від реальності. Тут можна говорити і про появу ще одного міфу – мистецького – про долю тих, хто стоїть за успіхом зірок, але хто лишається в тіні, а згодом іде у забуття. Трагічний образ покинутого Пігмаліона – особливо актуальний для сучасного світу.

Наведені приклади не вичерпують можливих авторських стратегій у втіленні біографічної драми, але вже можемо говорити про їхнє розмаїття. Автори використовують різні структурні основи – від неокласичних із сильним героєм-протагоністом до постмодерної монтажної композиції і постдрами. Драматурги застосовують радикальні інверсії, опозиційні погляди на усталені традиції у трактуванні прототипів героїв і архетипних міфів. У біографічних п'єсах ми бачимо стратегії моделювання тексту трьох типів: деміфологізації, реміфологізації та неоміфологізації. В межах цих текстів відбувається складне комбінування з різних типів міфологій: традиційної, ідеологічної та мистецької. У процесі деміфологізації використовується розгляд інтимної сфери, як оберненої сторони соціальної, тобто перевертання піраміди центр-периферія, а також розвінчання культів, пошук інакшого, обличчя знакових постатей, як позитивних у негативному аспекті, так і навпаки. У процес неоміфологізації включаються принципово «негероїчні» постаті. Ці стратегії використовуються як у лінійній однозначній версії, так і у множинній, неоднозначній. Твори моделюються в межах різних дискурсів: неокласичних, неокласичних і постнеокласичних.

Висновки до розділу 3

Зміна соціокультурної ситуації у зв'язку з руйнацією радянської імперії та утворенням української держави впливає на міфологічну модель української драми. Відповідно радянська ідеологія зазнає деідеологізації в українських творах. Радикальні зміни свідомості, переосмислення історії і новітні інтерпретації класики змінили контекст сучасної драми. Звернення до традиційної міфології у драмі було спричинене потребою у культурній ревізії минулого, авторитетів, осмислення «білих плям» і допіру «табуйованих» тем.

Межа століть і тисячоліть, яку зазвичай супроводжують апокаліптичні мотиви, призвели до процесів деміфологізації та реміфологізації християнського гатунку, актуалізації месіанських міфів. Активізація міфологеми переродження у п'єсі В. Шевчука «Вертеп» поновила розірвану у радянський період національну театральну традицію і двоїсту барокову сакральну-світську структуру тексту, деміфологізуючи ідеологію тоталітарного періоду та створюючи міфологічну модель з традиційною домінантою. Водночас відбувається авторська інтерпретація і розвиток цього типу структури. На відміну від традиційного Вертепу конфлікт особистості з вищими силами і владою посилений внутрішнім конфліктом героїв. Традиційна форма наповнюється в авторській версії сучасним змістом.

Складна багаторівнева полісемантична структурна основа тексту «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера...» О. Клименко використовує структурну форму середньовічної вуличної містерії, поєднуючи її з принципом «театру в театрі». Текст проявляє і складну міфологічну парадигму з використанням традиційних міфів, героїв-архетипів, як релігійних, так і світських. Конфлікт із вищими силами модифікується формою гри та поділом персонажів на героїв дійства і глядачів. Монтажний принцип ускладнює і хронотоп твору.

Різні форми поєднання міфологічних стратегій та структурних основ проявили п'єси «Цвяхи з розп'яття» А. Дяченка, «Сім кроків до голгофи» О.

Гончарова, «Любовний Вертеп, або Український Декамерон» КЛІМа. Драматурги доволіно використовують архетипні міфи, як релігійні, так і світські, переважно загальноєвропейські, аж до перетворення, наприклад, месії в дисидента, а то й у диктатора-антимесію («Сім кроків до голгофи»). Традиційні персонажі-маски набувають нової смислової інтерпретації, водночас ускладнюються внутрішньою дією.

Зміна системи цінностей призвела до міфологізації нових історичних подій та постатей в українських драматичних текстах. Одним із нових міфотворчих історичних сюжетів української драми стає Голодомор. У п'єсі «Калина і песиголовці» Н. Марчук створено структуру, яка проявляє особливий конфлікт із використанням двох рівнів міфологій: традиційно-міфологічного та ідеологічно-міфологічного. «Зернохвище» Н. Ворожбит створено зі складною структурою, яка поєднує принципи документальності з деструкцією традиційної та ідеологічної міфології. Автори інтерпретують не лише християнську міфологію, а і давнішу, язичницьку включно з відповідними ритуалами. В організації діалогів драматурги використовують поетизацію, принцип відчуження, елементи абсурду.

Відновлення та новітня інтерпретація релігійної традиційної міфології поєднувалося з поверненням відповідних моральних цінностей та пошуками національної ідентичності, а роль «демонічного» відводилася тоталітарній системі. Героями у новій міфологічній моделі з національно-традиційною домінантою стають опозиціонери, дисиденти, жертви. Сакралізуються принципово інші історичні події – не перемог, а національних катастроф, штучно спровокованих у минулому: Голодомор, Чорнобиль, Холокост.

Біографічна драма в Україні стає одним із найпоширеніших жанрів у межі тисячоліть і проявляє складні структурні форми із поєднанням документальності як основи, традиційні та мистецькі міфологічні стратегії. Драматурги використовують українських і європейських героїв, переважно політичних діячів і митців. Процес деміфологізації був спровокований

потребою переходової доби у переоцінці цінностей відносно культових постатей минулого, зокрема таких «титанів» культури як Тарас Шевченко, Леся Українка та Іван Франко, які зазнали міфологізації і знеособлення у радянський період. «Інтимізація» у контексті зміни цінностей та деміфологізації проявили складні композиційні структури та хронотопи у п'єсах «Таїна буття» Т. Іващенко, «Поганські святі (Лев і левиця)» І. Коваль.

Процес реміфологізації «демонізованих» у минулій соціальній системі знакових постатей здійснювався авторами у таких п'єсах як «Андрей Шептицький» В. Герасимчука, «Олена Теліга. Шлях із небуття» О. Очеретного, «Гетьман і король» О. Низовця, «Сум і пристрасть» А. Багряної, «Дорога до раю» Я. Верещака та інших. Стратегії міфологізації та деміфологізації також відбуваються із митцями - знаковими постатями масової свідомості, зокрема у п'єсі О. Миколайчука-Низовця «Ассо та Піаф, або перший тост за Мермоза» про Едіт Піаф із використанням складної міфологічної парадигми. Завдяки новим, або по-новому інтерпретованим знаковим українським героям формується новітня національна світоглядна концепція ідентичності. Європейські герої українських п'єс також зумовлені зміною світоглядної парадигми, вписують країну у європейську спільноту, від якої Україна була штучно виокремлена в імперський період.

Таким чином, завдяки біографічній драмі, типологія персонажів змінюється радикально відповідно до іншої системи цінностей: повертаються із забуття і «прокляття» національні герої, штучно «муміфіковані» позбавляються ретуші, їхні образи ускладнюються. Поруч із реалістичними документальними відновлюється широкий спектр персонажів: маски, духи, потойбічні істоти, абстракції, фантастичні герої тощо.

У драмі цього типу міжособистісні конфлікти переважно маргіналізуються, домінують внутрішні конфлікти. Автори використовують складний розвиток головних героїв, які можуть поєднуватися із

другорядними персонажами-масками («Поганські святі», «І все-таки я тебе зраджу»). У загальній композиції і побудові діалогів драматурги втілюють, як класичні лінійні моделі композиції, так і постмодерний принцип монтажу та постдраматичну організацію діалогів у формі чергування монологів («Таїна буття»). У біографічних п'єсах міметична документальність поєднується з неміметичними – реальність снів, марень, фантазій, утворюючи складні хронотопні структури.

РОЗДІЛ 4. МИСТЕЦЬКА ДОМІНАНТА У МІФОПОЕТИЦІ СУЧАСНОЇ ДРАМИ

4.1 Маргіналізація статусу драматургів і формування мистецької домінанти

Соціокультурна ситуація в незалежній Україні поступово змінюється, нівелюючи домінантну роль як соціальних політичних міфів, так і міфологем національного гатунку. Якщо з деструкцією радянських ідеологічних міфів такі тенденції зрозумілі у зв'язку з руйнацією самої системи, то втрата домінування державотворчих потребує пояснення. Перш за все, різні гілки влади, які не змінилися по суті, а лише формально, не асоціювали себе українськими і не захищали інтереси української державності. Метою «нуворишів» було захоплення і відстоювання влади, як захисту економічного добробуту вузької частини населення – риси, притаманні первинному капіталізму. Відповідно митці, як провідники ідеології, стали непотрібні, але й введення нової системи чи бодай реформування старої і законодавчого забезпечення для самостійного існування культури не відбулося. Тому такі витратні сфери як театр, а особливо кіно після зруйнування системи прокату виявилися в кризовій ситуації. Тобто, для споживача і нове кіно, і театр, і література існували, але переважно з іноземною домінантою – закордонні блокбастери в піратських копіях, російська, значно дешевша за українську, книга, на 90% іноземний репертуар у театрах. Таким чином, національний митець був маргіналізований навіть у власній державі, а популяризація вітчизняного мистецтва закордоном майже відсутня.

Відповідно кардинально змінюється соціальна роль драматурга. У період соціальної та економічної кризи діячі культури опиняються на одній із найнижчих щаблів, а драматичний автор переважно перетворюється з еліти в маргінала. Сучасна українська драматургія опинилася в ситуації «відкинутості», «напівізоляції», тобто маргінальності. Проаналізуємо, чому

виник цей маргінес і що він діагностує в ситуації діалогу з театром і ширше - в українському суспільстві. Передусім необхідно окреслити поняття «маргінесу». Термін «маргінальне» вже апріорі має на увазі існування деякого центру, чогось магістрального, нормативного. Упродовж століть ця магістральність у мистецтві визначала певні орієнтири. Доба постмодернізму перевертає ціннісну піраміду і формує принципово інакше ставлення до маргінальності. Зокрема Ж. Дерріда переосмислює термін маргінесу і, на противагу традиційній асиметричній опозиції «центр-маргінес», в якій маргінальне не може бути перетворене у новий центр, висуває симетричний бінарзм і концепцію децентралізації [65, 610]. Саме на периферії, у запереченні усталених норм, як правило, виникають паростки шляху, який у майбутньому може формувати основи нової магістралі. Розмивається і саме поняття центру – парадигма постмодерну стає поліцентричною, чому сприяє поява пост-колоніальних теорій, феміністичних концепцій тощо. Важливо відмітити й таку особливість співвідношення центру-периферії: магістральне визначається, як правило, завдяки позамистецькій силі – релігії, ідеології, або колективному міфу [261, 2]. Таким чином, маргінальне – це те, що лежить в опозиції до цих зовнішніх факторів.

У понятті маргінального варто розмежовувати естетичний аспект і соціальний. Тобто, з одного боку розташування тих чи інших мистецьких явищ на периферії культурних процесів, а з іншого – соціальна типологія митців, їхнє місце в соціальній ієрархії, адаптація до неї. Важливим для розуміння сутності естетичного маргінесу використання теорії Д. Лідера про *Великий і Малий світи*, як *верху і кореневого низу*, як центру і периферії. Якщо Великий – світ відомого, загальноприйнятого, то Малий – світ, в якому «природа закладає невідомі проблеми-істини». Неврахування, нерозуміння цього малого світу за Д. Лідером призводить до катастрофи [145]. Гадаю, поняття *Малого світу* близьке до поняття *маргінального*. В соціальному розумінні маргінали – «представники ти чи інших соціальних груп чи

підгруп, які опинилися в проміжковому положенні відносно до визнаних панівних культур, образів життя стабільних соціальних угруповань» [61, 213-214]. В основному соціальна маргінальність породжується структурними характеристиками, притаманними певному соціально-економічному ладу, або певною політикою в його межах. Цей соціокультурний контекст української драми призвів і до зміни міфопоетичних тенденцій. Можемо зробити припущення, що ситуація маргінесу мала і свій позитив – більша свобода для авторів, більший діапазон творення, більш органічне поєднання в діалозі «автор-театр», якщо він справді відбувається.

Драматурги практично втрачають сенс використовувати ідеологічну міфологію різних типів, як соціальну, так і національну. Тенденція до стабілізації і переосмислення минулого, яка призвела до активізації традиційних міфів та їхніх елементів, поступово вичерпується. В сукупності ця ситуація сприяла більшій свободі творення для драматургів, які не були заангажовані позамистецькими факторами і вільніше проявляли свої естетичні і світоглядні позиції. Але ця свобода була частковою, оскільки організаційна театральна система соціалізму не була радикально демонтована і реформована за європейськими принципами, а навіть законсервована. Вона не відповідала сучасним викликам суспільства. В результаті, зв'язки між системою влада-автор-театр-публіка руйнуються. Драматурги опиняються в іншій, альтернативній «системі координат». Таким чином, маємо унікальну ситуацію у міфологічній парадигмі, коли стара ідеологічна система (за Р. Бартом – ліва) руйнується, нова (за Р. Бартом – буржуазна) по суті не була створена, а засоби її впровадження в драматургії взагалі демонтовані. На нашу думку, ці соціокультурні процеси мали призвести до активізації креативного начала і зокрема використання міфології іншого типу – мистецької. Повертаючись до одного з напрямів міфопоетики – міфотворчості, зазначимо особливості її трактування. Зокрема О. Кобзар

зазначає: «Використання терміну «міфотворчість» до сучасних літературних фактів деякі науковці вважають особливо умовним, оскільки «справжній міф» твориться колективною свідомістю, а зараз панує епоха індивідуальної творчості. Інші науковці, навпроти, наголошують, що міфотворчістю можна називати лише процес «продуціювання нових міфів» і визначають його як явище, характерне європейській літературі нового часу» [105, 136]. Справді, у творенні новітньої драми йдеться радше не про цілісні «справжні міфи», а про використання авторами елементів міфів на іншому рівні.

Поступово ситуація оптимізується, маргінес драматургії вичерпується, але не завдяки зміні культурної політики, а завдяки громадській самоорганізації переважно самих драматургів, рідше режисерів, іноді критиків. З'являються численні альтернативні форми існування сучасної драми у публічному просторі. Це зокрема видання антологій, Інтернет-бібліотеки, організація сценічних читань, майстер-класів, комплексних проєктів, фестивалей, конференцій тощо. Утворюються громадські організації Гільдія драматургів і Конфедерація драматургів. Осередками сучасної драми стають у 1990-х рр. Центр сучасної експериментальної драматургії А. Дяченка, а у 2000-х - відділ драматургічних проєктів НЦТМ імені Леся Курбаса, центр «Текст» та львівський фестиваль Драма.ua. Паралельно також всупереч існуючим умовам виникають незалежні театри, і саме вони більше звертаються до новітньої драми. Так чи інакше, але більшість п'єс, які розглядалися в цій роботі, були поставлені, суттєво зростає у 2000-х рр. і творча реалізація української драми закордоном (понад 20 країн). Таким чином, креативність новітньої драми посилюється і зовнішніми факторами, зокрема через реалізацію в альтернативних формах.

Драматургія з мистецькою домінантою розвивалася у різних напрямках. У міфопоетиці окрім інверсій традиційних міфологічних сюжетів і образів зокрема розрізняють такі шляхи: «2) творення авторського міфу, коли

організація підпорядковується законам поетики міфу (міф використовується як модель структури, за зразком якої створюється новий міф), 3) міфологічна стилізація, у якій автор лише формально імітує модель міфу (міф відіграє роль лише декоративного елемента)» [105, 135]. З одного боку, відчуження і маргіналізація провокували надмірну увагу до власних рефлексій, фантазій, внутрішнього світу, і зрештою, позареальних територій - простір появи новітньої неміметичної драми-фентезі, який мав кілька напрямів. Робимо припущення, що драма-фентезі тяжіє до «авторського міфу». Другий напрямок, який пропонуємо назвати «актуальним», - осмислення реальності: трансформація соціуму, усвідомлення свободи, процеси глобалізації входили в соціальну міфологію нового гатунку. Тут ідеться більшою мірою про використання елементів міфів, ніж про цілісну новітню міфологію. Тобто цей напрям тяжіє до «міфологічної стилізації». Розпад традиційного та ідеологічного міфу супроводжується тенденцією до дискретності в авторській міфопоетиці. Раціональна домінанта нівелюється, драматургія з мистецькою міфологічною домінантою тяжіє до ірраціональності та парадоксальності. Зокрема така тенденція притаманна в цілому як для модерної літератури, так і постмодерної, що зазначає О. Кобзар слідуючи висновкам С. Телегіна щодо міфореставрації: «Відсутність логічних законів, характерна міфу, найбільш активно використовується літературою модернізму і постмодернізму з метою трагічного відображення дискретності світу й абсурдності існування» [105, 134].

Згодом Революція Гідності дала основу для створення більш цілісного новітнього міфу «Майдану», який імовірно став поворотним у формуванні української державності і етносу, його ментальності. Він відобразився практично в усіх сферах життя і мистецтва, також і в особливій драматургії. Тут ідеться не лише про інтерпретацію на новому етапі архетипних міфів, а й міфологізацію реальних подій. Зокрема згідно І. Піонтковської [189, 146] кожна епоха має власний культурний міф. Це та мистецька модель світу у

драмі, яка відтворює актуальність чи недавнє минуле, а не позачасову реальність, яка притаманна «одвічному» традиційному міфу.

Зауважимо, що 1990-і і 2000-і роки різняться за основними тенденціями постановок нових українських п'єс. На початку нового тисячоліття ставляться меншою мірою історичні, більшою мірою п'єси актуальної соціальної проблематики, більш універсальні, а також п'єси з використанням різних віртуальних просторів – різновиди драматичного фентезі. Відповідно можемо згрупувати тексти: драми-фентезі, актуальні п'єси і «революційні».

Розвиток драматургії став незалежним і від театру, і від державної системи, але натомість новітня драма стала більш органічно і точно діагностувати живі процеси в соціумі і активізувати міфологеми незалежно від зовнішніх чинників. І навіть реформаторський рух, спровокований Революцією Гідності поки системно не змінив ситуації. Натомість він активізував громадянське суспільство і форми самоорганізації. В результаті маємо феномен вільної драми в опозиції до застарілої театральної системи.

У даному розділі ми проаналізуємо тексти трьох поколінь. Це такі автори, як В. Шевчук, Б. Жолдак, Я. Стельмах, Я. Верещак, А. Дяченко, А. Крим, О. Клименко, О. Ірванець, О. Денисенко, О. Миколайчук, С. Щученко, Н. Ворожбит, Н. Марчук, О. Погребінська, К. Демчук, Т. Іващенко, І. Коваль, Н. Неждана, О. Росич, О. Вігер, О. Гаврош, А. Вишневський, Ю. Паскар, Д. Терновий, П.Ар'є та деякі інші.

4.2 Міфопоетичні форми у сучасній драмі-фентезі.

Основною тенденцією сучасної української драми з мистецькою домінантою я б назвала відсутність єдиної моделі та створення множинних художніх реальностей. У коливанні опозицій міметичності та неміметичності у період кінця 90-х-початку 2000-х років «маятник» колихнувся у бік останньої. Відкинувши минулі штучні спроби втиснути п'єсу в межі реалістичності, новітня українська драма демонструє розмаїття неміметичних оригінальних концепцій художнього світу. Повертаючись до тривірневої міфологічної структури, неміметичні п'єси проявляють домінанту мистецької міфології, хоча й не виключають елементи традиційних міфів та деструкції ідеологем, як «лівих», так і «буржуазних». Цей рівень міфологізації проявляє найбільшу творчу «автономію» автора у напрямі «драматичного фентезі». Термін, що походить від англійського слова «фантазія», наголошує на домінанті світу фантазії автора, його переважання над «дійсним» світом. Зокрема В. Черников наголошує, що «Фентезі - це література, що стосується світів, у яких окрім звичних нам фізичних законів існують деякі нові закони цього Всесвіту, які дозволяють силою волі чи за допомогою якихось предметів здійснювати деякі дії, які під наші закони не потрапляють» [255, 1].

Припускаю, що поява різноманітних неміметичних просторів в українській драмі обгрунтована кількома причинами. Одна з них – свідомо й органічна опозиція до минулої штучної міметичності, яка була засадничою у приципах соцреалізму. Друга причина – особливість постмодернізму в українській драмі, який проявився у грі з різними віртуальними просторами, а також у цитуванні інверсій стилів, штучно витіснених в минулому, зокрема таких як екзистенційна драма, драма абсурду, сюрреалістична тощо. Про множинність стильових стратегій у моделюванні реальності йдеться і в дослідженні О. Когут: «Тексти сучасної української драматургії моделюють реальність, насичуючи її надчуттєвими рефлексіями, психоаналітичними

експериментами, іронічною грою «в життя», символами романтичного та барокового світосприйняття, трагізмом модерну та виявами «клаптикової» свідомості постмодерну» [110, 6].

Можемо зробити припущення, що гра у різноманітні віртуальні простори, ймовірно, також є свідченням підсвідомого витіснення сучасності як ворожого «забрудненого» світу, неадекватного пошукам самоідентифікації, світу, який не виправдав сподівань. Ще одна причина пов'язана з радикальною технологічною зміною світу і, відповідно, свідомості – існування сучасної людини у кількох паралельних реальностях завдяки новітнім технологіям: звичайна реальність, телевізійна, комп'ютерна тощо. Змінилася і форма сприйняття інформації, вона стала де факто «багатоканальною», а перебування людини у віртуальності дедалі посилюється. Ця варіативність існування потребує й адекватної варіативності мистецької, яка проявляється і множинністю реальностей у тексті.

У середині 1990-х років втілення особливого сценічного світу, альтернативного до міметичного, було одним із головних методологічних принципів А. Дяченка, який проголошував створення новітньої, опозиційної експериментальної драми і створив Центр Сучасної Експериментальної Драматургії. Автору притаманні парадоксальність сюжету, добре сконструйована композиція, динамічна інтрига – засоби, які використовувалися як у класичній «добре зробленій» драмі, так і соцреалістичній, проте на місці «буржуазної драми» з упорядкованим міметичним світом перед нами постає світ «дна», тотального відчаю. Герої його п'єс – переважно люди самотні, відчужені. Це безхатки, злочинці, невдахи, божевільні – себто маргінали. Драматург нерідко позбавляє їх імен (Він, Вона) і авторських характеристик, максимально абстрагуючи до типів, але індивідуалізуючи мовлення (наприклад, брутальна лексика, суржик). Водночас автор зазвичай вибудовує у тексті паралельну реальність, здебільшого неміметичну: потойбіччя, як у п'єсі «Актори, актори...», або світ

комах, до якого потрапляють люди, як у п'єсі «Закоханий метелик». У фіналі автор нерідко перевертає ситуацію кардинально і в такий спосіб змінює значення всього тексту. Загалом А. Дяченко застосовує у творах моделі паралельних світів і множинність їх перетворень. Підсумовуючи, можемо окреслити авторську драматургічну модель як опозиційну щодо минулих міметичних канонів – маргіналізація героїв, використання допіру табуйованих тем, персонажів, лексики. А одна з доміантних рис його художнього світу – порушення минулої квазіреалістичності та створення множинності світів. А. Дяченко заснував також драматургічну школу і став учителем цілої генерації драматургів, зокрема М. Курочкіна, Н. Нежданої, О. Вітра, Н. Ворожбит, Є. Чуприної, С. Щученка. Спільно з Я. Верещаком драматурги проводили фестиваль «Півострів», даючи можливість «стартувати» на сцені згаданим дебютантам, а також О. Погребінській, О. Ірванцю, Л. Лузіній, О. Сліпцю та іншим авторам.

Спробуємо окреслити основні напрями неміметичної української драматургії в цьому контексті: «магічне» фентезі – втілення надреальних умов життя, «територіальне» – створення альтернативних реальностей з особливими умовами існування, «аніمالістичне» фентезі – одухотворення і оживлення «нелюдського» світу (звірів, речей), «містичне» фентезі – різні прояви потойбіччя, цілісні та епізодичні, футуристичне фентезі – поєднання діагнозу і прогнозу, фантастичне зображення майбутнього, «ігрове» фентезі – використання існуючих та вигаданих принципів гри тощо.

Пропоную розглянути «магічний» напрямок фентезі, зокрема проаналізувати неоміфологічне моделювання мистецького гатунку на прикладі п'єси Олександра Вітра «Станція, або Розклад бажань на завтра» [44]. Зауважу, що запропонований до розгляду текст – один із найбільш резонансних, опублікований і втілений у читаннях і виставах не лише України, а й у РФ, Польщі, Сербії, Македонії, Вірменії, Грузії, США.

В основі п'єси модель напівфантастичного світу, в якому здійснюються бажання – це загадкова Станція «з великої літери», в якій панують дивні закони. Міфологічна складова має віддалені претексти. Мотив «здійснення бажань» має свої аналоги у традиційній міфології. Зазвичай цей мотив пов'язаний із магією і може здійснюватися або за допомогою якоїсь речі (як-от «чарівна паличка»), або слова, формули (наприклад, «по щучому велінню»). Мотив здійснення бажань може реалізуватися як у позитивній версії (як нагорода, встановлення справедливості), так і в негативній (покарання). До речі, в літературних текстах переважає негативне трактування мотиву здійснення бажань («Казка про рибалку і рибку» А. Пушкіна, або «Шагренева шкіра» О. де Бальзака). Це також може бути допомогою у здійсненні героєм певної місії. В актантній моделі В. Проппа є відповідний актант «Даритель» - той, що дає герою якусь магічну силу, якою може бути і здійснення бажань. Станція, як магічне місце зі своєрідним «дияволом» Карфункелем, де відбуваються часові трансформації, постає в п'єсах «Майстри часу», а також «Марко в пеклі» І. Кочерги. Характерна назва в останній «Чортів тупик» перегукується з характеристикою місця дії в п'єсі О. Вітра - «Чортів кут». Водночас вона розташована у дивному лісі, своєрідному пралісі, який перетворюється на лабіринт, що веде героїнь манівцями і не дає вибратися з нього. О. Когут інтерпретує його як «архетипний сюжет про вирішальне випробування людини. Праслов'янський обряд ініціації «відхід у ліс», який був обов'язковим для всіх членів роду, щоб утвердитись у новій ролі – дорослих, а відтак повноцінних членів громади» [110, 372]. Проте інтерпретація «пралісу» як своєрідного сакрального місця ініціації має більш універсальний характер, втілений і в драматургії. Зокрема подібний мотив «магічного» лісу виникає ще в п'єсі В. Шекспіра «Сон у лігню ніч», де також інтерпретується мотив «здійснення бажань» та його інверсії.

Проблеми ціни бажання і способи їхньої реалізації також постають і в п'єсі «Станція...» О. Вітра, але там вони є радше побічними, у фокусі опиняється сам феномен бажання як онтологічна проблема. Станція, як особлива територія, що має свої закони, універсальна – це і залізнична станція, і порт, і аеропорт, але жоден транспорт не з'являється. Виникає відчуття хаосу і з цифрами розкладу, і з видами транспорту, але це вочевидь не помилка, а ілюзія стрибків у часі й просторі – особливого хронотопу - відповідно до психологічного стану героїнь. Таким чином, витворюється міф про заплутане місце подвійної зупинки – у часі і просторі. Цей міф має і свої особливі ритуали, наприклад, своєрідне «причащення» до єдиного термосу, в якому кожен отримує той напій, який потрібен йому в даний момент: трав'яний чай, вино чи кумис. Своєрідним обрядом ініціації-випробування стає також очікування приходу транспорту: як ознака готовності чи неготовності тої чи іншої героїні вийти зі стану «станційності».

Три героїні, які потрапляють на Станцію, мають підкреслено «типові» для сучасного соціуму імена: Тетяна, Ольга та Ірина. Вони мають відповідники трьох видів транспорту, а також трьох стихій. Тетяна – потяг, земля, адже її територія зчитується насамперед як залізнична станція. Ольга – літак, повітря, сповнена екстремальних мрій. Ірина – пароплав, вода – хитка і мінлива. Але тільки у фіналі, наприклад, Ольга починає відчувати «свій» вид транспорту. Станція має свій міфологічний містичний аналог – роздоріжжя - це місце, де можна зустрітися з дияволом, місце, де можна продати душу. Водночас, є й інший аналог – глухий кут, безвихідь, який так і вербалізується однією з героїнь, Ольгою, поєднуючи обидва значення: «Чортів кут». Станція у О. Вітра цікава своєю поліваріантністю, що і створює особливу міфологічну модель, зокрема вона може прочитуватися водночас і як рай, де здійснюється бажання «без платні», і як пекло, з якого вони не можуть вибратися, і як чистилище, в яке вони потрапляють «чомусь і для чогось». Одна з версій – очищення від чогось у минулому, покаяння. Можлива

інтерпретація Станції – це також життя у зміненому стані свідомості, коли ефемерне відчуття ейфорії змінюється депресією і хворобливим станом – подібно до наркотичної чи алкогольної залежності. Ще одна можлива реальність – віртуальний простір гри, азартної або комп'ютерної. Тобто смислові конотації Станції варіативні, як і способи сценічного прочитання.

Жанр п'єси окреслено автором як «театральна пастка». Станція – місце, з якого важко, але все-таки можливо вибратися. Зауважимо, що замкнений простір притаманний багатьом п'єсам цього періоду, і це має пояснення з точки зору посттоталітарності, страху звільнення, перемін. Пошук такої можливості – зовнішня дієва лінія п'єси, але це лише ілюзія. Справді, пастка виникає і у своєрідній оманливій конфліктності. За першим зовнішнім подієвим рядом виникає враження, що конфлікт п'єси – між господинею Станції Тетяною та прибулими Ольгою та Іриною за можливість виїзду зі Станції. Зокрема заради цього вони вигадують собі неіснуючі і цілком непритаманні їм у соціумі ролі. Але поступово з'ясовується, що наміри господині Станції протилежні – допомогти їм поїхати звідси. Тільки Станція, як загадкова містична істота, не відпускає їх. Таким чином зовнішній конфлікт між героїнями перетворюється на конфлікт із вищими силами. Господиня Станції є своєрідним «провідником»: вона намагається підштовхнути їх до розуміння, що причини їхньої появи тут – особисті. Таким чином, конфлікт із вищими силами перетворюється на внутрішні конфлікти кожної з героїнь - між тим «шляхом», який у них закладений і тим, яким кожна з них іде, або мовою п'єси – яким «транспорт». Станція стає символом «заблукалої» душі, місцем, в якому вони можуть збагнути свою сутність – завдяки прозорості спілкування з тими самими вищими силами – у своєрідній системі «онлайн»: запит-відповідь.

Автор підводить до онтологічної проблеми: а що таке людське бажання? Яке бажання є істинним, а яке сумнівним, штучним? Власне, втрата відчуття чистоти бажання, його істинності – виявляється однією з проблемних зон

нашої цивілізації, бо це може бути шляхом до втрати себе як особистості. «Бажання – це не те, що ти кажеш, іноді навіть не те, що ти думаєш...» - пояснює господиня [44, 64]. З концептосфери п'єси впливає, що «справжнє» бажання – внутрішній стимул до розвитку особистості, закладений вищою сутністю. Одна з причин «блукань» лежить в основі сучасної цивілізації. Різноманітні технології маніпулювання свідомістю формують штучні бажання і можуть таким чином руйнувати особистість. Тобто виникає міфологія другого типу – ідеологічна, але буржуазного типу, вірніше, з деструкцією окремих ідеологем. Так, жінки приймають образи популярних престижних сучасних типів, які насправді аж ніяк не відповідають їхнім сутностям і «руйнують» їх.

У фіналі одна з героїнь, Ольга, таки звільняється від штучного стереотипу себе – «залізної леді», долає «міжміфологічний» конфлікт і відновлює в собі архетип – жінки-матері, який і дозволяє їй вибратися зі Станції. Двоє інших героїнь лишаються, але сутність цього місця змінюється. Станція стає для них не пасткою, а територією творчості: для Ірини – грати різні ролі, а для Тетяни – вести цю гру. По суті, це близько до актриси і режисера, і в цьому новому таїнстві, можливо, вони вигадають новий шлях.

Таким чином, у «Станції...» О. Вітра створена складна полі-міфологічна модель – «території», в якій можна нейтралізувати штучні ідеологеми, які блокують креативність, віднайти традиційні міфологеми і вийти на мистецький рівень вільної гри фантазії, яка програмує реальність. Отже, текст має ознаки складної структури з варіативною рецепцією.

Один із напрямків – анімалістичне фентезі – презентують насамперед резонансні п'єси «Дуже проста історія» М. Ладо та О. Гавроша «Ромео і Жасмин» О. Гавроша. В обох творах автори вибудовують автономні альтернативні світи тварин, застосовуючи масковий принцип і химерно поєднуючи його з елементами байки та притчі. У п'єсі М. Ладо «звіриний світ» уболіває за дитину, приречену родиною на аборт, і виявляється більш

гуманним за людський. В основі сюжету О. Гавроша – історія пораненої чаплі Жасмин та старого пса Ромео, які змогли «полетіти» і, таким чином, врятуватися від трагічної долі. Подібно до п'єси М. Ладо, у драмі О. Гавроша є два світи: людський і тваринний, але у нього людяність звіриного і «звірячість» людського світів акцентовані. Вони асоціюються з автентичною Україною (домашні тварини) і сучасною люмпенізованою (люди). Чаплю можна трактувати, як прибульця з іншого світу – успішного і гармонійного, такого собі міфічного «закордону». Попри оптимістичний романтично-фантастичний кінець із польотом Ромео і Жасмин, дубль-фінал, готуючи нову жертву, по суті нівелює його. Світ, що поділяє всіх на катів, жертв і охоронців, – безнадійний. Свобода в такому світі приречена, і єдина можливість порятунку – це втеча.

Часткову «аніمالізацію» презентує п'єса С. Щученка «Повернення», яка поділяє світ на «літаючих» і «нелітаючих», проявляючи конфлікт поколінь і світоглядів. У притчевій формі автор демонструє ставлення до свободи і несвободи, усвідомлення їх, передусім, як внутрішніх категорій. Представник старшого покоління Петрович полює на нову генерацію, включно зі своїм сином, оскільки ця віртуалізована свобода, по суті, нищить його впорядковану «приземлену» картину світу, але тим самим він втрачає «людську подобу» на відміну від мутованих літаючих людей.

Ще більш радикальною версією дегуманізації людини стала п'єса Ю. Паскара «Людина», де діють і спілкуються неживі предмети – Ліхтар, Лавочка і Смітник, а, власне, Людина – безсловесний персонаж – представник нищення цього світу, деградований і беззмістовний. Автор також зображує паралельні світи, але в цій п'єсі вони ще більш відчужені. У п'єсі О. Вітра «Ніч вовків» ситуація дегуманізації ще більше загострюється. Тут уже немає поділу на різні категорії. Це світ «вовків», де апріорі не існує щирості, а кожен із трійці героїв намагається маніпулювати іншими. У фіналі конфлікт не вирішується, а переходить на інший рівень: гармонізація

ситуації у вигляді утворення нової «зграї» можлива не через каяття у гріхах, а через знання про них, тобто своєрідну «озброєність» кожного «компромадом» про іншого. Таким чином, через протиставлення світів тварин, напівтварин і речей драматурги створюють міфологеми деградації та дегуманізації сучасного соціуму.

Наступний напрям – різноманітні інверсії містичних просторів. Так, у п'єсі «Сезон полювання на кохання» В. Тарасова зображено світ чортів, де заборонено кохання, а головні герої борються з цим табу. Автор, таким чином, пропонує поглянути на сучасний світ через погляд на одну з онтологічних цінностей буття. Загострення його до рівня хвороби виявляє і патологічність сучасної ситуації у цілому. Цей «антисвіт» ніби під збільшувальним карикатурним склом проявляє вади нашого світу. Містичний персонаж виникає і в п'єсі В. Тарасова «Скажена співачка з невідомим», повертаючи головну героїню до потреби пошуку виходу із заплутаності, з внутрішнього глухого кута, де творча реалізація переплетена з особистим життям. Тобто знову містика стає засобом парадоксального погляду на звичайне, викриття його «ненормальності».

Поєднання одухотвореного світу природи і своєрідного потойбіччя постає в екзистенційній п'єсі Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні». Простір між життям і смертю, в який потрапляє головний герой-письменник, населений дивними персонажами-двійниками, тваринами і рослинами. Цей химерний світ стає простором каяття і самовідчуження, пізнання істин і перевертання системи цінностей.

Футуристичне драматичне фентезі презентує зокрема п'єса О. Ірванця «Recording» - парадоксальна ситуація «супердемократичного» вибору основного виборця, який опиняється у фіналі перед відсутністю вибору, проявляє штучність так званої сучасної демократії, яка виявляється лише черговою маніпуляцією і, по суті, абсурдом.

Сюжетний принцип, притаманний фантастичній літературі – «машини часу» застосовано у п'єсі С. Щученка «Шляхетний Дон», де герої мандрують у часі та просторі, змінюючи імена й костюми, але лишаючи характерну сутність героїв. Відтак і основа сучасних проблем та можливість їх розв'язання опиняються за межами реальності.

Натомість п'єса О. Танюк «Авва і смерть», визначена авторкою як «фентезі-притча з елементами чорної сучасності», являє собою поєднання футуристичного, містичного та анімалістичного напрямків. Винайдення особливого рецепту безсмертя засобами кріогенної медицини, як фантастично-прогностичного елементу, поєднується з химерним простором «порубіжжя» між життям і нежиттям та іронічною постаттю самої Смерті, яка «підхалтурює» і позбавлена справжньої сакральності. Водночас найбільш героїчним «героєм» стає собака Авва, найвідданіша і найжертівніша у п'єсі. Тобто знову відбувається протиставлення людського і тваринного світів не на користь людського, діагностуючи прагматичні поривання до безсмертя і втрату гуманістичних цінностей.

Українська драматургія презентує особливі інверсії «ігрового» фентезі. У тексті К. Демчук «На виступцях» світ існує за законом карт. Його намагається порушити чужинець, своєю чергою «відчужений» застиглим універсумом штучних правил.

У п'єсі С. Щученка «На краю підводного неба» процес перетворення видається приреченим. Дія відбувається на острові, де панують екзотичні й дикі закони, згідно з якими чоловік може бути лише один. Порушення його чужинцем призводить не до оновлення, а до деструкції. А вимушена втеча породжує не звільнення, а ностальгію за «замкненим простором», в якому прочитуються асоціації з конфліктом тоталітарної та посттоталітарної свідомостей.

У комедії О. Миколайчука «Останній зойк матриархату» – чудернацький пародійний світ «козацького» матриархату на межі загибелі, як проекція

сучасної кризи патріархату. Абсурдні часові і смислові зміщення притчі увиразнюють проблеми, притаманні сучасному соціуму, – інертність, втрату лідерства і відповідальності.

А в п'єсі Н. Нежданой «Коли повертається дощ», яка поєднує «ігрове» фентезі та «територіальне», зображено місто Н, ніби застигло в часі. Адже тут нічого не відбувається: ніхто не вмирає і не народжується, не йде дощ, а люди грають у дивні ігри з чужинцями. Ця гра також на основі карт, але зі своєрідними парадоксальними значеннями цих карт, які провокують парадоксальну поведінку героїв. Мешканці містечка потерпають від омертвілої матерії, але водночас намагаються оберігати цей світ від вторгнення чужинців, яких представляє Галина. І лише радикальна зміна, своєрідне жертвоприношення, потребу в якому усвідомлює Марта, приносить у цей світ довгоочікуваний дощ, як знак очищення і оновлення, його перетворення і «оживлення».

Прикладом «територіального» історичного фентезі можна назвати і п'єсу В. Шевчука «Свічення», де постає дивне застигле селище, де ніхто не вмирає, а люди перебувають у напівсомнамбулічному стані. Тут актуалізується міф про Україну як застиглий світ, мешканці якого платять за давні гріхи предків. Автор окреслює комплекс провини, характерний для постколоніальної країни.

Драматургія двох попередніх типів міфологічного моделювання, попри різні вектори ідеологічних конструкцій, мала багато спільного у стилістиці, тяжіла до домінанти класичного дискурсу з елементами некласичного та постнекласичного, зокрема у композиції, переважно міметичному зображенні дійсності, психологічних мотиваціях, нормативному мовленні тощо. Натомість сучасне драматичне фентезі тяжіє переважно до некласичного і постнекласичного дискурсу – постмодернізму і метамодернізму. Зокрема домінантою стає відхід від класичної композиційної структури і створення оригінальних інверсій, розвиток оригінальних авторських жанрових

означень і відповідних структур, введення маргінальних героїв і навіть «нелюдей». Драматурги тяжіють до неміметичного зображення драматичної реальності, застосовується гра у різноманітні віртуальні простори – фантастика, потойбіччя, простір гри. Нове фентезі - це також складні «перевернуті» часопростори, ірраціональні парадоксальні мотивації, жанрова «дифузія», екстремальні ситуації, парадоксальне включно з ненормативним, суржиковим, сленговим і поетичним мовленням. У драмі використовуються принципи постмодернізму та метамодернізму (зокрема розмивання меж реальності і віртуальності), але водночас стильові особливості минулого – наприклад, елементи необарокко, сюрреалізму, екзистенційної драми і драми абсурду тощо. Принагідно в даному контексті можна навести цитату з Л. Залеської-Онишкевич: «Попри те, що українська драма, як і вся українська література, не мала добрих умов для нормального розвитку, поодинокі п'єси можуть представляти майже кожний головний напрям чи стиль, що з'явився в західній драмі» [82, 19]. Сучасна новітня драма, звільнена від цензурних утисків та ідеологічних потреб, проявила широку палітру творчих пошуків, які проявилися у складних стилістичних особливостях і відповідних структурах, які можемо означити терміном «хімерна драма». Ці тексти проявляють тенденцію до неоміфологізації мистецького типу, проявляючи оригінальність сучасної української драми.

4.3 Художня інтерпретація міфу в актуальній драмі

Наступна стратегія у моделюванні текстів була пов'язана з «актуальністю», тобто художнім усвідомленням симультанної реальності. Цей тип драми з домінантою соціальною міфологією характеризує один із напрямів періоду 1990-х – початку 2000-х рр.. Зауважимо, що це час радикальних трансформацій суспільства, відповідно реформування політичної культури, перетворення суспільної свідомості, а також зміни естетичної парадигми. Аналізуючи особливості покоління, яке формувалося і активно працювало в цей період («дев'яностики» і «двотисячники»), беремо за основу, що соціум, який формувався в ситуації постійних змін і перманентних економічних і політичних криз, сформував особистість, яка критично ставиться до цих трансформацій, переважно ігнорує суспільні претензії, зосереджуючись на приватних цінностях: кар'єра, родина, індивідуальне духовне зростання.

Спроба творення нової ідеології, пов'язаної з помаранчевою революцією, також зазнала поразки через владний розбрат, буксування реформ, економічну кризу та відсутність цілеспрямованої культурної політики. Прихід реакційної влади довершив тотальне розчарування суспільства у можливостях поступу. Тотальна соціополітична криза створила передреволюційну ситуацію і, зрештою, спровокувала появу унікального феномену - Революцію Гідності і війну за демократичні цінності, яка виявилася діагностичною для системної кризи сучасної цивілізації, активізувало громадянську позицію і розділило українське суспільство та багатьох за його межами за світоглядними ціннісними орієнтирами. Поміж людьми, які розслідують злочини соціалізму – масові репресії, голодомор і депортації - та людьми, які приносять квіти на могилу Й. Сталіна, така ж цивілізаційна прірва, як між охоронцями і в'язнями Освенцима.

Аналізуючи ці етапи розвитку суспільства та ідеологічної трансформації, можемо зазначити основні напрямки соціальної міфологізації,

проявлені в українській драматургії. Перш за все, це поступова деструкція минулої радянської ідеології, яка продовжується дотепер і стала однією з основних ідейних причин Гібридної війни. По-друге, це художнє осмислення проблематики трансформації соціуму, його демократизації і псевдодемократизації, національної ідентифікації, які супроводжуються розчаруванням, відчуженням, опозицією особистості суспільству. По-третє, це формування нового, революційного етапу державності, зміни співвідношення особистості та соціуму і відповідна актуалізація проблематики в мистецьких формах. Ми робимо логічне припущення, що ці етапи вирізнялися як у міфологічній парадигмі, так і у структурних основах.

Отже, окреслимо ідейно-тематичні напрями сучасної актуальної драми:

- Проблеми свободи-несвободи, людини-гвинтика та інакомислячої.
- Відтворення трансформацій суспільної свідомості перехідної доби.
- Проблеми внутрішнього переродження особистості та її адаптації.
- Міфологеми, пов'язані з відчуженням, хворобами, самогубствами.
- Прогностичні міфологічні моделі, пов'язані з передчуттям глобальної катастрофи і системних зрушень.
- Міф Майдану, як форми суспільної самоорганізації і утвердження цінностей свободи і гідності.

Розглянемо ці напрями на прикладах української драми 90-2000-х.

4.3.1 Міфологічний код сучасних соціальних п'єс

Аналізуючи міфологічну парадигму, варто враховувати, що політичні цінності були тісно пов'язаними з естетичними, а також світоглядними. Актуальна драма початку незалежної України частково була пов'язана з попередніми творчими пошуками авторів. Зокрема спільними рисами можемо вважати такі: виявлення оманливості загальноприйнятих норм, перевертання ціннісної піраміди, переведення героя в антигероя і навпаки, маргіналізації персонажів і їхнього мовлення (поява суржику, нецензурної лексики) тощо. Але новітня драма виявилася більш радикальною відносно розхитування канонів і розвінчання штучності минулих канонів.

Знаковою у цьому відношенні стала моноп'єса Я. Стельмаха «Синій автомобіль» [201]. Головний герой – письменник, який міг відповідати ролі «офіційного», адаптованого в соціумі. Він маніпулює штампами структурних елементів, кліше сюжетів, порожніми формами, які не дають ні творчої реалізації автору, ні духовного розвитку потенційного читача-глядача. Все це проявляє царину «оманливого світу», породженого сплавом ідеології та розваги. Герой-автор поступово звільняється від штучних нашарувань, докопуючись до істинних цінностей, до власного «я», до внутрішнього конфлікту з батьком, який і був підсвідомим рушієм розвитку особистості. Ці «больові точки» і провокують справжнє творення. По суті, у п'єсі реалізується міф переродження автора через звільнення від нав'язаних чи добровільно прийнятих масок і атрибутів, від штучної сутності заради справжньої. Символом цієї справжності стає іграшка – «синій автомобіль», як образ дитячої мрії, справжньої сутності, загубленої у дорослому житті.

Більш радикальне перевертання ціннісної піраміди і деміфологізація минулих соціальних міфів прочитується вже в п'єсах періоду незалежності. Розглянемо процеси деміфологізації та реміфологізації на прикладі «Маленької п'єси про зраду для однієї актриси» О. Ірванця [97]. П'єса написана невдовзі після проголошення незалежності України, і містить у собі

відгомін недавніх подій – демонстрації демократичних сил та їхнє придушення, вибух на Чорнобильській атомній станції тощо. Сама назва п'єси вже містить в собі комплексні дані про текст: і розмір (маленька), і жанр (моноп'єса), і тему (про зраду), і стать персонажа (для однієї актриси). Проте така назва нагадує «протокольну» інформацію. Здається, вже звідси починається процес безликості і самої героїні, і її уявних партнерів, і навколишнього світу. Єдине, що вирізняє, – поняття «зрада», але саме воно виявляється неоднозначним у п'єсі: хто є справжнім зрадником?

Подібна безликість проявляється і в імені героїні – Она – майже абстрактному, російському аналогу «вона», але зі зміненим наголосом, що відтінює ім'я, як спотворене. О. Когут вбачає в цьому авторському означенні прояв «гвинтика системи»: «Героїня п'єси Олександра Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» позбавлена власного імені, це просто Она, це не Вона – ЖІНКА поетки українського символізму. Радше – абстракція «гвинтика системи», означена життєвими шкiцями (каліцтво, молодість, відданість ідеалам світло-сірих)» [109, 71].

Тлом психологічної катастрофи стає минула катастрофа на Мольві, яка асоціюється із Чорнобильською станцією, але має більш загальний характер – соціальної і екологічної катастрофи, спричиненої минулим імперським режимом. Символічною можна назвати оповідь героїні про катастрофу і її переродження із гарної молододі дівчини у каліку, прикуту до крісла, – ніби внутрішня паралель до катастрофи на Мольві і скаліченої країни. Подібно до соцартівської революційно-воєнної героїки Она добровільно йде на ризик і стає жертвою вуличних заворушень, прикута наручниками до брами. А згідно архаїчної міфології брама асоціюється зі входом між двома світами (наприклад, «ворота до раю») і, збита машиною, вона опиняється між життям і смертю. Фактично брама має подвійне значення – між минулим ладом і теперішнім, квазідемократичним, а також між життям і потойбіччям. Фактично вона видається тотальною жертвою – скалічена фізично (на

інвалідному візочку), емоційно (втрата дитини, покинута коханим) і духовно (розчарована в ідеалах нового ладу). Проте ця жертвовність виявляється містифікацією, бо героїня - фальшива каліка і агент спецслужб.

Характерний і тип спілкування героїні з уявними персонажами: фактично нормальна обернена комунікація відсутня. Згідно О. Бондаревої героїня О. Ірванця відповідає симулятивному типу протагоністів, зокрема «Она втілює перефразований «совковий міф» про взірцеву середньостатистичну «радянську» людину, керовану «дорадником» або «старшим дорадником»...» [26, 324].

Співвідношення минулого і теперішнього ладу і відповідних політичних режимів передається через символіку кольорів: чорний колір асоціюється з радянським червоним, а темно- і світло-сірий – із пострадянськими правими і лівими силами. Натомість сама кімната – біла, ніби підкреслюючи уявну «чистоту» героїні-жертви. Політичні події, пов'язані з проголошенням незалежності України, коли владу очолили переважно не дисиденти, а вчорашні комуністи, образно проявилися у зміні відтінків сірого й чорного: власне, чорні виявилися темно-сірими, а ті, що мали б бути «білими» - світло-сірими. Проте їхня абстрактність створює враження тексту-притчі, де реальні політичні події не мають значення, а у графічній біло-чорній схемі закодовано схему зміни політичних режимів. Про універсальний характер п'єси, де кольори слугують радше «маркерами» пише і О. Когут: «Отож маємо ще один сюжетний архетип боротьби за владу, максимально уніфікований, схему, яку можна прикласти до будь-якого часу й у будь-якій країні» [109, 72].

Таким чином, маємо три рівні міфологізації: використання архаїчного міфу переродження, перевертання ідеологічного міфу, а також накладання мистецького принципу «гри», містифікації. Якщо підсумувати і повернутися до початкової авторської назви, означеної як «п'єса про зраду», то основним посланням цієї складної міфологічної структури виявляється владна

маніпуляція-гра – і з «маленькою людиною», що залишається маріонеткою старої системи під маскою «нової героїні», і самого нового соціуму, який змінив назву, але, по суті, успадкував минуле «чорне», лише трохи «освітливши» відтінки, але водночас і «заплямувавши» опозиційне «біле».

Зауважимо, що ідея зміни політичної ситуації, як наслідок маніпуляції одних і тих самих сил – виринає ще в одній п'єсі О. Ірванця «Прямий ефір». У ній дія відбувається в телестудії, під час ток-шоу, що обговорює проблеми химерного «мультипюндизму», а герої нагадують маски сучасного українського суспільного «вертепу», не маючи імен - нібито представники різних соціальних прошарків (неоекспресіоністичний прийом): Ведучий, Вчителька, Політолог, Генерал. Але в «Прямому ефірі» загострюється феномен свідомої гри, в яку змушені грати «маленькі люди», а кардинальна зміна режиму – лише ілюзія для прямого ефіру з уявною аудиторією. Характерне і розмивання понять – «лялькар-маріонетка». Адже ведучі програмного дійства у фіналі теж виглядають маріонетками «вищого» лялькаря – режисера. Але і його дії вимушені - у свою чергу він теж стає маріонеткою нав'язаного сценарію.

Феномен «флюгера», заплутаності між світами, але в іншому контексті, присутній у структурній моделі п'єси Анатолія Крима «Нелегалка» [130]. Образ головної героїні - матері-одиначки, тотальної «нелегали» і закордоном, і на батьківщині, вимушеної жити поза законом, бо інакше не виживе. Страшний тут не лише діагноз – заручення долі з убивцею, а й прогноз – дочка-наркоманка, втрачене майбутнє. Моделювання тексту у формі «перевертання» характерне й для інших п'єс А. Крима. Зокрема кардинальна зміна ролей «захисник закону – злочинець», проблема криміналізації чиновників постає у п'єсі «Жага екстрему», де психологічна гра проявляє правдиву ситуацію, а псевдореальна обертається грою. Взаємозамінність ролей повія-депутат і модель оберненості постає у драмі «Фракція» А. Крима і О. Прогнімака. Депутати, що обговорюють питання легалізації проституції,

виявляються, по суті, давно легалізованими «повіями», а їхня ступінь продажності значно перевищує справжніх путан, чесніших у своїй професії, ніж політики. Драматургу притаманне поєднання актуальної проблематики і традиційних драматургічних засобів: реалістичності, міцної інтриги, лінійної композиції, характерів-масок.

Таким чином, інтерпретація актуальних міфологем, які резонують із сучасною соціокультурною ситуацією, здійснювалася як неокласичними засобами, так і неокласичними і постнеокласичними.

Незалежна країна постає у новітній драмі як «симулякр», автори фіксують неприйняття нової реальності навіть тими, хто її прагнув. В українській драмі з'являється нова міфологема: образ «перевертня» – і як персонажа, і як оберненого світу в масці. В цьому контексті розглянемо п'єсу Г. Тельнюк «УБН», поставлену у Львівському театрі імені М. Заньковецької. Історія націоналіста, колишнього політв'язня, що живе вбогим відлюдком і категорично не приймає вибореної незалежності, як фальшивої, та не йде на жодні компроміси з владою, по суті КДБістським «перевертнем». У фіналі УБН у відчаї влаштовує пожежу – нескорений воїн за національні ідеали. Попри деяку схематичність, ця п'єса важлива тим, що діагностує знакову ситуацію і новітнього героя для сучасного соціуму – посталого дисидента.

Якщо у п'єсі О. Ірванця героїня нового типу і її міфологізація в контексті нової ідеології виявляються фальшивими, розкриваючи ідентичність «гвинтика» минулої ідеології, а структурування виявляє деструкцію соцреалістичного канону, то у п'єсі «Різниця» А. Вишневецького (поставлена автором у театрі «Від ліхтаря» у Рівному) відбувається розмежування героїв різного типу - соціалізованої людини-гвинтика і нової – інакшої, по суті, вільної особистості, але все-таки залежної від минулої системи. Автор пропонує форму драми абсурду, але також подібно до О. Ірванця використовує абстрактні імена персонажів: Зелений і Коричневий, як представники більшості та Дальтонік, який буквально представляє «інакше»

бачення та мислення. Він не бачить різниці кольорів, а отже й різниці між героями. Подібно до героїні «Маленької п'єси...» головний герой «Різниці» – інвалід із точки зору «нормальної» більшості. Зелений і Коричневий постають «маріонетками» - акторами, найнятими якимись уявними владними силами, щоб переконати дальтоніка у загальноприйнятому. Проте для Дальтоніка вони видаються однаковими. Більше того, кольорові актори самі починають підпадати під вплив героя, повторюючи в унісон фразу: «Немає ніякої різниці!» [40, 5]. Таким чином, зовнішній конфлікт перетворюється на внутрішні конфлікти героїв. Зокрема, Р. Тхорук зазначає: «Політична метушня переміщується на маргінес, ледь вловлюється оком Дальтоніка, перетворившись на «ніби-зеленого» й «ніби-коричневого», що зоднаковіли, адже слова оточуючих втратили здатність хоча б щось означати, спорожніли, стали пустою демагогією» [239, 5].

Власне, саме принципи драми абсурду проявляють радикальне відчуження мовлення від реальності і його складний зв'язок із внутрішнім світом людини, її світосприйняттям. Проте саме поняття «різниці», як авторської ознаки більшості, читай «тоталітарності» оживає у своєму омонімічному двійникові Різниці-Різнику з сокирою в руках. Жертва обирається на очах публіки – більшість маніпулює Різницею, щоб підсунути під роль жертви – жертвовної худоби – саме інакшого, Дальтоніка. Навіть якщо людина не помічає Різниці, це не означає, що Різниця не помітить її. Тоталітарний страх вербалізується і матеріалізується на очах, і подібно до «Носорогів» Е. Юнеско стає грізним чудовиськом, катом, який рубить голови тих, хто відрізняється від інших і відстоює свою позицію.

Так чи інакше, драматурги творять тексти, в яких проявляються конфлікти між прагненням свободи і відстоюванням своєї інакшості із внутрішніми страхами заборони, полону, знищення, породженими тоталітарним минулим.

Період рубежа століть характеризується соціально-економічними, політичними, ідеологічними змінами, які примушували людей до постійної адаптації, розхитували ціннісну парадигму і породжували недовіру до будь-яких зовнішніх чинників світоустрою. Проблема внутрішньої зміни і пристосування людини до «часу перемін» стала однією з найсуттєвіших. Вона потребувала осмислення у неоміфологічному контексті.

Однією з найбільш резонансних (понад 30 сценічних втілень і публікацій у 10 країнах світу від пострадянського простору до США і Австралії) стала п'єса Н. Нежданой «Той, що відчиняє двері». Жанр п'єси містить подвійний парадокс: «чорна комедія для театру національної трагедії» [163]. Це і феномен чорного гумору, притаманний українській ментальності, і пародіювання помпезних назв державних театрів, і водночас, акцентування трагедії народу. За сюжетом п'єси дві героїні опиняються замкнені в моргу. Виходячи із концептосфери п'єси, він має символічне значення: надто багато лишилося поруч «замороженого» і нежиттєздатного від минулої системи. Але в міфологічному сенсі це місце дії можна трактувати і як своєрідне потойбіччя. Повертаючись до давнього архетипного міфу переродження Діонісія, який згідно нашої концепції і ліг в основу драматичної структури, ми також знаходимо аналог переродження – тобто занурення у «той світ» і повернення з нього в іншій якості. Імпліцитно присутній тут і орфічний міф блукання лабіринтами потойбіччя. У ролі душі-Еврідики тут може виступити і втрачена свобода, похована в імперському минулому, і душі ненароджених дітей, як загублене майбутнє героїнь. Та все ж таки міф переродження домінує - до того ж у п'єсі це відбувається, принаймні, тричі, в різних жанрових інверсіях. Спершу в стилі чорної комедії: дівчина Віка, яку помилково підібрали п'яну й задублу, як «покійницю» - оживає у моргу. Удавана смерть - як моральне падіння і початок прозріння. Наступна смерть – як розіграш, віртуальна гра – у помсту Віка переконує медсестру Віру, що вони вже в потойбіччі. Проте тут ніякого

переродження по суті не відбувається – героїні ніби заброньовані у кліше уявлень про потойбіччя і застосовують цілий арсенал «пристосувань». Натомість третій раз – вже у трагедійному сенсі - замкнені і відрізані від світу, уявляючи, що вони пережили якусь глобальну катастрофу (адже її генеральна репетиція - Чорнобиль – уже пережитий і бринить задавленим страхом у підсвідомості), вони врешті-решт поставилися до цього всерйоз. Отоді героїні й приходять до покаяння. У версії О. Когут це відбувається на різних рівнях, оскільки «оприявнюється архетип сюжету «страшного суду», що актуалізує мотив каяття. Катарсис (очищення) відбувається на рівні усіх соціальних ролей дійових осіб, як-от жінок, дружин, громадян, особистостей» [110, 69].

Тоді у замкненому просторі безвиході і з'являється таємничий «голос» - невідома сила, яка радикально змінює їхнє життя. То вони усвідомлюють ненормальність свого існування і намагаються «стати на шлях одужання». То уявляють політичний переворот – лівий чи правий, і врешті-решт прихід бандитів. І до всього вони, здавалося б, пристосовуються легко і з гумором, хоча насправді це вимагає величезних зусиль по миттєвій трансформації. На думку О. Когут це пов'язано з питаннями стосунків людини з державою: «Героїні Неди Нежданої демонструють тип патерналістської свідомості, притаманний громадянам, котрі звикли у своїй політичній поведінці орієнтуватися на державу як найавторитетнішу життєву інституцію...». [110, 69]. На мою думку, героїні цієї п'єси, по суті, самостійно моделюють смисли ситуації, в якій опиняються. До того ж тут превалюють не стосунки людини з земною владою, а стосунки з вищими силами. Ключем до розуміння міфологічної сутності п'єси стає назва «Той, що відчиняє двері». За правописом мало б бути «той, хто відчиняє», натомість словосполучення «той, що...» відповідає не конкретній особі, а деякій містичній силі (наприклад, у Лесі Українки в «Лісовій пісні» - «Той, що в скелі сидить»). Власне протистояння між героїнями лише побічне, сутнісним є конфлікт із

вищими силами за право на свободу. Невідомі, які замкнули двері подібно до Воланда – персонажа М. Булгакова перевіряють нових «незалежних» людей: якими вони стали, чого варті? І відповіді на ці питання у п'єсі неоднозначні. Адже вони можуть трактуватися і як померлі, і як живі, і як розділені у різні світи. Таким чином, своєрідний макроконфлікт переходить у внутрішній кожної з героїнь, але предметом лишається свобода, готовність до неї, відповідальність за неї. Проблема посттоталітарної свідомості, пророкована ще Є. Шварцем у п'єсі «Дракон» - важливо «вбити дракона» в собі.

Героїні п'єси - з одного «перехідного» покоління «часу перемін». Символічна і їхня безплідність через аборти і викидень. Через образи смерті дітей головна трагедія вбачається у занепащеному майбутньому і відчутті провини за це, а імпліцитно накладається міф про Медею. Проте головним мотивом свідомого чи несвідомого безпліддя стає все-таки не зрада, а небажання приводити дітей у цей простір – ворожий, відчужений, холодний. Замкнені у мертвій безвиході героїні відчайдушно намагаються подолати хаос, привести його до якогось «ладу», адаптуючись до нього. Пристосування до влади бандитів стає останньою краплею, після якої «вища сила» вирішує покинути їх. Але це можна трактувати і як розчарування, і як кінець випробувань, адже у фіналі двері відчиняються. У тексті використовується відкритий фінал - очікувані господарі телефонних голосів не з'являються, вони покинули їх на власну відповідальність. Романтичний ореол «свободи» в імперській країні спадає і розкриває справжню майже «хижацьку» сутність - необхідності жорсткого вибору, «найстрашнішого»:

«ВІКА. Вони кинули його нам, як собаці кістку. Натє вам вашу свободу, подавіться нею. Ти можеш іти, а можеш залишатися, можеш бути живою, а можеш мертвою. Ти сама вибираєш.... Ми все чекали того, хто відчинить ці двері - надаремне. І найстрашніше, що телефон уже більше ніколи не задзвонить - вони проїхали повз нас. Вони вчинили найгірше... [177]. У п'єсі розкриваються двоє дверей – ніби в життя і смерть (тунель зі світлом), а

можливо, у два світи – реальний і містичний, світ тіла і духу, але їхній вибір - відкритий. Власне, п'єса втілює сучасний міф про країну перехідного періоду від тоталітарної системи до «вільної» і попереджає про пастки на цьому шляху: проблеми вибору, відповідальності за те, що ти нібито не робив, страх влади чи вищих сил, «дорослості».

Мистецтво посттоталітарного суспільства актуалізує питання «свободи» і «вибору» як онтологічної проблеми, яка постає одним із провідних мотивів творчості українських драматургів початку ХХ століття. Міфологема «свободи» обертається у міфологему «катастрофи свободи». Зокрема можемо розглянути її на прикладі п'єси «Гімн демократичної молоді». Авторська інсценізація прози С. Жадана, яка стала масштабним «полотном» конфліктів нашого часу, а вистава за цим текстом у Національному театрі ім. І.Франка мала значний резонанс. Наша недавня історія демократичних перемін і спроб побудувати новий гармонійний світ обернулися катастрофою. Власне з катастрофи, а саме з «коми» від спроби самогубства і починається п'єса. Головний герой – «борець», що став непотрібним незалежній країні. Тепер він пише дисертацію і намагається займатися бізнесом – будує з друзями «гей-клуб» – своєрідний пародійний символ західних демократичних цінностей. Подібно до традиційного вертепу в п'єсі монтуються дві частини: сакральна – з історією любові до свободи та її переродженням, і світська – калейдоскоп соковитих характерів-масок нового часу: бізнесмени, чиновники, рекетири, іноземні пастирі та інші. Бізнес-проект у пародійному задзеркаллі автора дедалі більше проявляє абсурдність нашого життя. Свобода також постає у двох іпостасях – щемливого «кайфу» польоту, заради якого героїня ризикує їздити на великих швидкостях і те, чим «забило каналізацію» у версії чиновниці від культури. У монтажний принцип композиції вплетено аналогів Арлекіна і П'єро, які з'являються в різних іпостасях і зрештою рятують життя героєві. У концептосфері п'єси бажання свободи обертається катастрофою, а побудова власного гармонійного світу

втрачає сенс, що й стає причиною коми. І попри традиційний бурлеск, постмодерну іронічність та оптимістичний фінал, ідеться саме про «катастрофу свободи», яка грає роль головного трагічного героя.

Обернена сторона «катастрофи» – внутрішньої безвиході – постає у постдраматичній моноп'єсі «Дикий мед у рік чорного півня» О. Миколайчука, поставлений у кількох театрах, зокрема в НЦТМ імені Леся Курбаса. У тексті є протиставлення двох Україн – із традиційними засадами любові, збереження роду і – сучасними цинічними принципами «виживання». Катастрофа і свобода також вступають у фатальний двобій, тільки територія боротьби тут внутрішня – душа жінки, загнаної у пастку страшного вибору: робити чи не робити аборт, а по суті вбивати чи не вбивати свою дитину. Усі раціональні аргументи «за» вбивство, посилені нашим «чудовим» соціумом, лідером усіх катастрофічних показників: низьким рівнем життя, кількістю абортів, наркоманії, СНІДу тощо. Ці вбивчі аргументи цивілізації вриваються численними дзвінками і голосами. Аргумент за життя – ірраціональний й архаїчний, як присмак дикого меду, що врятував бабусю героїні у далекому 1933-му, коли боролися за життя роду попри все. Хоча фінал п'єси неоднозначний, відкритий, але перетворення героїні вочевидь відбувається. І в цьому особистому, навіть інтимному конфлікті відображаються ознаки глобальної небезпеки. Зокрема Н. Веселовська зазначає універсальність цієї колізії: «У співвідношенні «життя дитини» - «життя нації/ людства» внутрішній конфлікт п'єси «Дикий мед у рік Чорного Півня» постає як прихована загроза» [37, 15].

Драматурги констатують у «добу перемін» стан відчуження, зневіри, депресії, неможливості реалізації – ані фахової, ані особистісної. Зокрема виникають сюжети, пов'язані з убивством близької людини - наприклад, «Осінні квіти» О. Погребінської, де героїня труїть миш'яком свого коханця, ненавидячи минуле, але і не приймаючи сучасність. Поширеними стають п'єси з проблематикою суїциду, як-от «Зачаровані потвори» С. Щученка,

«Скочмен» І. Липовського, «Самогубство самоти» Н. Нежданої, які об'єднують прийом гри – «реаліті-шоу» та іронічність. Ще більш радикальну версію спроби самогубства – масового – презентує трагікомедія О. Росича «Останній забій» [205], в якій шахтарі у відчаї вирішують влаштувати навмисний завал, аби їхні сім'ї отримали компенсацію. О. Когут вбачає у цьому програванні помежівних станів особливу соціальну терапію, оскільки така гра «сприяє розірванню онтологічних зв'язків причин, умови і мети суїциду. Відчужене мовлення, насичене здоровою самоіронією, почасти і чорним гумором, супутні вчинки зовсім не знакового чи караючого характеру уречевлюють особистісні сценарії «безвихідних ситуацій», вибудовуючи при цьому антисуїцидальний бар'єр» [110, 336].

Власне, ця теза актуальна і для інших екзистенційних ситуацій «помежів'я», які зображують драматурги у своїх творах. Постійні суспільні зміни, життя на межі катастрофи, апіорі драматичне, потребували пошуку виходу, переосмислення, внутрішньої трансформації героїв. У структурних основах автори активізували внутрішні конфлікти та конфлікт особистості з соціумом. Прийоми «гри у гри» та іронії ускладнювали композицію і жанр.

Перманентна суспільна криза, яку діагностували сучасні драматурги, спровокувала і протестний громадський рух, зокрема у Помаранчевій революції. Осмислення цього феномену проявлено у п'єсі О. Ірванця «Лускунчик-2004» (поставлена в Київському Молодому театрі). За концептосферою п'єси навіть кохання не здатне подолати той онтологічний конфлікт, який лежить між світоглядним Заходом і Сходом – тобто прозахідною і промосковською орієнтацією українців. Феномен Помаранчевої революції сам по собі являв собою принцип міфологізації реальності, якої потребувало українське суспільство, тривалий час кероване владою, яка не мала жодної конструктивної об'єднуючої ідеології. Зокрема про міфологізацію цих подій свідчить і Г. Краснокутський: «Екстатичне піднесення «колективної української душі» на Майдані-2004 так і

залишилося до кінця не осмисленим і не роз'ясненим дивом... І в цьому контексті видається цілком слушним тлумачення О. Лосєва міфу як дива, а дива як подвійного втілення ідеї: по-перше, у «первісному, ідеальному архетипі й парадигмі», по-друге, їх утіленні у реальній історичній події» [128, 341]. На новітній міф про героїчну революційну подію О. Ірванець накладає архетипний сюжет про Ромео і Джульєту, які своєю смертю зупинили війну їхніх родів, а також міф про Лускунчика, який здійснив подвиг і подолав щурів. Але жоден із цих міфів не реалізувався уповні. Зустрівшись і полюбивши один одного у вирі Помаранчевої революції, герої не гинуть, але й не зупиняють війну - вони просто губляться. Навіть уявне виконання Романом ролі зачаклованого Лускунчика і «перемоги у великій битві» за відстоювання честі коханої не змінює його по суті, як і не звільняє від образних «щурів». «На мить ми зустрілись, навк розлучились! І я не насмію про нього в людей запитатись...» - цитує Лесю Українку покинута дівчина, пригортаючи до грудей засохлу гвоздичку [96, 206]. За версією п'єси суттєвого перетворення не відбулося ні в їхній долі, ні в долі країни, лишивши в душах спогад розчарування.

Власне, нереалізованість повною мірою (оманливість системного перетворення) у період Помаранчевої революції феномену «Майдану» і його героїв як неоміфологічного претексту, який ліг в основу нової державності України – спровокує пізніше другий Майдан - 2013 (а якщо враховувати студентську Революцію на Граніті 1990-го, то й третій), але цього разу тотальний, справжній, а не уявний, який став основою системної трансформації суспільства, народження нової України і справжньої героїзації її фатальних подій та провідників – «Небесної сотні», а згодом «Кіборгів».

Підсумовуючи, зазначимо тематичні, міфологічні та структурні особливості актуальної драми «доби перемін». Драматурги творять актуальні тексти з авторською мистецькою домінантою, використовуючи окремі традиційні міфологеми, наприклад, «перевертня», «щуролова». Водночас

твори містять деструктивно-ідеологічні елементи як відносно минулої соціалістичної системи, так і відносно діючої перехідної та західно-буржуазної. Неореалістичні тенденції поєднуються з експресіоністичними, містичними, драмою абсурду тощо. П'єсам притаманні складні конструкції конфліктів із комбінуванням конфлікту з вищими силами та внутрішніми. Драматурги використовують як лінійні композиції з лаконічним часопростором (єдність часу і місця дії), так і монтажні з ускладненим хронотопом. Характерні принципи «гри», маніпуляції, кардинальне перевертання ситуації. П'єсам притаманна насичена внутрішня дія у поєднанні з незначною зовнішньою. Герої дегероїзується, маргіналізуються, типізуються, деперсоніфікуються. Драматурги використовують абстрактні назви персонажів, соціальні маски. Водночас відбуваються складні психологічні перетворення персонажів. Прийоми гри у грі, авторські жанрові конструкції ускладнюють структуру.

4.3.2 Неоміфологія революції і трансформація структури драми

Аналізуючи суспільні процеси у міфологічному контексті, я беру за основу, що події Революції Гідності сформували унікальний міфологічний феномен – «міф Майдану». Він, вочевидь, має мистецьке походження, адже від початку формувався як феномен громадянського суспільства в опозиції до влади й існуючої традиції. Він продовжує існувати в драмі як самостійний, оскільки жодної ідеологічної стратегії і механізмів її впровадження в галузі драми і театру в Україні не існує.

Зауважимо, що мистецький вплив на Майдан як «фортецю свободи» здійснювався безпосередньо під час актуальних подій. Художники, музиканти, телережисери, фотографи, співаки, поети, так звана «мистецька сотня», формували обличчя революції. Деякі театри грали вистави у КМДА, старі декорації йшли на барикади, а «голосом» Майдану став актор. Тож «мистецькість» уже була закладена в реальність української революції.

У даному контексті виходимо з припущення, що «міф Майдану» має можливість стати основою формування свідомості новітньої України. Адже тривалий час після руйнації ідеологічних міфів радянського періоду, державотворчі міфологічні тенденції так і не змогли реалізуватися. Традиційні міфи «відродження» та «козацтва» лишилися локальними і вторинними. Натомість новітня ідеологія держави так і не була сформована. Понад два десятиліття країна існувала як своєрідний «симулякр», роз'єднана мовно, конфесійно, політично тощо. Де факто це була квазі-незалежна і квазі-демократична Україна. Припускаємо, що міф Майдану і Небесної Сотні лягає в основу формування нової модифікації етносу, що засвідчують інверсії назв «укри», «укропи» (наприклад, збірка Б. Жолдака так і називається «Укри»).

Ще у розпал Революції Гідності було зазначено, що події розвиваються за каноном класичної трагедії. Світ, як агональна модель боротьби добра і зла, вочевидь, потребує радикальних змін. Конфлікт є глобальним – із

вищими силами. Герой здійснює «трагічну провину», злочин із точки зору існуючої системи, і ціною катастрофи змінює світ, відбувається його «перетворення» і очищення через «катарсис». Ця матриця лягла в основу класичної античної драми, відновлена у Відродженні, а також в іншій формі лягла в основу середньовічної драми, зокрема містерії Ісуса Христа. Символічні назви «Кривава субота» і загибель «Небесної Сотні» стали міфологемами реальної драми. Студенти, представники першого незалежного покоління, які лишилися на Євромайдані у фатальну ніч, поклали початок живій трагедії, яка лягла в основу державотворчого міфу новітньої України. Міф Європи, який базується на засадах Великої Французької революції, змінився міфом «Майдану», як знаком нової революції – Гідності. Одна з її особливостей - самоорганізація громадянського суспільства у протиставленні до дискредитованої держави. «Майдан – це спосіб мислення» - таку назву мала моя стаття про театральну дійсність під час революції для польського журналу «Театр». Водночас ця трагедія діагностувала зміну не лише нашої країни, а і світу, розділяючи людей не за мовним, національним, релігійним, фінансовим статусом, а за способом мислення, ставленням до прав на життя й свободу, гідності.

Проте сучасний текст постає здебільшого як інтертекст, отож і новий міф зазвичай містить відсилання до традиційних міфів. Зокрема Є. Кононенко зазначає у статті про поезію, народжену Майданом: «Події Євромайдану самі по собі цілком надаються до того, щоб бути переповіданими мовою євангельського наративу... Те, що почалося «побиттям немовлят» (побиття студентів 30 листопада) завершилося Христовою жертвою розстрілу «Небесної Сотні» 18-20 лютого і відставкою тогочасного президента на третій день» [108, 73]. Справді, євангельський міф накладався на історію Майдану. І створення новітнього вертепу – матриці українського театру – також проявила тенденцію втілення традиційного міфу. Зокрема у п'єсі Н. Марчук «Вертеп-2015», яка втілює його форму вже у

контексті війни з Росією. Жанр «вулична містерія» і сама назва «Майдан Інферно, або Потойбіч пекла» Н. Нежданої [175] також нібито відсилає до євангельського міфу. Але це далеко не вичерпує міфологічні тенденції революційної драми. Можемо простежити і використання античних міфів. Зокрема у тій же п'єсі історія молодої пари Ореста і Ані, розділених кривавою суботою на Євромайдані, дає алюзії парадоксальної інтерпретації давньогрецького міфу про Орфея і Евридіку навпаки. Через жорстоке побиття беркутівцями, герой опинився в комі, поміж життям і смертю, по суті у потойбіччі. Сучасна Евридіка прагне повернути коханого з того світу, але не вона спускається в пекло, а ніби пекло піднімається на землю і заповнює світ. Справді, намагання влади перетворити Київ у концтабір, де будь-кого можуть заарештувати і знищити, де катують і спалюють заживо просто так, асоціюється з пеклом. А територія революційного Майдану в оточенні вогню, навіть візуально нагадує таке потойбіччя.

Міф про Ікара використовує Д. Терновий у «Деталізації», п'єсі, яка дивовижно передбачила події Революції Гідності. Камінь із бруківки на Майдані прагне бути вільним, навчитися літати, подібно до Ікара, і таки злітає в небо, стаючи зброєю в руках протестувальників. П'єса О. Вітра «Лабіринт» [42] відсилає нас до міфу про Мінотавра – чудовиська, який живе в лабіринті і чатує на своїх жертв. «Автозак» (машина для арештованих), у який потрапляють різні люди під час розстрілу снайперами, асоціюється з подібним образом пастки і водночас своєрідної лабораторії з перетворення звичайних людей у революціонерів. Отже, українська «майданна» драма має зв'язок із міфами минулого, але водночас оригінальну креативну основу, засновану на реальних подіях, трансформованих у мистецьку реальність.

Не менш важливою частиною Майдану, як і Антимайдану та пропаганди «рашизму», є віртуальний конфлікт. Протистояння революції і контрреволюції стали не лише класичним конфліктом минулого і сучасного, а також правди і «фейку», викривленої реальності. Перші театральні проекти

відбувалися переважно в документальній формі, як-от «Щоденники Майдану» Н. Ворожбит [48] - монтаж реальних інтерв'ю з учасниками. Перша антологія «Майдан. До і після» має 3 частини: «Предтеча», «Майдан» і «Війна». Перший розділ презентує п'єси, в яких було передбачення майбутнього, і зокрема, катастрофи Майдану («Деталізація» Д. Тернового [235]). Ці тексти засвідчують прогностичну здатність новітньої драми. Мистецька реальність може випереджати дійсну і впливати на її формування.

Яким чином змінюється структурна основа тексту в цей період? Одна з основних засад – повернення майже класичної моделі агонального конфлікту з вищими силами і боротьби добра і зла. У цьому напрямі вичерпується недавня тенденція до розмивання конфліктів, неоднозначності, перевертання опозицій герой-антигерой. Водночас з огляду на створені тексти, це не означає повернення ні класичної композиції, ані реалістичності. Радше навпаки – діапазон пошуків форми і стилістичних засобів, адекватних новітній реальності, дуже широкий і далекий від класичного.

Поруч із багатонаселеними майже епічними творами, одна з домінант «революційної» драми – моноп'єса. Зокрема у збірнику «Майдан. До і після» їх три - по одній у кожному розділі: «Третя молитва» Я. Верещака, «Богдан-2014» К. Скорик і «Кицька на спогад про темінь» Н. Нежданої, в яких осмислюються проблеми Криму, Майдану і Донбасу через пошук глибинних причин крізь призму індивідуальності. В основі п'єс – внутрішні конфлікти, які поєднуються з глобальними субстанціональними. Їм притаманне особистісне проживання суспільної катастрофи. Кожна з них має свою форму «дистанціювання», особливих «масок»: у «Третій молитві» героїня грає три покоління чоловіків, у «Богдан-2014» сучасний Богдан – історичного персонажа з тим же іменем - Хмельницького, у п'єсі «Кицька...» формою відсторонення героїні стають кошенята, символічно забарвлені у біле, сіре і чорне, як три етапи у розвитку революції і свідомості.

Монологічне мовлення активно використовується і в інших п'єсах, особливо у «Ми, Майдан» Н. Симчич, в якій діалог є формою «хору», монтажу монологів. У «Майдан Інферно» монологи головних героїв складають одну з трьох запропонованих форм комунікації – внутрішнього діалогу. Драматурги також експериментують з монтажними нелінійними структурами, використовують гібридні і новітні жанри, запозичують композиційні принципи з інших стилістичних епох та інших видів мистецтва. П'єсам притаманне поєднання міметичних і неміметичних реальностей. Наприклад, елементи містики у п'єсах «Майдан Інферно» Н. Нежданої [161], де герой стає душою, яка віддаляється від тіла і мандрує невидима. Також «Богдан-2014» К. Скорик, в якій дух Богдана Хмельницького ніби втілюється у свідомість сучасного майданівця і усвідомлює фатальність своєї політики. Натомість Д. Терновий створює футуристичне фентезі, поєднуючи реалістичні сцени з «аніمالістичними» - оживлення і олюднення речей – посуду, печаток, бруківки. Та все-таки, документальність домінує у текстах про Революцію Гідності. Зокрема п'єси «Щоденники Майдану» Н. Ворожбит та «Ми, Майдан» Н. Симчич [210] застосовують «вербатім», вибудовуючи з уривків документальних текстів власну драму. Якщо в першій автор займає роль послідовного спостерігача-дослідника, який монтує мега-інтерв'ю, то в другій автор занурений у процес і емоційно «включений» у текст. Її структура складніша, інтермедіальна за своєю сутністю. У текст вміщено спогади і свідчення людей, з якими автор безпосередньо спілкувався, вірші, а також значну частину складає «віртуальний світ» - записи в Інтернеті. П'єса «Ми, Майдан» побудована за принципом симфонії і складається з 4-х частин, які ніби інтонують невидиму музику реальної трагедії. Музика стає тією внутрішньою силою, яка об'єднує дійових осіб (не персонажів) у смислове ціле.

У п'єсі «Майдан Інферно» Н. Нежданої, яка теж використовує документальність, але поєднує її з фантазією, музика також «грає» особливу

роль. Реальні знакові пісні Майдану, а також стукіт імпровізованих барабанів вплетені у структуру не як композиційна основа, а як важливі смислові деталі, задаючи певний ритм тексту. Особливого значення в усіх трьох текстах також стає поетично-музичний твір - гімн України – парадокс, диво, яке наповнює силою у важкі миті і невидимі «сіті», які не відпускають із свого полону. Зокрема у п'єсі Н. Ворожбит герої дивуються надзвичайній дії гімну – нестримним сльозам, від яких вони навіть намагаються знайти ліки. У творі «Майдан Інферно» є епізод про те, як усі люди на станції метро у час корку і нервової напруги раптово починають співати гімн. «Ще не вмерла Україна» перетворюється на «заклинання» від куль і гранат у найстрашнішу ніч 18 лютого. А в п'єсі «Лабіринт» О. Вітра він переплітається із французькою Марсельезою, ніби єднаючи у смислове ціле дві революції. Тож пісня, яка тривалий час виконувалася лише на офіційних заходах, стає магічною силою єднання у час реальної загрози знищення народу.

Віртуальність стає ще потужнішою у п'єсі «Майдан Інферно» - вулична містерія, де сцени фейсбуку мають форму особливих інтермедій містерії. Інтернетна реальність перетворюється в специфічну театральну. Маски революції – запозичені з реальних «аватарок» - синьо-жовтих, або чорних, формування груп – як своєрідні «хори» тощо. Ці персонажі деперсоніфікуються. Таким чином, пропонуються інакші умови гри, які перетворюють віртуальність у новітню театральність.

У революційних п'єсах змінюється і роль «героя». Наприкінці 1990-х передмова до першої антології незалежної України «У чеканні театру» називалася «Час без героя», тобто в текстах відбувалася маргіналізація і дегероїзація головних персонажів. Подібну тенденцію відзначав Д. Дроздовський і у прозі: «На загал можна говорити про 1990-і як добу української прози «без героя», принаймні саме такою була провідна (мейнстрімна) тенденція «нового українського роману», який дедалі сильніше тяжів до есеїзації» [67, 98]. Натомість у «майданній» драмі

з'являється сильний протагоніст, герой, який може вступати у глобальний конфлікт із вищими силами, діяти, боротися, який здатен відстоювати свою правду навіть ціною свого життя – герой високої трагедії. Але водночас ці герої зовсім «негероїчні» у класичному розумінні: ані можновладців (окрім карикатурного Путіна у «Вертепі-2015» Н. Марчук), ані тим більше міфічних персонажів тут немає. Навпаки, ці герої підкреслені у своїй звичайності – студенти, священики, лікарі, журналісти, музиканти, перукарка. Іноді вони мають лише ім'я без жодної характеристики («Ми, Майдан»), іноді взагалі деперсоніфіковані, як у сценах «фейсбук» «Майдан Інферно», чи набувають рис предметів-масок, як у «Деталізації». Великий діапазон і мовлення персонажів. За змістом тексти тяжіють до трагедії, але водночас високе перемішується з низьким, поетичні рядки з суржилом і ненормативною лексикою. От як характеризують у п'єсі Н. Симчич «Ми, Майдан» людей, які фактично без зброї обороняли «фортецю свободи» проти озброєної армії: «Не було касок, броніків, захисту. Були малі пацани в джинсах, кросівках і легких курточках на передовій... без будь-якого захисту на лінії вогню й водомету... страшно було тільки тоді, коли кулі відбивались від щитів... Зі щитом стояла якийсь час дівчинка без каски» [210, 117]. І далі автор фіксує «диво», створене зовсім «негероїчними героями» цієї ночі - переворот в Україні і у світі: «Майдан ще не знає цього, але він переміг сьогодні вночі, під ранок 19 лютого. Коли не побігли останні 15 хлопців з барикади біля Будинку Профспілок. Коли було втрачено основні будівлі і спалено намети, коли великий Майдан перетворився на крихітний п'ятачок... Ось тоді, у повній темряві, за цих 15 хлопчаків, що не склали зброї, зачепилася країна. І колесо історії повільно-повільно покотилося вперед» [210, 119]. Перемога Майдану справді здавалася нелогічним, неможливим «міраклем», зокрема у п'єсі «Майдан Інферно» Н. Нежданой священик порівнює цю історію з біблійним міфом про перемогу Давида над Голіафом, який кинув камінь і подолав сильнішого супротивника, бо на його стороні був Бог. Водночас

аналогії з традиційними міфами не вичерпують «міфу Майдану», який створює власні міфологеми – «кривавої суботи», «Небесної Сотні», згодом назва «кіборги» до захисників Донецького аеропорту. Цей міф ще у процесі створення, але драматурги прогнозували і діагностували його в своїх творах.

Підсумовуючи, зазначимо основні тенденції міфологічного контексту і структурних змін у «революційних» п'єсах. Революція Гідності стала індикатором необхідності радикальних змін і втілилася у мистецькому «міфі Майдану». Цей новий міф поєднувався в драматичних творах із євангельською міфологією та класичною давньогрецькою, але зберігав креативне начало і, ймовірно, стає державотворчим для українського суспільства. У текстах з'являються риси класичного канону – чіткі агональні моделі, конфлікти з вищими силами, сильні дієві протагоністи. Водночас автори поєднують їх із некласичними формами – широким розмаїттям композиційних і стилістичних інверсій. Це і документальна техніка «вербатім», і монтажно-асоціативні «багатоповерхові» структури, і новітні інверсії «вертепу» і «містерії», і моноп'єси. Реалістичність поєднується з містикою і анімалістичними елементами. Персонажі мають «негероїчні» риси включно з ненормативною лексикою, а стають героями у процесі здійснення вчинків і зміни світу. Автори використовують персонажі-маски, деперсоніфіковані, анімалістичні, містичні тощо. Стилiстичні пошуки складаються з постмодерних, постдраматичних і метамодерністських. Драматурги використовують інтермедіальні елементи, особливо музичні – у структуруванні текстів, його «ритмізації» і окремих смислових деталях. Також інтермедіальність і метамодернізм проявляються у трансформації віртуального простору в новітні театральні форми. Поява цих елементів спричинена пошуком драматургами актуальних виражальних засобів у змінній реальності глобалізму, революції і війни.

Висновки до розділу 4

У незалежній Україні роль театру як провідника ідеології у державній системі фактично зникає. Стара ідеологія руйнується, а нова державотворча фактично не створюється, як і механізми її впровадження, відповідно маргіналізується роль драматурга в соціумі. Це спричинило переважання новітніх міфологічних структуротворчих стратегій – мистецьких.

Заснування нових альтернативних форм, проектів, фестивалів сучасної драми і запити незалежних театрів з орієнтацією на сучасну п'єсу сформували нові естетичні критерії і тенденції новітньої драми у цілому. Трансформація суспільної свідомості була пов'язана з розвитком авторської мистецької міфології. Немітичні тенденції структурування п'єс зі створенням варіативних ігрових просторів проявилися у драмі-фентезі. На початку вони пов'язані з творчістю і учнями А. Дяченка, але далі розвиваються в різних напрямках: магічний, анімалістичний, містичний, територіальний тощо. Магічний різновид фентезі проявляє резонансна п'єса «Станція, або Розклад бажань на завтра» О. Вітра з багаторівневою міфологічною парадигмою і відкритою поліваріативною структурною основою. Перетворення свідомості діагностує футуристичне фентезі А. Вишневського «Клаптикова порода». Взаємодія реального і потойбічного світів проявлено у складній ігровій структурі містичного фентезі у п'єсі О. Танюк «Авва і смерть». Українське анімалістичне драматичне фентезі формує варіативну структуру з конфліктом природи і цивілізації, дегуманізації людини («Звичайна історія» М. Ладо, «Ромео і Жасмин» О. Гавроша, «Людина» Ю. Паскара, «Ніч вовків» О. Вітра). Ці тексти виявляють риси «химерної драми» і метамодернізму.

Конфлікти ускладнюються – наприклад, між реальним і віртуальним світом, зовнішнім і внутрішнім, соціальним та індивідуальним. У композиціях переважають монтажні з відкритими неоднозначними і дубль-фіналами. Хронотоп також ускладнюється. Драма-фентезі пропонує

парадоксальні, іноді фантастичні місця дії, нелінійні часові форми, авторські правила гри. Значно зростає варіативність персонажів: поруч із традиційними і деперсеніфікованими персонажами виникають тварини, речі, духи, роботи тощо. Домінує ірраціональність, занурення у внутрішній світ героїв і проявлення його через сни, фантазії тощо.

Соціальна міфологічна стратегія проявилася у деструкції радянської ідеології та її естетичних канонів. Ідеологічні і традиційні міфи розпадаються. Актуальна драматургія переважно використовує елементи міфів, як традиційних архетипних, так і авторських, як складові драматичної структури. Конфлікт ідеологічних і мистецьких стратегій як фальшивого і справжнього перетворення проявився у знаковій п'єсі Я. Стельмаха «Синій автомобіль». Радикальне перевертання опозиції герой-антигерой і деміфологізація минулих соціальних міфів у варіативній структурі втілюються зокрема у «Маленькій п'єсі про зраду для однієї актриси» О. Ірванця. Образ «перевертня» створює особливу структуру із перевертанням ціннісної піраміди у п'єсі Г. Тельнюк «УБН», О. Ірванця «Прямий ефір», «Нелегалка» і «Жага екстриму» А. Крима. Міфологема «щуролова» із мотивом звільнення (не звільнення) від віртуальних щурів стає основною у п'єсі «Лускунчик-2004» О. Ірванця.

Світоглядний конфлікт інакомислячої особистості, неписаної в контекст, і тоталітарного соціуму виявлено у драмі абсурду «Різниця» А. Вишневського. Міфологема внутрішнього переродження, звільнення, або зовнішньої адаптації людини у час перемін проявилася в резонансній п'єсі Н. Нежданой «Той, що відчиняє двері» з відкритою варіативною структурою. Міфологема «катастрофи свободи», проявлена на різних рівнях у монтажній композиції трагікомедії «Гімн демократичної молоді» С. Жадана та відкритій структурі моноп'єси «Дикий мед у рік Чорного півня» О. Миколайчука.

Тотальна соціополітична криза в Україні спровокувала появу унікального феномену - Революцію Гідності і «міфу Майдану». Автори

«революційних» п'єс використовували різні стилістичні принципи – як міметичні, включно з документальними, так і неміметичні – містичні, анімаційні, віртуальні тощо. Це такі тексти, як документальні «Ми, Майдан» Н. Симчич, «Щоденники Майдану» Н. Ворожбит, п'єса-притча «Лабіринт» О. Вітра, містично-віртуальна «Майдан Інферно, або Потойбіч пекла», містично-історична «Богдан-2014» К. Скорик, новітній «Вертеп-2015» Н. Марчук та інші. Ця драма проявила розмаїття структурних основ.

Міфологічна парадигма змінюється, ускладнюється варіативність, зменшується питома вага ідеологічних та ідеологічно-деструктивних стратегій моделювання текстів, натомість переважає мистецька. Представництво різних напрямів і стилів значно зростає, як і варіативність структурних особливостей, де переважають монтажні і відкриті. Новітня драма тяжіє до використання «перевернутих» часопросторів, парадоксальних мотивацій, видової і жанрової дифузії, екстремальних драматичних ситуацій, парадоксального включно з ненормативним мовлення. Драма з домінантою мистецького типу тяжіє до переважання постмодернізму та метамодернізму, а також використання стильових особливостей минулого – елементи модернізму, екзистенційної драми, епічної і драми абсурду, техніки «вербатім» і принципів постдрами. Натомість у драматургії, пов'язаної з новітнім міфом Майдану, спостерігаємо повернення класичних основ у змісті – агональної моделі боротьби добра і зла, дієвого протагоніста у поєднанні зі свободою форми – у композиції, жанрі, типології конфліктів, розмивання меж не лише драми, а і театру та інших видів мистецтва, зокрема між драмою і музикою, межі реальності і віртуальності.

ВИСНОВКИ

Результати дослідження сконцентровано за такими положеннями:

Робота доводить важливість комплексного аналізу міфологічних моделей, втілених у драматичних текстах. Розглянуто різні концепції міфу філософів, культурологів, соціологів, психологів, літературознавців. Доведено продуктивність застосування положень Р. Барта про наявність трьох рівнів міфологізації – традиційного, ідеологічного і мистецького, а також залежність зміни міфологічних стратегій від соціокультурного контексту.

У дослідженні аналізуються структурні елементи, що також мають різні інтерпретації. На нашу думку, суттєвими у даному контексті є такі компоненти структури, як тема, ідея, сюжет, характер, час і простір, а особливо значущими є ті, що акцентовані у драмі – конфлікт, дія, композиція. Всі вони зазнавали трансформації, але не втрачали ключового значення.

Аналіз стилістичного контексту та специфіки розвитку драми обраного періоду дає змогу спостерегти і окреслити такі тенденції: «втому» від соцреалістичного, а, по суті, квазікласицистичного канону, його поступову деструкцію, виникнення рис постмодернізму та метамодернізму у поєднанні з постдрамою, а також повернення елементів стилістичних напрямів, раніше витіснених на маргінес.

Трансформації суспільства, суперечності перехідного періоду, процес формування незалежної держави, досвід революцій і війни, а також, під їх впливом, зміни театральної системи і ролі в ній драматурга провають зміни світоглядних орієнтирів і системи цінностей. Ці трансформації мають вплив на міфопоетичні тенденції української драми. Таким чином перед дослідником постає необхідність аналізу драматургії у соціокультурному контексті. Це зумовлено двоїстою природою драми (між літературою і театром), оскільки взаємодія драми й театру впливає на формування

міфологічної стратегії, зокрема існування тоталітарного чи вільного сценічного простору, перебування драматургів у статусі еліти чи маргіналів і структурні модифікації (слідування канонам чи опозиція).

Аналіз міфологічної парадигми показав, що автори схильні застосовувати міфологеми різних типів, вибудовуючи складні структурні зв'язки. Але домінанти цих конструкцій були різними. Епоха тоталітаризму і період «застою» в Україні, для прикладу, зумовили домінування ідеологічних стратегій та псевдореалістичних і неокласичних принципів у драмі, які «страхувалися» традиційними мистецькими міфологемами у текстах О. Левади, М. Минка, М. Зарудного, О. Коломійця, В. Фольварочного та інших. Саме завдяки такій завуальованій міфології у час, несприятливий для розвитку мистецтва, створювалися справді художні тексти.

Соціальні кризи і трансформації соціуму були спрогнозовані у міфологічній парадигмі драматичних текстів вісімдесятників (Я. Стельмаха, Я. Верещака, А. Крима, В. Бойка, В. Босовича, В. Нестайка, Л. Хоролець) де переважали деструктивно-ідеологічні стратегії. У структурному плані це спричинило перевертання конфліктів та опозиції «герой-антигерой». Вичерпання соцреалістичного драматичного канону далось взнаки також на епізації композиційних тенденцій, зменшенні масштабу й інтимізації конфліктів, переважанні внутрішньої дії над зовнішньою. Розвиток характерів ускладнюється, виникає інтерес до зображення національного культурного героя. В історичних п'єсах тема II світової війни модифікується, стає більш неоднозначною. Міметичність та закриті лінійні композиції переважають, але активно розвиваються подвійні структури, застосовується прийом «театру в театрі». Виникає політичне фентезі, зокрема у М. Віргінської, Ю. Щербака, А. Вербеця.

Незалежна Україна, побудова нової державності дають поштовх до розвитку різновекторних тенденцій у формуванні міфологічних стратегій та

структурних видозмін. Спершу переважають традиційні міфологеми, пов'язані з потребою у переоцінці цінностей і поверненні до попередніх, штучно витіснених радянською системою вартостей. Зрештою цей процес формує релігійну міфологізацію, що використовує і модифікує форми вертепу, містерії, біблійної притчі (В. Шевчук, О. Клименко, О. Гончаров); історичну, де втілюються сюжети сакральної історії, переважно національні катастрофи (як-от у п'єсах Н. Ворожбит, Н. Марчук, П. Ар'є, Н. Нежданої) та біографічну драму, у структурній основі якої покладено життєписи культових постатей української та інших європейських національностей (твори Я. Верещака, В. Герасимчука, О. Миколайчука, Т. Іващенко, О. Денисенка, І. Коваль та інших). У п'єсах переважають відкриті структури, з'являються складні композиційні побудови. Відбувається дегероїзація героїв, героїзація «антигероїв», розширення діапазону персонажів. Документальні (актуальні, історичні, біографічні) основи структурують художній текст. Часопростори урізноманітнюються, поєднуючи міметичність і неміметичність драматургічного зображення.

Криза державності та штучна маргіналізація фаху драматурга призвела до дискредитації будь-яких ідеологічних стратегій, соціальних і національних. Це спричиняє більшу свободу творення, розпад міфу і переважання авторських мистецьких міфологічних стратегій, використання «уламків» різних міфів. Домінанта міметичності і раціональності заперечується, розвиваються варіативні версії зображення світу. П'єси тяжіють до ірраціональності, несвідомого. Драматургію з мистецькою домінантою умовно поділяємо на драму-фентезі й актуальну драму, проте сучасні автори поєднують обидві стратегії (п'єси А. Дяченка, О. Ірванця, О. Гавроша, М. Ладю, А. Вишневського, О. Вітра, О. Танюк, С. Щученка, Н. Нежданої, О. Миколайчука, Ю. Паскара та інших). Структурні основи проявляють різноманітні інверсії – і в конфліктах (поєднання внутрішніх і зовнішніх), і в композиціях (обернені, монтажні), і в жанрах (складні індивідуальні утворення), і в зображенні часу та простору (незвичайні місця дії, парадоксальні часові трансформації), і в персонажах (від маргіналів до абстракцій, речей, тварин, фантастичних істот тощо).

У «революційній» драмі нова державотворча міфологія не накидається владою, а виростає з мистецької та актуалізує архетипи. До п'єс із «міфом Майдану» повертаються елементи неокласики – агональна модель, новітні трагічні герої, але розвиваються і некласичні прийоми – варіативність композицій, «негероїчні» герої (твори Д. Тернового, Н. Симчич, Н. Марчук).

Сучасна драма презентує стильове розмаїття, пошук прийомів і форм, адекватних часу, і той діалог, який формується між драмою і театром, виявляється більш органічним, і саме драма виступає в ньому ідейним лідером, не пристосовуючись до старих моделей, а пропонуючи новітні.

Таким чином можемо простежити зв'язок між змінами структурної основи і міфологічної парадигми. У період, який характеризується ідеологічною міфологізацією, переважають неокласичні складні композиційні конструкції закритого типу, конфлікти із чіткою опозицією героя-антигероя, розвитком дії зовнішнього типу, переважно міметичним реалістичним простором. Ситуація «втоми» і «вичерпування» ідеології і її канонів у літературі призвели до появи більш складних міфопоетичних моделей із різними «векторами» зовнішньої і внутрішньої дії.

Натомість поява ідеологічно-деструктивних міфологічних тенденцій поєднувалася з камернолізацією і маргіналізацією, які проявилися і у конфліктах, і у композиціях, і у типах характерів. У дії переважає внутрішня, опозиція герой-антигерой може мінятися. Жанрова система розхитується, з'являються тенденції до епізації та фентезі. У незалежній Україні міфологічна парадигма характеризується радикальною деструкцією ідеологічних міфів та актуалізацією переважно традиційних і частково мистецьких. Варіації структурних основ значно зростають. З одного боку виникають сучасні інверсії минулих стилістичних напрямів, з іншого – поява новітніх. З'являються нові предмети конфліктів та індивідуальні жанрові утворення. Переважають відкриті структури, з'являються складні композиційні версії. Відбувається дегероїзація героїв, героїзація

«антигероїв», розширення діапазону персонажів. Документальні (актуальні, історичні, біографічні) основи структурують тексти. Часопростори ускладнюються і поєднують міметичність і неміметичність.

У новітній драмі переважає міфологія мистецького типу, а варіативність зростає ще більшою мірою. Свобода як предмет конфлікту і свобода творення різних картин світу синхронізуються. Радикальних видозмін зазнають композиції, а час, простір та жанр набувають авторської індивідуалізації. Дія може інтенсифікуватися, а може редукуватися. Міметичність радикалізується до актуальної документальності, а неміметичність - до різноманітних фентезі.

Мистецька міфологія також може бути основою для державотворчої, що впливає і на структурні особливості. Зокрема у революційних п'єсах спостерігаємо повернення класичних основ у змістовній частині – агональної моделі боротьби добра і зла, дієвого протагоніста і водночас некласичну варіативність форми – у композиції, жанрі, типології конфліктів, розмиванні меж не лише драми, а і театру та інших видів мистецтва, зокрема кордону між драмою і музикою, мімесису і немімесису, реальності і віртуальності.

Систематизуючи цей матеріал, дослідження доводить гіпотезу про взаємозв'язок структурної основи тексту і типу міфологічної парадигми у соціокультурному контексті, а також встановлює характер трансформації цього діалогу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авансцена. Інформаційний збірник сучасної української драматургії / НЦТМ ім. Леся Курбаса – К. – Львів : Сполом, 2012. – 136 с.
2. Аверинцев С. Християнство в ХХ веке [Электронный ресурс]. – URL: <http://ru.duh-i-litera.com/averyntsev-serhij/>.
3. Антологія модерної української драми / ред., упоряд. і автор вступних статей Л. Залеська-Онишкевич. – К. – Едмонтон – Торонто : Вид-во Канадського Інституту українських Студій; ТАКСОН, 1998. – 532 с.
4. Антракт : Театральний колаж – 88 / упоряд. Л. Жиліна. – К. : Молодь, 1988. – 160 с.
5. Ар'є П. Баба Прися та інші герої. – К. : Дискурсус, 2015. – 276 с.
6. Аристотель. Сочинения в четырех томах / общ. ред. А. Доватура. – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – 830 с.
7. Арто А. Театр и его Двойник : Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / пер. с фр. – М. – СПб. : Симпозиум, 2000. – 440 с.
8. Багряна А. Сум і пристрасть // Таїна буття. Біографічна драма. Антологія. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, Світ знань, 2015. – С. 87–127.
9. Байтов Н. Маргинальность в искусстве [Электронный ресурс]. – URL: <http://refer.in.ua/major/271/107031>.
10. Баррі П. Вступ до теорії : літературознавство і культурологія / пер. з англ. О. Погинайко. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
11. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. – М. : Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
12. Барт Р. Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. — М. : Академический Проект, 2008. — 351 с.
13. Барт Р. Мифологии [Электронный ресурс]. – URL: http://royallib.com/read/rolan_bart/mifologii.html#0.

14. Бахтин М. Естетика словесного творчества (Из истории эстетики и теории искусств). – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
15. Бахтин М. Естетика словесного творчества [Электронный ресурс]. – URL:
http://royallib.com/read/bahtin_mihail/estetika_slovesnogo_tvorchestva.html#1312057.
16. Бирик С., Сютя Г. Словник іншомовних слів : тлумачення, словотворення та слововживання. — Х. : Фоліо, 2006. — 623 с.
17. Бірнбаум П'єр. Франція для французів. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2015. – 374 с.
18. Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори / упор. та автор передм. Л. Залеська-Онишкевич. – К.–Львів : Час, 1997. – 640 с.
19. Бентлі Е. Жизнь драмы. – М. : Искусство, 1978. – 368 с.
20. Бодрияр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 230 с.
21. Бойко В. Рано чи пізно. – К. : Рад. письменник, 1991. – 295 с.
22. Бойко В. Фестиваль української драматургії... на Україні // Современная драматургия. – 1987. – №4. – С. 228-234.
23. Бондар Л. Еквілібристика між смертю і життям (за п'єсою Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні») / Людмила Бондар // Курбасівські читання. – 2008. – № 3. – Ч. 2. – С. 68–75.
24. Бондарева О. Драматизм міфу і міфологізм драми. – Херсон : Персей. – 2000. – 188 с.
25. Бондарева О. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... доктора філол. наук. – К., 2007. – 40 с.
26. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті :

- поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
27. Боров Ю. Эстетика. Теория литературы : Энциклопедический словарь терминов. – М. : Астрель - АСТ, 2003. – 275 с.
 28. Босович В. Залізні солдати // Антракт: театральний колаж – 88 / упоряд. Л. Жиліна. – К. : Молодь, 1988. – С.121–156.
 29. Бояджиєв Г. От Софокла до Брехта за сорок театральних вечеров. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 1981. – 336 с.
 30. Введение в литературоведение / под общ. ред. Л. Крупчанова. – М. : Оникс, 2005. – 416 с.
 31. Вербец А. Экипаж «Летучего Голландца» : Пьесы. – К. : Мистецтво, 1989. – 232 с.
 32. Верещак Я. Банка згущеного молока // Верещак Я. Імпровізація : П'єси. – К. : Рад. письменник, 1990. – С.101–162.
 33. Верещак Я. Брате мій!.. // Розквіт : Твори молодих драматургів / Вступ. ст. і упоряд. А. Спиридонової. – К. : Мистецтво, 1979. – С. 55–102.
 34. Верещак Я. Слав. Ко-Ко. Душа моя зі шрамом на коліні // Страйк ілюзій : Антологія сучасної української драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 97–137.
 35. Верещак Я. 144000 : п'єси-фентезі / Ярослав Верещак; упоряд. і автор передм. О. Бондарева; НГЦМ ім. Леся Курбаса. – К., 2008. – 344 с.
 36. Верещак Я., Сердюк В. Нерекомендовані спогади про українську драматургію кінця ХХ ст. // Курбасівські читання. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса. – №6. – Ч. 1.– 2011.
 37. Веселовська Н. Психологізм української драматургії ХХІ століття : автореф. дис. ... кандидата філол. наук. – К., 2016. – 21 с.
 38. Виргинская М. Робин-Бобин. – Рукопись. – Архив М. Виргинской.
 39. Вишневський А. Клаптикова порода : п'єси. – Рівне : Азалія, 2006. – 190 с.

40. Вишневецький А. Рівниця // У пошуку театру. Антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – С. 61–75.
41. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 336 с.
42. Віпер О. Лабіринт // Майдан. До і після. Антологія актуальної драми / НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К. : Свіг знань, 2016. – С. 125–143.
43. Віпер О. Сліди вчорашнього піску // Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці. – К. : Фенікс, 2005. – С. 155–184.
44. Віпер О. Станція, або Розклад бажань на завтра // Сучасна українська драматургія : альманах / упоряд. і автор передм. Н. Мірошніченко. – К. : Укр. письменник, 2006. – Вип. 3. – 272 с.
45. Віпер О. Ніч вовків // 13 сучасних українських п'єс – К. : Преса України, 2013. – С. 53–75.
46. Волькенштейн В. Драматургія. – М. : Сов. писатель, 1960. – 340 с.
47. Ворожбит Н. Щоденники Майдану. – Рукопис. – Архів НЦТМ ім. Леся Курбаса.
48. Ворожбит Н. Зернохранилище. – Рукопис. – Архів НЦТМ ім. Леся Курбаса.
49. Галич О. Теорія літератури / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
50. Гачев Г. Национальные образы мира. – М. : Сов. писатель, 1988. – 448 с.
51. Гегель Г. *Естетика* : монографія. В 4 т. – М. : Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с.
52. Герасимчук В. Андрей Шептицький : Драма на дві дії // Герасимчук В. П'єси про великих. – К. : Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – С. 3–53.
53. Герасимчук В. П'єси про великих. – К. : Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – 272 с.
54. Гончаров О. Сім кроків до Голгофи // Страйк ілюзій : Антологія сучасної української драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 50–94.

55. Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есеї, полеміка. – К. : Критика, 2003. – 631 с.
56. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. – 1992. – №1. – С. 42–61.
57. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / пер. з польск. – Львів : Літопис, 1999. – 185 с.
58. Гудкова В. Рождение советских сюжетов : Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 456 с.
59. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодерн. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
60. Гуревич П. Современный гуманитарный словарь-справочник. – М. : Олимп, 1999. – 528 с.
61. Гуревич П. Социальная мифология. – М. : Мысль, 1983. – 175 с.
62. Данченко С. *Бесіди про театр* / літ. запис, оброб., упоряд. О. Коваленко. – К. : [б.в.], 1999. – 219 с.
63. Демчук К. На виступях : Фарс для двох блазнів, годинника та маріонеток // Страйк ілюзій : Антологія сучасної української драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 347–370.
64. Денисенко О. Оксана : Хроніка // Наша драма : Збірник п'єс. – К., 2002. – С. 5–80.
65. Дерріда Ж. Маргінеси філософії // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996. – 633 с.
66. Драк А. Спростовуючи аксіому // Український театр. – 1980. – №1. – С. 22-24.
67. Дроздовський Д. Сучасна українська проза у соціально-філософському інтер'єрі ХХІ століття // Після падіння тюремного муру. – Житомир :

- ПП Рута, 2015. – 212 с.
68. Дюшен И. Театр парадокса // Театр парадокса (Ионеско, Беккет и другие) : Сб. / сост. и автор предисловия И. Дюшен. – М. : Искусство, 1991. – С. 5–21.
 69. Дяченко А. Влюбленная бабочка. – Рукопись. – Архив Гильдии драматургов Украины. – 22 с.
 70. Дяченко А. Гвозди с распятия. – Рукопись. – Архив Гильдии драматургов Украины. – 25 с.
 71. Евангели А. Художник Василий Цаголов черпает сюжеты в балете [Электронный ресурс] // Осетия-Квайса / пер. укр. Н. Корнієнко. – URL: <http://osetia.kvaisa.ru/1-rubriki/08-znaj-nashix/xudozhnik-vasilij-cagolov-cherpaet-syuzhety-v-balete/#more-26161>.
 72. Евреинов Н. Тайные пружины искусства. Статьи по философии искусства, этике и культурологии. – М. : Ессе homo; Логос-альтера, 2004. – 200 с.
 73. Евреинов Н. Театрализация жизни [Электронный ресурс]. – URL: <http://kudes.ru/node/565>.
 74. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. – М. : Академический проект, 2000. – 222 с.
 75. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. з нім., фр., англ. – К. : Основи, 2001. – 591 с.
 76. Энциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
 77. Эстетика : словарь / под общ. ред. А. Беяева и др. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.
 78. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / гол. ред. О. С. Мельничук. – К. : Наук. думка, 1985. – Т. 2 : Д–Копці. – 572 с.
 79. Жадан С. Гімн демократичної молоді. – Рукопис. – Архів НЦТМ ім. Леся Курбаса.
 80. Жежера В. Театр починається з... // Антракт : Театральний колаж – 88 / упоряд. Л. І. Жиліна. – К. : Молодь, 1988. – 160 с.

81. Жолдак Б. Чарований запорожець // Страйк ілюзій : Антологія сучасної української драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С.16–49.
82. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра : модерна українська драма / Наукове т-во ім. Т. Шевченка в Америці . – Львів; Нью-Йорк : Літопис, 2009 . – 471 с.
83. Западное литературоведение XX века : Энциклопедия. – М. : Intrada, 2004. – 560 с.
84. Зарудний М. Веселка // Комедії. – К. : Мистецтво, 1984. – С. 3–60.
85. Зарудний М. Комедії : збірник п'єс. – К. : Мистецтво, 1984. – 359 с.
86. Зарудний М. Пробачте, ми без гриму // Комедії. – К. : Мистецтво, 1984. – С. 307–359.
87. Зварич І. Міфологічна парадигма художнього мислення : автореф. дис. ... доктора філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». – К. : КНУ імені Тараса Шевченка, 2003. – 36 с.
88. Знаки української етнокультури : словник-довідник / упоряд. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006 . – 703 с.
89. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия : Эволюция научного мифа. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
90. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М. : Интрада, 2001. – 348 с.
91. Ільїн І. Постмодернізм від витоків до кінця століття: еволюція наукового міфу [Електронний ресурс]. – URL: <http://knigi4me.org/katalog5/file5241.html>.
92. Ионеско Е. // Театр парадокса / состав. И. Дюшен. – М. : Искусство, 1991. – 300 с.
93. Іванишин В. Нариси з теорії літератури : навчальний посібник. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 256 с.
94. Іващенко Т. Таїна буття // Таїна буття. Біографічна драма. Антологія. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса; Свіг знань, 2015. – С. 165–195.

95. Ірванець О. Recording : П'єса на дві дії // Ірванець О. П'ять п'єс. Проза. – К. : Смолоскип, 2002. – С.45–63.
96. Ірванець О. Лускунчик–2004 : П'єси, вірші. – К. : Факт, 2005. – 208 с.
97. Ірванець О. Маленька п'єса про зраду для однієї актриси // Ірванець О. П'ять п'єс. Проза. – К. : Смолоскип, 2002. – С. 9; 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.
98. Ірванець О. П'ять п'єс. Проза. – К. : Смолоскип, 2002. – 120 с.
99. Канівець В. Перші барикади : П'єси. – К. : Мистецтво, 1984. – С.3–56.
100. Клименко В. (КЛИМ). Мазепа. Не історична хроніка // Клименко В. (КЛИМ). Тексти для театру. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2009. – С. 229–354.
101. Клименко В. (КЛИМ). Любовний вертеп, або Український декамерон // Клименко В. (КЛИМ). Тексти для театру. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2009. – С. 133–229.
102. Клименко В. (КЛИМ). Тексти для театру. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2009. – 358 с.
103. Клименко О. Святополк, Каспар Гаузер, Насредін та інші : п'єси. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2010. – 264 с.
104. Клименко О. Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупю італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року : Різдвяна гофманіада на дві дії // У чеканні театру. Антологія молоді драматургії / упоряд. та післямова Н. Мірошніченко; пер. слово Я. Стельмаха; передм. Ю. Сидоренка. – К. : Смолоскип, 1998. – С.109–142.
105. Кобзар О. Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження // Наук. зап. [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філол. – 2010. – Вип. 15. – С. 131–139.
106. Коваленко О. Індивідуальне на тлі постпостмодернізму // Курбасівські читання. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2013. – №8. – 280 с.

107. Ковалів Ю. Абетка дисертанта : методологічні принципи написання дисертації. – К., 2009. – 458 с.
108. Коваль І. Поганські святі (Лев і Левиця) : Драма на три дії // Коваль І. Лев і Левиця. Маринований Аристократ : П'єси. – К. : Факт, 2005. – С.22–95.
109. Когут О. Концепт масової політичної свідомості «маленької людини» та симулякру «людини-гвинтика» // Курбасівські читання. Діалог культури і політики. – 2009. – №4. – С. 69–80.
110. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.) : монографія. – Рівне : НУВГП, 2010. – 442 с.
111. Коломієць О. Голубі олені // Коломієць О. Драматичні твори в двох томах. – К. : Дніпро, 1979. – Т. 2. – С. 171–217.
112. Коломієць О. Дикий ангел [Електронний ресурс]. – URL: <http://javalibre.com.ua/java-book/book/1041>.
113. Коломієць О. Драматичні твори в двох томах. – К. : Дніпро, 1979. – Т. 2. – 315 с.
114. Коломієць О. П'єси : Планета Сперанта; За дев'ятим порогом; Камінь русина; Голубі олені; Дикий Ангел. – К. : Мистецтво, 1990. – 286 с.
115. Коломієць О. Срібна павутина // Коломієць О. Драматичні твори в двох томах. – К. : Дніпро, 1979. – Т. 2. – С. 267–314.
116. Коломієць Р. Франківці 1920—1995 : театр і час, митець і влада, душа і сцена. – К. : Тов. «Сабат», 1995. – 300 с.
117. Коновалова Ж. О теории Р. Барта и практике советской мифологии [Электронный ресурс] – // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича. – СПб., 2001. – URL: <http://www.philology.ru/literature1/konovalova-01.htm>.
118. Кононенко Є. Що засвідчує поезія Майдану // Після падіння тюремного муру. – Житомир : ПП Рута, 2015. – 212 с.

119. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2009 – 246 с.
120. Корнієнко Н. Пошуковий театр : 1980–1990 роки // Український театр ХХ століття /редкол.: Н. Корнієнко та ін. – К. : ЛДЛ, 2003. – С. 342–363.
121. Корниенко Н. Театр сегодня – театр завтра : Социэстетические заметки о драме, сцене и зрителе 70–80-х годов. – К. : Мистецтво, 1986. – 222 с.
122. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). – К. : Факт, 2000. – 160 с.
123. Коронація слова : збірка п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 рр. – К. : Нора-Друк, 2008. – 440 с.
124. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала. К. : Видавничий дім «КМ Academia», 1999. – 32 с.
125. Кошелівець І. Драматургія О. Корнійчука на тлі радянського літературного побуту // Сучасність. – 1961. – №1. – С.58–71.
126. Кравченко А. Культурологія : Словарь. – М. : Академический Проект, 2001. – 672 с.
127. Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя. – К. : Либідь, 1999. – 202 с.
128. Краснокутський Г. «Герої майдану» як архетипальні міфопоетичні маніфестації : попередні зауваги // Курбасівські читання. – 2009. – №4. – С. 341–348.
129. Крим А. Долгая дорога домой. – К. : Мистецтво, 1985. – 220 с.
130. Крим А. Євангеліє від Івана : П'єси. – К. : ВЦ «Просвіта», 2006. – С.3–76.
131. Крим А. Жага екстрему : Трагікомедія // Сучасна українська драматургія : Альманах / редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – К. : Укр. письменник, 2005. – Вип. 1 / упоряд. В. Герасимчук; вступ. слово В. Яворівського. – С.90–132.
132. Крим А. Заповіт цнотливого бабця // Українська драматургія : антологія / [авт.-упоряд. Т. Є. Назарова, О. І. Безгін, Р. Г. Коломієць;

- за заг. ред. М. Ю. Резніковича]. – Х. : Фоліо, 2008 – . [Т.] 4. – 2010. – 474 с.
133. Крим А., Прогнімак О. Фракція // Київ. – 2005. – № 11. – С.100–120.
134. Крим А. Фіктивний шлюб. Комедії – К. : Укр. письменник, 1994. – 184 с.
135. Культурологія. ХХ век. Словарь. – СПб.: Университетская книга. 1997. – 640 с.
136. Ладо М. Звичайна історія // Українська драматургія : антологія / авт.-упоряд. Т. Назарова, О. Безгін, Р. Коломієць; за заг. ред. М. Резніковича. – Х. : Фоліо, 2008 – Т. 4. – 2010. – 474 с.
137. Левада О. Здрастуй, Прип'ять // Левада О. Книга п'єс. – К. : Дніпро, 1975. – С. 3–67.
138. Левада О. Книга п'єс. – К. : Дніпро, 1975. – 668 с.
139. Левада О. Фауст і смерть // Левада О. Родина Коцюбинських : Зб. п'єс / вступ. стаття Д.Т. Вакуленко. – К. : Мистецтво, 1987. – С.113–199.
140. Леві-Строс К. Структурна антропологія / пер. з фр. З. Борисюк. – К. : Основи, 1997. – 387 с.
141. Левченко О. Текст культури в пошуках автора : масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно). – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2006.– 301 с.
142. Левченко О., Фомічова В. Формула сюжету. Філософія. Теорія. Практика. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011. – 232 с.
143. Леманн Х.-Т. По ту сторону театральности, или Прощание с мимесисом [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.nlobooks.ru/node/1016#sthash.aVMwrrpg0.dpuf>.
144. Липківська Г. Творчі пошуки молоді режисури в театрах України на рубежі 80–90-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. наук. – К., 1995. – 24 с.
145. Лідер Д. Театр для себе / упоряд. О. Островерх. – К. : Факт, 2004. – 104 с.

146. Літературознавча енциклопедія : У двох томах / авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К. : Академкнига, 2007. –Т. 1. – 608 с.
147. Літературознавча енциклопедія : У двох томах / авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К. : Академкнига, 2007. – Т. 2. – 624 с.
148. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К. : Академія, 1997. – 752 с.
149. Лосев А. Диалектика мифа / сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. – М. : Мысль, 2001. – 558 с.
150. Лосів І. Потреба міфу: національний проект України // Українська культура. – 2000. – № 7–8. – С.2–4.
151. Лотман Ю. Семиосфера. – СПб. : Искусство, 2004. – С.12–149.
152. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
153. Майдан. До і після. Антологія актуальної драми. НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К.: Світ знань, 2016. – 256 с.
154. Мамчур І. Лірична нота // Український театр. – 1984. – №1. – С. 12-13.
155. Мамчур І. Ознаки нового, або Спроба огляду сучасної української драматургії (1986–1988) // Антракт : Театральний колаж – 88 / упоряд. І. Жиліна. – К. : Молодь, 1988. – С. 38–50.
156. Марчук Н. Калина та песиголовці // Збірка п'єс лауреатів «Коронації слова» 2006 та 2007 рр. – К. : Нора-Друк, 2008. – 368 с.
157. Мелетинский Е. Поэтика мифа. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
158. Миколайчук-Низовець О. Ассо та Піаф, або Ще один тост – за Мермоза! // У пошуку театру. Антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – С. 78–118.
159. Миколайчук-Низовець О. Дикий мед у Рік чорного півня // Дніпро. – 2009. – № 8. – С. 115–127.
160. Миколайчук-Низовець О. Зніміть з небес офіціанта, або Навіщо нам позаторішний сніг : Майже вистава // Страйк ілюзій : Антологія сучасної

- української драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 139–149.
161. Миколайчук-Низовець О. Останній зойк матриархату // У чеканні театру. Антологія молоді драматургії / упоряд. та післямова Н. Мірошніченко; пер. слово Я. Стельмаха; передм. Ю. Сидоренка. – К. : Смолоскип, 1998. – С.173–225.
162. Минко В. Вибрані твори в двох томах. – К. : Дніпро, 1981. – Том другий : Комедії. – 287 с.
163. Минко В. Притча про шлагбаум // Минко В. Вибрані твори в двох томах. – К. : Дніпро, 1981. – Том другий : Комедії. – С. 234–287.
164. Мириманов В. Миф. Энциклопедия кругосвет [Электронный ресурс]. – URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/religiya/MIF.html?page=0,0.
165. Митницький Е. Ми живемо, доки любимо! – К. : Вид. будинок «Максимум», 1998. – 252 с.
166. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : НИ «Большая российская энциклопедия», 1997. – Т. 1. – 671 с.; Т. 2. – 719 с.
167. Міфологема [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.krotov.info/spravki/temy/m/mif.html>.
168. Мифология как качество современной культуры [Электронный ресурс].– URL: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/905.html>.
169. Наєнко М. До неба – пішки // Сучасна українська драматургія : Альманах / редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – К. : Укр. письменник, 2006. – Вип. 2 / упоряд. В. Фольварочний. – С.127–169.
170. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К. : Мистецтво, 1985. – 365 с.
171. Наша Драма. Збірник п'єс / НЦТМ ім. Леся Курбаса; НАДТ ім. І. Франка. – К. : Естет, 2002. – 192 с.

172. Неждана Н. І все-таки я тебе зраджу // У чеканні театру. Антологія молоді драматургії / упоряд. та післямова Н. Мірошніченко; пер. слово Я. Стельмаха; передм. Ю. Сидоренка. – К. : Смолоскип, 1998. – С.275–302.
173. Неждана Н. Кицька на спогад про темінь // Майдан. До і після. Антологія актуальної драми / НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К. : Свіг знань. 2016. – С. 225–251.
174. Неждана Н. Коли повертається дощ // Сучасна українська драматургія : Альманах / редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – К. : Укр. письменник, 2006. – Вип. 2/ упоряд. В. Фольварочний. – С.170–215.
175. Неждана Н. Maidan Inferno, або Потойбіч пекла // Майдан. До і після. Антологія актуальної драми / НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К. : Свіг знань, 2016. – С. 143–195.
176. Неждана Н. Провокація іншості : п'єси / Неда Неждана. – К. : Укр. письменник, 2007. – 277 с.
177. Неждана Н. Той, що відчиняє двері // Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці. – К. : Фенікс, 2005. – С.254–271.
178. Неждана Н. Химерна Мессаліна : Майже еротична трагедія на дві дії // У пошуку театру. Антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – С.159–226.
179. Нестайко В. Слідство триває. – К. : Веселка, 1989. – 256 с.
180. Нестайко В. 1990 [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.rulit.me/books/slidstvo-trivae-zbirnik-read-360052-1.html>.
181. Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти) : зб. – К. : Фенікс, 2005. – 260 с.
182. Новицька С. Відкривається завіса. – Чернівці: Місто, 1999. – 190 с.
183. Новицька С. Я утопилася в тобі. Відкривається завіса. – Чернівці: Місто, 1999. – С. 75–94.
184. Обертинська А. Основи теорії драми та сценарної майстерності : навч. посібн. – К. : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. – 132 с.

185. Очеретний О. Олена Теліга: шлях із небуття / передм. Мірошниченко Н. – К. : Смолоскип, 2006. – 68 с.
186. Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якуб'як. – Львів, 2006. – 640 с.
187. Павлюк Л. Міфопоетика і міфополітика: міф, контрміф і антиміф [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.mediakrytyka.info/drukovani/mifopoetyka-i-mifopolityka-mif-kontrmif-i-antymif.html>.
188. Паскар Ю. Людина // У пошуку театру. Антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – С.352–356.
189. Пионтковская И. Об изучении проблем мифопоэтики в современном литературоведении // Вісн. Черкаського ун-ту : Серія: Філол. науки. – Черкаси, 2001. – Вип. 25. – С. 146–153.
190. Письменники України : бібліографічний довідник / упоряд. В. Павловська, Л. Бубнова, Л. Сіренко. – К. : Укр. письменник, 2006. – 514 с.
191. Погребінська О. Осінні квіти / пер. з рос. Я. Верещак // Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці. – К. : Фенікс, 2005. – С. 273–305.
192. Подерв'янський Л. Герой нашого часу. П'єси. – Львів : Кальварія, 2001. – 166 с.
193. Поляков А. Першооснова театру – драматургія // Український театр. – 1981. – №4. – С. 2-3.
194. Поняття «міфопоетика»: динаміка досліджень [Електронний ресурс]. – URL: <http://book.net/index.php?p=achapter&bid=7965&chapter=1>.
195. Попович М. «Соціалістичний реалізм» як соціокультурне явище // Український театр ХХ століття / редкол.: Н. Корнієнко та ін. – К. : ЛДЛ, 2003. – С. 199–237.
196. Попович М. Міфологія в суспільній свідомості посткомуністичної України // Дух і Літера. – К., 1998. – №3–4. – С. 57.
197. Поспелов Г. Теория литературы. – М. : Высшая школа, 1978. – 350 с.
198. Постмодернизм [Электронный ресурс]. – URL: <http://slovari.net>.

199. Постмодернизм. Енциклопедія. – Минск : Интерпресервіс; Книжний Дом, 2001. – 1040 с.
200. Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці : поезія, драматургія, проза. – К. : Фенікс, 2005. – 511 с.
201. Приходько Л. Уроки «Кафедри» // Український театр. –1981. – №2. – С. 16-18.
202. Рачада І. Ніна Бездольна (Діва Марія). – К. : Мистецтво, 1980. – 92 с.
203. Рибчинський Ю. Біла ворона // Сучасна українська драматургія : Альманах / редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – К. : Укр. письменник, 2005. – Вип. 1 / упоряд. В. Герасимчук; вступ. слово В. Яворівського. – С.5–42.
204. Розквіт: Твори молодих драматургів / вступ. ст. і упоряд. А. Спиридонової. – К. : Мистецтво, 1979. – 225 с.
205. Росич О. Останній забій // У пошуку театру. Антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – С. 424–469.
206. Сагалов З. Три життя Айседори Дункан : Пьеси. – Х. : Калейдоскоп, 1998. – 280 с.
207. Свербилова Т. Движение... // Современная драматургия. – 1987. – № 3. – С. 238–246.
208. Сердюк В. Сестра милосердна : П'єса // Страйк ілюзій : Антологія сучасної української драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Видавництво Солюмі Павличко «Основи», 2004. – С. 279–313.
209. Сидоренко Ю. Час без героя // У чеканні театру. Антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 1998. – 360 с.
210. Симчич Н. Ми, Майдан // Майдан. До і після. Антологія актуальної драми / НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К. : Світ знань, 2016. – С. 99–125.
211. Скибицька Ю. Сучасна українська драма: мотиви та поетика / Українська література в загальноосвітній школі. – 2006. – № 1. – С. 8–14.

212. Скуратівський В. До генези міфологічних утворень в українській суспільній свідомості // Дух і Літера. – К., 1998. – №3–4. – С. ??.
213. Словник літературознавчих термінів [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.ukrlit.vn.ua/info/dict/b9uzn.html>.
214. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття – 2-ге видання, доповнене / Центр гуманітарних досліджень. – Львів, 2002. – 814 с.
215. Спиридонова А. Слово про молодих // Розквіт : Твори молодих драматургів. – К. : Мистецтво, 1979. – С. 5–8.
216. Стайн Д. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : У 3 кн. – Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2003. – Кн. 2 / пер. з англ. – 272 с.
217. Стельмах Л. Мій кіт за тобою скучив : мемуари. – К. : Ярославів Вал, 2004. – 336 с.
218. Стельмах Я. Запитай колись у трав... : П'єси. – К. : Рад. письменник, 1986. – 276 с.
219. Стельмах Я. Провінціалки : П'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – 266 с.
220. Стельмах Я. Синий автомобіль // Современная драматургия. – 1991. – № 1. – С. 59–76.
221. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Вступний курс. – К. : Акта, 2005. – 357 с.
222. Страйк ілюзій : Антологія сучасної української драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Видавництво Солюмії Павличко «Основи», 2004. – 370 с.
223. Сучасна українська драматургія : альманах / упор. В. Фольварочний. – К. : Укр. письменник, 2005. – Вип. 1. – 172 с.
224. Сучасна українська драматургія : альманах / упор. В. Фольварочний. – К. : Укр. письменник, 2006. – Вип. 2. – 256 с.

225. Сучасна українська драматургія : альманах / упор. Н. Мірошніченко. – К. : Укр. письменник, 2006. – Вип. 3. – 272 с.
226. Сучасна українська драматургія : альманах / упор. Я. Верещак. – К. : Фенікс, 2007. – Вип. 4. – 272 с.
227. Сучков Б. Исторические судьбы реализма. – М. : Сов. писатель, 1977. – 526 с.
228. Таїна буття. Біографічна драма. Антологія / НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К. : Світ знань, 2015. – 304 с.
229. Танюк О. Казки для дорослих : п'єси. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008. – 342 с.
230. Тарасов В. Сезон полювання на кохання // Сучасна українська драматургія : Альманах / редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – К. : Укр. письменник, 2006. – Вип. 3 / упоряд. Н. Мірошніченко. – 256 с.
231. Тарасов В. Скажена співачка з невідомим // Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці: поезія, драматургія, проза. – К. : Фенікс, 2005. – С. 337–382.
232. Творчість молодих : Збірник п'єс / вступ. ст. і упоряд. А. Спиридонової. – К. : Мистецтво, 1982. – 271 с.
233. Театр. Стратегія і соціальна політика. Матеріали до звіту на IV з'їзді НСТД – К., 2001. – 280 с.
234. Телегин С. Философия мифа. Введение в метод мифореставрации. – М. : Община, 1994. – 140 с.
235. Терновий Д. Деталізація // Майдан. До і після. Антологія актуальної драми / НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К. : Світ знань, 2016. – С. 33–83.
236. Теорія літератури : підручник / за наук. ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.
237. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підручник для гуманітаріїв. – К. : Правда Ярославичів, 1997. — 448 с.
238. 13 сучасних українських п'єс. – К. : Преса України, 2013. – 576 с.

239. Тхорук Р. Передмова // Вишневецький А. Клаптикова порода. – Рівне : Азалія, 2006. – 190 с.
240. У пошуку театру. Антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – 546 с.
241. У чеканні театру. Антологія молоді драматургії / упоряд. та післямова Н. Мірошніченко; пер. слово Я. Стельмаха; передм. Ю. Сидоренка. – К. : Смолоскип, 1998. – 360 с.
242. Українська драматургія. Антологія / упоряд. Т. Назарова, О. Безгін, Р. Коломієць. – Х. : Фенікс, 2008–2010. – Вип. 3–4. – 506 с.
243. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – 4-е изд. – М. : Политиздат, 1981. – 445 с.
244. Фольварочний В. Друге цвітіння // Фольварочний В. Жива вода : п'єси. – К. : Мистецтво, 1983. – С. 3–47.
245. Фольварочний В. Жива вода : п'єси. – К. : Мистецтво, 1983. – 302 с.
246. Форми 9-нк. Міністерство культури УРСР. – К., 1979, 1990. – 12 с.
247. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – Л. : Худож. литература, 1936. – 454 с.
248. Фрейтаг Г. Техніка драми // Теорія драми в історичному розвитку. Хрестоматія. – К. : Мистецтво, 1950. – 624 с.
249. Хализев В. Драма как явление искусства. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.
250. Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – М. : Изд. МГУ, 1986. – 260 с.
251. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Монографія. – Ніжин : ТОВ «Гідромакс», 2009. – 508 с.
252. Хороб С. Слово – образ – форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження). – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – 200 с.

253. Хороб С. Українська драматургія: крізь виміри часу (теоретичні й історико-літературні аспекти драми) – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2009. – 200 с.
254. Хоролець Л. Мені тридцять : глави з життя. – К. : [б. в.], 1978. – 56 с.
255. Черников В. Фантастика и фэнтези [Электронный ресурс]. – URL: <http://enrof.net/biblioteka/pages/fantasy/klassifikacia.html>, 1.
256. Чистюхин И. О драме и драматургии [Электронный ресурс]. – URL: <http://padaread.com/?book=69437>.
257. Шайгородський Ю. Політика: взаємодія реальності і міфу / Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Кураса НАН України. — К. : Знання України, 2009. — 400 с.
258. Шаповал М. Інтертекст у світлі рапми. – К. : Автограф, 2009. – 270 с.
259. Шаповал М. Новітня конфігурація української драми: путівник ілюзорного світу // Страйк ілюзій : Антологія сучасної української драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С.9–12.
260. Шаповал М. Поєднані спільним текстом // Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці. – К. : Фенікс, 2005. – С.115–118.
261. Шаповал М. У пошуку героя, або Як побачити Рівницю // У пошуку театру. Антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – С.53–544.
262. Шаповал М. Час без героя // Укр. мова та література. – 2004. – Число 39 (391). – С. 29–32.
263. Шевченко Н. Апологія запитування // КЛІМ (Клименко В.). Тексти для театру. К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2009. – С. 3–7.
264. Шевчук В. Драматургія. – Львів : Сполом, 2006. – 416 с.
265. Шевчук В. Свічення : Драма-притча // Наша драма : Збірник п'єс. – К., 2002. – С.81–104.
266. Школьник А. Ти не один : Збірник п'єс. – К. : Мистецтво, 1985. – 182 с.
267. Шлапак Д. Драматургія і сучасність. – К. : Знання. 1981. – 48 с.

268. Шоу Б. О драме и театре / Бернард Шоу ; пер. с англ. – М. : Изд-во иностр. литературы, 1963. – 640 с.
269. Шумейко Г. Духовний бенкет для театру // Шевчук В. Драматургія. – Львів : Сполом, 2006. – 416 с.
270. Щербак Ю. Сподіватись // Щербак Ю. Сподіватись : П'єси. – К. : Рад. письменник, 1988. – С. 79–156.
271. Щученко С. Шляхетний Дон // Страйк ілюзій : Антологія сучасної української драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С.317–346.
272. Щученко С. Повернення – Рукопис. – Архів НЦТМ ім. Леся Курбаса.
273. Юнг К.-Г. Психология и литература // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство / пер. с англ. – М. : REFL-book; К. : Ваклер, 1996. – С.30–54.
274. Юрій М. Етногенез та менталітет українського народу [Електронний ресурс]. – URL: <http://mydocx.ru/4-47466.html>.
275. Яворівський В. Пам'ять зі сльози і крові // Чорна книга України. – К. : Просвіта, 1998. – 784 с.
276. Яркова Е. Методология [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.studfiles.ru/preview/5786456/page:26/>.
277. Barthes R. Mythologies. – Paris, Seuil, 1957. – 239 p.
278. Hawtorn J. A Glossary of Contemporary Literary Theory, 4 th edn. – Bloomsbury Academic, 2000. – 416 p.
279. Lexique du drame moderne et contemporain. Sous la direction de J.-P. Sarrazac. – Paris : Les editions Circe, 2005. – 253 p.
280. Sartre J.-P. Un theatre de situations. – Paris : Gallimard, 1973. – 199 p.
281. Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker. What is metamodernism? [Electronic resource] // Notes on metamodernism. – 2010. – July, 15. – URL: <http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/>.
282. Wikipedia [Electronic resource]. – URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>.

ДОДАТОК 1

Радянська державна система періоду застою забезпечувала відносну стабільність, соціальну захищеність і впорядкованість для театральної системи і лояльної до ідеології драматургії. Це виражалося у функціонуванні лише державної форми підтримки театрів (республіканського, обласного і міського підпорядкування), яка полягала у постійній фінансовій дотації на утримання трупи, місцевій (худради) і централізованій (огляди) системі контролю, та заохочення постановок певних типів (фінансування держзамовлення, конкурсів, державні премії тощо).

У галузі драматургії захист і підтримка держави полягали перш за все у репертуарній квоті на сучасну драму, закупівлі репертуарною колегією Міністерства культури та розповсюдженні по театрах п'єс, грантах на першопрочитання (першу постановку в театрі), чіткому контролю за сплатою авторської винагороди. Окрім того існував додатковий механізм соціальної адаптації драматургів: видання збірників п'єс, організація семінарів тощо. Натомість в Україні були відсутні форми постійно діючих центрів концентрації драматургії, як-от факультет драматургії, театр сучасної п'єси чи постійний журнал. Всі ці функції належали столиці СРСР, Україна ж у такий спосіб була позбавлена впливу в галузі драми.

За фінансову підтримку державна система потребувала від театру не лише лояльності, а й виконання функції провідника владної ідеології, втілення її міфологем. З іншого боку, сучасна драма була вигідною лише тоді, коли могла зацікавити публіку, отже враховувалися правила «добре зробленої п'єси», але за особливим соціалістичним каноном. Таким чином, театральні діячі, в тому числі, драматурги мусили діяти за певними правилами гри, нав'язаними системою, нерідко вводячи подвійні стандарти – ідеологічні і суто мистецькі. Повертаючись до трактування Р. Бартом «лівої» ідеології, як одномірної порівняно з «буржуазною», зазначимо, що в

реальності розвинутого соціалізму, «брежнєвська» ідеологічна система також ускладнилась. Відповідно це стимулювало складні драматичні структури, які б поєднували ідеологеми та міфологеми (традиційні, мистецькі). Діалог між автором і театром формувався не лише внутрішніми зв'язками: зацікавленість постановника текстом, його актуальність і відповідність потребам театру, а й зовнішніми: ідеологічна заангажованість, актуалізація певної директиви (так звана «датськість», тобто підтримка ювілейної мистецької події), можливість одержання додаткового фінансування для постановки на певну тему чи до ювілею. Був і традиційний фактор впливу – «касовий» успіх тексту (спільний із буржуазним типом ідеології), що передбачало розуміння психології глядача, принципи «добре зробленої п'єси».

Виходячи з положення, що драматургія відповідає на запит і виступає своєрідною похідною певного типу театру, проаналізуємо, що було зумовлено формально цим типом у драмі з ідеологічною домінантою. Отже, маємо виходити з того факту, що майже всі театри були державними, репертуарними, зі сталими, іноді перенасиченими трупами (до 80 осіб і навіть більше). Чимало провінційних театрів були в статусі музично-драматичних. Таким чином, потребували п'єс, що тяжіли до монументальності: великий обсяг і кількість персонажів (часом і з масовкою, особливо стосовно історичних творів). Наприклад, п'єса М. Зарудного «Ніч і полум'я»: 25 дійових осіб та масовка (бійці, гайдамаки тощо), п'єса М. Стельмаха «Зачарований млин»: 12 осіб та масовка (партизани, петлюрівці, німці). П'єси були переважно великими за обсягом (від 2-х до 5-и дій), зі змінами місць дії, а їхній опис у ремарках тяжів до масштабності. Державний статус театрів давав можливість сталих значних постановочних коштів для створення вистав на масову аудиторію. Це впливало на потребу у видовищності сценічного дійства, як наслідок, у переважанні зовнішньої дії над внутрішньою, яскраво вираженому конфлікту з протагоністами та

антагоністами, у складній композиції неокласичного типу. Проте хронотоп не вирізнявся класичними принципами єдності, адже зміна місць дії та часових проміжків (наприклад, об'єднання минулого і теперішнього в одній структурі) сприяло посиленню цієї самої видовищності. Орієнтація на широкі верстви населення та атеїстичний світогляд призводили до уникання конфліктів із вищими силами, спрощення дії, її реалістичність і побутовість. Такий тип театру формував і особливості сюжету, зокрема В. Гудкова зазначає: «Радянський сюжет передбачає вирішення проблеми в руслі побутової дії, без виводу її у метафізичний план. Головує конкретика справи, прагматичні цілі, виробничі задачі» [58, 324]. Таким чином, ідеологічна державна система впливала на організацію театральної системи, а та в свою чергу на драматургію, особливості її структурної основи. Ще одна важлива риса - акторська школа, яка вплинула на формування системи персонажів у п'єсах. Серед основних її джерел – український традиційний театр (зокрема театр «корифеїв»), що розробив певну систему типів характерів, а також система К. Станіславського, прийнята за «канонічну» в радянському театрі, але у звільгаризованому вигляді. Звичайно, були впливи і школи Л. Курбаса, і відгомін біомеханіки М. Мейерхольда, методу М. Чехова, але не вони визначали основні засади сучасної акторської школи. Таким чином, театр тяжів до формально реалістичної поведінки, вмотивованості вчинків, псевдопсихологічності. Уникалося те, що могло суперечити правилам атеїстичної радянської моралі, табувалося все містичне, психічні аномалії тощо. Таким чином, серед героїв практично не було абстрактних, символічних персонажів, інфернальних сил, маргіналів (жебраків, божевільних). Проте траплялися винятки у напівказкових і фантастичних текстах. Наприклад, «Фауст і смерть» О. Левади, «Срібне павутиння» О. Коломійця. На відміну від класичних форм із домінантою «героїчних» героїв, серед яких могли бути боги, можновладці, генії, радянський канон тяжів до звичайних

персонажів, які відповідали ідеологічній концепції простої людини, як головного героя. «Мимоволі, крок, за кроком, ідея людини, як вінця всесвіту, «міри всіх речей» змінюється концепцією людини-функції, так званої «просто радянської людини». З'ясовується, що основна і найважливіша особливість ключових персонажів радянських драм – редукція людської індивідуальності» [58, 324]. З одного боку, ця тенденція «простої» людини, яка частково корелюється з принципами драматургії корифеїв, проявляється в багатьох українських п'єсах 70-початку 80-х рр.. З іншого, виникає опозиція цьому принципу – виникнення яскравої індивідуальності, яка протистоїть звичайним персонажам – як-от, «Дикий Ангел» О. Коломійця, або герої-генії (Тарас Шевченко, Леся Українка та інші). Згідно ідеологічної міфології був поділ на «героїв» і «ворогів», серед дійових осіб можна було виділити застосування класичної драматичної схеми: герой-антигерой-резонер, доповнені традиційними персонажами-масками «чесна дівчина», «мудрий старий», «сварлива баба» і т. п.. Але це розглядається на основі конкретних творів.

Щоб окреслити, які твори можемо віднести до драми з ідеологічною домінантою, скористаємось статистичними репертуарними даними, роблячи акцент на найбільш ставлених і заангажованих авторах. Зокрема «формою 9-НК» репертуарної колегії Міністерства культури УРСР, в яких фіксувалися дані про постановки тих чи інших творів із відповідною класифікацією по типах: класична і сучасна драматургія, а також зарубіжна, російська, українська і народів СРСР. В цій же формі враховувалася успішність п'єс.

Прослідкуємо постановочні цифри на основі аналізу діючого репертуару драматичних і музичних театрів підсумкового для 70-х років року – 1979 (офіційно – 39 театрів) [246]. Перш за все цей період характеризується значною часткою сучасної національної драми в репертуарі - 30, 5% - 78 нових постановок (для порівняння – російська сучасна – 30, 9%, зарубіжна – 13, 3%, українська класика – 6, 6%). Загалом у репертуарі українська сучасна

п'еса більше поступається російській (відповідно 120 і 159 п'ес), але стоїть на другому місці у порівнянні з усіма іншими категоріями. Характерно, що в деяких, до того ж центральних театрах, процентне співвідношення було ще вищим, доходило до 50%, так у Київському театрі ім. І. Франка – 14 п'ес із 29, у Львівському ім. М. Заньковецької – 12 із 24.

Одним із репертуарних лідерів лишається О. Корнійчук. Драматург уже не належить до того покоління, яке нас цікавить (помер у 1972 році), але він став носієм схеми - канону драматичного соцарту, а також певних ідеологем і стереотипів, які застосовувалися в п'есах з ідеологічною домінантою. Саме з цим каноном вступало у діалог і опонувало нове покоління. Серед помітних фігур драмопису означеного періоду можна назвати пізнього О. Леваду та М. Минка, деякою мірою М. Стельмаха (більше прозаїка), В. Канівця, а також пізнішого В. Фольварочного. Натомість за сценічними показниками найбільш помітними постатями цієї доби стали М. Зарудний та О. Коломієць. Серед найкасовіших п'ес, тобто тих, які пройшли понад 100 разів, безумовним лідером репертуару був “Дикий Ангел” О. Коломійця (24 театри, 1149 вистав, 482 тисячі глядачів), що свідчило про громадський резонанс. До основних лідерів прокату входили також ще «Фараони» (3 театри) та «Голубі олені» (7 театрів), “І відлетимо з вітрами” М. Зарудного. Натомість за кількістю назв п'ес в репертуарах театрів лідером став М. Зарудний (9 назв). Серед інших варто зазначити також О. Коломійця – 4 назви, І. Рачаду – 4 (6 театрів), М. Стельмаха – 3, О. Леваду – 2 (3 театри), А. Школьника – 2 (4 театри). Факти численних постановок свідчать про сценічність п'ес, тобто розуміння і втілення у текстах основних законів сценічного дійства.

ДОДАТОК 2

До кінця 80-х років театральний механізм був значною мірою ідентичний 70-м рокам. А саме: тотально одержавлений театр зі сталою дотацією. Проте поступово з 1985 року система починає змінюватися. З одного боку контроль і цензура стають дедалі слабшими. Під проводом «гласності» починають повертатися допіру табуйовані і заборонені тексти та теми, «не канонізовані» режисерські й акторські системи. Вільнішими стають кордони, зв'язки з іншими країнами і, відповідно, стає можливим не лише знайомство чи повернення «іншої» драматургії, а й «інших» театральних систем, альтернативних до загальноприйнятої в радянській Україні. Відповідно змінюється репертуарний контекст, змінюються і запити режисерів, особливо молодшого покоління, більш схильного до появи нового. З одного боку, це полегшує ситуацію, бо театр стає відкритішим до формального експерименту, до гострих актуальних тем, з іншого боку, ускладнює – інформаційний потік інших текстів починає поглинати власну драматургію, яка не має ні знаку «класичності», ні принади «закордонності».

Система функціонування театрів розширюється і ускладнюється. Виникають нові театри – як у столиці, так і в провінційних містах. В деяких театрах відкриваються малі сцени. Особливого значення набувають ТЮГи, які орієнтуються не лише на дитячу, а й на молодіжну аудиторію, більш відкриту до появи нового й актуального. Нові театри означали не лише появу нових режисерів, а й почасти провокували нову театральну естетику. Чимало з них окремі періоди формували свій репертуар саме на основі пріоритету сучасної, переважно української драми нового покоління. У другій половині 1980-х виникає спеціалізована державна програма підтримки театрів-студій, так званий «студійний рух» – десятки нових театрів, які здатні існувати і на приватних засадах, а тому вільніші у репертуарі і театральних пошуках. Це такі театри, як *Молодіжний*, *Театр на Подолі*, *Золоті ворота*, *Сузір'я*, *Будьмо* та багато інших. Нові умови існування театрів, нові режисерські

запити потребують й інакшу драматургію. Малі сцени і театри-студії провокують появу більш камерних із формальної точки зору (мала кількість дійових осіб, мінімальні витрати на декорації) і якісно інакших, почасти «провокаційних» з соціальної та естетичної точки зору текстів.

Окреслимо, яких авторів ми відносимо до ідеологічно-деструктивної домінанти. Це переважно покоління «восьмидесятників». Відсутність фахового інституту освіти драматурга і замкненість «кола обраних авторів» спричинили необхідність у появі альтернативних форм навчання – зокрема, лабораторно-студійних. Саме виникнення таких лабораторій і ознаменувало прихід нового покоління драматургів - «восьмидесятників», які діагностували у своїх творах соціальні кризи і зрушення.

Початок нової хвилі був ознаменований заснуванням у 1975 році лабораторії молодих драматургів при Правлінні УТО. Очолив перший набір О. Коломієць від драматургії та М. Равицький від режисури – знані фахівці свого часу. Вона функціонувала до 1981 року і випустила у світ Я. Стельмаха, Я. Верещака, Л. Хоролець, В. Бойка, В. Кисельова, Р. Феденьова, А. Крима, В. Фольварочного та інших (активний прихід цих авторів у театральний простір України стається переважно у 80-і роки). Другий набір творчої лабораторії після кількарічної перерви відбувся у 1984 році під керівництвом В. Сичевського та В. Лизогуба. Увійшли до неї А. Вербець, В. Босович, Б. Стельмах, М. Віргінська, Б. Серебренніков і В. Тимченко. «Вільними слухачами» були також М. Гараєва, В. Врублевська, Ю. Щербак. Якщо перший набір мав досить плідну сценічну долю, то другому у творчій реалізації пощастило менше через зміни соціокультурної ситуації.

П'єси молодих драматургів мали не лише сценічне втілення, а й друкувалися у збірниках видавництва «Мистецтво»: «Розквіт» (1979), «Творчість молодих» (1982) та «Естафета» (1986). Окремі збірки виходили у Я. Стельмаха, Л. Хоролець, В. Фольварочного, В. Бойка, А. Крима, Я.

Верещака. Таким чином, було сформоване особливе, по суті, експериментальне середовище «лабораторії» і водночас формувався новий театральний простір малих сцен і театрів-студій. Налагодженню новому діалогу автора і театру сприяла також орієнтація на іншу, переважно, молодіжну аудиторію. Проте поява цих лабораторій не означала сприяння деідеологізації. А реакційність і страх перед ризиком були сильніші в Україні порівняно з Центром. Ось як характеризує цю проблему драматург цього покоління В. Бойко: «Пропагувати своє, сприяти розвитку свого - в мозку українського чиновника - це щось страшне, це те, на чому можна погоріти, це небезпека, що до тебе на віки вічні прилипне якийсь «ізм»». [22, 29]. Тож це покоління формувало нові творчі засади частково завдяки, а частково всупереч існуючій системі. Ця система водночас і відсіювала значну кількість авторів, чиї п'єси не змогли реалізуватися сценічно попри художні якості. Тому умовно ми поділили п'єси восьмидестяників на дві частини: ті, які реалізовувалися і мали риси ідеологічно-деструктивного моделювання (наприклад, Я. Стельмаха, Я. Верещака, В. Босовича, А. Крима, В. Нестайка) та ті, які загалом не вписувалися в тогочасну систему і якщо й здійснювалися, то лише епізодично (наприклад, В. Шевчук, О. Клименко, Л. Чупіс, В. Сердюк, М. Віргінська). Деякі з них ми розглянемо пізніше в контексті інших міфологічних стратегій.

Період 80-х років, на які припало становлення покоління драматургів з ідеологічно-деструктивною домінантою, характеризується спершу поступовими, а згодом карколомними змінами в українському суспільстві – ідейними, політичними, економічними, соціокультурними. Це епоха краху авторитетів, перегляду критеріїв цінностей, ламання стереотипів, на зміну яким не приходили нові, а виникали перші ознаки всебічного хаосу. Від стабільного унормованого життя суспільство поступово переходило до все нових і нових незнаних форм. Ці процеси не могли не відгукнутися в театральній сфері. Ослаблення ідеологічної системи позначилося з одного

боку в ослабленні цензури (середина 80-х), з іншого боку – в поступовому економічному занепаді театрів (з кінця 80-х, особливо в 90-х), які перестали сприйматися владою як провідники ідеології. Театральний світ з уніфікованого стає множинним. Відбуваються поступові зміни в репертуарній політиці – зменшується контроль за певною пропорцією класичного і сучасного, вітчизняного й іноземного. Наприкінці 80-х років з'являється більше іноземних п'єс. Починається процес відновлення тих шарів культури, які були під гласною чи негласною заборонаю, зокрема драматургії репресованих та емігрантів. Водночас в періоди розхитування і перевертання цінностей органічно поновлюється інтерес театру до ревізії класичних, усталених в традиції текстів. Важлива театральна тенденція - використання принципово недраматичних творів для постановок. Паралельно театралізуються поетичні і бардівські вечори. Розмиття кордонів між жанрами і видами мистецтв, притаманне постмодерну, проявлялося і в такій інверсії. Все це змінює контекст нової драми і впливає на її розвиток.

Тепер проаналізуємо основні тенденції сценічної долі покоління з ідеологічно-деструктивною домінантою, використовуючи форму репертуарної колегії Міністерства культури 9-НК [246], порівнюючи кінець 70-х і кінець 80-х років. Перш за все, зменшується у процентному відношенні загалом постановки сучасної української драматургії (18 % авторів, 17 % - назв п'єс і 15% - глядачів). Характерний факт співвідношення з сучасною російською: якщо раніше українські і російські п'єси майже порівну потрапляли на сцени України, то тепер відбувається різке розшарування: постановки українські майже вдвічі скорочуються, а російські відповідно ж і зростають (40 % авторів і 43 % - публіки). А за кількістю нових постановок, ці цифри – ще більш різкі: 33 і 120. Серед театрів–лідерів за кількістю українських сучасних п'єс у репертуарі серед перших лишається Київський театр імені І. Франка та Львівський імені М. Заньковецької, але переважно за рахунок старих вистав, а не нових постановок. Серед п'єс, які пройшли

більше 100 разів – «Шиндаї» І. Афанасьєва, режисера, який деякий час приховував своє авторство, твори Я. Стельмаха, А. Крима, В. Босовича, В. Канівця. Серед драматургів другої хвилі найбільше ставилися В. Босович (4 п'єси в 10 театрах, найпопулярніші «Залізні солдати», «Наодинці з долею») та А. Крим (5 п'єс у 10 театрах, найпоширеніша «Фіктивний шлюб»). Ставляться також твори Я. Верещака (2 п'єси, 2 театри), Я. Стельмаха (2 п'єси, 9 театрів), Ю. Щербака (2 п'єси, 3 театри), В. Канівця (5 назв, 7 театрів). Варто зважити також на те, що ця форма не враховувала постановки студійних театрів, а їхні вистави хоч і збирали здебільшого нечисельну аудиторію (малі сцени), проте мали значний мистецький резонанс. Так чи інакше, наявна загальна тенденція до зменшення ролі української сучасної драми у порівнянні з російською та іноземною, підкреслена переходом від великих сцен до малих і студійних.

АНОТАЦІЯ

Мірошниченко Н.Л. Структуротвірна роль міфу в сучасній українській драмі. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.06 – теорія літератури. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України. – Київ, 2016.

У дисертації комплексно аналізуються структурні основи та міфопоетичні моделі української драми кінця ХХ – початку ХХІ століття, окреслюється еволюція продуктивного зв'язку між ними, розглядається структуротвірна роль міфу. Дослідження охоплює тексти понад 40 драматургів і, насамперед, ті, що були поставлені у театрах. Деякі з них уведені в науковий обіг уперше, а п'єси радянського періоду переосмислені без ідеологічних упереджень. У роботі обґрунтовується теза, що міфологічність драми реалізується насамперед через її театральну природу, а міф як агональна модель світу впливає на структурні частини драми, без яких вона неможлива, – конфлікт та дію. Також розглядаються композиційні моделі п'єс, сюжети, ідеї, теми, втілені у творах характери, час і простір. У процесі дослідження застосовуються різні теорії міфу, зокрема концепція Р. Барта, що міфологічне моделювання тексту поділяється на три основні типи: традиційне, ідеологічне та мистецьке. Відповідно до визначеної міфологічної домінанти була розроблена класифікація творів. У роботі обґрунтовується взаємозалежність міфологічної парадигми і соціокультурного контексту з еволюцією драми і розвитком театру, з'ясовується їхня специфіка в Україні. Дослідження доводить гіпотезу про взаємозв'язок структури тексту і типу міфологічної парадигми, а також розглядає характер трансформації цього діалогу.

Ключові слова: драма, міф, міфопоетика, українська драматургія, соурреалізм, постмодернізм, структура, композиція, конфлікт, дія.

SUMMARY

Miroshnychenko N. The role of myth in structures modeling of modern Ukrainian drama. - Manuscript.

A thesis for obtaining the scientific degree of Candidate of Philology in specialty 10.01.06 – The Theory of Literature. – Taras Shevchenko National University of Kyiv of Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2016.

The thesis comprehensively explores the structural framework and mythopoetic models of the Ukrainian drama of the end of the XX – the beginning of the XXI century, studies the evolution of productive connection between them and the role of myth in the structure. The thesis conducts a study of over 40 playwrights' texts (mainly those which have been staged in theatres). Some of them have been put into scientific circulation for the first time. The plays of the Soviet period have been reinterpreted without ideological prejudices. I argue that mythological drama is realized primarily through its theatrical nature and a myth as the agonal model of the world affects the elements of the structure of drama, without which drama can't exist – a conflict and an action.

Besides the dissertation studies composite models of plays, their plots, ideas, characters, the time and the space. Different theories of the myth are used in the study, in particular the concept of Robert Barth about the models of mythological text that divided into three main types: traditional, ideological and artistic. I classify all the works by certain mythological dominant. The thesis substantiates the interdependency of the mythological paradigm and socio-cultural context with the evolution of drama and theatre, analyses their specificity in Ukraine. The study proves the hypothesis about the connection of the structure of texts and the types

of the mythological paradigm and considers the nature of the transformation of this dialogue.

Key words: drama, myth, poetics, Ukrainian drama, socialist realism, postmodernism, structure, composition, conflict, action.