

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

На правах рукопису

СКИБИЦЬКА ЮЛІЯ ВІТАЛІЇВНА

УДК: 821.161.2-2.09”19/20”

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОСТМОДЕРНОЇ ПОЕТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ
МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ**

10.01.06 — теорія літератури

Дисертація

на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
Насенко Михайло Кузьмович,
доктор філол. наук,
професор

Київ – 2016

Зміст

| | |
|---|-----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. | |
| ХУДОЖНІЙ СВІТ НОВІТНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ | |
| 1.1 Українська драматургія межі ХХ–ХХІ століть: | |
| трансформації та модифікації поетики | 8 |
| 1.2 Від контексту до тексту: драматургічний доробок Неди Нежданої | |
| та Олександра Ірванця крізь призму змін | 72 |
| РОЗДІЛ 2. | |
| НАУКОВА РЕЦЕПЦІЯ НОВІТНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ: | |
| ПИТАННЯ СТИЛЮ | |
| 2.1 Специфіка українських версій модернізму та постмодернізму | 92 |
| 2.2 Українська драматургія у вимірах модернізму та постмодернізму | 104 |
| РОЗДІЛ 3. | |
| МЕТАМОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ | |
| МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ | |
| 3.1 Зміни в літературному процесі: теоретичний аспект..... | 128 |
| 3.2. Криза постмодернізму у висвітленні українського | |
| та світового літературознавства | 134 |
| 3.3 Нові концепції розвитку літератури й суспільства | |
| у післяпостмодерну добу..... | 157 |
| ВИСНОВКИ | 171 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 182 |

ВСТУП

Сучасна українська драма привертає до себе увагу дослідників дедалі частіше. Лише за останні роки ґрунтовні дослідження з проблем розвитку драматургії захистили О. Бондарева («Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання», 2006) [20], М. Шаповал («Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі», 2010) [152], О. Хомова («Художні пошуки в українській постмодерній драмі: жанри, конфлікти, характери» 2012) [141], Т. Вірченко («Дискурс, еволюція, типологія художніх конфліктів української драматургії 1990–2010 років», 2012) [33], О. Когут («Сюжетні архетипи як кодова система сучасної української драматургії (1997–2007)», 2013) [67]. Окрім того, сучасна драма перебуває в колі інтересів Л. Залеської-Онишкевич, О. Іванової, А. Липківської, О. Любенко, Н. Мірошниченко, В. Неволова і стала об'єктом міждисциплінарних досліджень (О. Ожигова захистила дисертацію на тему «Стилізація усно-розмовної мови в текстах сучасної української драматургії», 2003 [101]; Н. Сафонова — «Суб'єктивна модальність у діалозі та полілозі сучасної української драми», 2006 [110]). Попри такий інтерес до драматичних творів кінця ХХ — початку ХХІ століть питання їхнього стилю лишаються малодослідженими. Сплеск зацікавлень сучасною драмою (порівняно з обмеженим дослідженням драматургії в другій половині ХХ ст.) свідчить про її особливу естетичну природу. Розкрити її, виявити чинники розвитку та оцінити значення для розуміння сучасного літературного процесу й визначає **актуальність** пропонованого дослідження.

Найчастіше період межі ХХ і ХХІ віків пов'язують із постмодернізмом, як це робить, скажімо, Т. Комінарець, досліджуючи сучасну російську літературу («Російська постмодерністська література кінця ХХ — початку ХХІ століття: стильові модифікації та стратегії художнього пошуку (на матеріалі прози і драматургії)» [69]). Однак сучасна українська драма (слід вважати) долає нині цілковито новий щабель свого розвитку, що засвідчують, зокрема, зміни в її поетиці.

Тому в роботі порушується *проблема* кристалізації цілком нового стильового напрямку в сучасній українській драматургії. Відхід від постмодернізму, як видається, спричинений особливими історико-суспільними умовами, які склалися від часів проголошення Української незалежності й акцентували увагу на проблемах державо- і націотворення. Вагомість потреби соціального заангажування драми, яка своєю природою дуже чутлива до актуальних суспільних проблем, у багатьох випадках викликала своєрідне згортання «ігрової поетики» постмодернізму.

Наукову гіпотезу представленого дослідження можна окреслити таким чином: розвиток сучасної української драми засвідчує формування якісно нового стильового напрямку, який прийшов на зміну постмодернізму.

Об'єктом аналізу в роботі обрано поетику драм, створених українською мовою за роки незалежності України: П. Ар'є, А. Багряної, І. Бондаря-Терещенка, Я. Верещака, А. Вишневського, Л. Волошин, О. Клименко, О. Гончарова, Л. Демської, К. Демчук, О. Танюк, Б. Жолдака, О. Ірванця, В. Канівця, Н. Симчич, С. Майданської, О. Миколайчука-Низовця, М. Наєнка, Н. Нежданої, С. Новицької, Л. Паріс, Ю. Паскара, О. Погребінської, О. Росича, В. Сердюка, Б. Стельмаха, Я. Стельмаха, С. Ушкалова, С. Щученка та ін.

Предметом дослідження є нові, не постмодерністські принципи естетики новітньої драматургії, а також сам процес трансформації постмодерної поетики й переходу її в нову якість.

Мета дослідження — довести, що на зміну постмодернізму в українській драмі прийшов новий стильовий напрям. Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких *завдань*:

1. Проаналізувати художній світ новітньої української драматургії та з'ясувати, які принципи його формування визначені постмодерністською естетикою, а які демонструють відхід від неї.

2. Виявити зміни, які відбулися в поетиці української драми межі ХХ–ХХІ століть, і довести, що вони засвідчують формування якісно нового стильового напрямку в українській літературі.

3. Означити специфіку української версії постмодернізму та довести, що вона інкорпорує деякі модерністські ідеї.

4. З'ясувати теоретико-літературну рецепцію модернізму та постмодернізму в українській драматургії.

5. Обрати серед сучасних теорій розвитку новітньої літератури найбільш перспективну для аналізу української драматургії межі ХХ–ХХІ століть.

6. Окреслити наслідки кризи постмодернізму в сприйнятті українських і зарубіжних літературознавців.

7. Розглянути вітчизняну драматургію крізь призму нових концепцій розвитку літератури й суспільства у післяпостмодерну добу.

8. Обґрунтувати доцільність вживання терміна «метамодернізм» на означення нового літературного напрямку.

Методи, використані в дисертації, визначаються метою та завданнями дослідження. Для вивчення поетики сучасних українських драм застосовується порівняльно-історичний метод, а для виокремлення смислової парадигми текстів п'єс — інтерпретативний. Дослідження літературного процесу загалом забезпечили індуктивний аналіз і абстрагування. Оскільки драма за своєю природою орієнтована на публічне виголошення, то для аналізу її поетики непроминальною є також теорія соціокритики. Засадничими принципами дослідження проголошено принцип об'єктивності, принцип розвитку та принцип сходження від одиничного до загального через особливе.

У ході роботи використані такі ключові поняття: «трансформація», «зміна», «поетика», «постмодерна поетика», «драма», «драматургія».

«*Трансформація*» (лат. «transformatio»): зміна, перетворення) у найбільш загальному розумінні — це зміна, перетворення виду, форми, істотних властивостей чого-небудь. [116, 233]. У літературознавстві цей термін тлумачать як «закономірне перетворення однієї літературної структури в якісно іншу зі збереженням внутрішнього змісту» [80, 497]. «*Зміна*» — перехід чого-небудь (перев. стану, руху,

ознаки, властивості і т. ін.) у щось якісно інше; найбільш загальна форма буття всіх об'єктів і явищ, що є усіяким рухом і взаємодією [115, 621].

Термін «*поетика*» у цій роботі використовується для позначення *об'єктивних властивостей художніх текстів*, тобто серед значень, названих Г. Ключеком та А. Ткаченком ([62, 11] і [128, 138]), для автора дисертації важливими є перш за все «художня форма» та «система творчих принципів». Необхідно зауважити, що не варто механічно розчленовувати художній твір на зміст і форму, а слід розуміти формозміст як єдність, погодившись із Гегелем: «...Зміст є не що інше, як перехід форми у зміст, а форма є не що інше, як перехід змісту в форму» [37, 389]. Отже, «*поетика*» художнього твору — це, власне кажучи, його формозміст. Поняття «*постмодерна поетика*» є дискусійним, оскільки теоретики постмодернізму заперечують сам термін «*поетика*». Проте літературознавча практика показує, що художнього твору без формозмісту не існує, адже будь-який текст (користуючись поняттями постмодернізму) має формальні та змістові характеристики й усвідомлюється як цілісність.

Термін «*драматургія*» застосовується на означення сукупності драматичних творів певного автора, періоду, епохи. А поняття «*драма*» розуміється як один із літературних родів і водночас основа театрального мистецтва. На думку В. Халізева, драму як рід літератури від лірики відрізняє наявність сюжетності (зображення подій, які протікають у просторі та часі) [137, 33], а від епосу — той факт, що «домінуючим началом тексту драматичного твору є словесні дії героїв» [137, 42]. Поєднання дії та драматичного вузла, тобто сконцентрованості обставин, котрі або сприяють, або, частіше, перешкоджають дійовим особам здійснити свої наміри, розкрити своє єство, зумовлює виникнення і перебіг драматичного конфлікту, породжує динаміку колізій, інтриг, переплетення сюжетних ліній, без чого неможлива драма як літературний рід [79, 304].

З огляду на сказане вище, «трансформація поетики української драми межі ХХ-ХХІ століть» — це така зміна елементів формозмісту драматичних творів

зазначеного періоду, яка призвела до переходу української драми з одного якісного стану (постмодернізм) в інший (новий літературний напрям).

Теоретичною основою роботи слугують погляди Люка Тернера, Тімотеуса Вермюлена і Робіна ван дер Аккера (концепція метамодернізму), ідеї Д. Чижевського та Ю. Борєва, праці І. Гассана, І. Ільїна, А. Мережинської, Н. Маньковської, Р. Харчук, Т. Гундорової, Н. Зборовської, І. Старовойт, О. Вертипорох (поняття постмодернізму, українського варіанту постмодернізму), монографії О. Бондарєвої, М. Шаповал, Т. Вірченко й О. Когут, а також роботи Л. Залеської-Онишкевич (дослідження сучасної української драми) та ін.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше аргументовано доводиться існування нового літературного напрямку в розвитку української драми, систематизуються новітні теорії розвитку культури і літератури зокрема; обґрунтовується вибір терміну на позначення нового напрямку мистецтва — «метамодернізм». Окрім того, низка драматичних творів уперше стають об'єктом дослідження.

Практичне і теоретичне значення роботи. Запропонована праця є корисною передусім дослідникам історії української літератури кінця ХХ — початку ХХІ століття і тим теоретикам літератури, які цікавляться стильовими проблемами в розвитку літературного процесу. Окремі положення роботи можуть бути використані при написанні підручників і посібників з теорії та історії новітньої української літератури, а також для викладання спецкурсів із теорії і практики драми.

Структура дисертації передбачає вступ, у якому зазначено актуальність, проблему, мету, завдання, об'єкт і предмет дослідження, вказано методи аналізу, окреслено наукову новизну і науково-практичне значення отриманих результатів, три розділи, загальні висновки і список використаної літератури.

РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНІЙ СВІТ НОВІТНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

1.1. Українська драматургія межі XX–XXI століть: трансформації та модифікації поетики

Розмову про обрані методи дослідження доцільно почати словами Івана Фізера: оскільки «естетичний факт — це не тільки сенсорна наявність, а також і емпірична відсутність, і ... цю відсутність можна окреслити тільки абстрактно», то «теорія літератури не може бути виключно логічною або виключно емпіричною, „естетикою згори” чи „естетикою знизу”, але обов’язково синтезом цих двох» [136, 4]. Тому пропоноване дослідження базується на синтезі двох універсальних методів: гіпотетико-дедуктивного та індуктивного. З одного боку висувається гіпотеза й доводиться її справедливість на конкретному літературному матеріалі, а з іншого — тільки знання окремого дасть змогу вийти на рівень теоретичних узагальнень. З огляду на те, що об’єктом уваги є не окремих художній твір, а низка творів, об’єднаних спільними типологічними рисами, то для її адекватного аналізу слід відкинути все одиничне, випадкове, несуттєве, іншими словами, застосувати ще один універсальний метод — метод абстрагування.

Метод аналізу літературного процесу повинен виходити з глибокого теоретичного бачення свого предмету й перш за все повинен містити інструменти, які допоможуть визначити особливості художнього напрямку, приналежність тієї чи іншої низки творів до певного напрямку, схарактеризувати кожний напрям як ланку в загальному художньому розвитку. Слід виходити із розуміння літературного напрямку як «системи художніх творів, побудованих за однією типологічною моделлю з інваріантною (єдиною та стійкою) концепцією світу та особистості» [126, 49]. (Мається на увазі, як було зазначено вище, що культура — і література в тому числі — в кожному епоху формулює нову концепцію буття людини й відповідає на

метафізичні першопитання: як і заради чого жити? [23, 27]). Таким чином, завдання методології полягає у виділенні цього концептуального інваріанту для низки творів.

Отже, схему пропонованого дослідження можна представити так: висунувши гіпотезу, що в українській літературі зароджується новий літературний напрям, проаналізуємо поетику сучасних драматичних творів, виявимо постмодерністські та новітні естетичні принципи; потім, ідучи шляхом індукції від драматичних творів межі століть і абстрагуючись від несуттєвого в них, виділимо спільні типологічні риси, а саме: концептуальний інваріант і характеристики художнього стилю; далі проаналізуємо теоретичні праці вітчизняних дослідників, шукаючи обґрунтування появи нових естетичних принципів; насамкінець розглянемо світові теорії культурного розвитку і зінтерпретуємо результати попереднього дослідження крізь їх призму.

Виявити зміни, що відбуваються в естетичній системі художніх творів певного періоду, можна, досліджуючи різні аспекти. Одними з найбільш репрезентативних є художній світ твору і концепція людини. Аби виділити концептуальний інваріант, спільний для низки досліджуваних драматичних творів, варто виокремити кожен із рівнів, у яких (за Ю. Боревим) виявляється художня концепція твору. Однак слід зробити застереження: виділення таких рівнів у художньому тексті може видаватися досить умовним і схематичним, оскільки зазвичай в одному творі гармонійно зливаються декілька (а то й більше) рівнів, які існують у єдності та які важко розчленувати (скажімо, рівень «я — ми» майже завжди передбачає поєднання із рівнем «я — я», оскільки людина, яка взаємодіє із соціумом, повинна самоідентифікуватися та усвідомити себе особистістю). Методологія Ю. Борєва передбачає виокремлення восьми рівнів, в яких виявляється художня концепція твору:

1. «Я — Я» — внутрішня комунікація людини, структура особистості та взаємозв'язок її елементів. Цей рівень у творі розкриває «діалектику душі», потік свідомості і є головним носієм філософсько-психологічної проблематики: якими є

межі мого «я», в чому полягають відмінності між мною та іншими, що в нас спільного, хто такий я і яке моє призначення?

2. «Я — Ти» — комунікація людини з іншою людиною. Цей рівень — основний носій моральної проблематики.

3. «Я — Ми» — соціальні плани спілкування і взаємодії особистості з а) соціальним середовищем, б) класом, в) нацією, г) народом, г) суспільством, д) державою. Цей рівень є носієм соціально-політичної проблематики.

4. «Я — всі ми» — стосунки людини з людством та історією. Цей рівень є головним носієм філософії історії, соціально-філософських проблем.

5. «Я — все» — особистість і природне середовище, що її оточує. Цей рівень — носій натурфілософської проблематики.

6. «Я — все, створене нами» — особистість і рукотворна, «друга» природа. Цей рівень постає головним носієм натурфілософських проблем: руссоїзм, урбанізм, екологічні питання.

7. «Я — все, створене нами в царині духовних цінностей» — людина й створена нею духовна культура. Цей рівень — носій культурологічних проблем.

8. «Я — всезагальне все» — людина й космос. Цей рівень є головним носієм релігійної чи глобальної філософсько-метафізичної проблематики сенсу життя: що таке світ і який він, для чого жити, що таке смерть, що таке людина стосовно Всесвіту [126, 122–123].

Твір художньої літератури вибудовує модель світу, варіюючи наявність і відсутність, а також ієрархічний статус названих рівнів, що складають структуру твору. Розуміння художньо-концептуальної структури твору має вагоме інструментально-методологічне значення і дає в руки літературознавця методологію аналізу найважливішого аспекту літературного процесу — художнього напрямку і методологію атрибуції (встановлення приналежності твору до того чи іншого напрямку).

І хоча представники рецептивної естетики довели рухомість смислу художнього твору, яка залежить від історичних, читацьких групових і особистісних

особливостей реципієнта, існує стійке концептуально-інваріантне ядро цього смислу. Воно й визначає приналежність певного твору до того чи іншого художнього напрямку. А виявити концептуальний інваріант твору можна, розкривши його концептуальні шари: 1) наявність або відсутність кожного з восьми можливих рівнів; 2) ієрархічне розташування всіх наявних концептуальних рівнів (які з них є доміантними, а які підлеглими); 3) трактування (семантичне наповнення) кожного з них. Ці три моменти визначають інваріантність, стійкість, нерелятивність смислового ядра твору. Тим самим виявляється типологічна приналежність твору до того чи іншого художнього напрямку.

Проте виділення самих лише художніх концепцій світу у низці творів — не може бути вичерпним методом для виокремлення літературних напрямів, оскільки воно зовсім не бере до уваги формальні характеристики твору. Слід вважати, що приналежність твору до того чи іншого напрямку можна визначити тільки шляхом поєднання аналізу художнього стилю твору та аналізу концепції буття людини, представленої в ньому.

1.1.1 Пошуки особистісної ідентичності в сучасних п'єсах. Рівень «я — я» показує внутрішню комунікацію людини, структуру її особистості і є носієм філософсько-психологічної проблематики. Як відомо, постмодернізм, проголосивши «смерть суб'єкта», деструктує особистість, розщеплює її свідомість на окремі елементи, відмовляє людині у цілісності, гармонійності, що призводить до перетворення героїв художнього твору на не-героя, анти-героя, схему або маску («порожню оболонку», за І. Ільїним). Тенденції зовсім іншого ґатунку (іншими словами, близькі до модерністських) можна спостерігати в українських драматичних творах межі XX–XXI століть. Відбувається протилежний процес — процес зміцнення особистісного начала, очевидним є домінування мотиву пошуку (втраченої) особистісної ідентичності.

Причому ці тенденції притаманні для п'єс абсолютно різних за типом організації драматичного дискурсу (стилістично). Наприклад, Я. Верещак у п'єсі

«*Душа моя зі шрамом на коліні*» вирішує проблему особистісної самоідентифікації, пошуку орієнтирів за допомогою зображення головного героя у зміненому стані — стані клінічної смерті чи справжньої смерті. Завдяки цьому протагоніст драматург Слав. Ко-Ко, опинившись у міжсвітті — між світами мертвих і живих, яке чомусь нагадує його дачне подвір'я — «*Квіти, Соняхи, допотопне крісло-гойдалка під старою Грушею і поруч кадібки з кімнатними Квітами й цитрусовими Деревами, вкритими плодами...*» [29, 99], — має можливість зупинитися і подивитися на своє життя відсторонено (прийом «очуження»). Душа героя сповідується перед глядачами, розповідаючи історію свого життя, намагається осмислити, які саме його вчинки призвели до такого сумного фіналу (героя вбито п'ятьма ножовими ударами в спину). У процесі розгортання сюжету п'єси Слав. Ко-Ко ніби знімає із себе (недаремно Чорний ангел примушує його зняти свій земний одяг) одну за одною штучні маски, нашарування (відомий письменник, «крутий» бізнесмен, бабій, авантюрист) і оголює страшні шрами на колінах своєї душі. Адже митець знівечив Богом даний йому талант, втоптавши свою гідність у багнюку, стояв голими колінами на товченому склі перед учасниками якогось званого прийому та ще й вислуховував на свою адресу приниження та образи: «*Дурак-надлець!*». Саме за таке не гідне людини поводження Слав. Ко-Ко був покараний іще за життя — усі, кого він любив, гинуть (кімнатні рослини, домашні улюбленці: миша, кіт і собака), а про народження доньки, про яку мріяв так давно, довідується тільки після власної «смерті» від Божого посланця.

Після своєрідного «роздягання» залишається особистість, яка захоплюється поезією, пише п'єси, обожнює свої рослини, любить тварин, закохується у жінку Ію, «*як хлопчисько*», і все життя мріє мати маленьку донечку. Ось із яким щирим розпачем реагує Слав. Ко-Ко на звістку про народження доньки, яку вже ніколи не побачить:

«*ЧОРНИЙ АНГЕЛ. Десять хвилин тому Ія народила близнят — хлопчика і дівчинку.*

Я. Дівчинку?! (І знов упав на траву). Дівчинку... манюню, сліпеньку ще, але вже через кілька днів мій запах стане для неї... Аякже, мій запах. Ніколи не відчує. Запах тата. І не схопить мене за чуприну ніколи. І мочку мого вуха не буде смоктати. Кисюня моя. І повзати по мені не буде, і смішно сопіти при цьому. Ніколи. А хто ж її на руках підкидатиме до самого неба? Та й на коркошах носитиме? Щебетушечку мою. І хто ж її коломийок весільних співати навчить? А до школи за рученьку ніжну? А важкий наплечник тягати за нею?.. (...) А-ай! Усе життя я мріяв про дівчинку...» [29, 103].

Увесь драматичний твір є діалогом людини із самою собою: перебування у стані зміненої свідомості дає можливість протагоністу переосмислити сенс свого існування, змінити ціннісні орієнтації, остаточно обрати життєву позицію, яка ґрунтується на любові. Тому вищі сили дають драматургу другий шанс і повертають на землю. І хоча в тій країні, куди повертається Слав. Ко-Ко, на перший погляд, усе буде знайомим — «і люди, й проблеми, і гроші, й захланність» [29, 136], повелителями, як і раніше, будуть злодії, а нормальні люди ще довго житимуть «у жахливій тюрмі, ім'я якій злидні, безправ'я, безробіття, хамство, наймані вбивці...» [29, 108], проте якою насправді буде та країна, залежатиме тільки від нього. Тобто, автор п'єси переконаний, що для кожної людини світ є таким, яким вона робить його сама, людина сама будує своє щастя (чи нещастя) і тільки від неї залежить, яку історію вона зможе розказати зацікавленим глядачам після власної смерті. А для того, щоб побудувати своє щастя, особистість має свідомо стати на шлях добра і любові, адже наш світ зітканий із любові та сонячного світла.

Принагідно варто зауважити одну деталь — у фіналі п'єси з'ясовується, що всі події, що відбувалися у творі просто... наснилися драматургу. Однак цей суто постмодерністський прийом, покликаний показати несправжність, нереальність і несерйозність зображеного (адже це був тільки сон), компенсується Слав. Ко-Ковим осягненням таємниці буття саме після пробудження, вираженій в одній із останніх його реплік: «Розподіл на людей, Птахів, Рослин, Тварин — умовний. Це — усміх Божий, лагідний каприз. Насправді ж існує одна-єдина безконечна душа, і всі ми

часточка її, а матінка Земля — найбільша і найсвятіша її частка...» [29, 137]. Варто зауважити, що наведена таємниця буття представлена у вигляді ритмізованої прози, що відрізняє її від усіх інших «звичайних» реплік.

Зовсім по-іншому пошуки особистісної самоідентифікації зображує драматург П. Ар'є у п'єсі «Ікона», центральною проблемою якої є... жіночий алкоголізм. Головна героїня Олюня (молода жінка 30–35 років), потрапивши в залежність від алкоголю, поступово руйнує свою особистість, втрачає образ Божий, набуваючи натомість образу «свинячого». Людина під дією алкоголю перетворюється на тварину, потреби якої зводяться до їжі, сексу та чергової дози випивки. А корінь цієї патологічної залежності драматург вбачає у втраті Олею віри в себе, у власне щастя, жінка твердо переконана у своїй недостойності ввійти до Царства Божого.

«ОЛЮНЯ. (...) Вчора мама моя наснилася. Прийшла до мене в образі Нанківської пресвятої діви, сіла на ліжко біля мене і каже: «Що ж це ти, донечко, мучишся? Приходь, — каже, — до мене, в царство небесне». А я нічого нічого відповісти не можу, тільки сльози течуть. (...) Зібралася мама йти, та з собою кличе. Хочу за нею, а мене земля не пускає. Я хочу кричати, не можу, сльози не дають! Вже мама у небі високо-високо. Та звідти каже: «Земля грішників не пускає. Грішниця ти, доню» [5].

Образом, який несе головне смислове навантаження твору, є ікона Нанківської Пресвятої Діви. Спис із чудодійної ікони, якому більше 150 років, — старовинна родинна реліквія, що дісталася Ользі від неньки, а тій — від своєї матері. Це найцінніша річ, яку мала молода жінка, яку оберігала і не показувала навіть найближчим товаришам: *«ОЛЮНЯ. (...) І це моя ікона!. Це свята річ, бо дісталася мені від моєї матері, а їй від її матері, моєї бабусі, та ж успадкувала від своєї мами. Всі вони були люди набожні. Образ намолений багатьма поколіннями моїх пращурів» [5].* Проте під час чергового запою Олюня переступає межу й продає свою ікону за сто доларів антиквару, продає символ свого роду, своє чудо, свою радість, чинить найбільший гріх: забуває, що вона — Людина, губить себе. Аби заспокоїти жінку, яка ридає без упину, зрозумівши, що накоїла, її друг Любомир

приносить дешеву сучасну копію старовинної ікони, проте цей штучний замітник (симулякр) виявляється нездатним виконувати роль дива для Олюні. Жінка намагається переконати саму себе, що це і є справжня дивовижна ікона, однак безуспішно. Така істота без віри (у Бога, в життя, у щастя, в кохання), яка втратила Людину в собі, вважає драматург, не може жити, тому, зрештою, Ольга вдається до суїциду.

Намагається знайти себе й Любомир — священник, із дитинства закоханий в Олюню. Перебуваючи у ролі жертви, хлопець мовчки спостерігав, як його кохана *«таскалася з усім селом»* [5], і чомусь не наважився відкрити свої почуття, хоча, як потім зізнається Ольга, він їй також подобався (якби він це зробив, їхнє життя, можливо, могло б скластися зовсім інакше). Любомир, як і Ольга, знаходиться у патологічній залежності, але не від алкоголю, а від жінки. Намагаючись утекти від власних почуттів і думок, він від'їжджає до міста, вступає до семінарії, проте волею випадку Ольга опиняється у тому ж самому місті, і відбувається їх зустріч. Любомир зізнається своїй коханій: *«І у семінарію пішов, щоб від тебе втекти, від думок своїх. На диво мені це вдалося. Забув. Та ти мене і тут знайшла. Я тебе як побачив у місті. Наче здурів. Не міг службу вести. Бо в голові все перевернулося. Усе і повсюди тобою запахло»* [5]. Його кохання перетворюється на згубну залежність, «хворобу», за словами самої жінки: заради отримання нової «дози» Олюні чоловік готовий приносити гроші на «пійло», терпіти приниження від неї та її друзів-пияків, топтати власну людську гідність. Тобто, він теж втрачає образ Божий. Любомир ніби й намагається врятувати кохану, переконує почати нове життя, проте насправді такий жахливий стан речей його влаштовує, підсвідомо йому подобається перебувати в ролі жертви. У розпачі Любомир кричить: *«Я не грішник! Я жертва!»* [5]. Ситуація сягає апогею, коли Олюня «виходить» у вікно і опиняється в лікарні у тяжкому стані, — Любомир відмовляється від жінки і просить її друзів більше йому не телефонувати.

Цікавою видається в цій абсолютно неполітичній п'єсі згадка про поетесу *«Ахметову»* — натяк на славнозвісну помилку колишнього президента України

Віктора Януковича. Драматург вкладає це прізвище в уста компанії друзів-пияків, аби підкреслити низький рівень їхнього розвитку (як і президента, зрештою). Цій меті слугує і розмова про Діогена. Друг Олюні Іван, алкоголік зі стажем, наводить різні вислови про потяг до алкоголю Діогена, описуючи його так: *«Бомжара був, давно сконав. Але от слово його поміж нами живе. (...) Він був занадто зарозумілий. Бакланів всіх, але таким хитрим чином, що й відповісти було неможливо. (...) Окрім цього — блатні його поважали, балакали з ним про щось, гроші давали. (...) Він казав, що сам вибрав на вулиці жити. Ніби це дозволяє бути вільним. Коротше — пришепелуватий чувак був»* [5]. Любомир погоджується, що все, сказане про Діогена, — правда, проте він не міг говорити таких нісенітниць, наприклад, що немає більшого злочину, ніж розбавляти пиво водою, або що похмілля — це розплата за гріхи людства. Зрештою, з'ясовується, що Любомир та Іван мали на увазі різних бомжів: перший — справжнього, давньогрецького, який помер дві з половиною тисячі років тому, а другий — українського філософа-алкоголіка, який помер кілька років тому. Таке різне сприйняття одного імені підкреслює світоглядну прірву між двома чоловіками.

Завершуючи розмову про названу п'єсу, варто зазначити: майстерно змальованими образами Олюні та Любомира драматург показує, що людина, у світоглядній ієрархії якої на першому місці стоїть задоволення елементарних (тваринних) потреб, яка вводить себе у залежність від чогось, втрачає гідність і образ Божий, перестає бути Людиною. Найбільший гріх, який може вчинити людина, — втратити себе. Контрастною до усієї трагічної п'єси про загибель Людини в людині є оптимістична «уявна» третя дія. Якщо попередні дві дії мають реальне місце подій (помешкання Олюні) та реальний час, то в останній маємо невизначений простір зі слабким освітленням, в якому видно лише постаті героїв. Це нереальне уявне місце, де душі Олюні та Любомира поєднуються, де «вона чекала на нього», а «він чекав на неї» [5], і обом, нарешті, добре.

Усе це може відбуватися чи то у мріях Любомира, чи то у хворобливому забутті Олюні, чи навіть після її смерті (або й смерті обох закоханих). Такий світлий

фінал дає читачеві/глядачу надію на безсмертність людської душі, святість кохання, і переконання, що кожна людина має у душі щось таке, що лишається чистим і вічним.

Вартими уваги є драматичні твори, у яких проблема пошуку особистісної ідентифікації вирішується за допомогою художніх засобів драми абсурду. Наприклад, Ю. Паскар у моноп'єсі на три складові людини, що «призначається для втілення не на сцені, а в житті», *«Людина»* дійовими особами виступають Лавочка, Вуличний Ліхтар і Великий Смітник, а також Людина, яка в них перевтілюється. Під час розгортання дії п'єси і проголошення промов Лавочкою, Ліхтарем і Смітником автор деконструє Людину, розкладаючи її на три складові, зводить до геометричної фігури — трикутника. Перша вершина — це душа, постає в образі Смітника, який з'явився першим, є дуже мудрим, багато знає, але мовчить, оскільки слухає тишу. Саме він вбирає в себе весь бруд і сміття, які призначалися людині тисячами, мільйонами перехожих (демонструє здатність людської свідомості відтіснити у підсвідомість усе погане). Друга вершина — дух, зображений у формі Вуличного Ліхтаря. Він не належить собі, оскільки має світло і повинен його віддавати всім, дарувати себе і Лавочці, і *«брудним хробакам, жукам, дурній зеленій траві, людям, які проходять поруч»* [105, 353] і можуть навіть кинути в нього каменякою. Третя вершина — розум, що явлений в образі Лавочки. Вона є найбільш неспокійною та балакучою, коли зіскакує з вершини трикутника — втрачає основу, стає порожньою. Показово, що тільки-но руйнується трикутник, Людина, яка трактується автором як фізична оболонка, тіло, здатне рухатися у просторі та виконувати різні дії (зламати Ліхтар, вивернути Смітник, розтрощити Лавочку), одразу ж помирає. Тобто, автор, здійснивши на сцені повну деструкцію Людини, холоднокривно розчленувавши її на складові частини, тим самим «убив» її. Можна припустити, що драматург, хай навіть у формі абсурдистської п'єси, показує Людину гармонійною цілісністю, нерозривною єдністю усіх вершин трикутника, яку не можна розділити, розчленувати.

Внутрішній пошук людиною себе демонструє також і п'єса О. Танюк «*Ніч Елеонори День*», що стилістично є близькою до абсурдизму (хоча О. Левченко означає драми авторки як «метафізичні», оскільки в них змикаються, а радше співіснують у нерозривній єдності, світи реальний та ірреальний [76, 7–8]). Названий драматичний твір не почленований на дії, картини, сцени чи яви і має двох персонажів: хвору бабусю Нору, яка не виходить із дому й може бігати по кімнаті із сокирою, та її онуку Елю, змушену відмовитися від особистого життя заради виконання свого обов'язку по догляду за бабунею. П'єсу можна розглядати на трьох рівнях: 1) стосунки між поколіннями: бабуся — онука; 2) доля жінки (і людини взагалі) у тоталітарному суспільстві (про що мова піде далі) та 3) пошуки людиною особистісної ідентичності. Про існування третього рівня у творі свідчать імена жінок-героїнь, які складаються в одне спільне ім'я — Елеонора. Тобто, Елеонора — одна особистість, у якій співіснують дві сторони: ніч (Еля) і день (Нора). Відбувається внутрішня боротьба між старим і новим, між бажанням і обов'язком, між егоїзмом і прагненням віддати себе повністю. У фіналі п'єси онука Еля помирає, так і не вирвавшись на уїк-енд із друзями, що можна інтерпретувати як подолання внутрішнього тоталітаризму. Елеонора, звільнившись від нудного одноманітного виконання обов'язку, щоденної рутини, продовжує жити цікавим, повноцінним, повним пригод життям. Ось безтурботна розмова по телефону жінки одразу після смерті Елі:

«НОРА: Слухаю! Звісно, я вас впізнала! У мене на голоси — гарна пам'ять! Стільки голосів у голові вміщується! Я знаю...просто я трошки захрипла...Треба кидати курити...так, я сьогодні можу зустрітись! Я людина вільна! Це смішно, ви так на мене довго чекали, що встигли одружитися? Люблю чоловіків у гуморі. Отже, хто зустріне Нору, забуде іншу! А я і не сумніваюсь, я це знаю. Ви ж сюди зателефонували. Це доля.

Отже, слухайте уважно — у мене в руках буде свіжий «Таймс», але дивіться, щоб за вами не було хвоста... [125, 317].

Таке тлумачення образу Елеонори слід вважати тільки одним із можливих, оскільки, як слушно зазначає О. Левченко, представлений «текст завдяки множинності відображень-лейтмотивів створює об'ємний смисловий простір, що дає можливість будувати різні варіанти розуміння, які б не виходили за межі цього простору» [76, 12].

На приреченість людини бути тілесною О. Танюк звертає увагу в п'єсі на дві не-дії *«Безодня кличе безодню»*. Людина є заручником свого власного тіла, адже *«тіло — це інший. Він диктує пластику руху, нав'язує свої звички, реакцію, палицю... Не дає тобі бути собою»* [125, 340]. І щоб дотягнутися до високого почуття кохання, торкнутися до Абсолюту, треба звільнитися від тіла, *«треба пережити смерть»* тіла [125, 338]. Образ парашуту, який не розкривається, можна потрактувати як звільнення кохання від тіла, тілесного, адже для того, щоб кохати, нема потреби повертатися на землю.

Замислюється над людським у Людині й головний герой п'єси С. Щученка *«Шляхетний Дон»*, яка має виразно масовий характер. Про це свідчить детективний і напрочуд динамічний сюжет із хеппі-ендом (боксер Джек після низки захоплюючих міжпросторових пригод знаходить свою кохану жінку — шляхетну донну Леонор у світі, схожому на середньовічну Європу, та ще й отримує фінансову винагороду у вигляді скриньки з монетами, коштовним камінням і золотим брухтом), а також відсутність глибинної розробки образів дійових осіб. Після відвідання багатьох світів, у кожному із яких шляхетний дон Джек стикається із розбійниками, зрадниками, непорядними жінками, недбальством і жорстокістю, він робить висновок, що не варто шукати кращого світу, натомість слід навчитися створювати своє життя й самого себе «за власним бажанням», а найкращим притулком і відпочинком для людини є власний маленький світ — світ сім'ї: *«ДЖЕК. Я буду твоїм усім. І ми з тобою вигидаємо інше життя, життя, у якому будуть з'являтися дивні люди — не від світу цього! (...) Не перед кожним відчиняться дверцята, не кожен зуміє проникнути крізь дзеркало. Одним допоможе випадок, іншим — кохання, а на третій звалиться все й одразу. Люди зміняться,*

любове моя. Вони навчатися створювати себе за власним бажанням...» [154, 346]. Автор п'єси переконаний: неважливо, де саме ти живеш, усюди треба залишатися Людиною, вірити у вічні цінності — кохання, дружбу, благородство [154].

У нетрагедії на одну дію «*Пригости мене горіхами*» А. Багряна зображує молоду жінку Ольгу, яка «загубила радість» у житті, понад усе прагне бути щасливою, проте чомусь не може. Для того, аби пізнати саму себе, жінка звертається до Валерія — чоловіка, про якого кажуть, що він «*вміє вирішувати чи не всі людські проблеми*» [9, 9]. Ольга, бажаючи пізнати істинне задоволення душі, звертається до музики — грає на гітарі, проте і це не дає результату. Загадковий Валерій, про якого читач нічого не знає, з уст якого ллються вірші і який володіє даром передбачати майбутнє (він знав напевно, що прийде Ольга, оскільки дає їй прочитати уривок сповіді, написаний ним, але начебто від імені Ольги), розкриває дівчині таємницю щастя. Вона, ця таємниця, лежить на поверхні й виявляється дуже простою: радість слід шукати у маленьких звичних речах, наприклад, у волоських горіхах.

«ОЛЬГА. (...) Але смішно думати, що щастя ховається...

ВАЛЕРІЙ. ...в звичайних волоських горіхах?.. (Знову разом голосно сміються). Не бійся так думати. Я хочу, щоб ти запам'ятала це відчуття. Це дуже важливо. Коли ти запам'ятаєш це відчуття, ти зможеш повертати його в будь-яку мить і переживати знову (припиняє лущити горіхи, ховає обценьки).

ОЛЬГА. Навіть без горіхів? (Усміхається).

ВАЛЕРІЙ. Уяви собі — навіть без горіхів (...) Слухай себе. І вчасно здійсни свої бажання. І все» [9, 16].

Волоські горіхи, якими Валерій пригощає Ольгу, втілюють уважність, добро, ласку, тепло, яких потребує кожна людина, щоб повною мірою бути щасливою.

Особливого шарму й романтичної настроєвості надають аналізованій п'єсі власні вірші А. Багряної, органічно вплетені у тканину драматичного твору, як, наприклад, цей чудовий зразок філософської лірики:

«Відчутти себе — це прозріння дається не кожному,

*Та можна його віднайти у торішніх снігах.
 І в згаслих вогнях по жаринах побачити можна
 Іще непереїдений і неспотворений шлях.
 По ньому піти крізь болючі рови порожнечі,
 Знесилено впасти й радіти від сходжених миль.
 І знову іти, і ставати плечем до Предтечі,
 І вірити в тих, кого шлях до вершин не стомив» [9, 16].*

Отже, замість деструктурованої особистості із розщепленою на окремі елементи свідомістю сучасні драматурги зображують людину, яка знаходиться в активному пошуку особистісної ідентичності, і, усвідомлюючи свою тілесність, долаючи ниці тваринні потяги та бажання, прагне доторкнутися до Абсолюту. Обираючи для себе шлях добра, любові та краси, шукає щастя і знаходить його у звичайних речах, набуває цілісності, гармонійності. Драматурги знову розповідають яскраву «історію душі» (за Я. Поліщуком, який трактує це як головну ознаку модернізму), а не водять нас лабіринтами деструктурованої особистості.

1.1.2 Актуалізація загальнолюдських цінностей у процесі міжособистісної комунікації. Другий рівень «я — ти» демонструє комунікацію людини з іншою людиною і є основним носієм моральної проблематики. Постмодерністський релятивізм руйнує усталену шкалу цінностей. Людина у своїх стосунках з іншою керується виключно «своєю правдою», стає онтологічно самотньою, байдужою до людей, що у драматичному творі часто виявляється у розривах комунікації, абсурдних діалогах, де мовці не чують одне одного.

Цей рівень найяскравіше представлений у сімейно-побутових драмах. Наприклад, у п'єсі «Рододендрон» А. Багряної висвітлено стосунки у сім'ї Вершків: Богдана та Галини. Богдан — молодий чоловік 36 років, підприємець, один із засновників весільного салону «Рододендрон», рано одружився із Галиною, має двох дітей. Зовні усе виглядає цілком успішно, проте бізнес переживає не найкращі часи і перебуває на грані закриття, шлюб також не зовсім вдалий — Галина із

Богданом живуть уже п'ятнадцять років разом, проте є чужими одне одному. Богдан із розпачем кричить: *«Хіба ми не чужі?.. Хіба ми не ховаємо своїх сердець, боячися відкривати їх одне одному? Хіба за ці п'ятнадцять років ми взнали одне одного? Хіба колись були рідними? Чи були щирими?.. Ні, Галю, ми чужі. Ми з тобою чужі і далекі...»* [10, 131]. Стосунки з чотирнадцятирічною донькою Полюсею теж не приносять радості — вихованням дітей займалася дружина, Богдан цілими днями пропадав у салоні, тому нічого, крім нерозуміння, між батьком і донькою немає. Ось як Полюся розповідає про свого татуся:

«АЛЛА. А хіба ви не вечеряєте родинним колом, тобто всією сім'єю за одним столом?»

ПОЛЮСЯ. Не сміши мене! Тато ніколи не сідає з нами за стіл. Він завжди дуже пізно приходить... А ще каже, що ми всі для нього чужі і що не розуміємо його...» [10, 137].

Не маючи підтримки у власній родині, чоловік знаходить розраду на стороні — заводить молоду красиву коханку Аллу. Дівчина спочатку свідомо йде на обман (свої неофіційні стосунки коханці ретельно приховують), але, зрештою, щиро закохується у Богдана і мріє вийти за нього заміж. Проте зовсім скоро Алла переживає розчарування і невимовно страждає, коли усвідомлює, що її коханий не покине сім'ю заради неї, що в нього забракне духу прийняти таке непросте рішення.

«АЛЛА. Маринцю, я в розпачі. Що робити? Я дуже кохаю Богдана... проте знаю, що він ніколи заради мене не кине своєї сім'ї...»

МАРИНА. А навіщо тобі це? Хочеш стати домогосподаркою?»

АЛЛА. Ні, я просто хочу бути єдиною жінкою Боді... розумієш, ЄДИНОЮ?» [10, 133–134].

Богдан, який звинувачує усіх навколо в нерозумінні його власної особи, його потреб і бажань, сам навіть не намагається зрозуміти Аллу, яка віддано кохає його вже два роки. Сприймаючи дівчину як коханку, ляльку, манекен, чоловік не помічає гарячого серця, що б'ється у неї в грудях.

Врешті-решт, Алла таки виходить заміж, але не за Богдана, а за Віктора — закоренілого холостяка-бабія, тричі одруженого й тричі розлученого, який хизувався, що більше ніколи не одружиться і буде холостякувати до смерті. Сорокалітній чоловік мовчки спостерігає за драмою, що розгортається на його очах між Богданом, Галиною та Аллою, і швидше за свого друга помічає страждання Алли. Йому раптом стало важко від усвідомлення своєї самотності в цьому світі — й він пропонує коханці свого друга стати його дружиною безпосередньо перед конкурсним показом, що був вирішальним для весільного салону «Рододендрон»:

«ВІКТОР. (...) Одначе тепер відчуваю... Алло, моє життя якесь неповноцінне. Я стомився бути самотнім. Хочу сімейного затишку, щастя... Не говоритиму про кохання... я вже не вірю в нього. Ти дуже подобаєшся мені, Аллочко... як жінка, як модель, просто як людина... Розумієш? (На обличчі Алли з'являється зацікавлення). І до того ж, «Рододендрон»... Має ж бути в ньому хоч одна щаслива коровайниця! Виходь за мене. У цій сукні. Ти така прекрасна. Обіцяю тобі, що сам пратиму свої шкарпетки... Я вже п'ять років це роблю сам...» [10, 150].

Кульмінацією п'єси є сцена, де Богдан застає Аллу та Віктора, які стоять обійнявшись. З'ясувавши, що його коханка виходить заміж за його ж друга, Богдан Вершко спочатку сприймає це за жарт, «спектакль», проте усвідомивши серйозність їхніх намірів, обурюється, звинувачує усіх, окрім себе самого: *«БОГДАН. А це припекло? За першого ліпшого — заміж! Та якби ж за ліпшого! А то... за кого?.. (До Віктора). Не сподівався від тебе такого, Вітю. Другом вважав, душу тобі відкривав, а ти...» [10, 152].*

Проте Віктор виявляється твердим і невідступним від свого рішення, адже хоче, щоб Алла була щасливою, *оскільки* вона на це заслуговує. Богдан офіційно оголошує про закриття весільного салону «Рододендрон», розуміючи, що бізнесу настав остаточний кінець. Останньою краплею для нього стає звістка про те, що дружина більше не бажає його бачити, не хоче жити зі зрадником.

В образі Богдана втілено чоловіка, який вважає, що всі навколо повинні з розумінням ставитися до нього, проте сам не намагається зрозуміти нікого,

побачити позицію іншого, відмінну від власної. Зрештою, він залишається сам, втративши все: кохану, дружину, бізнес, друга, дітей. Цим авторка доводить, що холодна байдужість до інших людей, їхніх емоцій є неприпустимою позицією для Людини, призводить до самотності.

Названі проблеми показано у творі за допомогою класичної організації художньо-драматичного дискурсу: драму структуровано на дві дії, персонажами виступають лише люди, діалоги є наближеними до реального мовлення, ремарки не містять «зайвої» інформації, немає часово-просторових зміщень — дія відбувається протягом кількох днів у квартирі Вершків або їхньому весільному салоні, виразно відчутний потяг до пошуку гармонії та ідеалу, до того ж, добре прокреслено характери головних дійових осіб.

Фарс-фантазмагорія на дві дії *«Угода з ангелом»* Н. Нежданої також демонструє морально-етичну проблематику, але за допомогою зовсім інших художніх засобів. До реального простору життя людей вривається ірреальний світ в образі ангела, який приймає подобу дівчини. Головний герой п'єси Ден — молодий чоловік — зустрічає дівчину-ангела на мосту (архетип мосту розшифровується як точка переходу між двома світами: світу людей і потойбіччя), і з цього моменту в його житті починають відбуватися часові зміщення. Уся п'єса є простором варіантів проживання Деном свого життя, оскільки він отримує можливість повернутися назад у часі й кілька разів пережити одну й ту ж ситуацію по-різному.

За фахом Ден актор, а точніше блазень — у костюмі зайця він створює для дітей справжнє свято й відчуває, що це і є його покликання: *«ДЕН. Акторство — люблю. Дітей, які чекають від тебе чуда...»* [98]. І ще: *«ДЕН. (...) Ви гадаєте, що ми, актори, граємо в якісь кумедні ігри вигаданих історій вам на забаву? Гадайте-гадайте... Тільки ми можемо створювати особливий світ. Світ, де можна перетворювати будень на свято, де можна бути іншим, собою і не собою водночас. А головний кайф, знаєте, у чому? У прискоренні. От парадокс: актори ніби проживають більше, але зазвичай виглядають молодше...»* [98]. Проте своїй дружині Ліці, яка працює в банку, він соромиться розповідати про свій рід занять,

тому видає себе за страхового агента, так, мовляв, солідніше звучить. *«Коли познайомився з Лікою, я жартома представився страховим агентом. Колись я дійсно пару місяців пробував. А потім зрозумів — їй імпонує ця роль. Вона юристка, працює в банку, все солідно, надійно... Така собі ділова леді. І раптом блазень. Шанси — нульові. Страховий агент — може, й не директор банку, але все-таки, серйозніше»* [98]. Минає кілька років, чоловік поривається розповісти коханій правду, однак ніяк не може зважитися на цей крок. Ден щиро кохає свою Ліку, проте зовсім скоро ці стосунки, побудовані на брехні, дають тріщину, і вона, хоч і вагітна, йде від нього. Уклавши угоду з ангелом, який приймає подобу дівчини, чоловік отримує можливість кілька разів повернутися назад у часі та виправити ситуацію, проте щоразу отримує один і той самий результат — лишається без коханої дружини. Дівчина-ангел, яка хоче допомогти Дену, намагається показати йому знову й знову (сказати права не має), в чому полягає його помилка, проте це вдається їй не одразу.

«ДЕН. Чому так відбувається? Чим більше я знаю, як краще, тим стає гірше. ДІВЧИНА. Може, твоє знання - ілюзія. Ти не слухаєш свого серця» [98].

Зрештою, усвідомивши, що на обмані свого щастя не побудуєш, він відкриває правду своїй дружині та ще й здійснює у неї на очах героїчний вчинок — перемагає у сутичці злодія-грабіжника банків, переодягненого у костюм зайчика (проходить своєрідний обряд ініціації). І тільки тоді досягає своєї мети — кохана дружина залишається, пишається Деном та ще й у захваті від його справжньої професії, адже після виступу на телебаченні він здобуває популярність як актор.

Головний висновок, який робить герой про свої стосунки з дружиною, це необхідність бути щирим із близькою людиною, адже обман руйнує кохання (як, зрештою, і всі інші стосунки між людьми). Чоловік перейнятий пошуками істини в оманливому світі, де більшість людей щодня грають нав'язані їм ролі, й знаходить її для себе. Для нього це правдивість із самим собою та іншими, а також сміх: *«ДЕН. (...) Сьогодні я, здається, теж відкрив одну істину. Знаєте, що насправді рятує нас від абсурду життя, від тотальної самотності і навіть від страху смерті? Це сміх.*

Так, сміх, панове. І я гордий тим, що обрав шлях блазня...» [98]. Саме світ блазня, світ сміху допомагає людині вийти за рамки нав'язаної ролі й побути самим собою.

Уже згадана вище драма О. Танюк *«Ніч ЕлеоНори День»* висвітлює стосунки між бабусею та онукою. В образі онуки Елі показана боротьба між обов'язком доглядати за старенькою хворою бабунею (*«НОРА. Я живу вже так довго, що й забула, як і навіщо потрібно помирати»* [125, 296]), необхідністю віддячити їй, адже саме вона виховувала онуку, та бажанням мати особисте життя. Іноді Елі навіть хочеться підсипати Норі отруту, вона прагне її смерті, проте потім картає себе за такі підступні жорстокі думки. *«ЕЛЯ. Знаєш, мені іноді справді хочеться тебе вбити... Зробити, щоб ти зникла... щоб тебе ніколи у мене не було. За що це все мені? Ми ж насправді — чужі. Ми ніколи не любили одна одну...»* [125, 307]. Навіть сама бабуся усвідомлює, що є тягарем для молодої дівчини: *«НОРА. Я для тебе — тюрма. Ти права, як ти можеш завести стосунки, сім'ю, як ти взагалі можеш когось сюди привести?! Я ж — неадекватна. Я маю піти. Так, так, я давно це обміркувала. Піти...»* [125, 296–297]. Дівчина робить свій вибір — присвячує себе бабусі, забувши про власні потреби, й тому, зрештою, вона йде — вмирає. *«НОРА. Я — зрадила коханця. А ти — життя»* [125, 298]. Цю смерть можна розглядати не як фізичну смерть, а як відмирання чогось дуже важливого в душі Елі, адже Нора забирає в онуки її енергію, молодість, а потім і всю душу.

Зовсім інший вибір зробила свого часу рідна мати Елі — вона покинула свою донечку, залишила її на бабусю Нору, а сама «втекла» за кордон зі своїм чоловіком. Кохання для неї виявилось важливішим за власну дитину. А бабуня Нора, наче Кронос, що пожирає власних дітей, різко засуджує вчинок доньки: *«НОРА. (...) Втекти! Зрадити! Кохання, мовляв, важливіше за все! Шльондро! Чоловік важливіший за... Просто жах. Мені соромно, що у мене така дочка!...»* [125, 315], а життя онуки вона руйнує сама.

Не зовсім зрозумілою є позиція самої авторки. Виявлення цієї позиції ускладнюється накладанням ще одного рівня: людина — соціум, людина — екстремальні історичні обставини. Трагедія життя Нори постає із уривчастих реплік

самої героїні, що можуть сприйматися водночас і як правда, і як витвір уяви хворої на старечий маразм бабусі. Нора — дочка професора, за походженням князівна, після арешту батьків, аби вижити, змушена стати радянською шпигункою. За часи своєї кар'єри вона має багато службових романів, несправжніх родин, а також «службових» дітей, а потім здає спецслужбам свого коханого — англійського шпигуна, за що отримує орден. Народивши від нього доньку, Нора одразу ж втрачає її — дівчинку забирають до дитячого будинку «люди в шкіряному».

«НОРА (зміна). Ні, ну це нормально, це все правильно! Мені ж не можна довіряти дитину! Як би я її виховала? А вони — знають, як виховувати, цілі народи, нації... (З повагою.) Вони дали їй все найкраще — одяг, їжу, освіту, роботу...» [125, 315]. Після поневірян у таборах Нора все-таки знаходить свою дитину, проте зустрічається з нею значно пізніше, коли доросла вже донька виїжджає разом зі своїм чоловіком-скрипалем за кордон, залишивши Норі на виховання маленьку Елю.

Чий вибір — Елі чи її матері — підтримує сама О. Танюк, не з'ясовується після прочитання аналізованої п'єси. Така прихована (нарочито нейтральна) позиція автора, демонстрація множинності вибору або, за І. Ільїним, «ситуація рівних можливостей замість ситуації вибору» [58] притаманна постмодерністській художній моделі.

Трагікомедія *«Дев'ятий місячний день»* О. Погребінської змальовує монотонний плин життя родини Смелянських: немолодої вже жінки Ганни Аркадіївни, її сина Олега — архітектора та його колишньої дружини Олени. Батько Олега Кирило Андрійович помер років із п'ять тому, а до матері залицяється будівельник Віктор Михайлович, і Ганна Аркадіївна ніяк не може зважитися на позитивну відповідь. Трохи дивними видаються стосунки Олени та Олега: вони давно розлучилися, їхня донька виросла, проте Олена кожнісінького дня приходиться до колишнього чоловіка та свекрухи: то булочок принесе, то пирогів. Родина живе одноманітним, сірим життям, навіть не помічаючи цього (за винятком хіба що Олега). Членам цієї сім'ї часто немає про що говорити. Наприклад, мати час від часу звертається до сина з проханням поговорити. А коли хтось торкається неприємного

питання, рятують пусті балачки на загальні теми: погоду, їжу, церковні свята. Часто розмова просто згасає через те, що співрозмовники — зовсім байдужі одне до одного, й немає того вогню, який би підтримував полум'я їхнього спілкування, як-от у цьому трилозі:

«МАТИ. ... От Олег теж тепер зовсім інший. Зовсім-зовсім інший.

ОЛЕГ. Мамо, Олена чудово знає.

ОЛЕНА. Що?

ОЛЕГ. Що я тепер зовсім інший.

ОЛЕНА. Так, ти тепер зовсім інший.

МАТИ. Зовсім інший.

ОЛЕНА. Дора теж так змінилася, так змінилася...

МАТИ. Так, Дора дуже змінилася.

ОЛЕГ. Зовсім інша стала.

Мовчання.

ОЛЕНА. Спекотно сьогодні» [107, 164].

Такий прийом згасання комунікації допомагає проілюструвати глибину трагедії зображуваної родини, наявність неподоланної прірви між близькими людьми, відсутність спільних інтересів.

Однак поява Ірини, яка представилася їхньою далекою родичкою, порушує цю одноманітність і монотонність. Молода дівчина звертається до Ганни Аркадіївни та Олега, яких, до слова, бачить уперше, з неймовірним і зухвалим проханням: поховати поруч із Кирилом Андрійовичем прах її рідної бабусі — його першої дружини. Мовляв, такою була її остання воля: *«ІРИНА. (...) Уся справа в тому, що бабуся залишила листа, в якому просила поховати її в одній могилі з її коханим і єдиним чоловіком, Кирилом Андрійовичем Смелянським, якого вона ніколи не переставала кохати — ні на мить» [107, 172].* І, що найцікавіше, Ірина привезла листи Олегового батька до її бабусі (Євгенії Ісаківни), які він надсилав їй протягом тридцяти п'яти років, листи, що залишилися без відповіді. Ганна Аркадіївна, яка підсвідомо відчуває свою провину перед Іриною та її сім'єю (вона, виявляється,

забрала в них чоловіка, батька та дідуся), після недовгих вагань погоджується виконати це прохання. Проте коли справу було зроблено, і урну з прахом закопали на могилі Кирила Андрійовича (та ще й напис на пам'ятнику зробили), відкриваються нові факти. Олена повідомляє Олегові, що, зробивши спеціальний запит, вона з'ясувала: Смелянська Євгенія Ісаківна померла кілька років тому і похована в Ізмаїлі, а крематорію в цьому маленькому містечку зроду не було.

Можна дати декілька пояснень цієї дивної ситуації. Перше: Олена все вигадала, щоб у черговий раз опустити Олега на землю, боляче вдарити його, втоптати лицем у багнюку, адже, за словами Ірини, щастя Олени полягає «у знищенні інших» [107, 182]. Друге: Олена сказала правду, просто Ірина кремувала тіло своєї бабусі в іншому місті (наприклад, в Одесі), а загалялася з виконанням бабусиної останньої волі чи то через якісь особисті обставини, чи то через вагання. І, нарешті, третє: Ірина вчинила своєрідну помсту. Ніякого заповіту насправді не було, дівчина вирішила познущатися над жінкою, яка забрала в її бабусі чоловіка, у її матері — батька, а в неї — дідуся, і змусила закопати поруч із тілом Кирила Андрійовича порожню урну. Це була жорстока гра на почутті провини Ганни Аркадіївни.

Однак поява Ірини, яка цілком імовірно мала на меті помсту, виявилася для сім'ї Смелянських поштовхом... для подальшого життя. Ганна Аркадіївна, нарешті, дала згоду на одруження із Віктором Михайловичем, оскільки раптом зрозуміла:

«МАТИ. (...) Усе моє життя вилось у страх, я боюся, я зараз боюся... Як же це соромно — бути щасливим... Як це соромно, коли щось навколо, зовсім поряд, коли все навкруги не так... Близько, далеко, і весь час соромишся не тільки перед іншими — сам перед собою соромишся бути щасливим... Звідки це? Що це? Навіщо це? Весь час — часточками, хвилиночками... Щастя потайки, щоб навіть самому зрозуміти через багато років, що це ж і було — щастя...» [107, 186].

Олег — цинік, скептик, втомлений від життя чоловік, порівнює себе зі старовинним годинником, що раптово зупинився: зовні — жодних ушкоджень, а всередині — в душі — раптово проминули молодість, усі чудові думки, добрі

почуття. Ірині вдалося завести обидва годинники: і справжній, що висить на стіні у вітальні, і внутрішній, Олеговий. Він наче прокинувся від сну, втратив свою рівновагу: спочатку зізнається Ірині, що «трохи кохає» її, а потім раптом вирішує відкрити Олені дуже давню таємницю із часів юнацтва, коли ще був закоханий у неї: *«ОЛЕГ. (...) Це моя улюблена таємниця. Іноді я дивився на тебе, і кохав тебе тільки тому, що ти не знала: я багато років тому пройшов пішки вночі через усе місто, просто щоб подивитися на тебе»* [107, 195]. Олена, як виявилось, знала про цю таємницю, й іноді, в найгірші хвилини, хотіла сказати про це Олегу. Тож чоловік і жінка вирішують, що зараз — найгірша хвилина у їхньому житті, а всі наступні хвилини будуть набагато кращими. В Олега уперше за багато років виникає бажання провести час із донькою та Оленою, тож він пропонує колишній дружині піти утрюх у неділю до зоопарку, однак п'єса завершується їхньою суперечкою.

Прочитання п'єси *«Дев'ятий місячний день»* наштовхує на думку про те, що людина не повинна замикатися в собі, має бути уважною до рідних людей. Треба бачити не тільки свою правду, знати, чим живуть і цікавляться твої родичі. А найголовніше — слід підтримувати в собі самому полум'я життя, час від часу заводити внутрішній годинник і не соромитися бути щасливим — тоді й вистачатиме сил на повноцінні стосунки з іншими людьми.

У притчі про любов *«Ельза»* Л. Волошин змальовує подружнє життя Ельзи та Родеріка. Наче продовживши казку *«Про рибалку та золоту рибку»*, авторка дає відповідь на питання: якого б розвитку набули події, якби простий рибалка одружився з морською царівною. За рахунок часового зміщення п'єса містить два варіанти розвитку подій: з 11-ої картини (а всього їх у п'єсі 20) починається усе спочатку, але зовсім по-іншому.

Ельза — безсмертна морська царівна, яку п'ятнадцять років тому спіймав рибалка Родерік і, заховавши її тюленячу шкурку, одружився з нею. У першому варіанті притчі (1–10 картини) Ельза відчувається нещасною, адже заради свого кохання відмовилася від вічної молодості, достатку, любові батька й брата, а головне — моря. Але що ж вона отримала натомість? Ці п'ятнадцять років минули у

страшних злигоднях, голоді, адже морський цар навмисно не дає Родеріку риби — на тому місці, де інші набирають повен човен, він заледве дістає пригорщу дрібноти. Тож п'ятеро дітей сидять напівголодні, а старші з них мусять працювати в селі. Така невесела буденність поступово стирає почуття Ельзи, тому з уст її дедалі частіше вириваються жорстокі слова:

«РОДЕРІК: Хіба всі ці п'ятнадцять років тобі було погано?»

ЕЛЬЗА: Ти — хорошиий чоловік. Уважний, ніжний. Але...

РОДЕРІК: Але...

ЕЛЬЗА: Є в тобі початок і є край. Тебе я знаю. Ти як долоня з її лініями. Спочатку здається — скільки всього нового, цікавого, а потім — розбереш кожну лінію по рисочці, вичитаєш, і починаєш розуміти, що все це лише — вузька зазублена долоня безхитрисного рибалки.

РОДЕРІК: То я для тебе лише безхитрисний рибалка, якому пощастило впіймати морську царівну?» [35, 76–77].

Тож одного дня Родерік, обпечений жорстокістю й холодністю дружини, свідомо йде на загибель, вийшовши в шторм у море: *«РОДЕРІК: Але — ж я рибалка, моє місце в морі» [35, 77].* Втративши чоловіка Ельза розуміє, якою несправедливою була до свого коханого. Звертаючись до рідного брата, який постійно кликав її назад до морського царства, жінка у розпачі говорить:

«ЕЛЬЗА: Я вже нічого не забуду. Ні наших злиднів, ні горя, яке завдавала йому своєю холодністю. Ні тих жорстоких слів, які виривалися з мене після твоїх візитів. Кожного разу ти напоював мою душу отрутою, а я жалила нею того, хто мене так любив. Я ніколи не забуду його розпачу, коли він дізнався, що перлинку, малесеньку перлинку, яку він дістав для мене, ризикуючи життям, я обміняла на відро картоплі. Я ніколи не забуду його очей, очей якими він дивився на мене, коли я говорила йому про зачаття нашого первістка» [35, 80].

А що найголовніше, з'ясовується, що Ельза знала від самого початку, де лежить тюленяча шкурка, адже вона сама дозволила Родеріку викрасти її. Тобто, морська царівна усі п'ятнадцять років мала можливість у будь-яку хвилину

повернутися додому, проте терпіла злигодні й поневіряння заради того, щоб кохати й бути коханою, заради того, щоб прожити земне життя жінки, народити від коханого чоловіка дітей, відчувати радість материнства. Тому Ельза проганяє геть рідного брата, який приходить забрати її в море, і лишається у земному світі разом із дітьми, оплакувати своє горе.

В іншому варіанті притчі (11–20 картини), де зовнішні обставини лишаються незмінними, Ельза поводить себе зовсім по-іншому: жартує із чоловіком, підбадьорює його, заграє, проте Родерік почувається від того нещасним і вважає, що дружина тільки жаліє його. Коли ж Родерік дізнається, що Ельза сама дозволила себе впіймати, тобто вона впіймала його, а не він — її, то вибухає гнівом, вважаючи себе обманутим:

«РОДЕРІК: Яка мені радість з риби, що сама запливає в сіті? Ні, я хочу впіймати її. Я хочу боротися за неї. І тоді до її смаку додасться смак моєї перемоги. Ти мала дати мені шанс завоювати себе. Ти мала бути гордою і недосяжною. Лише б тоді я мав право пишатися твоєю любов'ю. Земні жінки не такі, можливо тому мої товариші набагато щасливіші за мене» [35, 84].

У 15-ій картині між Родеріком і Ельзою відбувається розмова, дзеркальна до уже цитованої із 5-ої:

«РОДЕРІК: Ти могла бути прекрасною жінкою... І з тебе вийшла чудова мати... Але... Я ніколи не розумів тебе... Ти була як закрита книжка, яку ніяк не виходить відкрити.... Я навіть не знаю, що саме написано в середині тебе....

ЕЛЬЗА: П'ятнадцять років ти був нещасним.

РОДЕРІК: Часто, поруч з тобою, я почувався лише безхитрісним рибалкою, якому пощастило впіймати морську царівну» [35, 84–85].

Рибалка не може пробачити дружині її походження, її безсмертність і її обман. Відчуваючи, що більше не може любити Ельзу такою, що у їхнього почуття немає майбутнього, і знаючи, що діти вже достатньо дорослі, Родерік, свідомо йде на смерть — виходить у море в шторм. Однак фінал другого варіанту п'єси-притчі зовсім інший: Ельза погоджується повернутися до батька в морське царство й

покинути п'ятьох дітей в обмін на життя коханого Родеріка. В останній картині змальовується Ельза уже в подобі морської царівни — пишно вбрана, вся в коштовностях, але відчувається вона тут, як у в'язниці. Відтепер їй суворо заборонено згадувати про Родеріка:

«ЕЛЬЗА. (...) Мені сказали, що його не було. І Мони. І Ернеста. І Еда. (Ще тихіше). Але ж я знаю, Ед був. Я носила його на руках. (Робить вигляд, що люляє немовлятко), а він все плакав. Плакав. Він був таким неслухом, цей Ед. Можливо й добре, що мені заборонено його згадувати» [35, 87].

Ельза усі п'ятнадцять злиденних років, прожитих із Родеріком, мріяла про волю, проте коли отримала її, то зрозуміла, що любов батька та брата також не здатна дати їй волю, що їхня любов — це теж кайдани. А дні, проведені на землі, були найщасливішими у її житті.

Тож висновок, до якого приходять авторка, такий: кохання між людьми зовсім різними (за соціальним статусом, інтелектуальним розвитком, віросповіданням і т.д.) — можливе, проте, на жаль, недовговічне. Та й плата за кохання не повинна бути такою жорстокою: прокляття рідного батька, зневага брата, втрата улюбленої стихії, вічні злигодні. Це надто суворе покарання для жінки, яка прагнула бути поруч із коханим. Як справедливо зазначає Неда Неждана: «Діагноз автора жорстокий: кохання потребує рівності і вільного життєвого простору, інакше воно приречене» [122, 4]. До того ж, стосунки між чоловіком і жінкою не можуть починатися з обману, і чоловіку важливо самому завоювати свою кохану, інакше він буде почуватися нещасним.

Підсумовуючи вищесказане, слід зауважити, що українська драма межі ХХ–ХХІ століть найбільш важливими пріоритетами у спілкуванні між людьми (у тому числі родичами) називає правдивість, щирість, небайдужість, уважність до іншого, а обман вважає руйнівним для будь-яких стосунків. Тобто, знову актуалізується шкала загальнолюдських цінностей. Лунає застереження від аутичного зациклення на власних інтересах, у стосунках між чоловіком і жінкою з'являється місце для подвигу. Водночас дехто з авторів наголошує на важливості утримання балансу між

збереженням власної ідентичності та служінням іншому, застерігає людину від розчинення в іншій особистості.

1.1.3 Протистояння між людиною і соціумом у сучасних українських драмах.

Третій рівень «я — ми» передбачає соціальні плани спілкування та взаємодії особистості з а) соціальним середовищем, б) класом, в) нацією, г) народом, г) суспільством, д) державою. Цей рівень є носієм соціально-політичної проблематики. Постмодерністи, які скептично ставляться до будь-яких систем (держави в тому числі) і розвінчують ідеології, зазвичай змальовують маргінала або маленьку людину. В українській драматургії межі століть можна спостерігати зовсім інші тенденції. Слід зауважити загальну політичну заангажованість сучасної драми. Кількість драм, що торкаються соціально-політичної проблематики, перевищує кількість п'єс із морально-етичною, релігійною чи філософсько-психологічною проблематикою. Герої п'єс — не маргінали поза соціумом, а жертви або лідери.

Цікавим видається змалювання долі людини в тоталітарній державі (а також в умовах війни) драматургом П. Ар'є у п'єсі на дві дії «*Кольори*», створеній на основі розповіді реальної жінки. Головна героїня твору — жінка Марія — постає на сцені одночасно у п'яти вікових іпостасях: жінка у рожевому (16 років), жінка в помаранчевому (23 роки), жінка в червоному (35–49 років), фіолетовому (за 60) та чорному (зовсім старенька). Образ Марії розкривається завдяки передсмертній сповіді старенької жінки, послухати яку збираються разом Марії різного віку. А сповідь починається таким словами: «*ЖІНКА В ЧОРНОМУ. Я — Марія, моя земля — Україна, моя кров — червона. Знаю. Бачила*» [6]. Тоталітарний режим калічить її долю, приносить страшні випробування і смерть рідних. Марія пережила Голодомор (саме тоді помирає одна із її сестер), арешт і розстріл батька як ворога народу, знущання над матір'ю комуністами, війну, смерть найближчої подруги єврейки Єви, депортацію до Німеччини на примусові роботи, розлуку з матір'ю і однією із сестер, смерть матері від горя (про що дізнається пізніше). Після закінчення війни Марія із сестрою Катериною вирішують не повертатися додому, оскільки «на Україні ми не

мали нічого, окрім лиха» [6], опиняються у Франції. По кількох роках жінка стає модельєром, відомим на весь Париж. Проте особисте життя не складається: із першим чоловіком роз'їхалися, другому — не дозволили одружитися з Марією батьки, а третій — узяв заміж тільки заради грошей, бив і знущався. Утікши до Парижу від жорстокого чоловіка і народивши від нього двійнят, Марія змушена починати свою кар'єру з нуля, тяжко працювала. «ЖІНКА В ЧОРНОМУ. (...) Щоб забути про біль, я працювала вдень і вночі, поки дозволяло здоров'я. Здавалося, життя минуло. А щастя? А щастя так і не було...» [6]. Минули роки, діти вирости, Марія уже змирилася зі своєю самотністю, і раптом з'являється він — той єдиний, на якого чекала все життя, — Ріхард. Тринадцять щасливих років подружнього життя... Але смерть коханого знову повертає жінку у безмежну самотність:

Живучи на чужині, Марія мріяла повернутися на Батьківщину. Проте спочатку боялася потрапити до Сибіру, потім писала листи, але не отримала жодної відповіді. Пізніше просила візу, однак їй відмовили. А вже після смерті Ріхарда поїхала до рідного міста, зустрілася із дітьми сестри, знайшла свій будинок і могилу матері, проте не змогла там лишитися надовго. «ЖІНКА В ЧОРНОМУ. (...) Була у мамі на могилі... Ледве знайшла іржавий хрест з напівстертим написом: РАБА БОЖА Олена Кружляньська. Проплакала біля мамі до самого вечора. Розказала їй усе своє життя... А потім зібрала речі і втекла з України, не озирючись. Не могла я там більше залишатися ні на день, ні на годину... Не могла... Ви мене розумієте?!» [6].

Жінці легше жити на чужині, їй стала ненависною рідна земля, оскільки кожен куточок там нагадує їй про жах, який вона пережила, примушує знову й знову відчувати біль від втрати близьких людей. У нерівному протистоянні між соціальним злом та гуманізмом, між жорстокою реальністю й людиною особистість жінки ламається, душа позбувається певних якостей. Після всього пережитого Марії важко стати щасливою, важко любити власних дітей, онуків. Однак навіть у скаліченій душі залишається місце для щирого, хоча й пізнього, кохання. Тобто, робить висновок драматург, ніяке соціальне зло не здатне вбити в людині прагнення

бути щасливою, а також здатність любити когось. Після смерті чорне вбрання Марії стає білим, кольору невинності, кольору янголів.

Цікавим також є спостереження автора, що Марія через екстремальні історичні обставини (комуністичний терор, війна) виявляється викинутою за межі свого соціуму, проте певні риси характеру (наполегливість, працелюбність, терпіння), а також талант модельєра дозволяють їй знайти своє місце у новому соціумі, стати успішною у чужому для неї суспільстві.

Драматург дає влучні характеристики кожній віковій іпостасі Марії: 16-літня Марія — *«цікава до всього, обережна, мрійлива»*; 23-літня — *«практично-мрійлива, енергійна»*; 35–40-літня — *«розчарована, зла, цинічна»*; Марія, якій за 60, — *«мудра, терпляча, педантична»*; а зовсім стара — *«тихата, вибаглива та ексцентрична»*.

Дуже вдалим ходом П. Ар'є слід вважати присутність музики у п'єсі *«Кольори»*, не випадково вона має підзаголовок *«Розмір 1/4, темп поміркований»*. Життя Марії драматург порівнює із танго. Танго — це танець, у якому і різкі експресивні повороти, й екстремальна сила обіймів, і надривні трагічні жести — усе символізує протест. Танго — це втеча, поєднання двох проти всіх. Марія танцює танго свого життя. Однак це не лише танець пристрасті, а й танець смерті. Це безжальна боротьба між партнерами, це раптова взаємодія протилежних енергій, їх замикання, яке в результаті породжує то світло, то темряву, із такою швидкістю, що перетворюється на полум'я. Справжнє танго пропалює наскрізь, як і історія життя протагоністки п'єси. *«ЖІНКА В ЧОРНОМУ. (...) Свого часу я непогано шила, та своє життя закроїла не дуже вдало. Все минуло, як у танго»* [6].

У «фарсі для двох блазнів, годинника та маріонеток» *«На виступцях»* К. Демчук також показує стосунки між людиною та суспільною формацією. Причому у названому творі немає прив'язки до конкретної історичної епохи.

У творі присутні яскраві постмодерністські елементи: перш за все — гра з іншим текстом — «Аліса в країні чудес» Л. Керола. У п'єсі також постає жива колода карт: королі, нижники, кралі, блазні та їхні слуги. Долею випадку до цієї «карточної» країни, якої немає на жодній мапі, потрапляє чужинець — мандрівник.

Пильність гостя присипляється надмірною увагою до його персони з боку нижників, краль і блазня. Вони перевдягають чужинця у прекрасні, гідні короля шати, пригощають наливкою, розважають. Одначе не все так чудово у цьому королівстві — зрештою мандрівник дізнається про місцевий закон: людина, яка приходить сюди, мусить або померти, або стати королем, своїм наказом убивши попереднього (адже, як і в кожному пристойному королівстві, тут є кат).

Наприкінці п'єси з'являється Король. На його вихід читач-глядач чекає протягом усього твору, оскільки нижники постійно повідомляють про його вчинки: Король спить, Король обідає, Король одягається... Слід зауважити: всі жителі цієї дивної країни знають, що їхній правитель — божевільний, проте давно змирилися із цим фактом і сприймають його, як даність. Ось-ось проб'є годинник, і чужинець зможе віддати наказ: *«Я тут Король, а сього самозванця скарати сеї ж миті!»* [46, 366]. Проте його випереджає придворний Блазень, що поспішно проголошує себе Королем, а колишнього короля та чужинця — блазнями. Новий правитель проганяє Ката й не намагається затримати мандрівника, коли той вирішує піти геть. Гість відчиняє двері й, побачивши, що надворі світанок, виходить.

Під виглядом колоди карт драматург змальовує людей, скутих рамками (традиціями, ритуалами, законами) якогось суспільного утворення — сім'ї, колективу, держави. Члени такої громади, немов маріонетки, грають день у день свої завчені й закріплені за ними ролі і є частинами одного великого механізму. У суспільстві стираються межі особистості (саме тому у п'єсі діють карти), усі його члени схожі одне на одного, нагадують схеми. І коли до їхнього товариства потрапляє той, хто чимось відрізняється від них — кольором шкіри, віросповіданням, національністю, способом мислення, — вони ставлять його перед вибором: або померти, або стати однією із карт великої колоди, тобто позбутися своєї інакшості, втратити частину своєї особистості. Щоправда, існує ще один вихід: можна стати блазнем, потоптавши свою гідність. Але головний герой п'єси *«На виступцях»* знаходить свій варіант — він просто відчиняє двері й виходить. Уся громада завмирає від здивування і не в змозі протидіяти Чужинцеві, вони безсилі

перед неординарністю вчинку гостя. Сторонній людині вдається подолати їхню сірість і одноманітність своєю незвичайністю.

Цікаво, що як і всіляка нечисть, колода карт втрачає свою силу із настанням світанку. Цей світанок, хоча й сірий, віщує початок нового дня, нового життя, але не для королів, краль і нижників, до яких приходить черговий божевільний правитель-тиран, а для чужинця, який виходить на свіже повітря.

Отже, в аналізованому драматичному творі на рівні узагальнень (без конкретної історичної прив'язки) змальовано конфлікт між особистістю і соціальним утворенням, яке намагається стерти будь-яку «інакшість» у людині. Людина, в свою чергу, протистоїть більшості, прагне зберегти особистісну ідентичність, проявляючи неординарність у мисленні та вчинках.

Трагікомедія О. Росича «*Останній забій*» демонструє, наскільки глибоко деформується світогляд людини багаторічною пропагандою комуністичного режиму. Події у п'єсі відбуваються у шахтарському містечку на Донбасі у 2003 році. Люди, які живуть там, виявляються скаліченими: чоловіки тяжко працюють, але місяцями не отримують платні за свій труд, щодня п'ють горілку, б'ють дружин, а жінки лаються. Проте всі вони не здатні побачити навколо себе безліч нових можливостей у новій країні, не можуть уявити собі іншого життя, адже так жили їхні батьки й діди. Дізнавшись, що їхню шахту планують закрити, один із шахтарів обурюється: «*ВІТЬКА. Я зі своєї шахти нікуди не піду. Я тут виріс. Тут дід мій, прадід працювали; куди я піду?!*» [109, 427].

Трагізм жителів цього регіону України розкривається через змалювання низки жахливих подій. Місцевий вчитель іде зі школи працювати шахтарем, адже там більше платять, і, до того ж, він більше не може дивитися на цих дітей: «*ЗООЛОГ. На дітей дивитись страшно. (...) Якби в мене були гроші, я б сам доплачував, тільки б мене не піднімали на світ Божий...*» [109, 444]. Одні хлопці-близнюки, батько яких загинув у шахті, а мати працює на чотирьох роботах, ходять до школи по черзі — через день, бо в них одні штани, одна сорочка, одні туфлі на двох — чим не кріпаки! Маленький хлопчик виливає гарячий чай на обличчя рідному братику за

те, що той відкусив шматок від його сосиски. Мати змушує доньку зробити аборт, бо та завагітніла від «неперспективного» однокласника: *«ЛЮБКА. (...) Ти, он, глянь, як Надька та Верка зі своїми живуть. З макаронів — на воду. Подивись, у чому їх малі бігають... Бурлаки при царю краще одягались... Ти придивись до того Андрюхи, він же за вітром ходє. Я як побачила його без сорочки, мамочка родная — суп-набор, а не мужчина... Шахту ось закривають — де він працювати буде? (...) Послухай, доцінька, маму. Ти ж моя кровінушка, хіба я посоветую тобі щось погане?! Аборт. Треба робити аборт, і чим швидше, тим краще...»* [109, 442]. Останнім бажанням чоловіка перед смертю виявляється заїхати в піку найкращому другу. Дружина кричить на свого чоловіка: *«ВЄРКА. Давай гроші — куплю! Ти мужик чи ні?! Коли ти вже перестанеш нюняти? Санька, он, помер як мужчина і забезпечив своїй сім'ї існування. І харчуються зараз нормально, і квартиру обставили... А ти сморчок якийсь... Не можеш дочкам на навчання заробити, так хоч на кіло ковбаси зароби...»* [109, 453]. О. Росич ніби нанизує ці жахіття, створюючи ефект нагнітання. Проте апогеєм стає трагічна подія: шахтарі підриваються у шахті, щоб їхні сім'ї отримали грошову компенсацію, бо не бачать іншого способу допомогти рідним.

Попри таку похмурість, драматург залишає надію на «одужання» цих людей: у фіналі п'єси засипаних шахтарів раптом заливає світло згори і лунає крик: *«Хлопці, тримайтесь! Спасеніє вже близько!»* [109, 469], а замість традиційного слова «Кінець» пише: «Початок». Окрім того, шахтарі здатні на вчинки і почуття, що викликають повагу. Наприклад, чоловіки притягнули із собою в шахту труп свого товариша, щоб його онука отримала компенсацію, двоє друзів грабують аптеку, аби дістати ліки для хворої матері свого товариша, один із героїв безмежно любить своїх маленьких донечок (*«ЗООЛОГ. Знаєте, Андрюша, я б і руки, і ноги собі повідрізав — тільки б моїм дівчаткам було що їсти, в чому ходити... Щоб вони хоч трошки, в чотири роки, відчували себе дітьми... Просто на якомусь вже етапі стає все одно, в чому ходити, — аби чистий був...»* [109, 444]), інший — із ніжністю піклується

про хвору матір, ще один — продовжує палко кохати дівчину, попри зроблений аборт.

У проаналізованому творі показано деформацію особистості під впливом тоталітарного суспільства, викривлення шкали цінностей, спрощення життя людини до задоволення тваринних потреб і накопичення матеріальних благ, однак автор сподівається на зміни на краще.

А. Вишневський у драмі «Різниця» зображує конфлікт між людиною та соціумом за допомогою абсурдистських прийомів. Герой Дальтонік протиставлений усім іншим людям, оскільки не бачить «різниць», для нього все — одноманітне, однакове. За таке «інакомисліє» його засуджують Зелений і Коричневий, які нагадують середньовічних інквізиторів, пасторів-сектантів, слідчих КДБ або Гестапо, і, зрештою, віддають на поталу Різниці (вона працює на м'ясокомбінаті; відрізає голови різній худобі). Відчутні перегуки із «Носорогами» Є. Йонеску: люди сприймаються як худоба.

«ДАЛЬТОНІК. Худоба... Худоба — сутність досить містка і багатозначна. Але в основному виділяють два різновиди. Перший — велика рогата худоба. Досить загрозна на вигляд. Харчується в основному зеленню у значних кількостях, тому майже постійно щось пережовує. Де прив'яжуть — там і пасеться. Як правило, час від часу потребує зміни пасовища, аж доки на старому виросте нова зелень.(...) Другий різновид — проста свійська. У неї, порівняно з великою рогатою, вим'я невелике (або й взагалі відсутнє), але доїться вона набагато частіше. Тих із них, які особливо швидко обростають, регулярно стрижуть. характеризуються м'якою вдачею, покірністю, відсутністю нарікань на будь-кого або будь-що. Деякі дослідники виділяють ще так званий «тягловий» тип, що представлений особливими трударями, на яких їздять усі, кому не лінь» [32, 73].

І якщо Є. Йонеску викривав фашизм, то А. Вишневський — комунізм. Однак їхні роздуми про стосунки між людиною та соціумом можна накладати на будь-яку суспільну формацію (у першу чергу державу), оскільки кожна суспільна формація має подібну структуру: є «худоба» — мовчазна більшість, є «дальтоніки» —

інакомислячі і є «зелені» та «коричневі» — люди, яких наймають, щоб перевиховувати інших.

Драматург застосовує прийом «театру в театрі»: в одній зі сцен Зелений і Коричневий, залишившись наодинці, починають жалітися, що їхній грим надто в'їдається у шкіру, та ще й нагодували їх перед роботою, як на заріз, хоча «...Актор мусить бути голодним» [32, 66]. Не до кінця зрозуміло, чи це рівень реального театру, чи рівень соціуму, який найняв цих людей, аби перевиховати Дальтоніка.

Таким чином, «Різниця» — це п'єса про людину, яка не хоче розчинитися в думках і словах маси, має інакші думки, відмінну точку зору. Проте худоба (у першу чергу тоталітарне суспільство, але не тільки) не терпить, не приймає таких, тому примушує мовчати. Зрештою, кат одягає їй на голову мішок і знищує.

Драматичний етюд з фантазіями С. Новицької «Крейзі» змальовує життя підлітків, яке доволі нечасто стає темою сучасних п'єс. Протистояння між 16-літньою дівчиною Танею та соціумом відбувається на трьох рівнях: нові однокласники, батьки, сусіди.

Таня переходить до елітного ліцею, проте її одразу не сприймають однолітки, починають знущатися. Дівчина має романтичну й вразливу душу, наприклад, аби відреконструюватися перед новими однокласниками, Таня придумала вірш. Але злі однокласники, на жаль, не зрозуміли цього і в перший же день підклали Тані на стілець міхур із червоною фарбою, аби посміятися над нею, «поприколюватися».

Цю ніжну романтичну душу боляче ранить не тільки жорстокість однокласників Аліни, Наталки, Олі, Макса та Гвинта, а й байдужість батьків (мати, залежна від алкоголю, часто залишає доньку саму, а батько давно має іншу родину), а також нещасливе подружнє життя сусідів Інни та Вадима (чоловік ревнує дружину та б'є її, хоч і мають малу дитину). І тільки сусідка Іллівна, одинока жінка князівського роду, яка довго була на засланні, щиро любить дівчину: «ІЛЛІВНА. Мені для тебе, Танюшко, нічого не шкода. Ви з мамою мов рідні мені стали...» [100, 327].

У п'єсі оголюються проблеми сучасних підлітків: розпуста, пияцтво, куріння, наркотики, культ грошей, фальш, відсутність щирої дружби, справжнього кохання і навіть гвалтування дівчини. А елітність ліцею, куди із великими зусиллями мати влаштовує Таню, вимірюється не якістю навчання, а кількістю *«грошей, витрачених батьками на своїх чад»* [100, 320]. Учні курять прямо в туалеті, святкують початок навчального року пиятикою. Від них, у свою чергу, вчителі вимагають гроші *«на потреби школи»*. Саме в цьому навчальному закладі допускають знущання одних дітей над іншими: починається все із червоної фарби на спідниці Тані, потім їй ставлять підніжку, й вона розбиває обличчя (щоправда Таня відповідає на жорстокість жорстокістю: б'є в обличчя кулаком Аліні), а закінчується все згвалтуванням дівчини її ж однокласниками.

Тікаючи від жорстоких реалій свого життя, Таня фантазує. Вона уявляє себе то Джульєтою поруч із Ромео, то княгинею, що розмовляє із лакеєм, то жебращкою, яку лякає міліціонер. Потім їй ввижаються мама з татом у весільному вбранні, вчителька та однокласники у подобі монстрів, а потім уявляє собі, що виходить із тюрми і намагається вбити Аліну та її подружок із пістолета. Тобто, на сцені поруч із реальними подіями розігруються нафантазовані дівчиною епізоди. Варто навести думки М. Шаповал із цього приводу: *«У п'єсі приваблює те, що глядач може спостерігати одні й ті самі події і зовні, і зсередини, з точки зору дівчини, в образно-символічному вияві — через її сни, мрії, фантазії, які віддзеркалюють дійсний стан психіки героїні й адекватно передають її світосприйняття. Байдужість батьків, знущання однокласників, бійки, згвалтування нищать внутрішній світ Тані, руйнують її душу, навертають до думок про вбивство, підштовхують до суїциду. Крок за кроком милі, романтичні фантазування дівчини перетворюються на жахливі марення клінічного характеру»* [153, 537].

Таня, зрозумівши, що всім до неї байдуже, а, в першу чергу, рідній матері, вирішує вчинити самогубство — випиває усі мамині пігулки. Складає передсмертну записку: *«ТАНЯ. (...) Нікого не треба звинувачувати. Я не зможу жити в цьому божевільному світі, його не зміниш. Я йду назавжди. Прощайте всі!»* [100, 348].

Рятувати Таню збігаються її мати, Іллівна та сусідка Інна. Кожна із них відчуває свою провину за те, що сталося: мати обіцяє остаточно покинути батька-брехуна, повернути Таню до старої школи і знайти найкращого адвоката, Інна просить вибачення за те, що згарячу нагримала на неї, запевняє, що сидітиме з її дітьми й попросить Вадима вправити мізки хвойді Аліні. І тільки старенька Іллівна тихо вимолює у Бога для дівчини життя:

«ІЛЛІВНА. Забери краще мене, Господи! Вона ж іще дитина... (...) Господи, дай їй шанс, хай вона виживе! (...) Візьми моє життя, Господи, мені давно вже час... (...) Я беру на себе всі її провини, вільні й невільні. Пробач її, Господи, і помилуй! [100, 350].

Фінал п'єси — оптимістичний. Таня лишається живою, із уст її матері звучить надія на краще майбутнє: *«Все у нас буде добре. Ми ще будемо щасливі!» [100, 350].* Отже, під впливом агресивного середовища свідомість молоді дівчини деформується: поступово вона сама стає здатною на жорстокі вчинки й вчиняє найбільший гріх — намагається себе вбити. Проте образ Іллівни, яка згодна віддати власне життя, аби дівчина вижила, дає надію, що світ — не такий уже й поганий, якщо в ньому живе хоча б одна людина, яка по-справжньому тебе любить.

Стає, відтак, очевидним, що сучасні драматурги часто звертаються до соціально-політичної проблематики і пропонують політично заангажовані твори. Також зображують протистояння між соціальним злом і окремою особистістю, соціальним утворенням і людиною, результатом якого зазвичай стає деформація свідомості, що однак не призводить до загибелі всього людського в людині.

1.2.4 Модерністський над-герой у п'єсах межі ХХ–ХХІ століть. Четвертий рівень «я — всі ми» — це стосунки людини з людством та історією. Цей рівень є головним носієм філософії історії, соціально-філософських проблем. Слід наголосити, що постмодернізм демонструє втому від історії та її «великих наративів», а також відсутність пам'яті як забуття історії, зображує не-героя, який перебуває поза межами історичного процесу. Натомість тексти сучасних

українських драм виявляють переконаність у тому, що одна людина здатна творити історію (поява модерністського над-героя), і активно займаються «лікуванням» історичної амнезії.

Показовою п'єсою, що висвітлює таку проблематику, є драма на два постріли «Сум і Пристрасть, або Браво, пані Теліго!» А. Багряної, що тяжіє до некласичного типу організації драматичного дискурсу. Образ головної героїні п'єси — Олени Теліги — розкривається через змалювання боротьби, протистояння між Сумом і Пристрастю в душі письменниці (причому Сум і Пристрасть, які «приходять» із вірша О. Теліги «Танго», постають як окремі дійові особи).

Час у драмі зміщений: починається п'єса з рішення Олени у 1941 році повернутися до Києва. Потім розгортається історія її життя: від знайомства із майбутнім чоловіком Михайлом (наявні також і вставки про більш ранні події — злиденне життя з матір'ю в Україні після еміграції батька у 1920 році, бал в Подебрадах) до життя в Чехії, знайомства з українськими письменниками-емігрантами, поневірянь у Польщі. Завершуються усі події розстрілом Михайла та Олени.

Особистість поетеси є цілісною, проте представлена вона в трьох іпостасях: як жінка, як митець і як українка.

Як жінка Олена переживає внутрішню боротьбу між сумом і пристрасстю — коханням до чоловіка Михайла та ніжним почуттям до Дмитра Донцова. У той непростий для подружжя період життя, коли вони змушені були жити в глухому польському селі без елементарних зручностей, коли Михайло працював землеміром, а Олена — вчителькою у школі, а за свою працю отримували копійки, коли економили на всьому, — тоді справжньою відрадою для поетеси були листи від Д. Донцова, які вона невміло ховала від чоловіка. Дивовижним чином у душі поетеси поєднується пристрасне кохання до ідейного наставника (саме так Олена називала Д. Донцова) і щира любов до Михайла. «ОЛЕНА: А хочеш, скажу тобі правду? Хочеш? (Кокетливо усміхається). Якби я не почувалася з тобою щасливою, вже давно втекла б від тебе. Але, як бачиш, не тікаю, навіть навпаки, щоразу спішу

до тебе — з радістю й найтеплішими почуваннями. Чуєш? Моє справжнє щастя — це ти! Ти — мій найрідніший, найдорожчий, мій любий, Михайлику! (Обіймає чоловіка)» [11].

Як митець вона відчуває відповідальність поета перед власним народом: «Слова не повинні розходитися з ділом. Коли ми, поети, пишемо твори про відвагу, твердість, шляхетність, коли закликаємо до боротьби інших, то мусимо відповідати за власні слова. Справжня поезія — не вигадана комбінація красивих метафор, а крик душі, вплив самого серця» [11].

Як українка Олена Теліга болісно сприймає жахливі події на Батьківщині, винищення інтелігенції більшовицьким режимом:

«СУМ: Те, що робиться зараз в Україні — в стократ страшніше, ніж пекло. У пеклі горять за важкі гріхи, а тут — за любов до свого народу...

ПРИСТРАСТЬ: За власну честь і непереборну жагу до волі!

ОЛЕНА (тихо): За волю...» [11].

Усвідомлюючи небезпеку, поетеса все-таки приймає рішення їхати до Києва — «якщо залишусь — зраджу саму себе» [11], оскільки «Я належу Україні. Я належу Києву. Відчуваю, що зараз повинна бути там, де мій народ» [11]. Уже в Києві Олена мала шанс на порятунок (її попередили про засідку, організовану гестапо, а Олег Ольжич до найменших деталей спланував їхню з Михайлом втечу з міста). Проте вирішила йти до кінця, до останнього подиху, адже була готова померти за те, що любила. Олена Теліга мала свій обов'язок перед Україною і ціною власного життя виконала його. «Якщо кожен мій день буде схожим на наступний, якщо в моєму житті не буде вогню, пристрасті, мрії, високих поривань, тоді краще взагалі не доживати до старості. Краще згоріти молодою... (Усміхається) Без зморшок та сивин» [11]. Краще «гаряча смерть», ніж «зимне умирання». Сприйняття смерті драматургом віддаляється від постмодерністської світоглядної позиції — на її переконання, перестає існувати тільки тіло, натомість залишаються «Дух! Пам'ять. Подвиг! Ім'я Слава! Красива легенда. Любов! Зрештою, поезія» [11].

Образ Михайла Теліги теж не є постмодерністським, він також не перебуває поза історією. Ось як характеризує себе сам чоловік під час першої зустрічі з Оленою: *«МИХАЙЛО: Знаєте, якби мені довелося загинути за волю мого народу, за власну гідність і честь, повірте, Лено, я ні на мить не шкодував би про своє життя. Бо що моє життя у порівнянні із життям усієї України?»* [11]. Викликає повагу сила його почуття до дружини. Ніби передчуваючи трагічні події, які чекають на подружжя, Михайло запевняє Олену: *«(...) І щоб там не сталося, щоб б нас не чекало попереду, пам'ятай: я завжди залишатимусь вірним тобі і своїй любові до тебе»* [11]. Вражає і його останній вчинок: він видав себе за члена Спілки письменників (хоча й не був ним) і пішов на смерть разом із коханою дружиною, щоб бути з нею до кінця. Олена віддала своє життя за Україну, за ідею, а Михайло — за кохання до жінки, незважаючи на те, що знав напевно: серце її належало не тільки йому одному.

Слід зауважити, що п'єса *«Сум і Пристрасть, або Браво, пані Теліго!»* є дуже музикальною: на сцені неодноразово лунають пісні на вірші самої О. Теліги («Вечірня пісня», «Козачок», «Весняне»), народна пісня («Козак від'їжджає»), мелодія українського танка «Козачок». Проте центральною настроєвою піснею є «Танго» О. Богомолець на слова поетеси. Олена Теліга проживає своє життя так, наче танцює танго, адже, як було зазначено вище, танго — це танець не лише пристрасті, а й смерті, це символ протесту, боротьби.

Тож в образі Олени Теліги авторка створює модерністського над-героя, вважає її вчинок *«найкрасивішою, найсправжнішою поезією»* і переконана в тому, що цей подвиг українці пам'ятатимуть через багато років. Наголошується, отже, на тому, що існують особистості та події, які не стираються з національної пам'яті, існують вчинки, які мають значення для історії. Олена Теліга жила із пристрастю, і померла також із пристрастю:

«ПРИСТРАСТЬ (втручається в танок): Насолоджуватися життям — це прекрасно! Але коли у тебе з'являється нагода піднятися над особистим, увійти в історію свого народу, здобути безсмертну славу, стати легендою для майбутніх

поколінь, — не варто від цього відмовлятися. Усе в житті — тлінне. Усе, окрім слави. (Відводить ОЛЕНУ на свій бік). Коли тобою керує сліпа, нерозважлива пристрасть, коли тебе переслідує відчай, страх перед невідомістю, коли ти... запалена ідеями того, кого по-справжнього кохаєш... Кинь виклик ворогу, скористайся цією силою, яку маєш в собі! Спрямуй цю силу в боротьбу за те, що варте твоєї смерті!» [11].

Сучасна (частково віршована) містерія на дві дії «Український вертеп» О. Клименко також демонструє актуалізацію історичної пам'яті. У невеликій за обсягом п'єсі змальована вся історія України: від княжих часів через жахливі події ХХ століття (Чорнобиль, афганська війна) і до здобуття незалежності. В образах історичних осіб, знакових для нашої держави, — Володимира Великого, Данила Галицького, Богдана Хмельницького, Михайла Грушевського, Андрія Шептицького, Степана Бандери та ін., — наша історія постає як історія кривавої боротьби, як історія «стогонів і ридань», як історія зміни одного Ірода-правителя на іншого, який ненавидить цю землю і хоче знищити її, всю:

*«ІРОД. (...) Цей впертий народ, що не існує вже три століття,
Якого я рішив навіть імені,
Нарікши «наречієм» і «губернією»,
Якимось чином народжується знов і знов.
Я винищив все, що тільки міг.
Я розтоптав його державу,
Я винагородив його князів і вельмож.
Я розстріляв його розум — інтелігенцію.
Я підмінив йому навіть мертвих» [61, 186–187].*

Саме через такі трагічні історичні обставини українці, які нарешті здобули незалежність, зіткнулися із великими труднощами, адже втратили орієнтири, національну гідність, рідну мову:

*«Батьки наші відреклися від давніх святинь,
Згасили світильники, що світили поколінням,*

*І тепер ми бродимо навпомацки,
Поки Твоя рука не допоможе нам.
Мова наша стала нехитною і зневаженою,
Сміються над нею чужинці,
Що хазяями почувуються на нашій землі (...)
А вожді наші гризуться між собою,
І кожен кричить: «Це наше!»,
Маючи на увазі: «Це моє!»
І багато хто не вірить уже ні в що,
Тільки щоб урвати від тіла Матері шматок побільше
І згризти його у своєму барлозі...» [61, 199–200].*

Однак, представивши портрети українських героїв, драматург вселяє надію в те, що і в сучасній Україні є місце для подвигу, що наша Матір-земля обов'язково народить нових героїв. З уст діви Марії лунають такі слова:

*«МАРІЯ. Радуйся, земле ясная, довіку і віку:
Господь сам зійшов до тебе, поблагословити.
Не бур'яном нині вкриєшся, буйними тернами,
А квітками завітчаєшся, садами-ланами!
Цвіте, земле Божя, Україно!..» [61, 211].*

Аби процвітати, вважає авторка п'єси, нам необхідно пам'ятати сторінки своєї історії, згадувати тих людей, які віддали все, що мали найціннішого, заради України. А слова Степана Бандери запевняють у необхідності об'єднання українців заради спільної мети — розбудови сильної держави:

*«БАНДЕРА. (...) Але скажи мені, Матір Божя,
Що плачеш над нами у синім небі несходимими сльозами, –
Чи настане коли-небудь день,
Коли українець уже не буде вбивати українця?..» [61, 210].*

Модерністський над-герой з'являється і в п'єсі Л. Волошин «Маноле» (Ще одна притча про любов). Семеро чоловіків уже другий місяць будують серед степу

храм за наказом воєводи Негру на честь блудниці Софії. Однак усе, що майстри зводять за день, за ніч іде в землю. Будівельники не можуть зрозуміти, в чому річ, допоки одному з них — головному майстру Маноле — не з'являється уві сні Ангел і не відкриває таємницю: «АНГЕЛ. (...) Храм твої дивовижний земля-матінка тримати на собі не хоче. Не повинно будуватися Храмів во ім'я блудниць. Так це не твоя провина. Ти — майстер, твоя справа камінь класти. Але тільки марно все це. Не буде цей Храм стояти...» [36]. Проте вихід є: хтось один із сімох будівельників повинен пожертвувати життям своєї дружини: «АНГЕЛ. (...) Якщо і справді цей храм для вас такий цінний, візьміть дружину одного з вас і в цей Храм, саме на тім місці, де хрест перетинається, — у землю її і вмуруйте. І тоді кращого за нього довіку не буде. І стояти йому століття... А щодо вас, то слава вас не обмине, від тієї вашої слави й внуки ваші здригатися будуть...» [36].

Між чоловіками виникає суперечка, чию жінку слід віддати в жертву. Однак попри те, що усі, крім Маноле, є нещасливими у шлюбі, ніхто не погоджується віддати власну дружину заради загальної мети. Тож майстри дають страшну клятву, що ночувати додому не підуть, а молодиця, яка наступного дня зранку першою до них прийде, і буде замурована в землю, там, де хрест перетинається. Щоправда, усі чоловіки, окрім Маноле, порушують клятву й різними хитрими способами попереджають своїх жінок, аби ті не приходили завтра вранці на місце будівництва. Тож цілком природно, що наступного ранку першою до майстрів приходять кохана дружина Маноле Аурічка, яка, нічого не знаючи про страшну клятву, розхвилювалася, що чоловіка другий день немає вдома. Ось як майстер Маноле зустрів того ранку свою кохану дружину: «МАНОЛЕ (пересилуючи себе). Не радий, Аурічко... Вперше — не радий... Та ніти я тобі не дозволю, немає на те моєї волі... (гірко). Краще б ти взагалі не приходила...» [36].

Після тяжкої внутрішньої боротьби Маноле не відступається від страшної клятви й приносить у жертву свою кохану дружину Аурічку, платить найдорожчим, що у нього є, адже без того, щоб закопати її живцем під стінами храму, як сказав Ангел, будівництво завершити не вдасться. Маноле, вважаючи зведення храмів

справою свого життя, не може зректися цієї справи навіть заради кохання: *«МАНОЛЕ. (...) Ми — майстри. Нас наш народ на велику справу поставив — храми будувати. І не повинні ми справи своєї кидати, от це не правильно...»* [36].

І щойно будівельники живцем замурують Аурічку, як стіни храму стрімко починають рости вгору. Чоловіки потрапляють у пастку, бо опиняються високо над землею і не можуть злізти. А блудниця Софія, незважаючи на те, що серед тих сімох чоловіків є і її коханець Іон, забороняє Негру рятувати їх, аби вони загинули і не змогли побудувати храму, кращого за її. Усі, окрім Іона та Маноле, самі стрибають униз і гинуть. Хтось із крилами, зробленими нашвидкуруч із дощок, а хтось і без крил. *«ІОН (сумно). Ну, от всі і полетіли... Залишилися ми з тобою, Маноле... Назавжди тут залишилися...»* [36].

Вчинок Маноле викликав осуд і нерозуміння навіть з боку найближчих соратників майстра — будівельників. Але чоловік твердо переконаний: *«МАНОЛЕ. (...) Хто ми такі? Правильно Григоре сказав — черви земні, дурні... Справа наша нас людьми зробила, людськості навчила... Не можна нам було її зрікатися... Кидати... Хто перший раз кинув, кине і в другий... А там і зрадити себе не довго... Не міг я цього допустити... Храм ми вибудували, а вже якою ціною — не нам судити... Пройдуть століття, ціну усі забудуть, а нас пам'ятати будуть, разом з нашим Храмом...»* [36].

Майстер має цілком модерністські «погляди на життя»: загальна справа, висока ідея, вічне мистецтво — усе це варте того, щоб принести в жертву особисте щастя, кохання і навіть життя, власне чи близької людини. У цих словах — життєве кредо чоловіка: *«МАНОЛЕ. (...) Адже ми з тобою не стільки Храм будуємо, скільки прийдешнім століттям звісточку передаємо. От дивися: я — умру, ти — умреш, Григоре, воєвода, Мирон, а він стояти залишиться. Ні дощ, ні сніг, ні сонце — усе йому ніпочім. Будуть до нього в молитві діти наші приходити, онуки, потім правнуки...»* [36].

Отже, українські п'єси межі тисячоліть демонструють відмінне від постмодерністського ставлення до історії. Замість амнезії щодо національної історії

реанімується історична пам'ять, повертається модерністська віра в те, що людина творить історію, що її вчинки мають значення для наступних поколінь. Героями драматичних творів дедалі частіше виступають люди, які вважають, що існують ідеї (мистецтво, нація, держава), за які варто пожервувати особистим щастям, власним життям або життям рідних людей.

1.1.5 Людина як частина гармонійного природного світу. П'ятий рівень «я — все» — являє собою стосунки особистості й природного середовища, що її оточує. Цей рівень — носій натурфілософської проблематики. Постмодерний світогляд трактує світ як хаос, а людину ставить осторонь від природного середовища, тоді як сучасні п'єси пропонують зовсім іншу концепцію світу — як гармонії, єдності, ієрархії.

У п'єсі Я. Верещака *«Душа моя зі шрамом на коліні»* світ мислиться як єдиний організм, єдина душа, і кожне створіння Боже є її невід'ємною часточкою, тому розподіл на Людей, Птахів, Рослин і Тварин є, з точки зору автора, умовним. Головний герой п'єси Слав. Ко-Ко дуже любить усе живе, і навіть у найтяжчі хвилини, коли ніхто з людей не надає йому необхідної підтримки, немає з ким по-людськи поговорити, він іде до своєї Пасіфлори, яка шепче йому про любов і таїну буття, біжить до Дерев, обіймається з ними, як із найближчими друзями, заряджається від них цілющою енергією, розмовляє з Кішками й Собаками, Птахами і Мишами, з усім живим навколо, адже вони завжди вислухають. *«Бо коли людина мучиться, вона робить крок назустріч братам своїм меншим, втрачає пуху, перестає називати себе вінцем творіння... поступово відкриває свою душу навколишньому світові і зливається з ним... Стає Квіткою і Деревом, Горобцем і Кішкою, Помідором, Соняхом, Кротом, Мишею, маленькою Бджілкою...»* [29, 123]. Драматург формулює найвищу таємницю буття: *«З любові і сонячного проміння зітканий цей світ і все живе на ньому. А смерть — це облуда, гіпноз для дурнів, що тільки заради тіла свого живуть...»* [29, 134].

Драматург, отже, вважає Людину невід'ємною часткою Природи, а не вінцем творіння, вписує її в гармонійну цілісну картину світу і заперечує вищість людини над іншими живими створіннями.

Метафізична п'єса (фентезі-притча з елементами чорної сучасності) «*Авва і смерть*» О. Танюк, віднесена Б. Дабо-Ніколаєвим до «конструктивного постмодернізму» [43, 41] й охарактеризована С. Росовецьким як «екзистенційна п'єса» [125, 279], відсилає до пантеїстичних уявлень про Всесвіт. Петро — вчений, винайшов «сироватку Герди» (відсилання до «Снігової королеви» Г.-Х. Андерсена), яка дозволяє заморозити людину чи тварину на певний час. Зациклений на своїх експериментах із криогенною консервацією, учений перестає звертати увагу на свою дружину Еву, не помічає її відданості, щирого почуття та ще й заводить коханку (рідну племінницю Еви — Лялю). Тоді як відданість Еви чоловіку просто вражає.

«ЕВА. Та ні, все так. Я завжди буду з ним. Завжди підтримуватиму його ідеї. Навіть якщо він буде не зовсім правий. Йому потрібна допомога. Навіть якщо зараз він цього і не розуміє.

БАРБАРА. (...) Не ображайся, Ево, але, якщо вже про це зайшла мова, то скажу: в тебе є одна, але дуже велика вада. Ти надто віддана, віддана як... собака. І довірлива... Вибач, звісно, це не моя справа... але...» [125, 228–229].

А проте Ляля сприймає її як людину, яка не цінує власного життя і прагне принести себе в жертву. Дівчина не може зрозуміти того почуття, яке має Ева до свого чоловіка. Жінка робить усе, щоб її чоловік досяг успіху. Так, вона набирає повний дім квартирантів, аби вистачало грошей на чоловікові наукові експерименти, безмежно вірить у його здібності. Довідавшись про його зраду, добровільно йде на заморожування, аби хоч таким чином привернути увагу Петра до себе: *«ЕВА. (...) Я лежатиму у кришталевому сні. Як спляча красуня. Ти ж над усе обожнюєш своїх заморожених. Я часто спостерігала, як ти спілкуєшся із заснулими хробаками й жабами. А які слова ти говориш Авві, яку помічаєш лише тоді, коли вона опиняється у твоєму кріобоксі! Я й не здогадувалася, що ти знаєш такі ніжні та ласкаві слова.*

ПЕТРО. Ево!!!

ЕВА. Так ось, ти панькатимешия зі мною і мріятимеш про моє пробудження. Нарешті, твої думки будуть тільки про мене. Вперше в житті. Цього прагне кожна жінка. А прокинувшись, я, можливо, почую: як ти почувася? І що відчуваєш? То що? Ти згоден?» [125, 244].

Петро, задоволений, що отримав новий біоматеріал, заморожує дружину, проте поява Смерті у людській подобі порушує плани вченого, адже вона висуває ультиматум: хтось неодмінно має померти — або Авва, або Ева. «*ОСОБА. От і добре. Пропоную вам угоду. Я віддаю вам вашу дружину... А ви відпускаєте зі мною Авву*» [125, 250]. Однак Петро, який раптом усвідомлює, що любить і дружину, і свого собаку, й не хоче втрачати нікого з них, пропонує себе замість Авви та Еви. Розмова Петра зі Смертю виявляється для нього вельми цікавою і дуже корисною. По-перше, він дізнається, що його дружина дуже страждала й ледь не пішла з життя, коли померла їхня маленька донечка Олянка, а він, захоплений роботою, навіть не помітив цього. По-друге, його сироватка «Герда» насправді нічого не варта: і собаку, й Івана повертала до життя Смерть. Собаку Авву — тому що вона щоразу рвалася назад, до улюбленого господаря, а Івана — бо він рідкісний альтруїст, справжній вірний друг, жодного разу не зрадив, фінансував Петрові експерименти, а найголовніше — він усе життя щиро любив Еву, але не посмів відкритися ні їй, ні Петру, просто був поряд, оберігав їхній спокій. Петро обурився на таке «віроломство» свого друга: «*ПЕТРО. Справжній... Справжній сказав би всю правду...*» [125, 262], однак Смерть одразу ж нагадує вченому про його власний ганебний вчинок — перелюб із Барбарою.

А коли Смерть не погоджується забирати Петра, бо він іще не готовий, ще не дозрів та й не любить її, вчений підпоює «безносу» й уникає цього страшного вибору. Він укладає угоду зі Смертю й запрошує її пожити в цьому світі у його родині. Натомість він обіцяє їй припинити свої безглузді експерименти. Фінал п'єси — щасливий: Ева прокидається і чекає від Петра дитину, а Смерть, забравши на той світ багатого далекого родича Еви (який, до того ж, лишає їм у спадок своє майно)

заспокоюється і починає грати роль дуже милої і приємної бабусі, яка *«каже, що йде на пенсію, бо натрудилася, буде доглядати дитину і допомагати (...) по господарству»* [125, 275].

Петро проганяє коханку і змінює своє ставлення до власної дружини:

«ЕВА. Отож бо! Я ні про що не шкодую. Ще я рада, що Петро, нарешті, залишив свої химери про вічне життя на землі. Це, до речі, заслуга нашої майбутньої няні. Як їй вдалося його переконати, не знаю, але, прокинувшись, я немов в інший світ потрапила. Петро — так змінився, наче йому зроблено щеплення любові. Справжнє диво!» [125, 276].

Б. Дабо-Ніколаєв образ собаки Авви тлумачить таким чином: *«Саме Любов виступає домінантою її характеру: до хазяїна, до Смерті, до Муму, імпліцитно — до майбутніх цуценят. Своєю здатністю до Любові вона перетягує у поцейбічне життя Смерть, мовби анулюючи її роль у Світобудові»* [125, 280]. Однак центральним персонажем аналізованого драматичного твору слід вважати Коханню, яке виявляється здатним *«перемогти»* Смерть, оскільки пов'язує між собою все живе.

Преса-казка для дітей Н. Симчич *«Вирію, не зникай»* занурює читача у дохристиянські пантеїстичні вірування завдяки створенню паралельного світу — *«вирію»*, населеного мавками, русалками, домовиками, польовиками, вовкулаками, упирями, привидами, чарівниками та різними духами. Троє земних дітей: Тарас, Андрійко та Марина випадково потрапляють до казкового вирію. Цей світ є усталеним, гармонійним, кожен мешканець перебуває на своєму місці:

«ЧАРІВНИК. Так. (Грає мелодія). На Землі все суще має свій дух, свою Невидиму силу — і вода, і дерева, і трава, і камінь, і повітря... Скрізь вирує невидиме для ока людини життя, як вода у весняному струмочку... Та й Земля — так само жива, як усе на світі...» [114, 512].

Проте й тут існує зла сила — Чорна Трясця, що поїдає час: спочатку вона з'їдала по декілька секунд, потім — годину, і, зрештою, — цілих півдня. Добрий чарівник (чи може бути казка без нього?), перечитавши безліч старовинних книг і порадившись із іншими чарівниками, знаходить спосіб, як побороти потвору. Будь-

яке зло можуть перемогти навіть малі діти, озброївши свій Дух чарівним мечем — Вірою. З вірою в серці людина здатна творити дива, отримати все, чого прагне.

«ЧАРІВНИК. Це — Мечі Віри, вони слугують для підсилення будь-якого бажання. Відтепер все, що ви задумаєте зробити — ви зробите якнайкраще. Адже тепер ваш дух — озброєний Вірою!» [114, 512]. Звичайно, діти перемагають страшну потвору й одразу ж опиняються у своєму світі — в лісі, де їх уже шукають батьки. Авторка переконана, що дітей треба навчити щиро полюбити світ, у якому вони живуть, тоді вони будуть захищені від усього злого.

«Антракт у боротьбі за виживання на 4 дні» *«Intermezzo»* О. Клименко висвітлює проблему людини у тоталітарному суспільстві (пласт «я — ми»). Проте показує протистояння між соціальним злом і гуманізмом крізь призму стосунків людини з іншою людиною та з тваринами. Метою тоталітарної держави, на думку драматурга, є загасити в людині іскру Божу, перетворити на примітивне бидло. Причому мало просто фізично знищити особистість, розстріляти людину — вони мають на меті убити душу, змушують оббрехати себе та зрадити друзів і родичів. Аби вижити, батьки відрікаються від дідів, а діти — від батьків. Комуністи створили культ смерті: *«найвищою добродесністю є убити ворога і метою життя — померти за вождя»* [61, 254]. О. Клименко пояснює сучасні проблеми України деформацією національної свідомості, тим, що *«страх пройшов усе наше єство, ввійшов у кров, передався дітям і онукам»* [61, 259].

Проте авторка твердо вірить у те, що, хоч як знівечують людину, щось людське в ній усе-таки залишається. Так, дівчина Тамара підгодовувала напівпаралізованого старого Шемета, сім'ю якого розкуркулили й вислали до Сибіру, а самого лишили помирати в хаті, бо він був не транспортабельним. А брат сільського голови відмовився живцем закопувати старого, який заважав розпоряджатися майном Шеметів.

Редактор Євген Володимирович — збірний образ письменника Розстріляного Відродження. Є у ньому трохи від Плужника, трохи від Косинки, трохи від Підмогильного. Він називає себе боягузом, адже у 1919 році, щоб прогледувати

родину (хвору на сухоти дружину, матір і тещу), пішов працювати інструктором політпросвіти. Образ набуває повноти через його ставлення до тварин — редактор забирає собаку Лапка до міста — в однокімнатну квартиру, де живе п'ятеро людей, — передчуваючи, що собака помре в селі.

Метафізичний персонаж Хо («людський страх» — дідусь Хо із оповідання Михайла Коцюбинського «Хо (Ранок у лісі)», а, можливо, «перевернутий» Ох із народної казки) — витвір уяви редактора, містична істота, яка передрікає голодомор, червоний терор, убивства інтелігенції. Хо постає ніби голосом совісті поета, який веде полеміку сам із собою, картає себе за своє пристосуванство до режиму. А назва твору відсилає до іншої новели М. Коцюбинського, яка змальовує духовне одужання письменника від зустрічі з природою, а також може трактуватися як перерва між основними частинами опери (під назвою «Червоний терор»).

Тож збереження відбитку Божої Подоби в умовах знищення тоталітарним режимом усього людського в людині зображується авторкою крізь призму ставлення до тварин. У фіналі твору лунає надія на краще майбутнє: *«Все ще буде! Україна буде! Надійтеся!»* [61, 261].

Напружена моноп'єса на злободенну й болісну тематику Н. Нежданої *«Кицька на спогад про темінь»* (прощальний монолог Донбасу) є сповіддю жінки — жительки Донбасу. Твір розвиває передовсім соціально-політичні проблеми: жінка в чорних окулярах продає на вулиці трьох кошенят і розповідає потенційним покупцям свою історію. Чорні окуляри ховають синці під очима, які їй поставили «новоросійські» ополченці під час катувань за те, що підтримувала українську армію. Проте найповніше образ жінки розкривається через призму її ставлення до кішки Есмеральди. Тільки-но у їхньому місті з'явилися «зелені чоловічки», вона одразу зрозуміла, що треба тікати звідси подалі. Хвилювалася перш за все за доньку, оскільки «лугандони» викрадають дівчат і перетворюють їх на рабинь. Вмовляє чоловіка, вони поспішно збирають речі, проте в ніч перед утечею їхня кішка Есмеральда народжує трьох кошенят. Жінка відправляє чоловіка з донькою на «наші» території, а сама лишається, хоч і усвідомлює небезпеку — не може

покинути кішку з кошенятами напризволяще, адже дуже її любить. Згодом за доносом сусідки потрапляє в полон до ополченців, яких характеризує як бандитів, злодіїв і садистів («*яка там Новоросія, яка ідея?*» [96]). Після побоїв і знущань її, зрештою, відпускають. Жінка повертається до свого дому, який уже встиг стати чужим (винесли все, що можна було), і знаходить холодне тільце своєї кішечки. «*Господи, я хвилювалася за сина, чоловіка, доньку, брата... а про неї я не думала. Не знала, де доля вдарить, а вона отак... Ніхто ніколи не буде відчувати мене так, як вона, кожен мій біль, кожен мій сум...*» [96]. Героїня забирає кошенят, які дивом лишилися неушкодженими (тільки сіреньке кошеня має рану, об нього погасили цигарку, бо «бандерівське»), і тікає з рідного міста назавжди. Вона впевнена, що ніколи більше сюди не повернеться, бо не хоче жити поруч із цими людьми.

Н. Неждана пояснює нинішню ситуацію в Україні тим, що внаслідок багаторічної імперської політики українська нація (особливо східні регіони) деформувалася, перетворилася на суспільство «двоголових мутантів», роздвоєних людей, які не можуть себе ідентифікувати національно. А щоб побороти цю роздвоєність, слід видавити з себе страх, убити у собі раба. Але війна триває, а під час війни позиція неоднозначності, толерантності перестає бути актуальною, адже є біле і чорне, і ні те, ні інше не можна назвати сірим. «*Є дві сторони барикад, і якщо ти стоїш на самій барикаді — то просто будеш зрадником для тих і тих*» [96].

Тож ставлення до тварини стає для драматурга своєрідним лакмусовим папірцем, показником рівня людськості в людині. Той, хто заради милої серцю тварини ризикує власним життям, — допомагає в біді солдатам; той, хто забуває нагодувати собаку й kota, — «здає» іншу людину в руки бандитів, а той, хто для потіхи гасить об кошеня цигарку, — катує і вбиває людей.

Отже, сучасна українська драма оцінює людину через її ставлення до тварин і рослин, наголошує на необхідності любити все живе, й, заперечуючи вищість людини над іншими живими створіннями, вважає Людину невід’ємною часткою Природи, вписує її в гармонійну цілісну картину світу, де саме Любов слугує об’єднуючим началом.

1.1.6 Екологічні проблеми людства з позиції сучасних драматургів. Шостий рівень «я — все, створене нами» є втіленням відносин між особистістю і рукотворною, «другою» природою. Цей рівень постає головним виразником натурфілософських проблем: руссоїзм, урбанізм, екологічні питання. Оскільки постмодернізм є носієм свідомості ендизму, стану «перед кінцем світу», то однією з улюблених тем постмодерністів є зображення постапокаліптичного світу, майже непридатного для життя людини, але породженого самою людиною, порушенням нею законів природи і підсиленням агресії. В українській драматургії постапокаліптика не набула поширення (є поодинокі п'єси), натомість екологічні питання осмислюються в дуже багатьох п'єсах; у тому числі — присвячених Чорнобильській трагедії.

Моноп'єса О. Ірванця «*Recording*» є яскравим прикладом постапокаліптичної постмодерністської літератури. У творі змальовано світ після четвертої світової війни; планета Земля з населенням 15 мільярдів унаслідок «діяльності» людства зазнала шалених змін у кліматі — на небі світить два місяці, волохаті ящірки живуть на деревах, свіже повітря треба купувати. Вибори в цьому світі відбуваються так: усім дорослим жителям планети роблять аналіз крові, а потім обирають одну людину, рівень різних показників крові якої є середнім, — вона і робить вибір. Саме головний (і єдиний) герой п'єси Старий і виявляється цим середньостатистичним мешканцем. Його забирають до спеціальної будівлі, ізолюють від світу і готують до вибору між двома партіями: бабайцями та мамайцями. Однак насправді ніякого вибору не було — на пульті виборця лишень одна кнопка. Чи то внаслідок натискання тієї кнопки, чи то в результаті якогось страшного вибуху все живе на планеті гине, і Старий стає останнім представником людства, замкненим глибоко під землею, але в достаток забезпеченим водою та їжею.

Драма О. Ірванця має багато ознак постмодерністської п'єси. Як зазначалося раніше, це — і постапокаліптичне спрямування, і зображення викривленого світу, і вибір форми моноп'єси, і нетрадиційні ремарки (наприклад: «*Надалі ця ремарка не*

повторюватиметься, та автор просить імовірних читачів і неймовірних постановників постійно тримати її в голові» [60, 20]), і протагоніст-маска, який не виявляє індивідуально-психологічних рис, і ошуканство читача (увесь свій монолог Старий записує на диктофон, магнітофон і відеокамеру, проте у фіналі виявляється, що ніде не були вставлені касети), і підкреслення фіктивності всього, що відбувається на сцені.

Проте серйозність порушених у творі проблем не дозволяє означити п'єсу «*Recording*» як суто постмодерністську. По-перше, вгадуються алюзії на Радянський Союз. Змальовано особистість, скалічену тоталітарним режимом, яка мала тільки ілюзію вибору (кнопка була лише одна, як і комуністична партія), ілюзію свободи, адже насправді діяла згідно з чіткими вказівками, що були «*наче команди для пса*» [60, 27]. А головне, вона повинна була постійно слухати інформацію (пропаганда).

Також «дісталось» від О. Ірванця і сучасним політичним партіям, програми яких є майже тотожними одна одній: одна партія стоїть за добробут усіх, інша — за процвітання кожного; одна гарантує безпеку громадянина, інша — його спокій і недоторканість; одна партія прагне дати кожному житло й роботу за фахом, інша — якісне медичне обслуговування й забезпечену старість; одна обіцяє стояти за трудовий народ, а друга — за людей праці; одна забезпечить скорочення військ і конверсію, інша — обіцяє розпочати якнайшвидше роззброєння та демілітаризацію... Зрештою, драматург спонукає читача замислитися над способом освоєння людиною планети Земля, попереджає, куди може призвести наше споживацьке до неї ставлення, демонструє імовірність страшної екологічної катастрофи.

У п'єсі для радіо «*Експеримент*» П. Ар'є також ставить питання стосунків між особистістю і рукотворною «штучною» природою. Фантазія драматурга, який належить до наймолодшого покоління авторів, створила світ, у якому протягом тридцяти тисячоліть людська раса продовжує свій розвиток без участі осіб чоловічої статі. Це сталося внаслідок повного винищення жінками жорстоких чоловіків, які є заразними, передають агресію, жагу крові й руйнують світ навколо себе, які

повстали проти природи й людської сутності. Однак із часом така раса опинилася на межі виродження, оскільки відсутність чоловіків деформувала генетичний і суспільний розвиток людського універсуму. Тому світовий уряд вирішив провести низку експериментів із метою повернення чоловічої статі. Проте перші два експерименти були невдалими — обидві раси з чоловіками виявилися деструктивними, небезпечними й були знищені. Герой п'єси хлопець Олександр — студент, спортсмен і відмінник — стає учасником третього експерименту й обирається на роль Адама, який стане прабатьком нового людства, розпочне четверту расу (тобто, третю расу також буде стерто, оскільки вона стала небезпечною). Обирають саме його, оскільки Олександр виявляє суто чоловічі риси: здатність боротися, небажання підкорюватися, рішучість, відсутність страху перед фізичним покаранням, але й водночас жіночі: співчуття, любов. Але головне через те, що він знає, що таке щастя і як його досягнути.

П. Ар'є пояснює причини деградації цивілізації без чоловіків: жінка без чоловіка забула, що таке щастя, адже воно не існує без кохання. Тобто, лише у поєднанні жіночого та чоловічого начал може народитися справжнє щастя. А *«Щастя — це мить, заради якої варто пережити безліч страждань»* [4].

Торкається драматург і теми клонування людини. Вчені, які займаються клонуванням, на переконання автора, *«плюнули не тільки в природу і не тільки в сутність усього живого, вони плюнули в обличчя Бога»* [4]. Істота, яка виникла внаслідок клонування — ТуТі ТуТуТу, яка говорить про себе від третьої особи й здатна до самоzapлiднення, сприймається як машина для виробництва не людей, а солдатів, платників податків, виборців, виконавців брудної і погано оплачуваної роботи. Також у творі звучить застереження від спроб поєднання людини й комп'ютера, тобто створення кіборга, адже у разі позитивного результату саме він пануватиме над усією Землею. Маючи негативне ставлення до подібних експериментів людства, П. Ар'є прагне відповісти на питання, чим саме керується людина, руйнуючи світ навколо себе. Коханням? І чим може закінчитися цей експеримент людства над собою?

У п'єсі В. Сердюка «Сестра милосердна», що є п'єсою про вмирання (як і п'єса «Ніч Елеонори День» О. Танюк) порушується проблема атомної енергії як убивці людства. У лікарняній палаті помирають два літніх чоловіки: Бородань і Лисий. Обидва прикуті до ліжка, обидва смертельно хворі (на рак) і знемагають від постійного жахливого болю. Обидва вже давно чекають на смерть, але вона чомусь не приходить. Ці дідугани є безмежно самотніми — їх не відвідують навіть власні діти, їх уже давно всі поховали. І тільки медсестра Лора, яка не просто виконує свій професійний обов'язок, а й піклується про них, немов про рідних, виявляє їм свою ласку і любов. А допомагає вона німецьким чоловікам, «служить» іншим, бо відчуває провину перед власним батьком, якого несправедливо вважала негідником.

В. Сердюк по-своєму показує традиційне протистояння «фізиків і ліриків»: Лисий дідусь — колишній науковець, атомний фізик, а Бородань — митець, кінорежисер. У цій боротьбі відчувається явна перевага другого, адже один митець зі своїм пером пішов набагато далі за всіх науковців. Йому підвладні інші світи, за допомогою необмеженої уяви творець перемагає, «змітає» всі закони природи, тоді як учений не здатний вийти за межі ЦЬОГО світу, який він намагається пізнати. Лисий усвідомлює: його покарано хіміотерапією, резекціями, відтинанням шматка за шматком від тіла за зроблені ним наукові відкриття, що перетворилися на знаряддя вбивства — атомні бомби, Чорнобилі, Трим-Айленди. Навіть власні діти зневажають його.

Проблему екологічної катастрофи на нашій планеті виражено за допомогою метафори атома, озвученої Лисим: атом — це величний храм, навколо якого літає маленька бджола, «своїм летом утримуючи цей храм і Всесвіт у рівновазі» [113, 287]. І якщо вбити бджолу, то вибухне й зникне весь храм, «бо та бджола була його єдиним охоронцем і утримувачем» [113, 287]. Розуміння цієї метафори можна розширити до масштабів усього Всесвіту: зруйнувавши найменшу його частину, можна порушити споконвічні природні процеси й викликати катаклізми, а це, врешті-решт, призведе людство до самознищення. Тож В. Сердюк закликає людство

вчасно зупинитися, попереджає про страшну загрозу, яку несе в собі необдумане втручання у природні процеси.

І, навпаки, гармонія у Всесвіті починається із маленької бджоли. Бородань усвідомлює: неможливо досягнути всеосяжного миру на планеті, якщо людина неспроможна побудувати свій маленький мир у власній родині. Зміни на краще у світі починаються зі змін на краще окремої особистості.

М. Шаповал слушно зауважує, що п'єса В. Сердюка *«Сестра милосердна»* не є абсурдистською, а має лише стилізацію абсурдизму: «такі риси *«Сестри милосердної»* як увага до універсально-безособових персонажів, гнітюча настроєвість, інтерес до теми комунікативного розриву та мовних ігор, безсюжетність, паралельні простори дії, тривання людини на межі, а також симультанна реалізація архетипних уявлень, — вказують на стилізацію В. Сердюком абсурдистської художності. Проте автор дистанціюється від претексту, підкреслює умовність зображеного» [147, 188]. Тон безнадії та приреченості, характерний для абсурдистської п'єси, поступово відходить на задній план, відчуження між героями долається. А наприкінці твору Бородань і Лисий знаходять спільну мову і об'єднують свої зусилля, щоб віддячити медсестрі Лорі, — знімають аматорський фільм, який потім отримує першу премію на фестивалі. М. Шаповал доводить: «Усе пронизує унікальний пафос п'єси — пафос подолання комунікативного розриву» [147, 188].

Чорнобильська трагікомедія М. Наєнка *«До неба — пішки»* «занурює нас в епоху постапокаліптичної (термін Т. Гундорової) перебудови, у хронотоп українського, ще колгоспного, села, де відбувається поступова руйнація радянської ієрархії та радянських стереотипів мислення» [147, 98]. Тож основним пластом твору, як помічає М. Шаповал, є соціально-політичний. Проте Чорнобиль — екологічна катастрофа — виступає ніби окремим персонажем, який втручається у долю дійових осіб драматичного твору, приносить їм смерть і нещастя. «Мирний» атом забирає у героїні Ліри спочатку чоловіка, а потім і доньку Саманту — дівчинка ходила по страшній калюжі, яка текла під час гасіння пожежі на четвертому

реакторі, — «мирний атом не щадить навіть цвіту людського» [93, 141]. А чорнобильську радіацію, яку лишив нам у спадок Радянський Союз, будуть пити наші нащадки ще сотні років.

Ідеологія — не менше нещастя, ніж Чорнобиль. Адже наслідки екологічної катастрофи, хоч і не скоро, та минуть. А от чи можливе подолання наслідків скалічення, деформації комуністичною ідеологією свідомості українця? — над цим питанням замислюється драматург. Чи скоро вдасться викоринити страх перед партійним небом? Чи скоро люди, які повірили, що біле є чорним, бо їх у цьому переконували протягом десятиліть, побачать, що воно — біле? Образ голови сільради Семирода дозволяє краще побачити цю катастрофу в людських душах. Так, він вибиває у керівництва дозвіл на будівництво нової церкви, однак одразу ж планує зробити в ній краєзнавчий музей з атеїстичним ухилом. Не дає своєї згоди на одруження доньки зі священником Антонієм, оскільки не хоче пускати у свій рід релігію, адже це опіум для народу. Образ отця Антонія — неоднозначний: він напивається «до чортиків», є натяки на його слабкість до жіночої статі. Однак він здатний протистояти пропаганді, відрізнити «біле від чорного». Зрештою, отець Антоній, який марно намагався боротися із комуністичною свідомістю мешканців Берибісів, підпалює стару дерев'яну каплицю й кидається у вогонь. Оскільки у третій дії він возноситься на небеса й «повертається» до своєї коханої, можна трактувати цю смерть не як фізичну, а як глибоке розчарування людини, яка стикається із непробивною стіною постколоніальної свідомості.

Аналізований драматичний твір демонструє коливання між різними типами організації драматургічного дискурсу. Скажімо, діалоги — наближені до реального мовлення (класичний тип), а ремарки — містять зайву для режисера інформацію (некласичний тип), наприклад: «*Чи бачили ви наше місто головне з лівого берега? Де взяти слів, щоб передати його травневоцвітний лет у золотом цвяхованій блакиті? Немає таких слів...*» [93, 141] («золотом цвяхована блакить» — цитата з поезії М. Зерова «Київ з лівого берега»). Присутні часопросторові зміщення (некласичний тип): п'єса починається із пожежі, яка відбувається в кінці другої дії.

Також включено ірреальний простір «партійного неба» чи «небесної канцелярії» із трьома компартійними секретарями, які мають необмежену владу над людьми, вирішують їхню долю без будь-яких перепон.

Отже, українські драматурги, які працюють на межі тисячоліть, не виявляють зацікавлення до зображення безрадісних постапокаліптичних реалій, трактують екологічні катастрофи як наслідок бездумного втручання людини в споконвічні природні процеси, застерігають людство від неетичних експериментів із клонування людини та створення кіборга, а також закликають до збереження гармонійного світопорядку.

1.1.7. Орієнтація на константи національної та світової культури й літературоцентризм української драматургії межі тисячоліть. Сьомий рівень «я — все, створене нами в царині духовних цінностей» — це стосунки між людиною й створеною нею духовною культурою. Цей рівень — носій культурологічних проблем. Постмодерністи креонізують (заморожують) культуру, звідси — гра з частинками, рекомбінація та конструкція з уже виробленими формами культури, а також інтертекстуальність, перегравання літературних канонів, повторення символів-знаків культурної пам'яті. Натомість українські драматичні твори межі ХХ–ХХІ століть мають виразну орієнтацію на константи національної і світової культури, вирізняються літературоцентризмом. О. Бондарева звертає увагу на «надзвичайно інтенсивний сплеск біографічної драми» [20, 187], але вказує на відмінність у сприйнятті образу митця українськими драматургами від постмодерністського: вони лишаються прихильниками сильного та неординарного типу протагоніста замість знеособленого героя із розмитою ідентичністю [20, 186].

П'єса О. Танюк «*Мадам і Єва*» характеризується поєднанням кількох рівнів: 1) Бог-творець, який створює рід людський (використання апокрифа про Ліліт — першу жінку, яка була перед Євою); 2) жінка-творець, яка творить свого чоловіка; 3) письменник-творець і його текст. Названий драматичний текст має яскраві ознаки абсурдистської і постмодерністської п'єси — діалоги між Євою та Ліліт, образи яких

розмиваються і поступово перетворюються на Єву-Лілі та Лілі-Єву, демонструють розрив комунікації, а у фіналі з'являється деміург (Він), який «убиває» своїх персонажів — Лілі та Єву. Він виражає задоволення своїм сюжетом — *«Публіці сподобається. (...) Зворушливо вийшло»* [125, 208], однак, попри свою заяву *«я — безсмертний»* [125, 209], імовірно, помирає. Він бере до рук револьвер, який неодмінно мав вистрелити у кінці п'єси (постмодерністське іронізування над законами драматургії: *«Рушниця, яка в першій дії не стріляє, вже ніколи не вистрелить»* [125, 208]). Світло гасне, у темряві лунає постріл, можливо, наступає «смерть автора». Незважаючи на такі ознаки, через увесь твір проходить думка, що текст є чимось вищим за людину, адже він — від Бога. Іншими словами, підкреслюється смертність автора і безсмертність мистецтва.

Я. Верещак у п'єсі *«Душа моя зі шрамом на коліні»* обстоює незалежність мистецтва від політики, а літературну діяльність вважає прихистком для душі. А. В. Сердюк у *«Сестрі милосердній»* надає мистецтву перевагу перед іншими способами освоєння дійсності, оскільки один творець із «писалом», на відміну від усіх науковців, здатен вийти за межі ЦЬОГО світу й доторкнутися до інших світів. П'єса *«Сум і Пристрасть, або Браво, пані Теліго!»* А. Багряної наголошує на важливій ролі поета у суспільстві, на його відповідальності перед власним народом. Авторка переконана у безсмертності мистецтва, бо справжня поезія — це крик душі, вплив самого серця.

Драматична імпровізація Н. Нежданої *«І все-таки я тебе зраджу»* на тему життя Лесі Українки обстоює ідею безсмертності генія та мистецтва. Відбуваються часово-просторові зміщення: у пролозі п'єси ніби ще ненароджена душа Лесі Українки збирається на землю у занапащену і Богом забуту країну, а там і сльози, і сміх чекають на неї. Усталений у соцреалізмі канонізований статичний образ письменниці розхитується, інтимізується, проте не деконструюється. Леся Українка зображена сильною індивідуальністю, хоча й зі своїми слабкостями, творчість сприймається як дар Божий. Підкреслено важливість ролі митця і водночас його

відповідальність перед суспільством: «*піднімеш ім'я з пороку, як перлину, і понесеши, — але буде воно важким, як хрест*» [97, 11].

П'єса О. Миколайчука-Низовця «*Ассо та Піаф, або Ще один тост за Мермоза!*» також порушує ідею безсмертності мистецтва. Сестра Едіт Піаф, звертаючись до душі померлої співачки, виголошує: «*...Твої пісні стали безсмертними. І тому, напевно, разом з ними безсмертною стала і ти*» [86, 79]. Ця ідея постає через трансформацію традиційного міфу про Пігмаліона: Ассо виступає творцем, а Едіт — його творінням, яке, зрештою, відділяється від свого деміурга й починає окреме життя. Образ Едіт також «олюднюється», інтимізується з огляду на змалювання деяких негативних рис її характеру (потяг до алкоголю, нерозбірливість у стосунках із чоловіками). Проте цей пласт не є визначальним у творі, тож образ Едіт залишається цілісним, не сходить «із п'єдесталу» світової культури.

Отже, замість постмодерністської гри з частинками «на згарищі світової культури», наші драматурги обстоюють ідею безсмертності мистецтва, наголошують на відповідальності митця перед суспільством, показують перевагу мистецтва перед іншими способами освоєння дійсності, а при змалюванні образу митця відмовляються від його деконструкції і, незважаючи на інтимізацію та олюднення, лишають його цілісним.

1.1.8 Прагнення до Абсолюту та пошуки Бога у новітній вітчизняній драмі.

Ведучи мову про восьмий рівень, який Ю. Борєв називає «*Я — всезагальне все*», слід виокремити взаємостосунки між людиною й космосом, Абсолютом, Богом. Цей рівень є головним носієм релігійної, чи глобальної філософсько-метафізичної, проблематики сенсу життя: що таке світ і який він, для чого жити, що таке смерть, що таке людина для Всесвіту. Оскільки однією з головних постмодерністських настанов є сприйняття світу як хаосу, то єдиною реальністю мислиться текст, актуалізується роль сну, фантазії, різних межових станів, віртуальних світів, симулякрів і лабіринтів. Сучасна українська п'єса теж займається моделюванням

імовірних світів, однак при цьому активізує ідеї абсолюту, ідеї гармонії, єдності, оформленості, цілісності, повертає поняття реальності.

Вище йшлося про ідеї гармонійності Всесвіту, проголошені Я. Верещаком у п'єсі *«Душа моя зі шрамом на коліні»*; драматург упевнений в існуванні найвищої таємниці буття. В. Сердюк сприймає навколишній світ як чітко ієрархізовану цілісну структуру, де знищення найменшої його частини може призвести до загибелі усього організму. П. Ар'є у п'єсі *«Ікона»* актуалізує питання віри, доводить, що без віри людина не здатна жити, наголошує на важливості збереження образу Бога в собі.

А. Багряна у комедії на одну дію *«Боги вмирають від нудьги»* запевняє читача, що Бог живе в кожній людині: *«Не Бог всевладний над людиною, а людина всевладна над своїм Богом»* [8]. Головне — не стати вбивцею Бога в собі. Оскільки *«боги вмирають від нудьги»* [8], то драматург закликає радіти замість боятися, любити замість ненавидіти, світити і світитися замість перебувати в мороку. А ще знайти Бога у собі допоможе кохання, найважливіше — не помилитися у виборі своєї половинки. Адже кохання для кожного означає різне: для Тараса й Соломії — це прогулянки парком, милування Дніпровими кручами, мальовничими краєвидами, поезія Симоненка, для Філософа й Пані — це фізична близькість і сварки. Кохання — це завжди певною мірою втрата свободи, однак жодна людина чомусь не хоче бути самотньою.

Розмірковуючи над природою гріха, О. Гончаров у п'єсі *«Сім кроків до Голгофи»* змальовує людину, переконану в своїй обраності, яка на шляху до власної мети-фікції — Голгофи — здатна прибрати з дороги всіх, хто стоїть їй на заваді. Месія (саме так називає себе сам герой) із перших сторінок викликає у читача огиду і своєю зовнішністю, і вчинками: убивши невинну дівчину, власну дружину та молоду наймичку, він прибуває до міста Калії та обманом і ціною життя старого царя стає його правителем. Там він і починає руками своїх підданих зводити власну Голгофу, бо не відає, де шукати справжню. Месія вважає, що досягти успіху в житті, *«піднятися над тисячами і мільйонами»* [119, 56] можна тільки за допомогою

брехні, шахрайства, злочинів, хитрощів, тобто маючи «свою правду». А досягнувши мети, «земний бог» збирається просто покаятися на своїй Голгофі й отримати прощення.

Однак на цього невинного грішника чекає страшна кара: спочатку безпліддя, потім його розпинають на хресті найбільш вірні та віддані воїни, а вищі сили не лишають його в пеклі чи темному царстві, а прирікають на вічне життя (до слова, таке саме покарання отримує і Понтій Пілат із «Майстра та Маргарити» М. Булгакова). Він довіку прокидатиметься біля свого верстата, вбиватиме свою дружину, буде знову й знову розіп'ятий на своїй Голгофі, і нічого не зможе забути: *«Твоя пам'ять — то найстрашніше покарання!»* [119, 93].

Філософський твір О. Гончарова пропонує ще одне прочитання Книги Книг, яке можна спроектувати на наш світ, де живе чимало людей, жорстоких і безпринципних, для яких нічого не важать такі поняття, як чесність, доброта, любов і навіть життя іншої людини. Драматург дає однозначно негативну оцінку такій егоїстичній позиції: самовпевненість не повинна «задушити» совість. У цьому світі *«ніхто... не може... безкарно... творити зло»* [119, 56].

Не заперечуючи існування Бога та Диявола, драматург створює образ Девілара — володаря Часу, який наче стоїть над ними обома. Розмірковуючи над поняттями віри та божественності, О. Гончаров переконує: *«Бог всевладний доти, доки в нього вірують. Залишений усіма, він не матиме влади навіть над самим собою»* [119, 56]. Не варто розглядати це як атеїстичну позицію чи говорити про смерть Бога. Таке твердження слід тлумачити переконанням автора у необхідності компонента віри у стосунках людини з Богом. Цікаво, що володар Часу не потребує, щоб у нього вірили. Іншими словами, не Сатана, і не Господь є всевладними над людиною, а тільки час.

Отже, сучасна українська драма демонструє активні шукання людиною Абсолюту, який можна осягнути за допомогою кохання і мистецтва. Однак пошуки Бога зміщено у внутрішню сутність людини (загострена суб'єктивність). Образ

Божий драматурги пропонують шукати у власній особистості. Також наголошується на важливій ролі віри у стосунках людини з Господом.

1.2.9 Елементи постмодернізму в поезиці сучасних п'єс. З'ясувавши, що художній світ, явлений в українських драмах кінця XX — початку XXI століть, суттєво відрізняється від постмодерністського й актуалізує численні модерністські концепти, слід підсумувати виявлені в них ознаки (елементи), характерні для постмодерністських творів. Це насамперед:

1. Гра з читачем:

1.1. *Визначення жанру драматичного твору самим автором, яке іноді є зовсім несподіваним*, наприклад: «фентезі-притча з елементами чорної сучасності» та «п'єса на 2 не-дії» О. Танюк, «майданута п'єса на 5 інтермедій із прологом, 2 епілогами, монологами і 4 світами» Н. Нежданой, «поліфонічна драма» та «моноп'єса на три складові людини, призначається для втілення не на сцені, а в житті» Ю. Паскара, «драматичний етюд з фантазіями» С. Новицької, «чорнобильська трагікомедія» М. Наєнка, «п'єса на одну дію з роллю для режисера» О. Ірванця, «історія кохання на 2 дії» та «антракт у боротьбі за виживання на 4 дії» О. Клименко, «драма на два постріли» А. Багряної, «Кажуть, „зовсім-не-дурна” драма» А. Вишневського, «ще одна притча про любов» Л. Волошин та ін. Цю тенденцію можна потрактувати як самоіронію, а також первинну самоінтерпретацію авторів, покликану полегшити сприйняття твору.

1.2. *Незвичайні персонажі* — у сучасних драмах дійовими особами виступають не тільки люди, а й кольори (Зелений, Коричневий у А. Вишневського), предмети (Вуличний ліхтар, Лавочка, Великий Смітник у Ю. Паскара), абстрактні поняття (Хвилина, Секунда, Година, Час, Ілюзія, Сум і Пристрасть у А. Багряної та Різниця у А. Вишневського, Смерть у О. Танюк, Совість і Самовпевненість у О. Гончарова), істоти зі слов'янської міфології (Мавки, Русалки, Домовик, Упир, Сонько-Дрімко, Вогневик та ін. у Н. Симчич, Лукава у М. Наєнка), тварини (коти у Н. Нежданой, миша у Я. Верещака, собака у О. Клименко), рослини (Опунція у Я.

Верещака), традиційні герої казок та інтермедій (Янгол, Чорт, Циган, Козак, Злидні у С. Новицької, Хо у О. Клименко) і навіть Сесія з косою у «Бурсаків».

Якщо ж дійовими особами виступають люди, то й вони іноді є дуже незвичайними, як от: мертві люди у Н. Нежданої, люди без імені — просто Він і Вона — у І. Бондаря-Терещенко, О. Ірванця, тіні людей або різні вікові іпостасі однієї й тієї ж людини у П. Ар'є, просто голоси у М. Наєнка. Також, герой, який діяв протягом п'єси, може зникнути, розчинитися в її фіналі, як, наприклад, у І. Бондаря-Терещенка.

1.3. *Експерименти із ремарками* (наявність тропів — епітетів, порівняльних зворотів, інверсованих речень, присутність авторської позиції щодо подій у п'єсі, «зайвої» для режисера інформації), які розраховані саме на читача, а не на глядача. Ось кілька прикладів поширених ремарок. У кінці п'єси Ю. Паскара «*YQ*»: «*Глядачі, ноги і сумління яких дозволили досидіти до кінця, підводяться і йдуть геть*» [132, 382]. У О. Ірванця: «*Воно ж, це кріселко, — ладне, зручне, компактне. Але краще б, звичайно, без нього*» [60, 5] або: «*Електричка Київ — Здолбунів повільно в'їздить на третю колію. Власне, нас у ній цікавить лише один вагон. Другий вагон із голови поїзда. Ось він зупиняється, звичайно, не сам по собі, а у складі всього потягу...*» [60, 89]. У П. Ар'є: «*Беруться за руки та йдуть назустріч сонцю, розчиняючись у його світлі*» [7, 49]. П'єса О. Гончарова «Сім кроків до Голгофи починається із розгорнутої ремарки, яка схожа на початок епічного тексту, оскільки, крім традиційного опису місця та фізичних дій протагоніста, містить, і то у великій кількості, невластиві для ремарок драматичного твору епітети («*занедбана хатина*», «*потріскані від спекоти й часу стіни*»), порівняння (сліпий віслюк крутить колесо «*з байдужістю приреченого до смерті*»), а також інверсовані речення («*рубанок, що ним працює хазяїн хатини*») [119, 53]. А. Вишневський завершує свою п'єсу «*Клаптикова порода*» так:

«Десятий Клаптик»

Останній (залежно від обставин може повторюватися декілька раз)

Куліси (обов'язково)

Оплески (бажано)» [31].

1.4. *Порушення літературознавчих питань прямо у тексті драматичного твору: у п'єсі «Вечір навштиньках» І. Бондаря-Терещенка герої розмірковують над поняттями «поцмодернізму», інтертекстуальності, двійкарства, а фабула самої п'єси визначається так: «Нічого не було! Все намріяне, зіштуковане з усіляких гарних слів якнайкраще» [21, 43]. У драмі «І все-таки я тебе зраджую» Н. Нежданої персонаж-драматург коментує п'єсу: «У ній не буде ефектного фіналу... адже писалася вона за законами життя» [97, 32].*

1.5. *Використання прийому мовної гри. А. Вишневський: «Я вам не якийсь там... Не якийсь... там. Я тут!» [31]. О. Танюк: «Рушниця, яка в першій дії не стріляє, вже ніколи не вистрелить» [125, 208]. Бурсаки — гурт ЛТВ:*

«...Я на цю справу не дам ні гроша!

Бо я — положительний дуже герой.

Мене де положиш, там буду лежати...» [25, 32].

2. Фрагментарність композиції:

2.1. *Нетрадиційне членування п'єс (на сходинок, постріли, не-дії, клаптики) або й цілковита відсутність будь-якого поділу на дії, картини, сцени.*

2.2. *Часово-просторові зміщення: зупинка (завмирання) часу — у Н. Нежданої, Я. Верещака; повтор (проживання однієї і тієї ж ситуації по-різному) — у Л. Волошина, Н. Нежданої; нереальний час і простір (потойбіччя, казковий світ, сон, фантазії, хворобливі марення) — у П. Ар'є, А. Багряної, Н. Симчич, С. Новицької, О. Танюк; штучний час і простір (телепередача, зйомки на відеокамеру) — у О. Ірванця, А. Вишневського.*

3. Розмивання родових і жанрових меж:

3.1. *Відкритість жанрової форми. До тканини драматичного твору автори включають тексти малих жанрів інших родів літератури: народних анекдотів (С. Новицька), віршів (О. Погребінська, І. Бондар-Терещенко, А. Багряна, О. Клименко, Н. Неждана), пісень (А. Багряна, П. Ар'є).*

3.2. *Тенденція до збільшення довжини реплік, що віддаляє діалоги персонажів від живого мовлення, тяжіння сучасної української драми до «монологізації», тобто зростання ролі монологів у п'єсі аж до обрання форми моновистави (Н. Неждана, І. Бондар-Терещенко, Ю. Паскар, О. Ірванець).*

3.3. *Поширення «драми без дії» (Ю. Паскара, І. Бондаря-Терещенка, А. Вишневського), де нічого не відбувається, хоча драматичний рід літератури відзначається саме присутністю активної дії персонажів, які зіштовхуються у гострому конфлікті.*

3.4. *Вживання зниженої лексики, російської мови, суржику, макаронічної мови.*

4. Інтертекстуальність:

4.1. *Цитування віршів українських поетів (М. Рильського, В. Стуса, Лесі Українки, І. Франка, О. Теліги, С. Руданського, Є. Плужника, О. Олеся, Т. Шевченка, Л. Костенко, М. Лермонтова, М. Зерова).*

4.2. *Запозичення образів літератури XIX століття (баба Палажка й баба Параска), традиційних образів і сюжетів (див. монографію М. Шаповал).*

4.3. *Пародіювання.*

5. Множинність інтерпретацій:

У першу чергу, завдяки відкритим фіналам, недомовкам, «білим» плямам, які дають можливість читачу самому додумати кінець сюжету.

1.2. Від контексту до тексту: драматургічний доробок Неди Нежданої та Олександра Ірванця крізь призму змін.

Продемонструвавши коливання між постмодернізмом і новою художньою системою, варто розкрити основні її властивості. Зробити це видається ефективним і на вузчому матеріалі, наприклад, на творчості окремого письменника, адже у такому разі ці принципи поставатимуть елементами системи.

1.2.1. Трансформаційні зміни постмодерної поезики драматургії Неди Нежданої. Неда Неждана — помітна постать сучасного українського драматургічного середовища — вирізняється серед інших тим, що є професійним драматургом, головою Конфедерації драматургів України, керівником відділу драматургічних проєктів Центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, а також активно популяризує драму як упорядник драматичних антологій «У чеканні театру», «У пошуку театру», «Наша драма», «Страйк ілюзій» і альманахів «Сучасна українська драматургія». Є авторкою 20 п'єс: «Дирижабль», «Колона черепах», «І все-таки я тебе зраджу», «Той, що відчиняє двері», «Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів», «Оноре, а де Бальзак?» (у співавторстві з О. Миколайчуком), «Химерна Мессаліна», «Передостанній суд, або Свято мертвого листя», «Мільйон парашутиків», «Самогубство самоти», «Коли повертається дощ», «Потойбіч кохання», «Угода з ангелом», «Заблукані втікачі», «Голос тихої безодні», «Майдан. Потойбіч пекла», «Кицька на спогад про темінь»; у тому числі трьох дитячих: «Зачаклований ховрашок», «Зоряна мандрівка», «Мандрівка у Віртуляндію». Слід згадати і 10 перекладів із французької, російської та білоруської мов, і 6 п'єс за мотивами прозових творів, а також кілька кіно- та естрадних сценаріїв, за якими було здійснено постановки. Драматичні твори Неди Нежданої мають понад 60 сценічних втілень у театрах України (Київ, Луганськ, Рівне, Одеса, Біла Церква, Львів, Миколаїв, Херсон, Чернівці) та інших країн (Росія, Білорусія, Польща, США).

Незважаючи на неабиякий успіх авторки як драматурга, наукова рецепція її творчості видається недостатньою. Немає жодної розвідки, цілковито присвяченої творчості Неди Нежданої. Окрім побіжних згадок про деякі твори письменниці у передмовах і післямовах до названих драматичних антологій, слід назвати п'ять праць, де її творчість розглядається детальніше разом із творчістю інших сучасних драматургів: це книга Л. Залеської-Онишкевич і монографії О. Бондаревої, М. Шаповал, О. Когут і Т. Вірченко.

Л. Залеська-Онишкевич звертає увагу на спосіб зображення жінки Недою Нежданою, адже не всі героїні-жінки виявляють у її творах свою людську гідність

(як Е. Ганська або Мессаліна). Частіше жінка представлена у «виразно втертому і принижувальному, можна б навіть сказати, тоталітаристичному стилі» [56, 106], примітивною, наївною і дуже прагматичною, готовою віддатися, аби втекти від погроз і неприємностей. Діаспорна дослідниця констатує звернення до проблеми національної ідентичності у п'єсі *«Той, що відчиняє двері»*, а також зауважує майстерність і природність, з якою підкреслюється українськість пані Ганської-Бальзак у п'єсі *«Оноре, а де Бальзак?»*. Зауважує і тяжіння авторки до написання п'єс малої форми, ніби «нервових реакцій-скарг на сучасність», що пояснює більшими можливостями, які мають короткі драматичні твори для постановки на малих сценах, у камерних театрах або у вигляді радіоп'єс. Л. Залеська-Онишкевич помічає, що, на відміну від більшості сучасних драматургів, Неда Неждана рідко зображує «малих» людей із матеріалістичними та егоїстичними потребами й інтересами. Натомість її героями стають постаті, пов'язані «з історичною тяглістю чи ширшою спільнотою, її проблемами та етичними і моральними вартостями» [56, 123].

О. Бондарева, розглядаючи образ Лесі Українки в сучасній українській драмі, зауважує: у нових біографічних творах про поетесу (у тому числі у п'єсі Неди Нежданої *«І все-таки я тебе зраджу»*) «зникає революційна пафосна тональність» [20, 222]. Натомість «сферами конфлікту стають внутрішня складність, унікальність, суперечливість самої протагоністки, її роздвоєність між фізичною хворобливістю і колосальним духовним потенціалом, непорозуміння з найближчими людьми, болючі закоханості, творче самоспалення» [20, 222]. У названій п'єсі знівельовано однозначно позитивний образ видатної особистості, оскільки образ цей поляризується, ускладнюється, виявляє барокальну роздвоєність. А використання прийому «театру в театрі» — уявного маріонеткового театру, де Дівчина грає Лесею Українку, — О. Бондарева пояснює не тільки активізацією необарокового дискурсу в сучасній вітчизняній драматургії, а й наявністю певного шабля міфологізації всередині самого драматичного жанру [20, 403]. Дослідниця звертає увагу на появу одинадцятої заповіді у п'єсі *«Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів»* — «Не будь

серйозним!», яка виражає кредо постмодерного драматурга і свідчить про десакралізацію (шляхом дописування) біблійного тексту [20, 313–314].

Зараховуючи Неду Неждану до драматургів, «які своїм художнім стилем найвиразніше представляють сучасну українську драматургію» [34, 223], Т. Вірченко аналізує її драматичну збірку «Провокація іншості» з позиції художнього конфлікту. Внутрішній конфлікт для творчості Неди Нежданої дослідниця вважає домінантним. Так, у п'єсі «*І все-таки я тебе зраджу*», Т. Вірченко знаходить нерозв'язаний внутрішній конфлікт Лесі Українки між прагненням дарувати любов і усвідомленням можливості приносити нещастя, між уявленням про себе як сильну жінку і бажанням бути слабкою і беззахисною. Тоді як драма «*Химерна Мессаліна*» втілює внутрішній конфлікт Мессаліни між власними потаємними демонами (хіть, жорстокість, прагнення необмеженої влади над іншими) і чистим почуттям кохання до Гая. У п'єсі «*Мільйон парашутиків*» наявний конфлікт людини з часом (змальовано геноцид єврейського народу 1941 року), а трагіфарс «*Самогубство самотності*» демонструє поєднання внутрішнього конфлікту зраженої жінки, яка збирається вчинити самогубство, та зовнішнього конфлікту між нею і незнайомим чоловіком, який дарує надію, проте, зрештою, виявляється брехуном. Причиною зовнішнього конфлікту п'єси «*Коли починається дощ*» Т. Вірченко вбачає у байдужості мешканців міста Без Назви одне до одного і життя взагалі; конфлікт розв'язує чужинка Галина, якій вдалося змінити світогляд мешканців міста, викликати в них бажання жити заради когось. У чорній комедії для театру національної комедії «*Той, що відчиняє двері*» письменниця, звертаючись до національної тематики, на прикладі долі двох молодих жінок доводить, що найважливішою цінністю для людини є право вибору [34, 255–265].

Об'єктом наукової уваги М. Шаповал стали специфічні проєкції абстрактного автора й абстрактного читача у п'єсах Неди Нежданої «*І все-таки я тебе зраджу*» та «*Мільйон парашутиків*». Голос абстрактного автора експліковано в першій із названих драм через фігуру автора-персонажа (Драматурга) і підкріплено допоміжними персонажами (маски П'єро та Арлекіна — Білого та Чорного духів).

Саме маску автора-персонажа дослідниця вважає ключовою для сприйняття символічного та притчового образу Лесі Українки через призму текстів Ніцше, як і для сприйняття усього твору. Моноп'єса «*Мільйон парашутиків*» зацікавила М. Шаповал «не лише тим, що пропонує такий цікавий елемент суб'єктної структури як читач-персонаж, а й тим, що для уможливлення функціонування цього образу використовується фіктивний тип іншотекстового включення, що його прийнято називати імітаційним інтекстом» [148, 277]. Під час розгортання п'єси реалізуються два тексти: фіктивний — щоденник-хроніка, написаний протягом останнього дня життя єврейською дівчиною Марією, та власне текст п'єси, який відображає враження, роздуми, емоційні реакції іншої жінки, читачки цього щоденника. Причому, за спостереженням дослідниці, якщо спочатку тексти контрастують, наче відштовхуючись один від одного через вкрай іронічне сприйняття читачки, то в певний момент відбувається злам — і читання та програвання чужого життя стає програванням власного [148, 275–280].

Аби простежити трансформаційні зміни постмодерної поетики на матеріалі драматичного доробку Неди Нежданої, варто розпочати з того, що письменниця активно послуговується деякими суто постмодерністськими прийомами (здебільшого формальними). Наприклад, персонажами п'єс виступають не тільки люди, а й різні створіння, як от: ангели, коти, тіні, мертві люди, духи і, зрештою, сам драматург. Також авторка вдається до несподіваних самовизначень жанрів своїх творів: мелодрамофарс, драматична імпровізація, чорна комедія для театру національної трагедії, небезпечна гра на дві дії, фарс-фантазмагорія на дві дії, посріблений мюзикл, моноп'єса про відчуття крил, майже еротична трагедія, моноп'єса на дві дії зі стереоефектом, трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння. Такі самоназви можна потрактувати як первинну самоінтерпретацію і підказку для реципієнта. У творах письменниці часто зустрічаються часово-просторові зміщення, причому різного характеру: це і зупинка (завмирання) часу («*Той, що відчиняє двері*»), і повернення у часі — проживання однієї і тієї ж ситуації по-різному («*Угода з ангелом*»), і нереальність часу і простору («*І все-таки я тебе*

зраджу», *«Передостанній суд, або Свято мертвого листя»*), і нав'язування простору і часу ззовні (*«Самогубство самотності»*, *«Мільйон парашутиків»*). Даниною постмодернізму слід вважати звернення авторки до форми моноп'єси, що віддаляє текст драми від реального мовлення (*«Голос тихої безодні»*, *«Мільйон парашутиків»*). Досить часто драматург послуговується і прийомом гри: персонажі свідомо чи несвідомо стають учасниками чиеїсь гри, змушені при цьому або прийняти встановлені правила, або змінити їх на власні. Ремарки не завжди є класичними, містять «зайву» для режисера інформацію, виражають ставлення автора до подій твору. Наприклад: *«Тепер уже «енд», правда, не зовсім хеппі»* [1], *«Хотілося б якогось примарного світла у півтемряві, відчуття холоду, туману»* [1]. Інтертекстуальність як одна з головних стратегій постмодерністського твору є властивою драматичним творам Неди Нежданої: авторка використовує приховані та явні цитати з творів Ніцше, Лесі Українки, поетів Срібного віку, власних поетичних творів та ін.

Проте аналіз поезики драматичних творів Неди Нежданої засвідчує відхід авторки від постмодерністських настанов. Так, членування п'єс є загалом традиційним: текст драми ділиться на дії, сцени, картини, часто наявні пролог і епілог. Однак слід вказати на винятки: п'єса *«Самогубство самотності»* складається із двох дій і тринадцяти «сходинок», а п'єса російською мовою *«Передостанній суд, або Свято мертвого листя»* узагалі не почленована на частини, хоча вказується місце «імовірного антракту» — приблизно посередині тексту. Побудова сюжету у Неди Нежданої зазвичай також є класичною, що не властиво для постмодерністської п'єси, — зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка (причому іноді кульмінація збігається із розв'язкою, як у п'єсі *«Коли повертається дощ»*). Постмодерністська п'єса з її фрагментарною композицією не мислить себе без часово-просторових зміщень, а Неда Неждана створює чудові зразки п'єс без подібних зміщень, наприклад: *«Оноре, а де Бальзак?»*, *«Коли повертається дощ»*. Діалоги у більшості драматичних творів письменниці не можна вважати постмодерністськими, так само, як і абсурдистськими, оскільки вони не

демонструють розриву комунікації, є наближеними до реального живого мовлення. Учасники цих діалогів чують одне одного і дають відповіді, адекватні запитанням (виняток становить хіба що п'єса «*Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів*»).

Варто зауважити зацікавлення Неди Нежданої біографічною темою. У своєму творчому доробку вона має драми про Лесю Українку, О. де Бальзака і Е. Ганську, Мессаліну, поетів срібного віку: Г. Ахматову, Б. Пастернака, М. Гумільова, М. Цветаєву, Й. Мандельштама. Незважаючи на те, що відомі постаті минулого, за допомогою як правдивих фактів із життя героїв, так і домислів авторки, освітлені у незвичному, іноді дуже інтимному ракурсі, вони не піддаються постмодерністській десакралізації та деканонізації. Геній лишається генієм, він не ідеалізується, як це могло б бути за настановами соцреалізму, а трохи «олюднюється», набуває людських рис (показано вади, слабкості, пристрасті). Л. Залеська-Онишкевич, помічаючи загальне тяжіння до біографічної тематики у сучасній українській драматургії, пояснює таке звернення до історичних постатей пошуком дороговказу, прагненням дати «певний баянс сучасній картині» [56, 124]. Тобто, звернення Неди Нежданої до славетних постатей минулого пояснюється пошуком нового типу героя, якого потребує українська література межі століть. А М. Шаповал вважає, що біографічний інтертекст «є насиченим шаром культури, який дозволяє сучасним драматургам встановити зв'язок з традицією, актуалізувати її та використати енергетичний заряд, який вона містить» [148, 254].

Однак найбільш вагомими прикметами п'єс Неди Нежданої, що кардинально відрізняють їх від постмодерністських, є відмова від настанови сприйняття світу як хаосу, відсутність безнадії, тверда віра у можливість досягнення гармонії, розробка надзвичайно серйозних тем. Тематичний спектр вражає своїм розмаїттям — це і тема безсмертності мистецтва та ролі митця в житті суспільства («*І все-таки я тебе зраджую*»), і непроста доля генія у тоталітарній державі («*Передостанній суд, або Свято мертвого листя*»), і тема особистої трагедії жінки в умовах геноциду українського народу 20–30-х років ХХ століття («*Голос тихої безодні*») та геноциду єврейської нації під час другої світової війни («*Мільйон парашутиків*»), тема

неприйняття суспільством «іншого», «чужого» («*Коли повертається дощ*»), тема відповідальності за свою долю («*Той, що відчиняє двері*»), тема імперської колонізаторської політики, рабства і свободи, проблема влади («*Химерна Мессаліна*»), тема зради — державної («*Передостанній суд, або Свято мертвого листя*») і сімейної («*Самогубство самотності*», «*Угода з ангелом*») тощо. Прикметним для творчості драматурга є те, що глобальні історичні теми завжди розкриваються через призму долі однієї людини (необов'язково видатної).

Головною ідейною настановою Неди Нежданої слід вважати активний пошук істини в оманливому світі, пошук гармонізуючого начала, здатного зберегти людськість у «розхристаній» людині початку XXI століття. Причому в різних п'єсах знайдено різні «гармонізуючі начала»; це свідчить про різновекторність пошуків авторки і множинність варіантів для вибору. Так, Ден, герой п'єси «*Угода з ангелом*», вбачає порятунок людини від абсурдності життя, тотальної самотності і навіть страху смерті у сміхові (блазнюванні), а героїні чорної комедії «*Той, що відчиняє двері*» Віра та Віка усвідомлюють: тільки людина, здатна сама робити вибір, брати відповідальність за власну долю на себе, а не чекати, поки хтось «відчинить двері», може досягнути щастя. Порятунок для людства від жорстокості та постмодерністської безнадії Неда Неждана вбачає і в мистецтві («*І все-таки я тебе зраджу*», «*Передостанній суд, або Свято мертвого листя*»), і в простій емоційності — перемозі над байдужістю («*Коли повертається дощ*»), і, звичайно ж, у коханні («*Голос тихої безодні*», «*Самогубство самотності*», «*Мільйон парашутиків*», «*Химерна Мессаліна*»). Іншими словами, письменниця відновлює зруйновану постмодернізмом шкалу загальнолюдських цінностей, пропонуючи читачеві/глядачу множинність варіантів, із яких кожен може обрати для себе свій. А головне враження, яке лишається після прочитання драм Неди Нежданої, — це відродження модерністської віри в Людину, в її доброту і щирість.

Таким чином, аналіз драматичного доробку Неди Нежданої засвідчує наявність своєрідного розхитування між світоглядними настановами та художніми стратегіями модернізму та постмодернізму. Хоча авторка і послуговується деякими

(здебільшого формальними) постмодерністськими прийомами, однак відмовляється від іронічності, абсурдних діалогів, зображення «малих» героїв, а головне — від тотальної безнадії та почуття розчарування в усьому. Замість постмодерних деконструкції та сприйняття світу як хаосу Неда Неждана пропонує читачеві цілий спектр гармонізуючих начал, які здатні врятувати зневірену людину XXI століття від абсурдності життя, тотальної самотності і навіть страху смерті. Драматург відновлює шкалу загальнолюдських цінностей, повертає віру у велич Людини, її доброту, щирість, наголошує на важливій ролі мистецтва і митців у житті суспільства і підносить кохання до статусу рятівника світу.

1.2.2 Драматургічний доробок О. Ірванця як демонстрація відходу від постмодерністських художніх стратегій. Іще одним яскравим прикладом розхитування між модерністськими та постмодерністськими художніми стратегіями є драматургічна творчість О. Ірванця. Попри те, що його творчість не обділена увагою літературних критиків, особливо в контексті обговорення авторів з літературного угруповання *Бу-ба-бу*, його драматичний доробок рідко стає об'єктом аналізу в суто наукових розвідках.

О. Євченко розглядає такі твори О. Ірванця як «*Маленька п'єса про зраду для однієї актриси*» та «*Брехун з Литовської площі*». Вони, на переконання дослідника, належать до нової модифікації драми-антиутопії, в центрі якої лежить внутрішній світ людини, спотворений соціально-політичною реальністю. У названих драмах-антиутопіях (із обмеженим часопростором, схематичним сюжетом і статичними персонажами) «О. Ірванець чинить суд як над недавнім минулим свого народу, так і над його сьогоднішнім» [51, 103].

К. Левків, аналізуючи прозовий доробок О. Ірванця, стисло розглядає засоби, особливості й соціальне спрямування іронії у його п'єсах «*Recording*», «*Прямий ефір*» і «*Електричка на Великдень*». Іронія, що постає в О. Ірванця елементом структури драматичного твору, є своєрідною реакцією письменника на актуальні проблеми сучасного українського суспільства. Ірванцева іронія не захована в

підтекст і не виведена на другий план оповіді: «...Там, де автор іронізує, він робить це відкрито і прямо» [75, 148]. Зазначаючи, що О. Ірванець є найбільш соціально заангажованим із трьох учасників групи *Бу-ба-бу*, К. Левків приходить до такого висновку: як прозаїк і як лірик, а надто як драматург, письменник «не полишає спроб виправити «вади суспільства» [75, 148].

У статті А. Усової проаналізовано реалізацію категорій естетики на різних рівнях чотирьох драматургічних творів: «*Маленька п'єса про зраду для однієї актриси*», «*Recording*», «*Прямий ефір*» і «*Електричка на Великдень*». Встановивши провідні категорії кожної п'єси, дослідниця робить висновок, що центральною категорією драматургії О. Ірванця 90-х рр. ХХ ст. є драматичне, в основі якого лежить дисгармонійне. Що ж до комічного, то воно постає у драматурга лише як допоміжна категорія. Дисгармонійне виступає в його драмах у формах потворного та абсурдного, а комічне — іронії та цинізму. Категорію сакрального автор актуалізує через форму гри. На думку А. Усової, «така естетична парадигма є найбільш наближеною до романтичного зразка з огляду на усунення категорії краси з панівної ролі в художній творчості та широке використання іронії» [134, 188].

Стаття Р. Семківа в загальних рисах дає характеристику Ірванцевих п'яти п'єс. На думку критика, драматург залишається у межах суто своєї стилістики — карнавалізує простір тексту і насичує його фарсом; саме тому його герої уподібнюються до ляльок вертепних інтермедій. У зв'язку з цим, зауважує Р. Семків, у творах О. Ірванця «наростає цікавий ефект: навіть якщо автор справді намагався сказати щось серйозне, наприклад, планував показати нам, якою буває зрада, або як паскудно інколи їхати нашими поїздами, то вся ця висока драматургія явно зостанеться поза нашою увагою; читач сприйматиме лише зовнішню авангардно-штукарську компоненту Ірванцевого тексту» [112, 21].

Аналізу драматургії О. Ірванця у книзі «*Артеграунд*» Я. Голобородько присвятив окремий розділ. Вважаючи драматурга актором і шоуменом [39, 100] і називаючи гру мистецькою родзинкою і «фішкою», природою і сутністю Ірванця-драматурга [39, 95], критик переконаний, що «у тих текстах, де відчутні партитура й

партія гри, Ірванець виразніший і самобутніший, де ж ця партія й партитура послаблені або ж практично відсутні, його слово звучить буденніше, узвичаєніше і неначе добровільно позбувається животворних фарб, тонів і напівтонів, якими воно дихає, надихається та заряджається в енергетиці гри» [39, 93]. Відкрито надаючи перевагу постмодерній стилістиці, дослідник високо оцінює сповнені відвертої гри художні реалії п'єс «*Маленька п'єса про зраду для однієї актриси*», «*Recording*» та «*Прямий ефір*». Тоді як інші драматичні твори («*Електричка на Великдень*», «*Брехун з Литовської площі*» та «*Лускунчик-2004*»), де естетика гри послаблена, Я. Голобородько зараховує до текстів невисокої художньої якості, оскільки в них майже відсутні оригінальність задуму, загадковість і «родзинковість» інтриги, несподівані колізії та повороти, виблиски і спалахи феєричності [39, 97]. Так, останні дві п'єси породжують у критика «відчуття фотоінформацій із місця подій [...] або принаймні поверхневих та ілюстративних репортажів, які чомусь претендують на те, щоб уважатися повнокровним художнім явищем» [39, 98].

У статті О. Когут досліджується прийом «театру в театрі» та способи подвійного кодування в сюжетах сучасної української драматургії, в тому числі п'єси О. Ірванця «*Прямий ефір*». «Драматург, — пише дослідниця, — моделює ігрові ситуації одночасно в кількох площинах: подієвій, психологічній та презентаційній, що, власне, й визначає принципи моделювального реалізму в синкрезисі зі стилізацією сюрреалізму та абсурду» [65, 82]. Телестудія в названій драмі виконує роль рамки/обрамлення, за межами якої один із варіантів гри втрачає свою актуальність. Отже, робить висновок О. Когут, удавання відсутності гри стає головним кодом цієї п'єси [65, 82].

Л. Залеська-Онишкевич у праці «*Текст і гра*», присвяченій дослідженню української драми в порівняльному аспекті із драмою світовою, творчість О. Ірванця згадує лише побіжно. Ведучи мову про «статеву рівність/нерівність» у сучасній материковій драмі, дослідниця звертає увагу на негативне, «принижувальне» зображення жінки у творах Ірванця, де жінка постає примітивною, наївною, поверховою, готовою віддатися за якісь вигоди (наприклад, мати опіку на станції, як

у «*Брехуні*») [56, 106]. Вказано, що О. Ірванець веде дискусію на релігійну тему («*Електричка на Великдень*»), порушує проблему національної ідентичності, «підсумовує різні режими чорними кольорами, підступництвом, зрадою та особистими помстами («*Маленька п'єса про зраду*»)» [56, 110]. Л. Залеська-Онишкевич, звертаючи увагу на малий обсяг п'єс Ірванця, що «немов нервові листи, нервова реакція-скарга на сучасність або вияв непрямой критики конкретної ситуації» [56, 124], зараховує їх до абсурдних п'єс «з деякою дозою жорстокости, що висвітлюють помсту, егоїзм і обмаль надії» [56, 121] і мають не-героїв або навіть антигероїв, «що перебувають на маргінесах суспільства і поза головними подіями» [56, 122].

На сторінках своєї монографії О. Бондарева детально аналізує чотири п'єси О. Ірванця — «*Маленька п'єса про зраду для однієї актриси*», «*Recording*», «*Прямий ефір*» та «*Електричка на Великдень*» — у контексті зміненої (або «віртуалізованої») реальності.

Завершуючи розмову про літературно-критичну рецепцію драматургії О. Ірванця, слід звернути увагу на невелику кількість досліджень на цю тему. Незважаючи на те, що у творчому доробку письменника лише 6 п'єс, вони є цікавим, самобутнім і помітним (майже всі п'єси дочекалися сценічного втілення в Україні та поза її межами, перекладені польською та білоруською мовами) явищем української культури, до того ж, вони яскраво відображають процеси, які відбуваються у розвитку сучасної вітчизняної драматургії. Жоден із дослідників не розглянув драматичну творчість письменника у розвитку, динаміці, не помітивши змін у поетиці його п'єс, відходу від постмодерних світоглядних настанов.

Якщо перші три драми О. Ірванця («*Маленька п'єса про зраду для однієї актриси*», «*Recording*» та «*Прямий ефір*») всі дослідники одностайно зараховують до постмодерністських, то інші («*Електричка на Великдень*», «*Брехун з Литовської площі*» та «*Лускунчик-2004*») або зовсім залишаються поза увагою фахівців (О. Євченко, К. Левків, О. Бондарева), або характеризуються як тексти невисокої художньої якості (Я. Голобородько). Такий диференційований і навіть упереджений

підхід до творів автора можна пояснити тим, що в останніх трьох п'єсах помічено відхід О. Ірванця від постмодерної поетики. Аби довести це твердження, потрібен більш ґрунтовний аналіз поетики всіх названих творів.

Драми «*Маленька п'єса про зраду для однієї актриси*», «*Recording*» та «*Прямий ефір*» цілком підпадають під означення постмодерністської п'єси. Зараховуючи їх до постмодерних, О. Бондарева виокремлює насамперед моделі симуляції, притаманні творчості Ірванця-драматурга: симулятивний тип протагоністів (неповноцінні суб'єкти, кіборги, позбавлені власної волі, які не виявляють індивідуально-психологічних рис [20, 324], а емоції — єдине, що доводить їхню людськість, — у фіналі п'єс виявляються фальшивими, несправжніми, награними); симулятивний тип співрозмовників (потенційно присутні, але експліцитно відсутні, наче уявні, віртуальні співрозмовники, які є представниками фізично розпорошеної, але електронно пов'язаної спільноти [20, 325–326]); симулятивний тип хронотопу (замкнений простір, штучний неживий світ, проекція моделі віртуального світу комп'ютерної гри, кінець історії, постісторія [20, 327], часово-просторові зміщення); дискредитація референції через ошукання читача/глядача (містифікація, перформанс із численними бутафорними компонентами, скасування онтологічної однозначності біографічних, історичних, сюжетних подій та їх оціночна довільність [20, 328]); прихильність до принципу «театру в театрі» (основна дія перетворюється на розіграш, ошуканство, бутафорию, копію копії, причому «вставне дійство майже повністю і складає текст драми, а основна дія — не більш, ніж рамкова конструкція, своєрідне обрамлення» [20, 329]); активізація алюзивно-конотативного ігрового поля словесної оболонки симулякрів [20, 330] і травестування інтерференції («абсолютизація українського мовного простору» [20, 332]).

Ремарки у цих творах — дуже розлогі, містять зайву для режисера інформацію: «...*Встає з крісла. Розминає ноги, бо ж, напевно, затекли...*» [60, 15]. Спостерігаємо також використання мультимедійного обладнання — радіо,

телебачення, диктофон, відеокамери, що не зайвий раз підкреслює несправжність, штучність того, що відбувається у творі.

Проте проаналізовані п'єси є надто соціально заангажованими для суто постмодерних. Драматург, як здається, не надто серйозно і грайливо говорить про вельми серйозні проблеми посттоталітарного суспільства взагалі (невипадково у *«Маленькій п'єсі про зраду для однієї актриси»* кольором колишньої влади є чорний) і українського пострадянського зокрема. Особистість, скалічена тоталітарним режимом, маючи тільки ілюзію вибору (як Старий із п'єси *«Recording»*), ілюзію свободи, насправді діяла згідно з чіткими вказівками, що були *«наче команди для пса»* [60, 27]. Така «сіра» людина ще нескоро навчиться мислити й діяти самостійно, а не тільки за наказами різних «дорадників» (Она), нескоро перестане «слухати інформацію», продиктовану владою (Старий), нескоро зможе відверто висловлювати свої думки, а не пристосовуватися до сьогоденної політичної ситуації (герої *«Прямого ефіру»*). *«Так зразу людей не переучиш...»* [60, 6] — із сумом говорить О. Ірванець; мало провести кілька мітингів і перейменувати площу з Чорної на Сіру — це тільки зовнішні зміни, які не торкаються системи, що й донині залишається живою. Але, зауважимо, драматург не пропонує свого варіанту вирішення цієї проблеми, залишаючи читача із відчуттям тотальної приреченості й безвиході, а також відсутності гармонії між внутрішнім і зовнішнім світом людини.

Драми *«Електричка на Великдень»*, *«Брехун з Литовської площі»* та *«Лускунчик-2004»* відрізняються від раніше створених дуже суттєвими рисами. Герої в них «олюднюються», здобувають імена (навіть у п'єсах *«Брехун з Литовської площі»* та *«Лускунчик-2004»*, де автор називає персонажів Він, Вона або Перший, Другий, герої, ніби повставши проти свого деміурга, послідовно називають одне одного по імені), набирають індивідуальних рис (приміром, кримінальники з *«Електрички на Великдень»* поведуться зовсім по-різному, хоча представляють той самий соціальний прошарок українського суспільства). Перед нами постають справжні живі люди. Образи Оксани та Юрка, Лесі та Романа виписані дуже

майстерно і, сказати б, у реалістичному дусі (хоча й не зовсім детально з огляду на обсяг драм).

Повертаючись до класичної побудови драматичного твору — зав'язка, розвиток дії, кульмінація і розв'язка — О. Ірванець витримує (як у класицистичних драмах) єдність місця, часу та дії. Не спостерігається жодних часово-просторових зміщень, характерних для творчості постмодерністів. Дія двох із трьох аналізованих п'єс розгортається в одному приміщенні — у вагоні електропоїзда («*Електричка на Великдень*»), на зупинці, на площі («*Брехун з Литовської площі*»), а часові рамки описаних подій не перевищують двох годин (окрім п'єси «*Лускунчик-2004*», яка містить епілог). Автор вибудовує драматичний твір із зовнішнім (а не тільки внутрішнім, як у «*Маленькій зраді*», «*Recording*» чи «*Прямому ефірі*») конфліктом, з активним розгортанням зовнішньої дії. Відмовившись від форми монодрами, О. Ірванець створює поліфонічні п'єси з діалогами, наближеними до реальних, невластивими для постмодерної стилістики.

Замість славнозвісного Ірванцевого іронізування з'являється серйозність. Проблема, висвітлена у «*Електричці на Великдень*», розвивається у «*Брехуні*» й досягає апогею у «*Лускунчику*». Як бачимо, сучасні українські реалії (анексія Криму та війна на Донбасі) — прямий наслідок того, що показав Ірванець іще в «*Електричці*». Це дуже страшні, але цілком закономірні події, причиною яких є багатолітнє нищення української нації силами колонізаторів, деформація національної свідомості українця.

Зі сторінок Ірванцевих драматичних творів зникає безнадія, тотальне розчарування навколишнім світом. В «*Електричці на Великдень*» зроблено майже документальний і зовсім невтішний для нас зріз українського пострадянського суспільства, показано країну розрізнених, відчужених людей, які, до того ж, розмовляють різними мовами, країну без нації, де небезпечно не тільки їздити в електричках, а й жити. А проте, у ній все-таки лунають церковні співи та дзвони, навіть «*чути рух хресного ходу*» [60, 115]. Хоча наявність у творі цих релігійних символів можна пояснити бажанням драматурга створити контраст між світлим

днем Божого Воскресіння і тим, що відбувається у вагоні електропоїзда. Пасажири порушують майже всі Божі заповіді: лаються, вживають алкоголь, заздряють, прагнуть перелюбу, зляться, крадуть, бажають убити. Однак церковні дзвони також несуть у собі надію на воскресіння української нації. Не випадково з усіх християнських свят обрано саме Великдень, адже глибинний зміст цього свята потрактовують так: аби народилося нове, треба щоб померло старе (як навесні помирає насінина, щоб дати життя новій рослині). Аби відродитися, ніби підказує автор, нам слід очистити свою свідомість від згубних радянських нашарувань, простити одне одного й об'єднати свої такі різні голоси в потужному великодньому співі.

Драма на дві дії «*Брехун з Литовської площі*» слугує своєрідним продовженням Ірванцевого «художнього дослідження» українського суспільства. Аби показати трагедію країни, штучно розірваної на Схід і Захід, драматург створює два образи: Оксани — жінки-совка із Дніпродзержинська, колишньої вчительки, яка змушена їхати на заробітки до Польщі, щоб прогодувати родину, та Юрія — європоцентричного західняка, якому також довелося виїхати за кордон. Обое розмовляють нерідною мовою, обое є чужими у власній країні. З'являється у драмі іще один загадковий персонаж — Крутелик — виразник ідеї російського шовінізму: «*Россия — такая страна, что со всеми в мире граничит*» [60, 169]. Проте, змальовуючи таку невтішну картину українських пострадянських реалій, драматург запевняє читачів, що Україна буде європейською. Як символ надії у фіналі п'єси звучить «*Ода до радості*» Людвіга ван Бетховена на слова Фрідріха Шіллера — гімн об'єднаної Європи.

Тема глобального нерозуміння, нездоланної світоглядної прірви між мешканцями різних регіонів нашої держави продовжується у п'єсі «*Лускунчик-2004*». Описуючи події Помаранчевої революції 2004 року, О. Ірванець яскраво демонструє, що криза української нації, на жаль, тільки поглибилася, адже це протистояння вилилося у революцію (мирну, проте революцію). Жителі Криму, наприклад, називають учасників помаранчевої революції «ублюдками», не

розуміють, чому вони вийшли на вулицю. *«Оні работать не хотят. Учітца не хотят. В армію ідті не хотят. Чмошнікі!»* [60, 192] — пояснює один омонівець. Однак, на переконання драматурга, ситуація — не безнадійна. Кохання здатне подолати цю прірву, тому Леся — дівчина з Волині, та Рома — хлопець із Криму, немовби принц, зачарований радянською пропагандою, хоч і розмовляють різними мовами, проте знаходять «спільну мову». Фінал п'єси — «непостмодерно» оптимістичний: через деякий час після основних подій, результатом яких стала розлука молодих закоханих, Леся чекає Романа на вокзалі. Щоправда, самої зустрічі глядач/читач не бачить, а може тільки сподіватися на неї, оскільки оголошено про прибуття поїзду Сімферополь-Ковель. Тобто, О. Ірванець залишає читачеві/глядачу надію на подолання кризи українського суспільства, але перед цим мусимо, як Лускунчик, перемогти у великій «битві» за власну ідентичність і зняти з себе закляття меншовартості.

Проте деякі суто постмодерністські прийоми з'являються й у цих п'єсах. Скажімо, в *«Електричці»* відбувається часово-просторове зміщення: представниця української діаспори за допомогою кнопки виклику машиніста розмовляє з американським президентом, а за хвилину у вагоні електрички з'являються два чорношкірі вояки і рятують жінку від кримінальників. Остання репліка машиніста перетворюється на проповідь священика — цитується десята заповідь Біблії: *«Не забувайте своїх речей у вагонах! А коли хто забуде мішка чи торбу, сумку чи портфеля, то нехай ніхто інший не забажас та не візьме добра його, ані поля його, ані раба його, ані невільниці його, ані вола його, ані осла його, ані всього, що є в ближнього твого!..»* [60, 115]. У кінці п'єси міститься додаток (пісня), на який є посилання прямо в тексті, що орієнтує читача-глядача на зорове сприйняття драматичного твору. А під час «переклички» солдатів у *«Лускунчику»* лунають прізвища українських популярних письменників і культурних діячів: *«Андруховіч, Бойченко, Бондарь, Віннічук, Грабовіч, Жолдак, Забужко, Ільєнко»* [60, 202]. Старшого брата Романа, який добре влаштувався у Москві, звать Владіміром Владіміровичем, у чому можна запримітити натяк на російського президента.

Аналіз поетики драматургії О. Ірванця засвідчує відхід письменника від стилістики постмодернізму. В останніх трьох своїх п'єсах драматург, хоча й послуговується деякими формальними постмодерністськими прийомами, однак відмовляється від часово-просторових зміщень, іронічності, штучних персонажів, а головне — від безнадії та розчарування в усьому. Замість постмодерних деконструкції та хаосу О. Ірванець пропонує читачеві виразну національну ідею, наголошує на важливій ролі віри та любові в житті людини XXI століття, починає сподіватися, вірити у краще майбутнє нашої держави.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

Аналіз художнього світу новітньої української драми виявляє, що постмодерністський світогляд з його ідеєю відсутності центру (у найрізноманітніших виявах) перестає бути гомогенним, інкорпорує цілком протилежні ідеї. А проте низка принципів постмодернізму зберігає свою актуальність в аналізованих творах, зокрема такі як іронія і самоіронія, розмивання родових і жанрових меж, що втілюється і в оказіональні жанри, і в нетрадиційну структуру драм; інтертекстуальність тощо. Характерною рисою цих творів є метатекстуальність, що одночасно й актуалізує ігрову природу тексту, підкреслюючи його створеність, і вносить певний дидактичний елемент: автор спрямовує сприйняття свого твору і його контексту.

Для з'ясування концептуального інваріанту, що є спільним для більшості досліджуваних драматичних творів, використано методику, розроблену свого часу Ю. Борєвим. Вивчення поетики українських п'єс межі XX–XXI століть дозволяє виокремити такі 8 складових художнього світу, які суперечать постмодерністським (і, слід зауважити, часто співвідносяться із модерністськими):

1. Активний пошук втраченої особистісної ідентичності, потяг до цілісності, гармонійності, «історія душі».
2. Актуалізація шкали загальнолюдських цінностей у стосунках з іншими особистостями (правдивість, щирість, небайдужість, уважність до іншого).

3. Політична заангажованість новітньої драматургії; протистояння між соціальним утворенням і людиною, результатом якого зазвичай стає деформація свідомості, не призводить до загибелі всього людського в людині.

4. Реанімація історичної пам'яті, поява модерністського над-героя, який здатний творити історію.

5. Світ представлено як гармонію, єдність, ієрархію, людину — як невід'ємну частку Природи, а любов слугує об'єднуючим началом.

6. Увага до екологічної тематики, різке неприйняття неетичних експериментів із клонування людини та створення кіборга.

7. Орієнтація на константи національної і світової культури, літературоцентризм, обстоювання ідеї безсмертності мистецтва.

8. Повернення поняття реальності, активізація ідеї абсолюту, а також ідеї гармонії; пошуки Бога зміщуються у внутрішню сутність людини.

Після демонстрації коливання між постмодернізмом і новою художньою системою, наявного в новітній українській драматургії, розкрито основні її властивості також на вужчому матеріалі, а саме у творчості Неди Нежданої та Олександра Ірванця. Вивчення поезики п'єс названих письменників засвідчило їх відхід від постмодерністської світоглядної позиції, відмову від таких настанов як деконструкція, сприйняття світу як хаосу, тотальна безнадія і почуття розчарування в усьому, критика культури, відсутність ідеологій, релятивізм, руйнація ієрархії цінностей. Водночас драматурги послуговуються багатьма формальними прийомами, характерними для постмодерністських драм, наприклад: часово-просторові зміщення, словесна гра, експерименти з ремарками, нетрадиційні персонажі (абстрактні поняття, тварини тощо), тенденція до монологізації. Слід наголосити, що центральними настановами для обох драматургів стають активний пошук істини, гармонізуючого начала в світі, а також повернення віри у велич людини.

Отже, текстуальний аналіз новітньої української драматургії дозволяє констатувати руйнування постмодерністського світогляду та інкорпорування деяких цілком протилежних (іноді модерністських) ідей.

РОЗДІЛ 2

НАУКОВА РЕЦЕПЦІЯ НОВІТНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ: ПИТАННЯ СТИЛЮ

2.1 Специфіка українських версій модернізму та постмодернізму

2.1.1 Співвідношення між модернізмом і постмодернізмом. Оскільки спостережена у попередньому розділі художня система передбачає кризу постмодернізму і розхитування між модерністським і постмодерністськими концептами, слід бодай коротко означити основні характеристики модерністської та постмодерністської художніх моделей, щоб продемонструвати вибірковість, з якою новий напрям актуалізує елементи цих стилів.

Почати варто з наведення опозицій між модернізмом і постмодернізмом, запропонованих (і вже усталених у світовому постмодерному літературознавстві) І. Гассаном [цит. за 102, 394–395].

| Модернізм | Постмодернізм |
|--|---|
| Форма (закрита, кон'юнктивна) | Антиформа (відкрита, диз'юнктивна) |
| Мета | Гра |
| План | Випадок |
| Ієрархія | Анархія |
| Майстерність / логос | Вичерпність / мовчання |
| Твір мистецтва / закінчена робота | Процес / гепенінг / перформанс |
| Дистанція | Участь |
| Створення / породження цілісності / синтез | Деструкція / деконструкція / антисинтез |
| Присутність | Відсутність |
| Центрування | Розсіювання |
| Жанр / межі | Текст / інтертекст |
| Семантика | Риторика |

| | |
|------------------------------|---------------------------------------|
| Парадигма | Синтагма |
| Метафора | Метонімія |
| Відбір | Комбінування |
| Коріння / глибина | Ризома / поверхня |
| Інтерпретація / прочитання | Контрінтерпретація / хибне прочитання |
| Об'єкт позначення | Суб'єкт позначення |
| Читання | Письмо |
| Наратив / велика історія | Антинаратив / мала історія |
| Код майстерності | Індивідуальні особливості |
| Симптом | Бажання |
| Тип | Мутація |
| Генітальність / фалоцентризм | Поліморфізм / андрогінність |
| Параноя | Шизофренія |
| Породження / причина | Відмінність / слід |
| Бог-Отець | Святий дух |
| Метафізика | Іронія |
| Визначеність | Невизначеність |
| Трансцендентне | Іманентне |

Відомий теоретик постмодернізму як додаток до представленої таблиці виділяє основні принципи та цінності постмодерну: 1) Невизначеність, неясність, білі плями (пропуски) є не недоліками, а основними принциповими настановами постмодерністських творів мистецтва і філософських концепцій. Не логічне, монологічне мислення, а «діалогічна уява» (М. Бахтін) набуває в постмодернізмі вирішального значення. 2) Наслідком цього стає принциповий фрагментаризм. Це втілюється у недовірі до «тоталізуючого синтезу», в схильності до методів колажу, довільного монтажу, «вирізку» і «врізок», у схильності до парадоксів, у «відкритості розбитого», в акцентуванні «розломів», «країв». 3) Постмодернізм відкидає всі

канони, виступає проти всіх конвенційних авторитетів. У літературі це (умовно) означає «смерть автора», тобто припинення його батьківської влади й опіки над читачем. 4) Постмодернізм проголошує «смерть суб'єкта», спустошує традиційне «Я», яке перестає бути центром думки і переживання, позбувається своєї уявної глибини. 5) Постмодернізм відстоює права ірреалізму: не все може бути показано, зображено, іконізовано. 6) Іронія — одна з головних постмодерністських настанов, які передбачають гру, алегорію як найбільш важливі підходи літератури та мистецтва (зрештою, будь-якого виду мисленнєвої творчості). 7) «Гібридизація» передбачає змішування, схрещування звичних жанрів мистецтва, запозичення (плагіаризм) одними жанрами творчих стилів і методів інших жанрів. 8) Для характеристики постмодерну використовується термін «карнавалізація»: радісна релятивність речей і подій, перспективізм, участь у божевільному плинні життя, іманентний сміх. 9) Із цим тісно пов'язана категорія рівноцінної участі в грі автора та читача / слухача / глядача. 10) Підкреслюється «конструктивістський характер» творчості (але не кантівському логіко-сциєнтистському і навіть не в ніцшеанському сенсі) [165].

Варто зауважити, що, перераховуючи ці ознаки, І. Гассан додає: узяті всі разом, вони утворюють дещо ірраціональне, абсурдне, незавершене. «Немає альтернативи тому, щоб поняття постмодерну лишити відкритим для історії, хоча сам постмодернізм уже належить історії» [165].

Російський дослідник І. Ільїн основними рисами постмодернізму вважає деконструкцію; «смерть» суб'єкта (автора); переконання у безсиллі людського розуму пізнати світ; розуміння світу як хаосу; деканонізацію традиційних моральних та естетичних цінностей; поверхово-чуттєве ставлення до навколишнього світу; гедонізм, який виносить категорію трагічного за межі естетичної сфери (замість категорії трагічного вводиться поняття «трагіфарс»); іронію і самоіронію, пародійність; перетворення об'єкта на пусту оболонку шляхом наслідування контрастних художніх стилів (стильовий синкретизм); інтертекстуальність; відкритість форми; мовну гру; цитатність; невизначеність;

культ «затемнень» у значенні; фрагментарність і принцип монтажу; естетизацію потворного; змішування жанрів — елітарного і масового; театралізацію сучасної культури, карнавалізацію; репродуктивність; орієнтацію на масову культуру, естетику споживання; ситуацію рівних можливостей замість ситуації вибору [58].

Під час висвітлення питань стосовно постмодернізму і модернізму, їхніх «взаємостосунків» слід бути свідомим того, що вони мають достатню наукову рецепцію у вітчизняній науці.

Перш за все варто згадати філософські дослідження С. Куцепал про співвідношення модерну та постмодерну. Найперші асоціації, що спадають на згадку при характеристиці модерної філософії, пише дослідниця, — це раціоналізація, емансипація людського «Я», віра в надзвичайне призначення людини, котра завдяки своєму розуму та діяльності здатна стати володарем природи, а також сприйняття всього існуючого з погляду трансцендентального суб'єкта, який прагне критично обґрунтувати сутність людського існування. Чи не центральним об'єктом філософської рефлексії модерну стає сама людина, відносно якої світ має репрезентувати себе, перетворитися на значущий для суб'єкта образ. Ще однією особливістю модерної філософії С. Куцепал вважає віру в силу науки, в її здатність створити таку метатеорію, котра абсолютно повно пояснить усе існуюче [72, 4]. Однак саме епоха модерну спричинила розірвання сакрального світу, котрий був таким зручним і зрозумілим, відокремлення природного від божественного, позбавила світ єдності, не замінивши цю єдність нічим рівноцінним. «Зійшовши з небес на землю, суб'єкт не знайшов там справжнього притулку, загубився у світі об'єктів та речей, котрими маніпулюють різноманітні технології. Головними менеджерами цього технізованого світу стали раціоналізація та суб'єктивація» [72, 5].

Наслідком таких потрясінь стало усвідомлення людством того, що воно є заручником тих деструктивних сил, які були вивільнені в результаті науково-технічних досягнень і поширення ідеології тоталітаризму. «Декартівський володар світу та приборкувач природи потрапляв то в окопи світових війн, то в бараки

концентраційних таборів, то у селища поблизу Чорнобиля, поки нарешті не опинився 11 вересня 2001 р. у приміщеннях Всесвітнього торговельного центру. Саме ці причини обумовили й обумовлюють необхідність досягнення адекватного розуміння екзистенційної ситуації, до якої потрапила західна цивілізація на межі тисячоліть» [72, 5].

В. Куцепал наводить цитату В. Лук'янца: «Доба Постмодерну — це час, коли людське життя виходить із-під диктатури розуму, приборканого вічними істинами метафізики, й висуває йому свої вимоги. Найпершою нормою етики Постмодерну стає не метафізична істина, а повнота життя. Найвище життєствердження мислителі постмодерну вбачають у сприянні максимальному зростанню волі до життя. Вони переконані, що людина тільки тоді реалізує сенс свого життя, коли вільно стверджує все, що в неї є» [72, 5–6].

Французький філософ Ж.-Ф. Ліотар відкидає уявлення про постмодерн як анти-модерн або транс-модерн. Для нього постмодерн знаходиться не після модерну, не проти нього, а навпаки — він уже приховано містився у модерні. «Постмодерном виявляється те, що в середині модерну вказує на неуявне в уявленні, що відмовляється від утіхи гарними формами, від консенсусу смаку, завдяки чому можна відчувати ностальгію по неможливому; що знаходиться у постійному пошуку нових сприйнятів не для того, щоб насолодитися ними, а щоб краще відчувати, що існує щось таке, що неможливо уявити» [цит. за 73, 9]. В основі постмодерного мислення і постмодерної філософії лежить концепція модерну. Квінтесенція модерну — це віра в метанаративи, утвердження комунікабельності досвіду, єдність сутності, всезагальність істини. Саме як результат переписування модерну виникає радикально-плюралістичне мислення, що заперечує будь-яку можливість консенсусу між різними жанрами дискурсу, визнає їхню гетерономність. При цьому «всезагальне» трактується як проста ознака метаоповідей, котрі самолегітимуються. Тому постмодерн і виявляється у Ж.-Ф. Ліотара як щось на зразок внутрішнього переосмислення і приборкання модерну. На підтвердження цього у статті «Заметка о смыслах «пост»» Ж.-Ф. Ліотар пише, що префікс «пост-» у

слові постмодерн «позначає не рух на кшталт come back, flash back, feed back, тобто рух повторення, а певний «ана-процес», процес аналізу, анамнезу, аналогії й анаморфози, який переробляє щось «першогозабуте»» [цит. за 73, 9–10].

Однак сучасна ситуація у філософії характеризується послабленням єдності, відмовою від тотальності, на зміну якій приходять розкріпачення частин. Більше немає Єдиного та Цілого, а «великі метанаративи» вже не викликають звичної довіри. Разом із тим, поступово зникають песимізм і смуток з приводу згубленої цілісності. «Більшість людей вже пережили тугу за втраченою нарацією. Але це зовсім не означає, що внаслідок цього вони перетворилися на варварів. Від цього їх рятує знання того, що легітимація можлива лише в їхній мовній практиці та у комунікативній взаємодії» [73, 12].

Великих нарацій більше не існує, проте на зміну їм прийшла множинність обмежених і гетерогенних мовних ігор, тобто форм життя й активності. Не лише прийняття цієї множинності, її легітимація є, на думку французьких філософів, сутністю постмодерну, а й акцентування уваги на можливості або неможливості консенсусу в сучасному плюралістичному суспільстві. Якщо такий необхідний консенсус і є можливим, то лише в рамках мовних ігор, та аж ніяк не за їхніми межами» [73, 12–13].

Як стверджує А. Турен, «історія модерності є історією повального, просто невідворотного розриву між індивідом, суспільством та природою» [цит. за 72, 7]. Виникає постмодерне суспільство, істотними ознаками якого французький соціолог визначає ностальгію за Буттям, ринкове споживання, владу підприємництва, злет націоналізмів, повний розпад інструментальної раціональності. «Розпад економічних стратегій і побудова певного типу суспільства, культури і особистості відбувались дуже швидкими темпами, саме ця побудова дала ім'я та зміст ідеї постмодерності. Якщо модерність поєднувала прогрес і культуру, протиставляючи традиційні культури чи суспільства їхнім модерним відповідникам і пояснюючи будь-який соціальний і культурний факт його місцем на шкалі традиція — модерність, то постмодерність роз'єднує те, що було поєднаним» [72, 7].

Постмодернізм відкидає функціональну диференціацію між царинами соціального життя (мистецтво, економіка, політика), відмовляється визнавати їхню взаємодоповнюваність, маніфестує неможливість використання сферами соціального життя інструментального розуму. Якщо раніше домінуючою була картина світу, де людина стояла «перед світом», а тому мала здатність розуміти його та відтворювати у певних образах, то людина постмодерної картини світу опиняється всередині світу, вона позбавлена дистанціювання, заміником якого постає мережа комунікацій [72, 7].

2.1.2 Постмодернізм у сприйнятті українського літературознавства.

Українське літературознавство пропонує своє трактування проблеми постмодернізму та його української версії. Скажімо, Т. Гундорова висвітлює такі визначальні характеристики епохи постмодерну:

1) Ендизм. Свідомість постмодернізму — це свідомість перед кінцем (імовірним ядерним вибухом), який може статися будь-якої миті. «А оскільки цей кінець перекреслює усе, що стається «перед» ним, і логічно впорядкована реальність, над якою суб'єкт уже не панує, мовна свідомість і символічний порядок культури в епоху постмодерну набувають перервного, різноспрямованого, фрагментарного характеру» [41, 13]. Втрачається раціональна зв'язність і тотальність через те, що суб'єкт неспроможний охопити всю реальність або запропонувати її ідеальний варіант, а також невідомо, що таке реальність і де вона перебуває. Її вдало імітують гіперреальність і симулякри.

2) Музеефікація культури, викликана загрозою культурному архіву.

3) Віртуальна реальність. «Атомна не-реальність — це реальність фантазійна, риторична, зроблена стилістично та дискурсивно; вона існує лише в нашому мовленні та нашому сценарії подій» [41, 16]. Услід за Ж. Бодріаром, дослідниця стверджує, що постмодерна людина опиняється у світі симуляцій, ілюзій, знаків, які ні до чого реального не відсилають, а створюють враження «присутнього», «кічу, ретро та порно водночас» [41, 16].

4) Втома від історії та її «великих наративів».

5) Креонізація (заморожування) культури. І звідси — гра з частинками, рекомбінація і конструкція з уже виробленими формами як історії, так і культури. Інтертекстуальність, перегравання літературних канонів, повторення символів-знаків культурної пам'яті.

6) Глобалізація. Відбувається видозміна мапи Європи, що призводить до переоцінки постулатів європоцентризму, руйнування абсолюту «європейського білого чоловіка», знімається протиставлення себе й «іншого». Однак саме протиставлення не є зруйнованим — замість антагонізму виникає динамічна гра відмінностей.

7) Словесні ігри, стилізація, іронічна лінгвістична поведінка, криза мови та репрезентації.

8) Деформована, гібридна тілесність.

9) Повторення — важливий чинник постмодерністської ідеології. Постмодернізм ніколи не приховував своєї вторинності щодо модернізму.

10) Переоцінювання літературної класики та її функцій. Відчуття первинності класичного залишається, проте класика не є абсолютом і водночас не заперечується (як у модернізмі чи авангардизмі). Класика перестає існувати, її підміняють відносні канони та мода. Масова культура вихолощує смисл оригіналу.

11) Синтез масової та високої культур.

12) Наративна маска. Автор ховається за маскою, аби водночас виявити й заховати власне «я», містифікує, намагається вислизнути і приховати власну ідентичність [41].

Для української версії постмодернізму, за Т. Гундоровою, властиві такі особливі риси: 1) девальвація тоталітарної свідомості; 2) децентралізація літератури; 3) дегероїзація героя; 4) авангардистська критика культури; 5) розвінчання пропагандистського мовного модусу й міфу про сакральність національного поета; 6) повна амнезія щодо соцреалістичної літератури; 7) розрив із народницькою традицією українського письменства; 8) ідеологія карнавалу присвоює досі чужі

українській літературі зони і сфери (сексуальність, ненормативна лексика, еротика); 9) іронія і пастиш — два найпоширеніші модуси постмодерного письма в українській літературі. Стилізація (пастиш) є апріорі визнанням «іншого» як тексту, закону, іншої моделі поведінки, іншого авторського «я», так само й іронія як форма гри — це також прорив «іншого». І наостанок: «Післячорнобильський світ апелює до ідеї кінця світу, кінця сенсу життя і водночас відкладає його, заманюючи героя-постмодерніста в лабіринт цитат, дискурсивних практик і текстів-пародій. У той же час це блукання у світі порожнеч, трансгресій, колажів-цитат є ниткою спасіння, канатом, натягненим над прірвою, і таке ходіння ніцшівський паяц-канатоходець назвав ковзанням по поверхні речей» [41, 59].

До розробки поняття постмодернізму долучилися також і вчені української діаспори. Наприклад, за спостереженнями М. Павлишина, основними джерелами виникнення постмодернізму були: 1) невдача проекту модерності з його раціоналістською самовпевненістю, амбіцією рятівника людства, претензією на загальнолюдськість; 2) перебування суб'єкта вже після історії: «історія», «великі розповіді» закінчилися — людина має влаштуватися в сучасному; 3) скептичність щодо будь-яких систем та ідеологій; 4) іронія, гра, цитування; 5) змішування жанрів, рівнів мовлення, високої та популярної культур; 6) деконструкція, тобто розвінчування ідеологій та ієрархій цінностей, розмаскування ідеологій задля дестабілізації ідеології взагалі. Постмодернізм, на переконання професора Мельбурнського університету, дозволить зняти опозиції «Росія-Україна», а також самоїдські опозиції «Просвіта-Європа», замінивши їх більш гнучкою формулою: і Василь Симоненко, й Ігор Калинець [172].

Н. Зборовська, маючи особливий погляд на питання українського постмодернізму, переконана, що небезпечний і згубний вірус постмодернізації з інфекцією садоавангардизму охоплює всі сфери українського літературного процесу. Психологічною основою садоавангардизму є заздрість, що виявляється через інтертекстуальний редуціонізм. Заперечуючи талановите минуле заради мізерного сучасного, спрощуються попередні тексти, передусім найпотужніші

претексти надихають інстинкт руйнування. Садоавангардизм несе найбільшу психологічну загрозу, адже він позбавляє можливості самоусвідомлення, яка передбачає вдумливе тлумачення минулого досвіду. Заперечуючи минуле, садоавангардист не просто спрощує претексти в процесі інтертекстуальної роботи, а не дає їм змоги проявитися у своїй історичності як сучасне. Інтертекстуальна боротьба на літературному порубіжжі робить літературну діяльність не полем пошуку істини, а ареною для прояви індивідуальних комплексів неповноцінності [57, 413]. Тому «сучасна українська літературна ситуація апокаліптично проявляє масову маргінальність як найбільшу загрозу для аристократичного проекту національної культури, що несе її код» [57, 413].

Г. Мережинська стисло відмічає головні прикмети постмодернізму: а) на рівні художніх принципів: інтертекстуальність, діалогізм, гра, іронія; б) на рівні картини світу: акцентування фрагментарності та хаосу, семантика можливих світів. «Так, якщо бароко створює картину «перевернутого», неправильного світу, модернізм — світу жорстокого, дисгармонійного, абсурдного, то постмодернізм робить акцент перш за все на непізнаваності, абсурдності й плинності, відсутності цілісності й центру» [85, 17]. Таким чином, відмітаються традиційні «точки відліку»: уявлення про «правильний» світ, гармонію, чіткі оцінки, опозиції, а також знімаються як неактуальні питання про істину, абсолют, реальність і способи її відображення, адже єдиною реальністю мислиться сам текст. Постмодернізм відображає кризовий стан культури, тому «мову» постмодерністської художньої рефлексії кризової епохи естетики прочитують як систему паракатегорій: лабіринт, абсурд, жорстокість, повсякденність, тілесність, артефакт, річ, симулякр, еkleктика, гіпертекст, деконструкція [85, 17]. До художнього коду постмодернізму дослідниця включає і низку оповідних стратегій, а саме: дублікація, множення, уривчастість, надмірність, які порушують зв'язність оповіді й створюють ефект уривчастості, дискретності, «інформаційного розуму», а також взаємозамінності частин тексту [85, 18].

Художня мова постмодернізму є, безперечно, сформованою, проте, на переконання Г. Мережинської, вона уже не мислиться єдиною можливою. Межа ХХ–

XXI століть демонструє сумніви щодо справедливості колишніх претензій постмодернізму на роль єдиної новаторської художньої мови, здатної описати складну перехідну епоху. Віднині стилі не змінюють один одного, а співіснують. «Модель «маятникоподібної» циклічної моделі зміни стилів виявилася неприйнятною для складної ситуації розвитку літератури XX століття, особливо його останнього рубежу» [85, 21]. Наприклад, сучасна російська література, вважає дослідниця, демонструє співіснування постмодерністської, реалістичної, модерністської та неосентиментальної літератур, причому співіснують вони не відособлено, а в тісній взаємодії та обміні художнім досвідом. Маючи значні відмінності на рівні художніх настанов, різноманітні стилі мають точки перетину на рівні художньої мови, картини світу і моделі образів героїв. Саме такі відмінності та подібності й складають «параметри художньої парадигми всієї перехідної епохи кінця XX століття з її полівекторністю художніх пошуків, «багатомовністю», поєднанням відмінних і типологічно близьких способів інтерпретації культурної кризи та моделювання шляхів виходу з неї» [85, 21]. Таким чином, Г. Мережинська звертає увагу на співіснування у часі кількох стилів, що кардинально відрізняються один від одного своїми світоглядними та художніми настановами, тобто засвідчує наявність розхитування і в російській літературі межі XX–XXI століть.

Якщо залучити ідеї дослідників постмодернізму до проведеного аналізу вітчизняної новітньої драматургії, то можна зробити висновок про вибіркковість інкорпорування ідей постмодернізму до нової художньої системи. Передусім, йдеться про такі якості постмодернізму як інтертекстуальність, цитування, гра, розмитість родових і жанрових меж, змішування рівнів мовлення, проникнення у недоступні для соцреалістичних п'єс сфери (ненормативна лексика, сексуальність, еротика, заборонені сторінки історії України). Їй притаманні часово-просторові зміщення, розвінчання тоталітаризму і, меншою мірою, постмодерна іронічність і критика національної культури.

Натомість деконструкція, акцентування фрагментарності та хаосу, руйнація ієрархії цінностей, герої-маски у художньому світі новітньої драматургії втрачають

свою актуальність і притаманні внутрішньому світу окремих творів (насамперед С. Ушкалова, Л. Подерв'янського, Ю. Тарнавського).

2.1.3 Рецепція модернізму у дослідженнях вітчизняних учених. Тема модернізму та його українського варіанту знайшла своє висвітлення у дослідженнях Л. Демської-Будзуляк. Головними досягненнями модерного напрямку вчена вважає повернення до неміметичного типу художньої творчості, розрив із традицією, зміщення уваги митців із площини відтворення явищ зовнішнього світу до вираження світу внутрішнього (відповідно, дія художнього твору поступово зміщується із плану зовнішнього у внутрішній), поглиблення психологізму та звернення до деяких філософських, екзистенційних проблем, поява нового героя — активної жінки та розгубленого чоловіка, повернення митцям свободи творчості. «Головним об'єктом науки, філософії й культури тепер є нецілісна, суперечлива, непересічна особистість» [44, 13]. В основі літературного модернізму лежить філософія індивідуалізму, де вся художня система, всі художні цінності зосереджені на індивідуальному Я, а також філософія Ф. Ніцше з його постулатом про смерть Бога й культом Надлюдини, спроможної змінювати світ і встановлювати в ньому верховенство власних цінностей. Характерним для модернізму є криза цінностей, становлення нової етичної шкали, свобода особистості.

Передумовами виникнення української модерністської літератури дослідниця називає кризу народництва й народницької традиції та проникнення західних ідей в українську культуру. Утвердження модернізму на українському ґрунті походило з бажання оновити національну мистецьку парадигму ідейно та естетично.

Діаспорна дослідниця Л. Залеська-Онишкевич сприймає модернізм як переоцінку вартостей після доби різних абсолютних тверджень і сильних, абсолютних полярностей [56, 158]. Йому властиві: 1) новий підхід до трактування історії та нова концепція часу; 2) у центрі уваги — проблеми одиниці, а не спільноти, народу; 3) увага до психології, підсвідомості; 4) сміливі формальні мовні експерименти; 5) позиція протесту проти домінантної культури; 6) сильний зв'язок

із романтизмом. А постмодернізм американська дослідниця трактує як іронічне, пародійне переосмислення модернізму. Риси пізнього модернізму (або постмодернізму) авторка окреслює такі: 1) перевага недовіри до влади та ідеологій у підході до історичних подій; 2) змішування реальності з ілюзією; 3) звернення усієї уваги на одиницю такою мірою, що помітно, як герої роздвоюються чи й потроюються, стають масками або анонімами; 4) не ігнорування минулого, що виявляється у частому вживанні інтертекстуальності, у частих відгуках і перегуках із темами, ситуаціями, образами, персонажами з інших літературних творів, навіть прямих запозиченнях із них; 5) деканонізація та демістифікація мови [56, 16–17]; 6) «насвітлення містерії часу, із прогресивним і регресивним напрямом (міт вічного повернення і віднови), і з циркулярною побудовою подій» (саме така будова дає можливість починати все заново в антираціональному світі) [56, 99]; 7) «увага не на героїчні постаті, а тільки на буденні, які є не так у центрі подій, як на їх маргінесі, або й навіть є антигерої, чи обудневлені герої» [56, 98]; 8) грайливість у підході до серйозних тем [56, 98–99].

3-поміж рис модернізму новий художній напрям актуалізує такі як увага до суб'єктивності особистості, зміцнення особистісного начала, увага до психології, апеляція до романтичних концептів, дидактичний пафос, орієнтація на константи національної культури, літературоцентричність, трагізм, можливість осягнення істини, екзистенційний аспект осмислення буття і долі, наявність жорсткого протистояння між соціальним злом і людиною.

2.2 Українська драматургія у вимірах модернізму та постмодернізму

2.2.1 Постмодернізм у сучасній українській драмі. Описану кризу постмодернізму і зародження нової стильової тенденції видається найефективніше розглядати на матеріалі драматичних творів, оскільки вони є найбільш чутливими до змін у мистецтві, адже, існуючи у тісному контакті з реципієнтом, потребують якнайточніше відбивати світосприйняття сучасної людини. Однак, парадоксально,

літературознавці, які досліджують сучасний літературний процес, оминають драму. Скажімо, І. Бондар-Терещенко, хоч і сам є автором восьми п'єс, аналізуючи структурні особливості літературного дискурсу 90-х [22], абсолютно забуває про драматичні твори цього періоду (не беремо до уваги згадку про вихід антології «У пошуку театру» та Л. Подерев'янського). Н. Зборовська, розшифровуючи «код української літератури» [57], веде розмову про «маргінальний», «садомазохістський» постмодернізм «вісімдесятників» (О. Забужко, Ю. Андруховича, Є. Пашковського, О. Ірванця та ін.), але також ігнорує драматургію. Із покоління дев'ятдесятників дослідниця Л. Демська-Будзуляк також викреслює авторів драм [45], а об'єктом уваги Р. Харчук стає лише сучасна українська проза [138]. Укладач літературознавчої енциклопедії Ю. Ковалів у статті «драматургія» переконує, що сучасна українська драма «опинилася в ситуації “відсутньої присутності”, не відома українському і зарубіжному глядачеві» [79, 304].

Драматургія стає предметом уваги небагатьох дослідників. Г. Мережинська, окреслюючи особливості української версії літературного постмодернізму, говорить про ігровий і карнавальний модуси, які найяскравіше виявилися у драматургії. Також, характерними особливостями української літератури (зокрема й драми) називає домінування апокаліптичного начала та активну міфологізацію — «створення міфу про Україну, її історичну долю, знакові фігури на базі актуалізації, перегляду християнських міфологічних моделей» [85, 98].

У «Післячорнобильській бібліотеці», концентруючись головню на творчості прозаїків, Т. Гундорова присвячує розділ драматургії Юрія Тарнавського. Називаючи його чи не найпослідовнішим авангардистом в усій українській літературі, який «звертає увагу передусім на форму» [41, 217], дослідниця говорить «про театр-текст Тарнавського як Де(Кон)струкції, іншими словами ДЕСТРУКЦІЇ, здійснювані на КОНу, а також КОНСТРУКЦІЇ, що відбуваються ДЕ(сь)» [41, 218]. Вживаючи термін «літературний кубізм» стосовно збірки п'єс Тарнавського «6*0», Т. Гундорова зауважує: «Де(кон)струкції Юрія Тарнавського — перегравання

античної драми, а також і модерного театру абсурду. (...) Відтак античне змагання індивіда з Долею і Фатумом Тарнавський поступово замінює на екзистенційну боротьбу чоловіка з жінкою» [41, 218–219]. Жіноче начало драматург-авангардист піддає деструкції, демістифікації, бруталізує, кубізує й розчленовує його на геометричні фігури, а в кінці збірки — взагалі перетворює на нуль. «Але ця крайня межа «чоловічої» деструкції ідеалу Жінки водночас стає кінцем «чоловічого» дискурсу» [41, 230] — переконує дослідниця. Т. Гундорова загалом позитивно оцінює суто «штукарську», дещо штучну, лінгвістично впорядковану драматургію Тарнавського, проте вважає цю форму нежиттєдайною, оскільки авангардистсько-постмодерністські де(кон)струкції театру-тексту Юрія Тарнавського вичерпують самі себе.

Попри те, що тенденції розвитку драматургії недостатньо висвітлені в оглядових працях, нині у вітчизняній науці присутня низка досліджень, що фіксують новітні тенденції у розвитку роду, які є знаком можливого розвою літератури. Оскільки ці ідеї є розрізненими і часто дискусивними, виникає потреба у їх систематизації.

Першою заговорила про літературні напрями у межах новітньої української драми і тим самим ввела її у світовий контекст американська дослідниця Лариса Залеська-Онишкевич. У своїх роботах, присвячених модерністським тенденціям у драмі, вона послідовно проводить думку, що, «незважаючи на те, що українська драма, ...не мала добрих умов для нормального розвитку, поодинокі українські п'єси можуть представляти майже кожний головний напрямок чи стиль, що з'явився в західній драмі» [55, 39]. Постмодернізм американська дослідниця тлумачить то як іронічне, пародійне переосмислення модернізму, як етап модернізму [56, 10], то як пізніший варіант авангардизму (авангардизм вона розуміє як один із «струмків» модернізму) — неоавангардизм [54, 75]. Представниками українського постмодернізму в драмі Л. Залеська-Онишкевич називає І. Костецького («*Спокуси несвятого Антона*», «*Дійство про велику людину*», «*Близнята ще зустрінуться*»),

Б. Бойчука («Голод — 1933», «Приречені») та В. Шевчука («Птахи з невидимого острова»).

Дослідниця формулює основні риси постмодерної п'єси: інтертекстуальність, іронія, пародіювання, деканонізація, демістифікація, ілюзія реальності, розуміння історії як суми випадковостей, герої-маски (антигерої), відсутність гармонії між внутрішнім і зовнішнім світом людини, її онтологічна самотність, часово-просторові зміщення, звернення до давніх українських форм (наприклад, введення барокових інтермедій до сучасних п'єс, як і барокових масок та українських фольклорних образів), барокові засоби (зокрема прийом гри), прийом потоку свідомості, стилістична фрагментація, розчленування цілості, еkleктизм, гібридність стилю, закодовані лексика та синтаксис, абсурдні діалоги — оригінальні, немов нелогічні, семіотично розбиті діалоги із «деканонізованою мовою», які є виразом відсутності комунікації між людьми [3, 10; 13; 332]. Однак Л. Залеська-Онишкевич зауважує, що загалом почуття абсурдності життя оминає українську драму. Наші співвітчизники-драматурги наголошують на можливості знайти вічну правду про людину, сенс її буття.

У найновішій книзі «Текст і гра», присвяченій українській модерній драмі, Л. Залеська-Онишкевич ніби підводить підсумки свого багаторічного дослідження сучасної української драми. Аналізуючи материкову драматургію 90-х років, дослідниця виділяє такі прикметні її риси: повернення до забороненої християнської тематики, зацікавлення історією України, вияви національної ідентичності, увага до рідної мови, схильність до європоцентризму [56, 106–114]. Але у пізніших статтях Л. Залеська-Онишкевич, наче подивившись на нашу п'єсу з іншої позиції (з-за океану), помічає такі тенденції, які залишаються поза увагою материкових літературознавців. Приміром, вона наголошує на деякій штучності постмодернізму для сучасного українського літературного середовища. Сучасні п'єси є «деколи дуже поверховим чи надуманим наслідуванням цього стилю» [56, 105]. Дослідниця також зауважує невеликий обсяг сучасних драм, що «дає кращу надію на постановку чи то на сцені, чи то як радіоп'єси» [56, 125], проте майже унеможлиблює розвиток

традиційної трагедії. А також звертає увагу на постколоніальність мовної реальності сучасної української драматургії, відчуває «приглушене відчуття культури мови і мови своєї держави» [56, 141], гостро критикує авторів п'єс за кепкування з української мови (свідоме чи несвідоме), введення суржику у текст драми, вважаючи це загрозливим явищем у драмі, яка має потенційно ширше коло глядачів/читачів завдяки сцені. Л. Залеська-Онишкевич наголошує на представленні жінок у сучасних драмах «у виразно втертому і принижувальному, можна навіть сказати, тоталітаристичному стилі» [56, 106], виявляє стереотипний підхід вищості чоловіків над жінками, адже більшість жіночих образів — негативні або кумедні. Жінки постають у п'єсах примітивними, наївними, невпевненими у собі, поверховими, дуже прагматичними, готовими віддатися за якісь вигоди.

Проблема стилю прямо чи опосередковано порушується й у вітчизняних дослідженнях, передусім у працях Олени Бондарєвої «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» (2006 рік), Мар'яни Шаповал «Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми» (2009 рік), Оксани Когут «Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.) (2010 рік)» і Тетяни Вірченко «Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: Дискурс, еволюція, типологія» (2012 рік).

О. Бондарєва на матеріалі п'єс представників «нової» (80-і роки) та «новітньої» (90-і роки) хвиль робить цікаве зауваження про те, що навряд чи можна говорити про «чистий» постмодернізм в українській драматургії. Оскільки «постмодерністські принципи сучасна драма контамінувала у хитромудру суміш із необароковими, неоромантичними, неосимволічними, неореалістичними, неоавангардними, неоманьєристськими й навіть художньо продуктивними неонаціоналістичними тенденціями» [20, 7]. Дослідниця помічає в українській драматургії поряд із деструктивними, скерованими на руйнування певних констант драматургічного твору, тенденції конструктивні, естетично потужні, з більшим тяжінням до синтезу, ніж до розтину та мозаїчного препарування [20, 8]. А в іншому

місці підкреслює, що «в українській драматургії кінця XX — початку XXI століть постмодерністська стилістика не стала єдиною або панівною, а продовжує, оформлюючись, подеколи навіть вже синхронно **руйнуючись**, співіснувати з іншими світоглядно-стилістичними домінантами» [20, 317].

Специфіку української драматургії постмодерної доби О. Бондарева вбачає насамперед у «її незборимому балансуванні на межі двох домінантних векторів тяжіння — модерністського та барокового» [20, 28]. Центральну для української літератури національно зорієнтовану вісь «неомодернізм-необароко» суттєво деформують постмодерністські підживлення з російської та американо-європейської літературних систем. Модернізм, на переконання дослідниці, ламаючи стереотипи реалістичного мистецтва, апелює до людської уяви, до культурного спадку минулих епох, до індивідуалістичного мислення і світосприйняття, а також актуалізує культуру візії, міфів, фіктивних світів. Постмодерністська драма успадковує модерністський візійний контекст, «але ігровий характер ретрансляції модерністської проблематики, подеколи її бутафорне нагромадження, а потім карнавальне обігрування сприймаються скоріше як барокова (сьогодні більш популярним є термін «необарокова») маркованість текстів для театру, продукованих у фарватері етнодраматургічної традиції» [20, 28].

Робота над численним фактичним матеріалом дала змогу О. Бондаревій говорити про кінець XX — початок XXI століття як про якісно новий етап розвитку української драматургії, який характеризується такими ознаками: 1) парадигмальні зміни драматургічного дискурсу від класичного до некласичного, від некласичного до постнекласичного; 2) перехід із фази деконструкції у стан активного пошуку, культивування комплікативних стратегій; 3) ревізія джерельної бази (кордони новітньої драми відкриті для підживлення із барокової, модерністської, реалістичної, експресіоністської, сюрреалістичної драматургії, досягнень театру абсурду, західноєвропейського та російського постмодернізму, а також для автодеконструкції); 4) подолання етнодраматургічної дискретності; 5) інтелектуалізація драматургічного слова (міфо- та літературоцентризм);

б) формування умов для переходу драматургії з маргінальних позицій на рівень «вишуканої камерної елітарності»; 7) оформлення нових драмо-міфологічних пріоритетів — абсурд, Чорнобиль, українська мова, постмодерна розпорошеність, активна симуляція, двійництво, лицедійство; 8) зміни у концепції протагоніста (герой → антигерой → розмитість кордонів між героєм і антигероєм → ігрова концепція героя); 9) закріплення спектру основних стильових пріоритетів (між бароко і модернізмом); 10) розширення семантичних кордонів художньої свідомості митців (практично відсутні татуйовані сфери і прийоми письма); 11) зміни у жанровій системі драматургії [20, 66–67].

Спостереження О. Бондарєвої доводять наявність розхитування («балансування») між модерністськими та постмодерністськими світоглядними та художніми настановами в межах сучасного драматургічного дискурсу, поєднання «незливних філософських, соціологічних, культурно-історичних постулатів, несумісних міфологічних світів, упорядкування еkleктичних художніх засобів та систем їх опосередкованої реалізації» [20, 28–29]. Підводячи підсумок своєму ґрунтовному аналізу української драми останньої третини ХХ століття, О. Бондарєва відзначає головні риси, притаманні творчості драматургів нового покоління: прагнення до конструктивного синтезу, міфопоетичність світосприйняття, що сприяє оформленню певної цілісності, подоланню дискретності індивідуального буття і суперечностей загального існування людства. «Знову на порядку денному вічні формули та риторичні питання, філософські теми і трансформовані на новий кшталт вічні образи і мандровані сюжети, суттєво активізовано міфологічну парадигму, і драма, переставши бути офіційним засобом впливу, знову наділена культурологічним статусом» [20, 455].

Вважаючи добу постмодернізму перехідною культурною добою, О. Бондарєва серед основних її характеристик називає: зруйнування універсальної картини світу, кризу колективної ідентичності, інтенсивність субкультурної стратифікації, сплеск есхатологічних настроїв, активізацію діалогу. Ці виразні риси «стомленої» доби, «ентропійної» культури виявляються в літературі шляхом естетичних мутацій,

дифузії великих стилів, еклектичного змішання художніх мов, аморфності й «розмитості» жанрових кордонів, стильового еклектизму.

Дослідниця відзначає різний статус драматургічних жанрів у художніх системах двох рубежів — XIX–XX і XX–XXI століть: якщо у модернізмі з його кризою *ratio*, культурною сугестивністю, чуттєвою рефлексивністю та граничним індивідуалізмом драма є одним із ключових жанрів, де відбувається апробація модерністських пріоритетів, то в літературі доби постмодернізму з його недовірою до *emotio* і тяжінням до приміряння/зривання різних масок драма — «неакцентований раритет з глибокого жанрологічного маргінесу, де сама моделююча динаміка носить уривчастий псевдоритмічний характер, орієнтуючись здебільшого на акти вже оформленої законодавчої стилістики, зінційовані найчастіше філософською, а також прозовою (зрідка поетичною) традиціями, закріплені їхнім художнім та есеїстичним досвідом і відрефлектовані критикою і літературознавством» [20, 172–173]. Утім, О. Бондарева засвідчує наявність дискретного коду модерністських стратегій в українській драматургії постмодерної доби, яка не відповідає майже універсальній для західної естетичної думки біполярній моделі несумісності модернізму й постмодернізму І. Гассана, наведеній вище.

Цікавими видаються представлені О. Бондаревою суголосні тенденції або «співпадіння» у модернізмі та українській драматургії постмодерної доби: 1) наявність кордонів між західноукраїнською та східноукраїнською нетиповими рецепціями нових засад світогляду і нових принципів творчості; 2) численні художні явища «покордонного», «помежового» характеру; 3) неоднорідність процесу, в якій однак прослідковуються приховані зчіплювання; 4) розширення культурософського горизонту порівняно з попередньою традицією; 5) дискретність (вибірковість) рецепції традиції; 6) період рухомості та оновлення жанрів, народження нових жанрових форм; 7) кардинальна зміна концепції особистості (і як письменницької індивідуальності, і як героя літератури; 8) сплеск авторепрезентативності митців, тенденція до особистісної репрезентації у металітературному середовищі; 9)

хронологічні зсуви «кінця» й «початку» порівняно з європейськими еталонами; 10) міфоцентричність як естетична домінанта (міф — основа єдності художнього тексту і його головний герой) [20, 178–181]. Такі збіги, включеність модерністських настанов і принципів до постмодерністської парадигми не є випадковими і ще раз підтверджують присутність своєрідного коливання між модерністськими та постмодерністськими художніми стратегіями в українській літературі межі ХХ–ХХІ століть (принаймні у драматургії).

Порушуючи питання виявів постмодернізму саме в драматичному творі, О. Бондарева перераховує їх тільки після поділу усього масиву сучасних українських п'єс за типом організації драматичного дискурсу на: 1) класичні, 2) некласичні та 3) постнекласичні (за М. Можейко). Для п'єси із **класичним** типом організації характерними є чітка жанрова структура, фіксовані «чисті» жанри; наявність усталеного жанрового змісту, його канонічність і нормативність; прокресленість характеристик дійових осіб; спеціалізація загальних принципів організації тексту; фіксованість часопростору; універсальність та органічність конфліктів; точна демаркація компонентів структури; чітко окреслена проблематика; абсолютний логоцентризм; спроби рефлексивного опанування гармонії та ідеалу; можливість нерадикальних опозицій; недвозначний вододіл між суб'єктом і об'єктом; міметизм як принцип презентації буття; стрункість і логічність мови; дефінітивна чіткість і семантична стабільність термінів у маркуванні компонентів тексту; прозорість вербальних засобів; завершеність і цілісність Космосу, його незмінність; неінтерпретативність; соціальний реалізм і когнітивізм у антропологічній сфері.

Ознаками драматичного твору із **некласичним** типом організації О. Бондарева вважає розвиток внутрішніх суперечностей всередині структури; онтологічну та іманентну релятивність жанрового змісту; презирство до лінійних схем будь-якого рівня структури; символізацію хронотопу; модальність конфліктів; розмивання компонентів структури на зразок «відкритих» фіналів; «подвійну» проблематику; сумнівний логоцентризм; досвід протиріччя; загострення

міфологічних опозицій; втрату свого провідного статусу суб'єкт-об'єктною опозицією; психоаналітизм; спроби вивільнитися від диктату логіко-граматичної будови мови; конституювання некласичних жанрів; епатажну відмову від традиції; моделювання можливих світів; розділення функцій між вербальними та невербальними театральними техніками; онтологічну кризу, плюралізм онтологічної проблематики — екзистенціальна, психологічна, логічна, мовна артикуляція буття, а також можливість інтерпретації; історизм; феноменологічність та інтенціональність свідомості.

Для **постнекласичного** типу організації драматичного дискурсу характерні поліваріативність жанрової оболонки та унікальність її наповнення; недетермінованість дії; розмивання/скасування сюжету; темпоральність; ідіографізм; часткова або повна інкасація класичних компонентів драматургічної структури; непрозора «комплексна» проблематика на покордонні різних взаємопроникних сфер; логотомія при акцентуації дискретного літературоцентризму; досвід трансгресії; зняття або перелицювання опозицій; тотальне зруйнування суб'єкт-об'єктної дилеми, послідовна деструкція її концептів; інтелектуалізм; формування ігрових моделей раціональності, в тому числі мовної, плюральність мовних ігор; фундаментальна відмова від будь-яких «ідентичностей», заміна понятійних категорій симулякрами з метою підкреслити їхню принципову не фіксованість; декларована семантична неповнота вербальних засобів; наратив як єдино можлива артикуляція буття; постісторизм; децентрація інструментів презентації культурних смислів і семіотизація [20, 29–30]. О. Бондарева переконана, що сучасна українська драматургія демонструє мирне співіснування (хоча й не без взаємовпливів) усіх трьох типів організації драматичного дискурсу.

Об'єднавши таблиці, наведені дослідницею у монографії, отримаємо таблицю опозицій між модерністською та постмодерністською п'єсами:

| Модерністська п'єса | Постмодерністська п'єса |
|---------------------|---|
| «Історія душі» | «Парадокси» й «лабіринти» індивіда — як у |

| | |
|---|---|
| | площині душі, так і за її межами |
| Аісторизм | Віртуалізм, відсутність пам'яті як забуття історії |
| Параболічна «внутрішня правда» індивіда супроти узвичаєної фактографії | Неверифікованість норм, множинність «внутрішніх правд», їхня тиражованість і вдаваність |
| Суб'єкт як персоніфікація надісторичного процесу (в центрі — надгерой-індивідуаліст) | Суб'єкт як деперсоніфікована маріонетка, «фігура гри» за межами історичного процесу (розщеплений на довільну кількість дискретних сегментів дезакцентований не-герой) |
| «Правда міфу» як позачасова самодостатня цілісність | «Правда модальностей», у тому числі міфологічних, як фрагментарність |
| Конструктивний принцип — колаж (метафоричні прийоми) | Конструктивний принцип — бріколаж (метонімічні прийоми) |
| Уніфіковане бачення. Консенсус → Однорідність базових понять. Прозора ціль. Індивідуальна стратегія її досягнення | Конкурентні елементи. Гетерогенність → Колишні цілі стають засобами. Безперервна відбудова з тих самих матеріалів. Зіткнення різних текстів |
| Система диференціації з чітким розрізненням між «високим» і «низьким» (мистецтвом) | Відмова від диференціації; розмивання кордонів (диференціація — не галюцинація) |
| Зосереджена на суб'єкті перспектива падіння людини у ворожій порожнечі | Неможливість розділення реального та ілюзії з позицій децентрованої суб'єктивності |
| Сценічна діяльність як демонстрація «харизматичного іншого» (насамперед глядач протиставляється виставі та її | Конфлікт із власне театральними технологіями репрезентації. Розмивчастість, умовність або, навпаки, |

| | |
|--|---|
| геніальним творцям, на користь чого свідчать численні індивідуалізовані театральні практики) | штучне нашарування вододілу між персонажем та реципієнтом драми |
| Первинні джерела — фольклор, національна історія, міфологія | Контамінація джерел, їх розслоєння, олітературнення, сегментація |
| «Психоаналітична метода» | Формування поля «відчуження», редукція психічної сфери персонажів |
| Нові несподівані засоби експресії та драматичного напруження, заглиблення у сценічні ситуації | Споглядальність, деструктивні мотиви, жорстокість, абсурдизація |
| Осучаснений підхід до передачі традиційного матеріалу | Полікодування «чужого слова», гра з традицією, апокрифізація традиційних структур |
| Увага до «статичної драми» з її настроями підсвідомих прагнень, невисловлених почувань, все охоплюючим символічним значенням | Елементи карнавалу, блюзнірської гри, буфонади, надзвичайна увага до принципів <i>dell'arte</i> |
| «Музичний» модерністський складник | Театральні форми «низового» барокального театру, пошуки резервів драматургічного письма всередині театральних естетичних ресурсів |

Як і О. Бондарева, О. Когут доходить висновку про неоднорідність української драматургії, адже її тексти «моделюють реальність, насичуючи її надчуттєвими рефлексіями, психоаналітичними експериментами, іронічною грою «в життя», символами романтичного та необарокового світосприйняття, трагізмом модернізму та виявами «клаптикової» свідомості постмодернізму, виявляють зосередженість на онтологічних проблемах буття, осмисленні екзистенційних проблем вибору особистості» [67, 1]. Сильовими пріоритетами вона називає необароко, романтизм

та реалізм, елементи яких інтегруються в художню систему постмодернізму. Попри те, що дослідниця не зупиняється детально на її особливостях, вона обґрунтовує обраний аспект архетипної проекції тим, що «українському постмодернізмові притаманна тотальна гра з архетипними сюжетами та образами, що постає в текстах сучасного драмопису через міфи, авторський текст-міф, традиційні сюжети, інтертекстуальність» [67, 6]. Також вона вважає притаманними вітчизняному постмодернізму мистецький і естетичний синкретизм; жанрову поліфонію; переважання іронічно-сакральних модусів і стильове домінування необароко, романтизму, реалізму; накопичення цитат, поліаспектність текстів, активне використання прийомів колажування, пастишу та монтажу.

Надалі дослідниця розглядає необарокові, романтичні та реалістичні коди постмодерної драми. Так, необарокові концепти О. Когут вбачає у драмах Б. Жолдака («*Чарований запорожець*»), В. Вовк («*Казка про Вершника*»), О. Танюк («*Авва і Смерть*»), О. Гончарова («*Сім кроків до Голгофи*»), Л. Волошин («*Ще одна притча про любов*»). При цьому вона підкреслює, що йдеться не про традиційні прийоми стилізації на рівні форми чи змісту, а про поєднання їх із постмодерними інтертекстуальними засобами — пастишем та контамінацією. Таким чином «українська постмодерна драматургія репродукує власні неокоди, перепрочитуючи усталений сакральний зміст релігії любові, симультанно моделюючи сюжети в площині реалізму, необароко, драми абсурду, драми жорстокості, містерії, новітнього апокрифу» [67, 10].

У розділі «Імітація романтизму» О. Когут веде мову про гру у грі як матрицю сюжету у п'єсах «*Коли повертається дощ*» Неди Неждани, «*Білочка*» Лії Шиви, «*Рукавичка*» В. Діброви; і наголошує, що у цих творах присутній синкретизм ігрових прийомів, що створює багаторівневе кодування сюжетів та образів. Крім того, розглядаючи психологізм сучасної драматургії, дослідниця вважає, що він «звернений у сферу несвідомого/архетипного, що постає в аналізованих п'єсах через романтичні образи-символи Душ ненароджених дітей, Кам'яного птаха, Крилатої скрипки, світанку, вільних грамот... Пропонована сучасними драматургами цілісна

неоромантична модель світу репрезентується через християнський символізм із виразною домінантою філософських концептів кордоцентризму, кодовану засобами поетики неоромантизму та символізму» [67, 20]. Сюрреалістичні концепти демонструються на матеріалі п'єс Неди Нежданої («Той, що відчиняє двері») та О. Ірванця («Маленька п'єса про зраду для однієї актриси»), А. Багряної «Є в ангелів — від лукавого», а також біографічні п'єси. Дискутивним є виділення як реалістичного концепту брехні, оскільки це більшою мірою апелює до Винниченкової драми, ніж до реалістичних принципів. Слушно виокремивши есхатологічний сюжет (зважаючи на дослідження Л. Ушкалова «Реалізм — це есхатологія»), О. Когут наголошує на відмінності постмодерністської версії апокаліпсису від реалістичної: «міф умирання трансформується у меланхолійне світосприйняття, небажання жити». Також підкреслено «утвердження урбаністичної домінанти через архетипні коди сюжетів, міфологізацію часопростору, гру з постмодерністським іронічним та неомістерійним модусами... «Розщеплення» містерійних і міфологічних сюжетів, дроблення на сегменти спричинює ефект «калейдоскопу», коли за зміни ними позицій отримуємо новий цілісний конструкт із виразно зчитуваною праосновою» [67, 31].

Попри те, що О. Когут стверджує українську драматургію кінця ХХ– поч. ХХІ ст. «якісно новою, цілісною художньою системою» [67, 31], виявлення у постмодерністському дискурсі рис необароко, романтизму та сюрреалізму не підтверджує цю цілісність. Навпаки, складається враження, що сучасна драма наполегливо шукає інших, не постмодерних виражальних засобів, що засвідчує кризу некласичної естетики.

У дисертації О. Хомової «Художні пошуки в українській постмодерній драмі: жанри, конфлікти, характери» доводиться перспективність неореалістичного напрямку в сучасному літературному процесі і навіть те, що він є найпоширенішим і найприроднішим для театру. Проте авторці бракує послідовності: розглядаючи твори А. Крима, В. Фольварочного, О. Ірванця, О. Росича, О. Миколайчука-Низовця, В. Герасимчука, Б. Стельмаха, О. Денисенка, Н. Ворожбит, вона доходить висновку,

що «при всіх позитивах» «ці п'єси, актуальні, злободенні вчора, сьогодні вже тематично, проблематично значною мірою застаріли» [141, 13–14]. А далі твердить, що «ця драматургія, позначивши [позначила. — Ю.С.] певний часовий відтинок в історії країни (розвал Радянського Союзу, масова міграція-пошук його громадянами кращого, достойнішого життя, можливості вижити або й знайти щасливу долю), та, на щастя, цей період з його соціальними й історичними причинами вже відходить у минуле, — і відповідно припиняються спроби відтворити суспільний хаос» [141, 14]. Відтак О. Хомова називає досліджувані твори «перехідними у драматургії» [141, 15]. Характерними елементами поетики цих творів дослідниця називає психологізм, елементи мелодраматичних сюжетних несподіванок, натуралістичність стосунків героїв, експерименти з сюжетом, композицією та мовленням.

Все ж видається, що розглянуті дослідницею тексти не є естетично однорідними: частину драматургів (переважно старшого покоління) варто розглядати у контексті традиційної драматургії 1970–80-х років, а частину — у колі сучасних художніх шукань.

У монографії М. Шаповал досліджено українську драматургію в аспекті впливу міжтекстових і міжсуб'єктних відношень на семантику, стилістику і жанрову природу драматичного твору. Дослідниця залучає до розгляду драматургічні твори українських письменників як початку, так і кінця ХХ століття (М. Куліша, Я. Мамонтова, І. Кочерги, О. Миколайчука-Низовця, Т. Іващенко, Я. Верещака, В. Герасимчука, В. Діброви, Неди Нежданої та ін.), що «найбільш показово віддзеркалюють текстотвірні тенденції модерної та постмодерної літератури» [148, 5]. Авторка розрізняє класичний, некласичний і неонекласичний типи драматургічного письма, здійснює класифікацію інтертекстуальних елементів. Розглядаючи тематично-фабульні форми інтертекстуальності (мотив, образ, сюжет), М. Шаповал акцентує увагу на традиційних образах і сюжетах, які піддаються десемантизації, синхронізації та гібридизації, виявляють «тенденцію до руйнування транспортованої семантики, що буде мінімалізованою у драматургії класичного

типу і гранично максимальною, аж до втрати референтності, у драматургії неонекласичного типу творчості» [148, 294].

Дослідниця розмежовує обсяг понять цитати, алюзії та ремінісценції, зауважує специфіку функціонування цих стилістичних форм однокривої референції у драматичному творі, виділяє пародіювання і стилізацію як найпомітніші системно-текстові стратегії інтертекстуальності у сучасній українській драматургії. Досліджуючи авторочитацькі реляції у п'єсах ХХ століття, М. Шаповал приходить до такого висновку: «Після тимчасового інтересу до теорій, які заперечували самостійний статус автора, літературознавство актуалізувало комунікативні моделі художнього твору, де необхідними компонентами стали імпліцитний автор як розгалужена структура і вбудований у цю структуру імпліцитний читач» [148, 299]; при цьому місце і роль героя літературного твору змінюється — «зростає його автономність, нестабільність, множинність, — аж до повної узалежненості від читацької інтерпретації» [148, 299]. Персонажна структура драматичного твору, вважає авторка, передбачає протагоніста, антагоніста, другорядних персонажів, резонера, а також специфічні персонажні проєкції абстрактного автора і абстрактного читача, присутність яких руйнує міметичність драми. М. Шаповал помічає часте звернення сучасних драматургів до біографічного інтертексту, а також до монодраматичного жанру літератури, «що дедалі глибше вкорінюється у сучасному письменстві та театральному процесі» [148, 300].

М. Шаповал, аналізуючи працю М. Абрамса «Дзеркало і лампа» (1971 рік), наводить основний перелік авторських ролей, які відповідатимуть певним шаблям культурного розвитку людства, отриманий М. Абрамсом на основі реляції автора зі світом, твором і читачем. Авторські ролі — романтичного автора, автора реалізму, прагматичного автора, автора інтуїтивізму, автора формалізму та постмодерного автора. Тобто, важливим критерієм розмежування модерністської та постмодерністської п'єси може, згідно з М. Шаповал, виступати і роль автора. Головною особливістю автора *інтуїтивізму* є його поворот до внутрішнього світу людини, інтересу до ірраціональних феноменів її буття, ретрансляція колективного

несвідомого, акцентуація влади інтуїції над процесами творчості (автор інтуїтивізму присутній у модерністській драмі). Роль *постмодерного автора* (активізована у постмодерністській драмі) стала наслідком переосмислення попередніх авторських теорій та ключової тези про те, що читач, зі свого боку, здатен пов'язувати текст із власною системою значень, при цьому ігноруючи авторські наміри. У світі сучасних комп'ютерних технологій, глобальної мережі інтернет, можливостей тиражування та копіювання художнього продукту, коли надзвичайно просто можна долучитися до творчого процесу, дописуючи, модифікуючи, редукуючи або просто інтерпретуючи прецедентний текст, затирається принципова різниця між автором і читачем [148, 215- 219].

Варто зазначити, що статті М. Шаповал супроводжують видання новітньої драматургії «У пошуках театру», «Страйк ілюзій», де містяться цікаві спостереження щодо жанрів і тематики творів. У контексті цього дослідження варто згадати її статтю, вміщену в альманасі «Потойбіч паузи» (2005), де дослідниця зазначає: «Українська драматургія почала повертатися до рис, притаманних ще бароко та модерну — ігрової стихії, іронії, вільного поводження з паралельними та фантастичними просторами дійства, використання універсальних топосів і архетипів, органічно пристосованих до сучасних реалій» [151, 116]. Окреслюючи деякі ознаки й тенденції, притаманні сучасному драматургічному літпроцесові, дослідниця здійснює своєрідну класифікацію п'єс, виділяє серед них так звану «міцно зроблену п'єсу», орієнтовану на можливості телебачення із захоплюючою інтригою, карколомними поворотами, стрункою й прозорою композицією («*Останній забій*» О. Росича, «*Самовбивство самотності*» Неди Нежданої, «*Шляхетний дон*» С. Щученка); традиційну реалістичну драму, збагачену текстами виразно комедійного спрямування або іронічної тональності; постмодерні п'єси, що реконструюють залишки традиції («*Дев'ятий місячний день*» О. Погребінської, «*Вечір навипиньках*» І. Бондаря-Терещенка); біографічні драматичні твори, які залучають єдиний культурний код (тексти Неди Нежданої, К. Демчук про Лесю Українку, О. Миколайчука про Бальзака та Едіт Піаф, О. Денисенка про

Т. Шевченка); п'єси неоміфологічного спрямування, п'єси-казки, п'єси-фентезі, п'єси-міфи, що спираються на фольклорний та біблійний матеріал; драматичні твори сугестивного, навіювального характеру, які здійснюють терапевтичну функцію, підштовхують до медитації («*Вирію, не зникай*» Н. Симчич, «*Сестра милосердна*» В. Сердюка, «*Мільйон парашутиків*» Неди Нежданої); «експериментальні» драми, створені для провокації думки, складні для постановки, неможливі для перекладу, межово герметичні («*Різниця*» А. Вишневського, «*YQ*» Ю. Паскара, «*На виступнях*» К. Демчук) [151, 116–118].

Монографію Т. Вірченко (2012 рік) присвячено вивченню типології художнього конфлікту, його еволюції в українській драматургії 1990–2010 років. Окрему увагу дослідниця відводить обґрунтуванню літературного періоду кінця ХХ — початку ХХІ століття й утвердженню в науковому дискурсі понять «дев'яностики» і «двотисячники» на позначення репрезентантів двох підперіодів 1990–1999 і 2000–2010 рр. Слід наголосити на широті матеріалу, залученого до дослідження: проаналізовано велику кількість п'єс (чи не найбільшу з усіх згаданих дослідників), як уже відомих драматургів (В. Шевчука, Т. Іващенко, В. Фольварочного, Я. Верещака, В. Герасимчука, В. Діброви, Неди Нежданої, А. Багряної, О. Росича, С. Щученка та ін.), так і нових авторів (М. Наєнка, В. Працьовитого, Л. Демської-Будзуляк, Ю. Іздрика, Б. Дерій, М. Медуниці, В. Мирщука, Є. Юхниці, Г. Яблонської, М. Якубовської, А. Шевердіної, А. Семерякової, О. Олексюка та багатьох інших).

Вибудовуючи власну концепцію художнього конфлікту й інтерпретуючи сучасну драматургію крізь конфліктологічний вимір, дослідниця виділяє такі її характерні риси:

1. Переважання драм над комедіями й трагедіями;
2. Домінування персоніфікованого типу конфліктів;
3. Увага до біблійної, національної і в першу чергу історичної тематики, що зумовлює превалювання в них історичного типу конфлікту;

4. Змалювання матеріально-побутового й родинно-інтимного типів конфліктів, що пояснюється кризовим станом суспільства і знеціненням вічних духовних цінностей;

5. Акцент на внутрішньому конфлікті (між «хочу» і «можу», «хочу» і «треба»), який постає інколи як конфлікт самоідентифікації;

6. Обґрунтування наявності п'єс ідеологічного характеру — з відверто політичним художнім конфліктом;

7. Ствердження загального постмодерного спрямування драматургії досліджуваного періоду [34, 296–298].

Підсумовуючи сказане, наголошуємо, що всі дослідники розглядають творчість тих самих драматургів з позицій домінування в них постмодерних рис, що виявляються у поєднанні з іншими художніми системами. У цьому, на нашу думку, бачиться опосередковане підтвердження кризи постмодернізму; його естетична система себе вичерпала і перестає бути цілісною.

2.2.2 Питання «пізнього» постмодернізму у російській драматургії у працях українських літературознавців. Кризу постмодернізму у російській драматургії розглядали Т. Комінарець та І. Дубровіна, висновки яких слід взяти до уваги. Т. Комінарець розглядає період «пізнього постмодернізму» (межі ХХ–ХХІ ст.), де виявляє специфічні трансформації художньої системи, зародження в ній нових властивостей. Своє дослідження вона провадить у таких аспектах: 1) виокремлює власне постмодерністські складники художніх систем і 2) розглядає модифікації складників, у яких фіксуються стратегії, протилежні постмодерним за змістом і формою. Отже, вона фіксує зміни у функціонуванні інтертекстуальності, яка перестає розгортатися як текстуальна свідомість, а підкорюється прагматичній ідеї, зокрема в аналізованих творах пошуку ідентичності чи посилення гуманістичного пафосу. Деміфологізацію замінює реміфологізація, створення власної версії міфу на основі спростованих постмодернізмом опозицій. Системі символів «постмодерністського коду» протистоїть група символів, що втілюють ідеї

осягнення кризи і пошуків виходу з неї. Крім того, у п'єсах обмежуються можливості гри, відсутній постмодерністський релятивізм, замість якого постає чітка шкала цінностей, пропонованих автором. Т. Комінарець відзначає зміну ціннісних емоцій: замість постмодерністської іронії драматурги повертаються до трагізму, а з ним і катарсису. Дослідниця робить висновок про посилення прагматичної спрямованості твору, його дидактичного пафосу. Також у дисертації визначено характер конфлікту і доведено вихід конфлікту за межі постмодерністської системи: «Якщо зовнішній конфлікт моделює боротьба героїв ідеологічних міфів за «спадок» їхньої жертви, то глибинний конфлікт — це зіткнення жорстокої реальності і людини, яка демонструє свою екзистенціальну стійкість; це протистояння соціального зла та гуманізму. А це вже конфлікт традиційний, не деконструйований, а поновлений автором» [69, 14].

Відтак, Т. Комінарець робить висновок, що «пізні» російські постмодерністські тексти вирізняються модифікацією постмодерністського семантичного коду, що пов'язано з інакшою, порівняно з раннім постмодернізмом, картиною світу. У цих творах домінують теми пошуків особистої та національної ідентичності, актуалізується екзистенціальний аспект осмислення буття, що сприяє зміцненню особистісного начала. Важливою якістю цих текстів стає невластиве постмодернізму тяжіння до цілісності та гармонії. Дослідниця відзначає, що ця нова система зазнає впливу реалізму, модернізму і навіть сентименталізму, які врівноважують постмодерністські принципи «реалістичним зображенням подій історії та сучасності; властивими модернізму загостреною суб'єктивністю, міфотворчістю» [69, 15].

Осмислення кризи постмодернізму наявне і в дисертації І. Дубровиної «Функціонування сентименталістських кодів у поезиці сучасної драми (на матеріалі драматургії Ніколая Коляди)». Дослідниця зазначає, що гостра криза постмодернізму виникає вже наприкінці ХХ ст., коли було усвідомлено непереконливість провідних постмодерністських категорій: ціннісно-сміслового релятивізму, абсолютизації епістемологічної та естетичної свободи; децентрації

суб'єкта пізнання і творчості, знищення суб'єктно-об'єктних відносин естетичної реальності; умовної тілесності й метафоризації фізіологічної конкретики. Внаслідок усвідомлення «постмодерністського глухого кута», на думку дослідниці, у Росії виникають кілька програмових концепцій трансформації постмодернізму, з яких вона виокремлює дві: М. Берга, що пише про деградацію постмодернізму до дешевої продукції масової літератури, та М. Липовецького, який вважає кризу наслідком втрати критичного потенціалу осмислення дійсності. Альтернативою концепціям деградації постмодернізму є теорія його еволюції, представлена так званим «постмодерн-фундаменталізмом»: постмодернізм на сучасному етапі художнього розвитку постає на стадії збагачення традиційними смислами і ціннісними орієнтирами (С. Корнєв, В. Кутирьов, А. Селіванов, Н. Лейдарман та ін.). Постмодерн-фундаменталізм передбачає поєднання конструктивістських і деконструктивістських художніх практик з акцентом на сучасних формах трансляції гуманістичних цінностей. Йдеться про встановлення у постмодернізмі лінії естетичної спадкоємності; жанрово-стильовий синкретизм стає типологічною рисою сучасного літературного процесу. Відтак, постмодернізм втрачає ігровий і агресивно-руйнівний характер, а в культурно-естетичному варіюванні відчутне прагнення діалогу з традицією. Дослідниця пропонує позначати діалогічні лінії термінами із префіксом «нео-», хоча ця ідея не видається такою вдалою, оскільки необґрунтовано відсилає до течій модернізму [48].

У центрі художньо-теоретичних пошуків постмодернізму на цьому етапі знову опиняється людина з її світоглядними сумнівами й буденними потребами. На думку дослідниці, найбільш адекватним цим ціннісно-смісловим пошукам виявляється ідеал сентименталізму з його концепцією природної людини. Віра у первинно добру природу людини з її моральним потенціалом, що міститься у кодї сентиментальної естетики, протистоїть абсолютизації інстинктивних, біологічних, матеріально-тілесних виявів людського, на яких акцентував «чистий» постмодернізм. Рисами «неосентименталізму» І. Дубровина називає щирість художнього висловлювання, укрупнення етико-естетичної значущості «живої» тілесності, звернення до якої

покликане збудити щире співчуття. Тож дослідниця робить висновок, що «неосентименталізм» спрямований на відродження у мистецтві децентрованої постмодернізмом людини через максимальне наближення до його психофізичної індивідуальності [48].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Спостережені особливості художнього світу новітньої української драми є наслідком розхитування постмодерної та модерної естетики. Аналіз критичного дискурсу дозволяє твердити, що головними постмодерністськими принципами є невизначеність (напр., відкритість фіналів, неоднозначність героїв), фрагментаризм, акцентуація розломів, відмова автора від вирішальної ролі у своєму тексті, ірреалізм (нереалістичні герої і події), іронія, гібридизація і змішування (напр. у жанрових визначеннях), підкреслено конструктивістський характер творів. З огляду на своєрідні умови розвитку українського постмодернізму слід зважити на висновки Т. Гундорової, яка називає такі, притаманні постмодерністському світогляду, характеристики: ендизм, музеєфікація культури, ілюзійність, втома від великих наративів, постколоніальність, криза мови, синтез елітарної і масової культур. Тож українському постмодернізму притаманна нівеляція спадку соцреалізму не лише в темах та ідеях, але й головних принципах: девальвації тоталітарної свідомості, дегероїзації героя, денонсації пропаганди, десакралізації культури й творця.

Водночас новітня драма демонструє низку принципів модерністської естетики: увагу до суб'єктивності особистості, зміцнення особистісного начала, увага до психології, апеляція до романтичних концептів, дидактичний пафос, орієнтація на константи національної культури, літературоцентричність, трагізм, можливість досягнення істини, екзистенційний аспект осмислення буття і долі, наявність жорсткого протистояння між соціальним злом і людиною.

Неоднорідність естетики новітньої драми була помічена й літературознавцями, хоча значно частіше сучасний літературний процес досліджують на матеріалі прози. Аналіз художніх трансформацій у новітній драмі

був предметом розгляду Л. Залеської-Онишкевич, яка звертає увагу на певну естетичну неповноту українського постмодернізму й сильні хвилі протилежних тенденцій: звернення до серйозних наративів християнства та національної історії, увага до рідної мови. О. Бондарева також помічає в українській драмі 90-х років ХХ ст. (поруч із деструктивними тенденціями) тяжіння до синтезу. Дослідниця чи не вперше говорить про новітню українську драматургію як про новий етап її розвитку, характеризуючи його через зміни драматургічного дискурсу від класичного до некласичного і від останнього до постнекласичного; культивування конструкцій, розширення джерельної бази, відхід від етнічної тематики, інтелектуалізацію та елітарність, появу нових пріоритетів, ігрову концепцію героя, жанрову систему. О. Бондарева розглядає ці зміни в стилі як наслідок боротьби двох стильових пріоритетів: бароко і модернізму, але їх можна потрактувати і як балансування між модернізмом і постмодернізмом. Висновків про стильову неоднорідність доходять і інші дослідники, такі як О. Когут, М. Шаповал, Т. Вірченко, що є опосередкованим доказом кризи постмодернізму в українській драматургії.

Подібні висновки роблять і літературознавці-русисти (Т. Комінарець, І. Дубровіна), зауважуючи, що пізні російські постмодерністи змінюють семантичний код, покликаний ефективніше відбивати нову картину світу. Насамперед, звертається увага на зміну функціонування інтертекстуальності, яка підкорюється прагматиці; з'являється група символів, що втілюють ідею осягнення кризи, обмежуються можливості гри, а релятивізм замінює чітка шкала цінностей; іронію змінює трагізм.

Аналіз драматичних творів, здійснений у першому розділі, виявляє подібні тенденції в сучасній українській літературі в цілому. Відбувається активний пошук особистісної ідентичності, актуалізується шкала загальнолюдських цінностей, реанімується історична пам'ять, активуються ідеї Абсолюту (Бога, космосу, Всесвіту), спостерігається прагнення до гармонії — усі ці процеси свідчать про

кристалізацію нової художньої концепції світу, що має на меті знайти вихід зі світоглядної кризи, в якій опинилася людина на початку ХХІ століття.

Усе це спонукає утвердитися в думці, що сучасний літературний процес виявляє кризу постмодернізму і зародження нового літературного напрямку, що протиставляє себе постмодернізму.

РОЗДІЛ 3

МЕТАМОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

3.1. Зміни в літературному процесі: теоретичний аспект

За постулат слід прийняти твердження, що література — це система, яка перебуває в постійному русі, розвиток якої соціально зумовлений, однак визначається все-таки іманентними силами — протиріччями художньої свідомості (саморух мистецтва — основний фактор його розвитку). В такому разі *«літературний процес»* означається як загальна закономірність розвитку літератури. Слід представити більш широке визначення цього поняття Є. Черноіваненка: *«літературний процес — це незворотна, направлена, закономірна зміна художньо-літературної свідомості, властивостей і функцій літературних творів, складу літератури, в результаті якої література переходить із одного якісного стану в інший; період перебування літератури в одному якісному стані є найбільшою одиницею членування (стадія) літературного процесу»* [144, 42].

Варто зауважити, що теорія літератури має справу не з реальним, «живим» літературним процесом, а з його ідеальною (теоретичною) моделлю. Над створенням такої моделі працювало й працює немало відомих літературознавців. Теорія літературного процесу, як і теорія літератури загалом, є теорією описового типу, тому вирішує головне завдання опису та впорядкування емпіричного матеріалу [144, 47]. Отже, побудова теоретичної моделі літературного процесу передбачає формування основних понять, які відображали б його сутність і встановлення відношень між ними. Оскільки одиницею літературного процесу, як було зазначено вище, є окремий якісний стан літератури, то основні поняття, необхідні для створення теоретичної моделі літературного процесу, повинні відбивати саме цей окремий якісний стан літератури.

Варіантів теоретичної моделі літературного процесу створено чимало. Базовими категоріями в різні часи вважали: 1) «літературний напрям» (традиційний погляд); 2) «художній метод» (радянське літературознавство); 3) «стиль епохи» (Д. Чижевський); 4) «тип творчості» (Л. Тимофеев); 5) «стадія»; 6) «художня система» (І. Волков); 7) «система літератури» (Д. Ліхачов); 8) «тип художньої свідомості» і «тип літератури» (Є. Черноіваненко); 9) «стадія — епоха — період — напрям» (Ю. Борєв). Немає необхідності розглядати тут кожен із названих моделей, слід зазначити лишень, що всі вони мають як переваги, так і вади, що провокують дискусії.

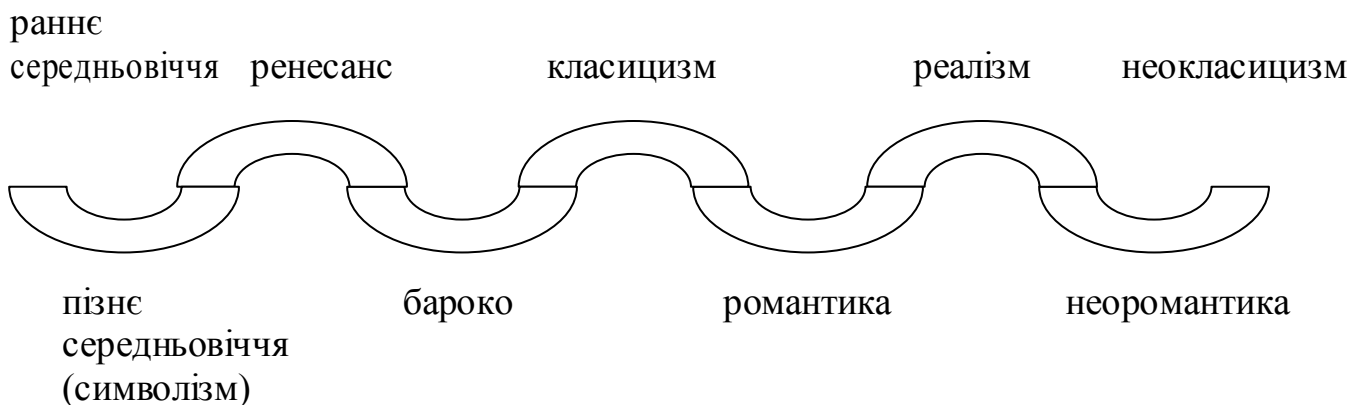
Натомість доцільно зупинитися на двох головних способах пояснення змін у літературному процесі, якими є історичний контекстуалізм і теорія іманентних змін. Отже, прихильники контекстуального пояснення відштовхуються від того, що літературний твір є відображенням світу, у якому живе його автор. Тому зміни зовнішнього світу спричиняють зміни у поезиці художніх творів. Зазвичай, історик літератури має справу із такими сферами контексту як література, культура, політика, економіка й соціум. При цьому, як зазначає Дж. Перкінс, «способи пов'язування текстів із цими контекстами можуть бути різними: просте віддзеркалення або вираження, символізм, органічна частина певного цілого, систематичне диференціювання» [106, 106]. Натомість прихильники теорії іманентних змін звужують контекст, визначаючи розвиток літературних стилів як реакцію на попередні художні явища. Серед творців таких теорій — російські формалісти, Г. Блум, Д. Чижевський. Його «теорія культурних хвиль» є теоретичною основою запропонованого дослідження. Розуміючи історичний процес як одностайний, суцільний рух у різних сферах у тому самому напрямку, він наголошує на тому, що кожна історична «епоха має своє обличчя, свій власний характер, свій стиль» [145, 613]. Згідно з таким поглядом на проблему, історія мистецтва розуміється Д. Чижевським як історія стилів, тобто історія «зміни певних систем мистецьких ідеалів, мистецьких смаків та характеристичних рис мистецької творчості» [145, 612].

Окрім того, слідом за швейцарським істориком мистецтва Вельфліном, спадкоємець філологічної школи В. Перетца в Німеччині та США Д. Чижевський помічає певну закономірність у зміні культурних стилів. Стильовий розвиток іде шляхом постійного хитання між двома протилежними полюсами:

1. Ідеал гармонійної краси, проста побудова твору, прозорість композиції, ясність думки, вироблення нормалізованої «чистої» мови, поміркований вжиток стилістичних прикрас, найточніший вислів, устремління до обмеження цілості твору якоюсь зовнішньою рамкою, до «статичного» спокою ситуації, закінченість у собі;

2. Недооцінка гармонійності, устремління до внутрішніх антитез, до протидіяння сил, велика скомплікованість будови, навмисна «темнота» цілого, загадковість, неясність, похмурість, переобтяженість мистецькими прикрасами, незавершеність, відсутність зовнішнього обмеження, «безмежність перспективи», динамічність, рухливість, неспокій, мінливість.

Відтак схему розвитку культурних стилів (і розвитку літератури зокрема) можна зобразити хвилястою лінією:



Ці типи стилів дослідник позначив цифрами: «1» і «2» [146, 29]. Пристосовуючи концепцію Д. Чижевського до аналізу літературного процесу, варто ввести класичний термін «літературний напрям», який може відповідати добі, або ж доба може містити їх кілька (скажімо, коли один з них основний, а інший є перехідним явищем, як-от сентименталізм). «Стиль» Д. Чижевський розумів

широко: як категорію естетичну, як систему принципів і закономірностей організації художньої структури творів і цілих напрямів і течій, як «формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворчості й інтонацію, всю складність „художньої мови” творів» [146, 4]. Оскільки література як система має два виміри: література як сукупність творів і література як художньо-літературна свідомість, продуктом якої є твори [146, 48], то поняття «літературний напрям» відображає перший аспект, а поняття «стиль» — певною мірою другий.

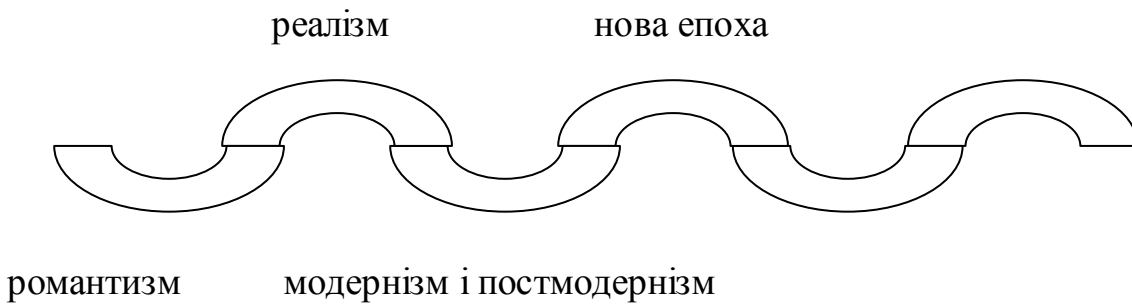
Проте для виділення культурно-історичної епохи, слід вважати, недостатньо користуватися лише поняттям стилю. Кожна культурно-історична епоха формує свою концепцію буття людини й по-своєму відповідає на метафізичні першопитання: як і заради чого жити? А всю історію людства (в тому числі й розвиток культури та літературний процес) можна уявити як зміну концепцій світу та особистості (формул буття) [23, 26].

Отже, літературний процес можна уявити собі як боротьбу (і послідовну зміну) двох типів творчості: міметичного та символічного. У кожному конкретну історичну епоху один із типів творчості реалізується у певному літературному напрямі, який витворює власну художню концепцію буття людини і якому притаманний свій власний літературний стиль. Тобто, «літературний напрям» слід розуміти як сукупність творів, об'єднаних одним художнім стилем і спільною інваріантною художньою концепцією світу та особистості.

Оскільки з часу написання праці Д. Чижевського «*Культурно-історичні епохи*» минуло вже близько п'ятдесяти років, то новий літературний емпіричний матеріал дає нам можливість продовжити схему розвитку культурних стилів. Головною проблемою на цьому шляху у вітчизняній літературі є соцреалізм, що виник із позалітературних причин і суперечить закономірностям розвитку літературних процесів. Та оскільки соцреалізм був «напрямом» в «окремо взятій країні», варто звернути увагу на закономірності розвитку літератури у країнах за залізною завісою, де в межах однієї культурно-історичної епохи виникає

постмодернізм. Проте, ведучи мову про особливості постмодернізму в Україні, неможливо не зважити на соцреалізм як на головний чинник подразнення.

З огляду на все вище сказане, пропонується таке продовження моделі літературного розвитку Д. Чижевського:



Одним із найбільш дискусійних питань «теорії культурних хвиль» стало питання меж стилів. Це розумів і Д. Чижевський, пишучи: «ані один історичний період не почався з певного дня, року та навіть з десяти — або століття. Якщо іноді і є можливим вказати на перший визначний твір, перший видатний вияв нової духовної течії, нового духу, то завжди ще перед цим визначним виявом знайдемо окремих «попередників», окремі факти, що є ніби передвозвіщенням, передчуттям нової епохи» [145, 614]. Відтак можна припустити, що новітня українська драматургія є певним полем невизначеності, у якому одночасно присутні «старі» постмодерністські естетичні принципи й нові, зорієнтовані на кардинально іншу поетику.

Типологія художніх взаємозв'язків може бути також перетворена на інструмент аналізу художнього процесу. При цьому методологічне значення мають відповіді на такі питання, що характеризують художній процес із точки зору його внутрішніх зв'язків: 1) які типи художніх зв'язків і взаємодій присутні в літературному процесі на даному етапі його розвитку? 2) якою є ієрархія наявних типів взаємодії? 3) якою є частка традиційного та новаторського в процесі? 4) до яких художніх традицій повернутий цей літературний процес? 5) що береться із цих традицій, за допомогою якого типу взаємодії і в якому трактуванні засвоюється?

Нарешті, важливе методологічне значення має з'ясування зовнішніх зв'язків літературного процесу: 1) зв'язок і зумовленість художнього процесу історією, економікою, соціальними рухами в суспільстві; 2) зумовленість літературного процесу його взаємодіями з філософією, політикою, мораллю, правом, наукою, релігією; 3) взаємодія літературного процесу з іншими видами художнього процесу; 4) взаємодія літературного процесу з іншими формами естетичної та культурної діяльності (обрядами, народними звичаями, дизайном); 5) взаємостосунки літературного процесу з фольклором та іншим невластивим літературним естетичним і художньо-мисленнєвим матеріалом.

Удаючись до «теорії культурних хвиль», не слід цілком відмовлятися і від контекстуальних теорій, хоча б уже й тому, що сучасний світ дуже залежний від новітніх технологій, які суттєво змінили світовідчуття людини XXI ст. Відтак корисно буде звернути увагу на художній світ новітньої драми. У сучасній літературознавчій практиці це поняття часто зближується (а часом змішується) із поняттям внутрішнього світу художнього твору, яке ввів у науковий обіг Д. Ліхачов. У своїй роботі «Внутрішній світ художнього твору» (1967) він обґрунтував тезу про те, що у творі словесного мистецтва існує внутрішній світ, створений за власними законами, відмінними від законів реального світу. Ця стаття стала важливим етапом подальшого вивчення художнього світу, що віднайшло продовження у роботах М. Борецького, М. Гаспарова, М. Гіршмана, Б. Кормана, Ю. Лотмана, Н. Ремізової, В. Федорова, Ф. Федорова. Однак у цій роботі йдеться не лише про результат «ізоляції» певної кількості реалій з позалітературної дійсності, які узалежнюються одна від одної і взаємодіють за певними принципами, а й враховуються авторські інтенції: світосприйняття, цінності, пафос. М. Бахтін стверджував, що діалог між автором і читачем «не може увійти у зображуваний у творі світ, в жодний з його (зображених) хронотопів: він — поза зображеним світом, хоч і не поза твором в цілому» [15, 401], тобто він поза внутрішнім світом. Художня практика XX століття наочно продемонструвала, що специфіка діалогу між автором і читачем може змінювати статус і специфіку художнього світу. Тому «художній світ»

конкретизується передусім у зв'язку з його суб'єктом (письменником) і формою втілення (внутрішнім світом твору) (Таке розуміння художнього світу побіжно зазначено В. Халієвим). Аналіз художнього світу, видається, найпереконливіше демонструє зміни, що відбуваються у сучасній драматургії.

3.2. Криза постмодернізму у висвітленні українського та світового літературознавства

Доцільно звернути увагу на те, що в Україні починають організовуватися «круглі столи», присвячені з'ясуванню стану постмодернізму в нашій літературі. Наприклад, у Львові у 2008 році, зібравши митців, філософів і психологів, мистецький центр «Дзига» провів дискусію «Кінець епохи постмодернізму. Що на зміну?». Цікаво, що зустріч відбулася на заході нашої держави, де той самий український постмодернізм, на переконання літературознавців, свого часу й зародився.. Ця подія, до слова, лягла в основу роману Ю. Андруховича «Перверзії». Учасники акції Тарас Возняк, Олександр Фільц, Януш Саноцький, Ігор Держко та інші обмінювалися думками про завершення епохи постмодернізму через призму божевілья, про шляхи розвитку мистецтва, культури та філософії після постмодернізму та про долю соціуму на зламі епох. Світову фінансово-економічну кризу дискусанти пов'язали із кризою цінностей, втратою ідеалів і, за прикладом Ніцше, констатували, що постмодернізм «помер», а також закликали внутрішньо готуватися до епохи очікування приходу Бога.

Цікавою є думка лікаря-психотерапевта зі Львова О. Фільца про постмодернізм. Вважаючи постмодернізм напрямом, який замкнувся сам на собі, оскільки відмовився від створення нових конструктивних концептів і проголосив тотальний релятивізм усіх стилів і цінностей, лікар вважає його причиною відчуття дискомфорту в житті наших сучасників. А нескінченний хаос дратує і пригнічує людей. Економічна криза 2008 року, на переконання О. Фільца, стала

підтвердженням того, що постмодерний час закінчується, і настав (у сфері духовності) час нових взаємостосунків [42].

Ростислав Семків у статті 2008 року пророкував кінець терміну постмодернізм, який скоро зійде зі сторінок (чи ж сторінок?) теоретичних підручників. «Але іронічність, колажність, інтертекстуальність письма залишаться з нами, так само, як зміниться й світ довкола нас. І звісно, це аж ніяк не буде смертю мистецтва — лише його мутацією; а мутація, насправді, означає продовження життя у нових формах, котрі можна назвати аномалією лише з погляду давніших норм. (...) Наше сучасне середньовіччя добігає кінця — попереду нові можливості для культурної дії, нові можливості взагалі» [171].

Як уже зазначалося вище, одними з перших нові тенденції, притаманні сучасному літературному процесу (щоправда, російському), помітили українські вчені-русисти. Наприклад, Г. Мережинська присвячує цілий розділ свого підручника окресленню поняття «пізнього» постмодернізму. Українська дослідниця констатує розрив між динамічною складною реальністю і застарілими постмодерністськими світоглядними настановами, який усвідомлюють нині такі американські, західноєвропейські та російські культурологи, естетики і літературознавці як Х. Бертенс, Д. Фоккема, Д. Гіліс-Міллер, Г. Блум, Ф. Джеймсон, Х. Фостер, В. Курцін, Н. Маньковська, М. Липовецький, М. Епштейн. Вона визначає комплекс віджилих постмодерних принципів, «кризових точок», які виявилися неприйнятними в нових культурних умовах. По-перше, заперечується всеосяжна деконструкція, особливо гуманістичних цінностей, по-друге, непродуктивною видається стратегія нівелювання культурних і соціальних орієнтирів, у зв'язку з цим, по-третє, визнається існування реальності й можливості її осягнення. По-четверте, відбувається відмова від симулякру та «реанімація значення», визнання можливості стабільної мовної семантики, реконструкції вихідного смислу тексту, тобто відкидається до недавнього часу авторитетне уявлення про плинність смислу, множинність інтерпретацій. І, по-п'яте, відбувається «воскресіння суб'єкта»,

наголошується на необхідності повернення уявлень про цілісність особистості, відновлення в літературі антропоцентричних вимірів [85, 285–286].

До названих принципів, які суттєво «зсувають» постмодерністську парадигму, Г. Мережинська додає також специфічні стратегії, характерні саме для російського варіанту стилю (доцільно вважати й для українського), як-от: акцентування на гуманістичному пафосі мистецтва, формування тенденції «протиіронії» у зображенні людини і жорстоких реалій кінця ХХ століття і, нарешті, принципове заперечення утопічного модусу даного стилю, спростування його тоталітарності, претензій на роль всеосяжного проекту сучасності [85, 288–289].

Окрім того, цікавою видається спроба вченої узагальнити ті шляхи виходу із кризи «пізнього» постмодернізму, які пропонують його дослідники в різних національних літературах. Це — формування специфічних дискурсів (феміністична література, історіографічна метапроза, постколоніальне й автобіографічне письмо, а також проза, «що фіксується на культурній ідентичності» — Д. Фоккема), пошук «нових суб'єктивностей» (С. Ролл), актуалізація різноманітних форм особистісного начала: опис героя як цілісної особистості, яка знаходить орієнтири самоідентифікації, посилення ліричного складника творів (М. Берг), зближення з принципами реалістичного письма (Н. Іванова, М. Липовецький, Г. Нефагіна), а також актуалізація сентименталістських традицій, що долають іронію (М. Епштейн) [85, 289–292].

Розглядаючи теоретичні моделі «пізнього» постмодернізму, українська дослідниця виокремлює загальні тенденції, характерні для сучасної літератури: 1) прагнення синтезувати настанови різноманітних стилів не тільки на рівні художніх прийомів, а й на рівні ціннісних настанов та ієрархій, що послідовно руйнувалися постмодерністами; 2) намагання художньо пізнати дійсність і особистість у цілісності, а отже, створення нової художньої моделі світу, цілісного образу героя; 3) актуалізація вічних цінностей, відновлення аксіологічної шкали, яка ще більше зміцнилася, пройшовши через горнило іронії; 4) посилення міфологізації, що тісно пов'язано із пошуком цілісної картини світу; 5) повернення до

світоглядних та естетичних принципів, які заперечував постмодернізм: повернення до традиційності, до критерію художності, естетичної цінності твору, актуалізація вимислу, повернення автора, повернення романтичного, протест проти комерціалізації літератури, серйозне ставлення до історії тощо [85, 292–298].

Г. Мережинська називає кілька доміантних тем, що формуються у творчості молодого покоління письменників: пошуки національної ідентичності і діалог культур, а значить, соціальна і політична заангажованість, «побутописьменство»; тема маніпулювання масовою свідомістю і протистояння особистості такому маніпулюванню; доля і культурне самовизначення, життєві орієнтири людини нового покоління (початку XXI століття). Актуалізуються нові художні настанови: посилення ліричного начала, укріплення автобіографічного начала, опора письменників на власний досвід, формування «нової щирості», що ґрунтується на власних глибоко особистих трактуваннях не «світових проблем», а повсякденного життя [85, 298–299], «трагічна серйозність».

Зрештою, Г. Мережинська робить висновок: «Як бачимо, зміни є тісно пов'язаними між собою, мають системний характер, свідчать про суттєві видозміни постмодернізму чи навіть про **прихід на зміну йому інакшої художньої системи**. Окрім того, спостерігається типологічна спільність художніх пошуків молодого покоління в різних національних літературах, що дозволяє говорити про загальні домінуючі тенденції розвитку» [85, 299–300].

Роздуми Г. Мережинської, центральним об'єктом уваги якої є російська постмодерністська література (переважно проза), про особливості української версії постмодернізму видаються також дуже цінними для подальшого дослідження, оскільки засвідчують відхід українських прозаїків-постмодерністів від головних світоглядних стратегій постмодернізму. Основною інтенцією, яка відрізняє український варіант постмодернізму, на думку вченої, є пошук цілісності на протигагу руйнівним тенденціям західноєвропейського та американського зразків. Дослідниця виділяє низку особливих рис, притаманних саме українській версії стилю: запізніле підключення до постмодерного дискурсу (якщо не враховувати

«несміливий» передпостмодерний комплекс 70-х років); одночасний розвиток постмодерністських і авангардистських інтенцій; вплив сильної, авторитетної традиції бароко та романтизму; особливий тип постмодерного героя (богемний поет-мандрівник-філософ, нарцисична інтелектуалка, людина-«совок»); актуалізація екзистенційного виміру, пошуку ідентичності, домінування інтелектуального складника і творчих інтенцій особистості; активна міфологізація — творення нового міфу про Україну; перегляд християнських міфологічних моделей; наявність креативних інтенцій, метою яких є не деконструкція, а оживлення авторитетів і традиційних цінностей. Окрім того, зауважує авторка, український постмодернізм не позиціонує себе домінуючою течією в сучасній літературі [85, 92–101].

Продовжуючи розмову про специфіку української постмодерністської прози, Г. Мережинська зазначає, що автори порушують серйозні проблеми, не характерні для постмодернізму (наприклад, національної ідентичності, боротьби з масовим маніпулюванням свідомістю, пошуків особистістю шляхів збереження власної цілісності), а також визнають їхню важливість (тобто, відходять від постмодерністського релятивізму), але при цьому вирішують їх в ігровій, подеколи провокативній формі, використовуючи епатаж і авангардний експеримент [85, 106]. Зокрема О. Забужко ставить перед собою грандіозне непостмодерністське завдання: створення нового національного міфу, проте вирішує його у формі еротичного роману, а в Ю. Андруховича носіями глибокої національної ідеї є маргінальні поети-непророки, недостойні високої теми.

Цінним видається й таке спостереження дослідниці стосовно специфіки східнослов'янського варіанту постмодернізму: оскільки російський та український постмодернізм розвивався, відштовхуючись від соцреалізму, який уже деконструював (щоправда, у специфічній формі) те, що висміює та руйнує західний постмодернізм нині, то деконструкція не мислиться у нас актуальною стратегією. До того ж, відбувається активний пошук доцентрових ідей, що стає особливо актуальним в умовах реальної кризи, соціальних потрясінь, а також актуалізується проблема національної ідентичності. А отже, українська та російська літератури, на

глибоке переконання Г. Мережинської, не відстають, а, навпаки, «відкривають новий шлях у розвитку і трансформації постмодерністської парадигми» [85, 108].

Такий пошук цілісності (протилежний стратегії деконструкції) виявляється у створенні особливої концепції особистості сучасної людини. Особистість героя доволі часто інтерпретується як цілісна (на відміну від стратегії «смерті суб'єкта» й обмежень маргінальністю та «шизофренічним дискурсом») і протиставляється дисгармонійному розколеному світу [85, 109]. В цілому мандрівка героїв східних постмодерністських текстів (мандрівка, як відомо, є традиційним мотивом для постмодерністської прози) орієнтована не на ризому, як у західних романах (безкінечний рух по горизонталі, на якій усе урівнене, обігране, децентроване), а на вертикаль: на відновлення аксіологічної шкали, ієрархії цінностей, самозаглиблення, трансцендентування. У текстах східної модифікації постмодернізму, вважає Г. Мережинська, міститься яскраво виражений «екзистенційний вимір» особистості, причому такої особистості, яка усвідомила свою «самість» на противагу колишньому розчиненню в ідеології, масовій свідомості, в колективному «ми» тоталітарної культури, з одного боку, і постмодерністській «смерті суб'єкта» — з іншого [85, 110].

Окрім того, продовжує дослідниця, особливою прикметою «східної» версії постмодернізму є підвищена увага до проблеми специфіки культури, проте не до загибелі культури чи безвиході в її розвитку, а, в першу чергу, до особливостей національних традицій. Художнє дослідження культурного питання йде двома шляхами: по-перше, шляхом міфологізації — створення національного міфу, покликаного гармонізувати національний космос, а по-друге, шляхом визначення констант національної культури й доведення їхньої актуальності в кризову постмодерністську епоху [85, 111]. Характерною є також сакралізація слова, яка свідчить про «відверте повернення до деконструйованого західним постмодернізмом модерністського міфу про творця, творчу особистість — творця гармонії, до міфу про магічну силу слова» [85, 113].

Українській версії постмодернізму притаманний процес «збирання» замість «розсіювання», деконструкції й тотального сумніву, характерних для цивілізації епохи постмодерну. До того ж, процес самовизначення, нового розуміння себе є радісним та енергетичним. Г. Мережинська називає ще кілька рис українського постмодернізму: оптимістичне потрактування есхатологічного міфу, відміна кінця світу, актуалізація констант національної культури, відновлення аксіологічної шкали. Центральними концептами в російській та українській постмодерністській прозі стають ті, які відображають особливості національної ментальності й культури («рідна земля», «інтелігенція» та ін.), а також універсальні вічні цінності («творчість», «слово», «любов», «співчуття», «свобода»). Цінністю проголошується і самодостатня особистість, яка усвідомила свою екзистенцію [85, 119]. Дослідниця наголошує на зверненні українських постмодерністських письменників Ю. Андруховича, О. Забужко та А. Дністрового до барокових традицій (зображення ірраціонального, потойбічного, використання мотивів, традиційних для бароко: тьми, руїн мків із нечистою силою тощо). А також акцентує на створенні специфічно українського (не типового для постмодернізму) образу героя — активної, рішучої людини, якій притаманні авантюризм і водночас лицарські риси, філософський склад розуму, поетичний дар, талант прозріння ірраціонального, пізнання глибоких, часом трагічних істин і яка зберігає зв'язок із Абсолютом [85, 121].

На основі наведених специфічних ознак Г. Мережинська виділяє східноєвропейську версію постмодернізму в окрему парадигму із такими головними ознаками: 1) інтенція не до деконструкції, а до синтезу й пошуку доцентрових ідей, які допомогли б подолати культурну кризу; 2) завершення деконструювання соцреалістичного дискурсу й старих міфів про Європу; 3) переосмислення «центру» і «периферії» у культуросфері ХХ століття; 4) створення національного міфу за матрицею есхатологічного з акцентом на відродженні, загальному творенні; 5) поява цілісного героя, активізація архетипу самості; 6) акцентування констант національної культури; 7) пошук національної, культурної та особистісної

ідентичності; 8) відновлення духовної вертикалі [85, 129]. Наявність таких рис доводить відмирання постмодерністської парадигми і свідчить про прихід нової художньої системи, яка, не відмовляючись від деяких постмодерністських настанов, демонструє розхитування між модерністськими і постмодерністськими стратегіями. Дослідження Г. Мережинської дозволяють зробити припущення, що таке коливання почалося саме зі «східнослов'янської версії» постмодернізму, яка від самого початку свого формування містила в собі модерністські матриці.

Щоправда, слід зауважити, що більшість українських дослідників постмодерністських виявів на теренах нашої літератури прямо не говорять про кінець постмодернізму, його мутації чи трансформації, однак помічають значні відмінності українського варіанту стилю від західноєвропейського та американського зразків. Так, Р. Харчук після ретельного аналізу української літературознавчої дискусії довкола постмодернізму доходить висновку, що «український постмодернізм був передусім антитезою не модернізму, яким цікавився і з яким співіснував, а тоталітаризму і соцреалізму» [138, 17]. Тобто, одна з найперших ознак постмодернізму (за Ж. Дерідою, Л. Фідлером, Д. Бартом та І. Гассаном, який розписав опозицію постмодернізм/модернізм на низку дрібніших) — його народження як протиставлення, антитези модернізму — заперечується і Р. Харчук, і більшістю наших дослідників. Заслуговує на увагу погляд дослідниці на явище сучасної української прози як комплексу різноманітних течій, які мирно співіснують: неопозитивізму, неомодернізму (тяжінуть до створення «високої літератури»), постмодернізму, фемінізму та підлітково-дитячої літературної альтернативи (апелюють до масових жанрів, намагаючись втілювати у них серйозний зміст), а також межових стилістичних явищ. І якщо постмодерністи, на думку Р. Харчук, культивують гру, іронію, переформулюючи канон, переоцінюють традицію, орієнтуються на «західництво», то неомодерністи надають українській традиції («великому наративу») суб'єктивності, міфологізують її, виявляють схильність до метафізики й містики й, відкидаючи як постмодерністську гру, іронію та «веселий апокаліпсис», так і раціоналізм неопозитивістів, апелюють

«до серйозності, усталеної ієрархії цінностей, в якій нація, література, традиція пишуться з великої літери» [138, 75]. Тобто, по суті, Р. Харчук на матеріалі сучасної української прози також фіксує розхитування між полюсами модернізму та постмодернізму.

Діаспорна дослідниця Л. Залеська-Онишкевич, вважаючи першим українським постмодерністом Ігоря Костецького (1913–1984) [56, 90], наголошує на «моді» на постмодернізм, що панує серед молодих авторів, деякій штучності постмодернізму на терені сучасного українського літературного середовища (поверхове й надумане наслідування стилю), а також відзначає український «оптимістичний варіант» загалом безнадійного, абсурдного західного постмодернізму. Услід за Лоуренсом Грінблаттом, Л. Залеська-Онишкевич припускає, що слово постмодернізм треба писати як *pose modernism*, «себто це поза модернізму, а позу годі довго втримати, тому можна сподіватися нового обличчя, мабуть із виразніше висловленою ідентичністю» [56, 115].

І. Старовойт у дослідженні 2001 року вже помічає суперечності в понятті «український постмодернізм»: «...У тривіальному значенні воно увібрало і сему фактичного зламу в національній літературі та інших мистецтвах, і сему надуманого, штучно роздмуханого явища» [118, 15]. Викристалізовуючи науковий сенс поняття, авторка дисертації, присвяченої поняттю українського постмодернізму, термінологізує його як категорію розрізнення двох несиметричних матриць української літератури: пророчої та ігрової. І. Старовойт переконана, що на відміну від багатьох європейських, наш постмодернізм містить у власній матриці модерністські опозиції і дає їм низку багатозначних тлумачень. Також вона наголошує на тому факті (з яким погоджується більшість дослідників українського варіанту постмодернізму), що національна специфіка українського постмодернізму найбільше завдячує бароковій стилесвідомості [118, 15]. Інакше кажучи, художня практика вже наприкінці ХХ століття унаочнює дискурс розхитування між модернізмом і постмодернізмом.

Заслуговує на увагу трактування постмодернізму як одного з етапів модернізму («пошуки нового українського модернізму 80–90-х років ХХ століття») дослідницею О. Вертипорох. Український постмодернізм, згідно з концепцією авторки, розпадається на дві протилежні тенденції (у термінології метамодернізму «полюси»): міфологічно-шизоїдну авторефлексію, що розсіює індивідуальне «Я» (серед представників названі Є. Пашковський, В. Медвідь, Ю. Гудзь, Г. Пагутяк), та нарцисично-карнавальну авторефлексію, що концентрує індивідуальне «Я» (передусім творчість Ю. Андруховича). З одного боку перебувають прибічники міфологічно-шизоїдної стратегії, які актуалізують метафізичні проблеми як пошуки трансцендентного, в яких автор виражає спрагу єдності, болісне бажання впорядкувати свій внутрішній і національний світи. А з іншого — прихильники нарцисично-карнавальної стратегії, які оголосили своїми головними творчими принципами радикальний плюралізм стилів і художніх програм, маскарад різних світоглядних моделей, анонімність «я», що стали складовими блазнюючого бунту. Причому, за висловом авторки, «блазнюється все: і сакральне, і профанне, а врешті обезцінюється не лише світ і його традиційні цінності, а й сам суб'єкт як творчоспроможна національна індивідуальність» [30, 7].

Український постмодернізм О. Вертипорох розглядає як «перехідне явище між минулою (перерваною) формою українського модернізму й новою, яку прагне віднайти українська література на порубіжному зламі епох (від колоніалізму до постколоніалізму)» [30, 14]. Отже, робить висновок дослідниця, «якщо модерністська художність відображає невротичні психічні трансформації, а постмодерністська — психотичні, то авторефлексивний текст на основі нового синтезу невротизації (через нарцисизм) та психотизації (через шизоїдність), стає виразником «розширеного стану» пошукової модерністської свідомості, яка заради повноти, цілісності буття, заради національної та загальнолюдської єдності актуалізує символізацію незнищенної сутності буття, ім'я якій — метафізичне доповнення до природної дійсності. Потреба в метафізичному породжує

деконструктивну аміфологізацію як знищення старої форми заради нової міфологізації» [30, 7].

З огляду на вищесказане, можемо потрактувати творчість Є. Пашковського, яка і є центральним об'єктом уваги О. Вертипорох, як таку, що зовсім не вписується у постмодерністський дискурс, оскільки демонструє розхитування, «дволику сутність»: «він є явищем постмодернізму як пошуку конструктивного, але не знайденого індивідуалізму, і водночас він радикально опонує постмодернізму як епосі хаосу, невизначеності, втраченої суб'єктивності» [30, 15].

Доцільним видається навести думки критика (і водночас учасника літературного процесу) В. Єшкілева стосовно постмодернізму, якому він протиставляє супернарративну деміургійну літературу. «З настанням ери постмодернізму деміургійна потенція літератури убожіє остаточно, поступаючись місцем Цитаті. (...) царство Цитати є лише царством більш чи менш вправного паразитування на деміургійних здобутках нарративних та ранніх модерних практик» [172]. Постмодернізм, на переконання автора, передбачає «тотальність гри», яка не визнає інші тотальності, якщо вони самі не виступають як елемент гри. Вважаючи 1998 рік початком занепаду постмодернізму, В. Єшкілев розглядає український постмодернізм як явище примарне й умовне: «Дуже вузьке коло літераторів в Україні, яке умовно називаємо «сучасною українською літературою», в останні десять років пробігло коридором рефлексій на постмодерністську ситуацію літератури світової» [172]. Письменник передбачає появу деміургійної літератури, яка через тему сили повертає в літературу творчий складник, створює «нове», відмовляється від іронії і передбачає «суперпорозуміння» між автором і читачем.

Л. Брюховецька, разом із такими науковцями як О. Пахльовська, Т. Гундорова В. Моренець, В. Пономарьов, Д. Стус та ін., провела засідання круглого столу, присвячене ситуації українського постмодернізму, що відбулося 11 вересня 2001 року. Цікавими видаються (висловлені на цьому засіданні) думки О. Пахльовської про те, що Схід Європи взагалі не можна вважати постмодерною цивілізацією, оскільки ми перебуваємо тільки на початку «кінця» європейської цивілізації з її

кінцем метафізики, ньютонівської фізики, мистецтва, Бога, сюжету, автора. Україна та й інші східноєвропейські держави заледве дотягують до стану постсередньовіччя, а про постмодерн годі й говорити. Тож феномен українського постмодернізму виявляється відірваним від явища постмодерну, і загалом постмодернізм східних європейців можна інтерпретувати як суто стилістичну практику, відірвану від динаміки суспільного розвитку, схоластизовану, відчужену від соціо-історичного змісту своєї доби. О. Пахльовська помічає також суперечності, які містить у собі західний постмодернізм. «Постмодернізм проповідує відсутність культу, але сам імперативно нав'язує культ відсутності культу. Постмодернізм проголошує десакралізацію, але сам сакралізує десакралізацію. Це, може, і є «подвійне кодування», знаменитий double-coding, подвійний наративний реєстр? А може, і просто інфантильна гра, де правила вигадуються з голови, та й то для того тільки, щоб їх порушувати» [172]. О. Пахльовська потверджує естетичну безвихідь постмодернізму, його простодушну ілюзію того, що насправді цієї ілюзії немає.

Інший учасник круглого столу В. Пономарьов, відповідальний секретар журналу «Генеза», сприймає постмодернізм як засіб руйнування тих тоталітарних форм мислення, які нав'язав нам модерн і «який дає нам надію на те, що тоталітарна практика, яка була обумовлена тими формами, вже ніколи не повториться». Тобто, постмодернізм як знаряддя руйнації був необхідним післявоєнній Європі, але саме був. «Якщо ми бачимо, що Дерріда став класиком, то це означає, що постмодернізм минув, що настала доба після постмодернізму. Отоді й виникає питання світогляду — світогляду, заснованого на засадах європейської цивілізації» [172]. Але, з іншого боку, аби протистояти глобалізації (що є одним із наслідків модерну), коли панує торжество ідеї загального, універсального, глобального, В. Пономарьов пропонує постмодерністську ідею цінності унікального, конкретного, одиничного.

В. Моренець у своєму виступі також вказує на внутрішню суперечність постмодернізму: з одного боку, він дарує свободу від ортодоксій і догматизму, але інша частина цього явища є сама по собі догматичною, ортодоксальною,

імперативною та абсолютно нетерпимою до будь-яких інших версій світовідчуття [172].

Т. Гундорова переконує, що постмодернізм в українській літературі та культурі загалом значною мірою не відбувся, адже «негативізм веде швидше до руйнування ієрархії, канону, аніж до появи плаваючого міфу чи підвищеного лабіринту, яким міг би стати постмодерн в Україні» [172]. Роман Є. Пашковського «Щоденний жезл», за який він одержав Шевченківську премію, дослідниця називає «кінцем української літератури», явищем пізнаного хаосу. «Уже не сюжети панують над автором, як це звичайно буває в постмодернізмі, тут автор волонтаристськи охоплює всі сюжети, він стає останньою інстанцією, він судить, перемовляє всі естетичні, моральні сюжети. Він не відкриває, а закриває літературу. Це явище, яке можна назвати вже пост-постмодернізмом» [172].

Ці погляди дослідниці знаходять своє продовження у книзі «Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн» (2005 рік). Часом народження українського постмодернізму Т. Гундорова вважає Чорнобильську катастрофу 1986 року. Післячорнобильський, майже післяапокаліптичний час бачиться дослідниці періодом народження нової постмодерної свідомості, нової української літератури [41, 9]. Свідомість постмодернізму, пояснює дослідниця, — це свідомість перед кінцем (імовірним ядерним вибухом), який щомиті може трапитися. Цей кінець перекреслює усе, що стається «перед» ним, і логічно впорядкована реальність, над якою суб'єкт уже не панує, мовна свідомість і символічний порядок культури в епоху постмодерну набувають перервного, різноспрямованого, фрагментарного характеру. Втрачається раціональна зв'язність і тотальність, оскільки суб'єкт неспроможний охопити всю реальність або запропонувати її ідеальний варіант, а також невідомо, що таке реальність і де вона перебуває [41, 13]. Для Ж. Деріди, зазначає Т. Гундорова, ядерний вибух стає абсолютним референтом літератури в атомну добу, Чорнобиль стає реальним референтом усього українського постмодерністського дискурсу. Чорнобиль синхронізувався з ідеологічними процесами розпаду тоталітарної

радянської свідомості і розвіяв враження про абсолютну владу гіперреальності, про «а-символізм» атомного вибуху [41, 17]. Чорнобиль як матеріальне втілення метафори постмодернізму, реалізував, на переконання дослідниці, «після-апокаліптичну, але не фантазійну, і не утопічну, а справдешню реальність», закріпив наше існування у часі після-катастрофи, поєднав постіндустріальну і середньовічну, передмодерну реальності [41, 17–18].

Усі особливості українського варіанту постмодернізму, за Т. Гундоровою, зумовлені тим фактом, що постмодернізм в Україні наклався на посттоталітарний період розвитку нашої літератури. Саме тому започаткована в постмодернізмі недовіра до протиставлення «я» та «іншого» співіснує в українському контексті з глорифікацією тожсамості (або, за Василем Стусом, «самособоюнаповнювання») [41, 31]. Прикметним для вітчизняного постмодернізму дослідниця вважає те, що процеси «віншування» або виділення «іншого» не позбавлені ресентименту, образи, романтичної негації та нарцисичного замилювання. «При цьому романтична концепція співіснує з психоаналітичною технікою повторень, цитатій, гібридних накладань, дискурсивних колажів. Письменники-постмодерністи загалом люблять використовувати романтичну концепцію героя» [41, 32]. Постмодерністське перенасичення історією (розчарування у так званих «великих наративах» історії) в нашій державі співіснувало з романтичною міфологізацією національної історії. Ще однією особливістю розгортання постмодернізму в Україні Т. Гундорова вважає те, що властива Заходіві музеєфікація культури, яка породила постмодерну техніку цитування, підмінює спроба наших діячів культури досягти й утримати «ідеальну», неієрархічну культурну цілість [25, 34]. В українській літературі власне модерністські імпульси синхронізуються із постмодерністською концепцією світовідчуття, оскільки наша культура, не переживши повноцінно процесів модернізації та розвитку високих модерністських форм, раптом зіткнулася з постмодерною ситуацією [41, 35].

Т. Гундорова відмовляється від генераційної періодизації української постмодерністської літератури, запропонованої В. Єшкілевим і Ю. Андруховичем

(вісімдесятники та дев'яностики), і пропонує поділяти його на варіанти: «карнавальний варіант» (передусім група Бу-Ба-Бу), «риторичний апокаліпсис» (Ю. Іздрик і Т. Прохасько), «метафізичний апокаліпсис» (Є. Пашковський), феміністичний постмодернізм (О. Забужко), літературний андеграунд 70–80-х років (київська іронічна школа) і неоавангард 90-х років (С. Жадан, В. Цибулько).

Український постмодернізм, на думку вченої, не лише деструктивний, а й конструктивний. Постмодерний карнавал відкриває поліморфного індивіда, роздробленого на різні маски й іпостасі, а також колекції спогадів і цитат. «Така фрагментарність, — продовжує Т. Гундорова, — не стає самоціллю, вона спрямована на те, щоб відновити відчужені від тоталітарної людини пам'ять роду, сімейну хроніку, приватну історію. Відбувається відновлення суб'єктивної картини світу й звільнення індивідуальної свідомості від влади ідеологем, здійснене перш за все вербально: у формах іронічної лінгвістичної поведінки, яка матеріалізується в мовних новоутвореннях, тавтології та гібридності імен і назв» [41, 62–63]. Збіг неоавангардистських і постмодерністських інтенцій у часі, що спостерігаємо в українській літературі в 90-ті роки, також не є притаманним ні європейським, ані американській літературі [41, 39]. Маємо не авангардистське перевертання національної культури, а іронічне «дозаповнення» порожнини і ніш національної класики.

Стосовно роману Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» (2001–2003 роки), що є виразником романтичної ідеї — містерія кохання Чоловіка та Жінки, дослідниця вживає термін «після-постмодерний» [41, 95], а драматичні твори Ю. Тарнавського називає реконструкцією постмодернізму. І загалом говорить про явище постмодернізму в минулому часі: «Кінцесвітня ідея, міленіяризм справді живлять постмодернізм наприкінці ХХ століття. Закономірно, що в міру того, як рубіж віків і всі очікування та страхи, що його супроводили, минають, іде на спад і сам постмодернізм» [41, 12–13]. Або в іншому місці книги підводить підсумки: «Сьогодні постмодернізм видається вже минулим фактом, який у загальній opinio зливається та часто розчиняється в культурній, духовній, емоційно-психологічній

ситуації кінця XX сторіччя, забарвленій есхатологізмом. Тож постмодернізм, який виріс із тенденції до децентрації часу, простору, історії, сам сприймається як історичне явище» [41, 68]. Оцінюючи роль, яку відіграв постмодернізм у розвитку української літератури, Т. Гундорова стверджує, що він не став універсальною епістемологічною ситуацією і не призвів до децентралізації культурного й ментального простору, не вкорінив нове поняття ідентичності, засноване на інтеракції. Натомість постмодернізм звівся до ревізії, розворушив «давні незагоєні рани українського культурного самоусвідомлення», загострив колізії, які пролягають між центральним і маргінальним, високою і масовою культурою, каноном та антиканоном, а також занурив нас у стихію масової культури [41, 69].

На відміну від Т. Гундорової, Н. Зборовська, репрезентуючи психоаналітичне русло українського літературознавства, піддає нищівній критиці постмодернізм як «руйнівний для українського світу» [57, 496]. Дослідниця не випадково обирає саме психоаналітичну стратегію дослідження історії літератури, адже вона, на думку Н. Зборовської, дозволяє безпомилково розрізнити націєтворчий та імітаторський суб'єкти у літературі. Таке розрізнення дає можливість змоделювати аристократичний проект української літератури та її маргінальну опозицію, «оскільки код національної літератури відтворюється в аристократичному проекті, а руйнується — в маргінальних» [57, 497]. Дослідниця трактує модернізм з погляду психоаналізу як невротичний або істеричний стан творця, який прагне вийти за межі традиційних художніх систем – романтизму та реалізму, а постмодернізм — як поглиблений невроз, що еволюціонує до психозу (божевілля). Такі «кризові» епохи як модернізм і постмодернізм успішно переживає зріла національна література і зріле національне суспільство, але це не стосується, на жаль, української літератури, яку Н. Зборовська вважає незрілою літературою «з неподоланими колоніальними симптомами». З огляду на це, дослідниця трактує письменників-постмодерністів як «імітаторів і блазнів, перверсивно заздрісних, аморальних, патологічних особистостей з різноманітними регресіями, інфантильними фіксаціями, агресивними потугами» [57, 498], а їх масовий прихід у сучасну українську літературу є

«тимчасовим тріумфом маргінальності, спровокованим порубіжною кризою імперії» [57, 498].

Заслугує на увагу погляд авторки «Коду української літератури» саме на питання постмодернізму. Н. Зборовська розрізняє *несвідомий постмодернізм*, який розвивається у творчості українських письменників 20–30-х років ХХ століття (психоз, що відповідає семантиці смерті індивідуального або національного характеру, головною ознакою якого стає втрата принципу реальності); *наївний постмодернізм*, характерний для «шістдесятників», який перетворює національний творчий суб'єкт на об'єкт неусвідомлених імперських сил; *свідомий імперський модернізм*, спрямований на спустошення національних моделей світу, на руйнацію українського національного коду (саме він і панує в нашому суспільстві і на рівні політичному, і на рівні економічному, і, в першу чергу, на рівні культурному), і *свідомі європейські постмодернізми*, спрямовані на збереження національних кодів.

Н. Зборовська намагається спрогнозувати наступний етап у розвитку української культури: нині назріла нагальна необхідність національного самоусвідомлення, що дозволяє говорити про найближчу стадію як епоху читання і тлумачення, смислом якої має бути «інтенсивне повернення принципу реальності» на основі психологічного аналізу, що обумовить аналітичний перегляд всієї історії української літератури. Наступною епохою буде, сподівається дослідниця, епоха Відродження — відновлення історико-літературної пам'яті, «прихід повносилого літературного покоління, яке матиме потужний репараційний світогляд на основі знання українського коду» [57, 498]. Тобто, Н. Зборовська вважає постмодерністський вектор розвитку літератури згубним і хибним для нашої культури, оскільки маргінальний український постмодернізм, тільки імітуючи західну філософію, виявляється нездатним подолати імперський світогляд, який Російська імперія формувала протягом двох століть. Вихід дослідниця вбачає у поверненні до принципу реальності в літературі, дотримання якого зробить можливим «народження свідомої себе аристократичної України і її незалежного державотворчого пізнання Бога-отця» [57, 498].

Цікавими видаються і спостереження українських мистецтвознавців. Так, Т. Боднарчук у дослідженні, присвяченому постмодерністським тенденціям в українській композиторській школі, доводить тезу про «вторинність» національного постмодернізму, який у формуванні своїх світоглядних і стильових засад хоча й спирається на знахідки європейського й російського музичного мистецтва, але творчо їх переосмислює, створюючи вітчизняний варіант постмодерністської концепції. Цей особливий варіант «полягає в особливій *багатовимірності*, яка дозволяє співіснувати в межах однієї композиції декільком постмодерністським образним опозиціям; *багаторівневістю*, при якій принципи постмодернізму функціонують на рівні семантики, стилістики і драматургії музичного твору; *етичному вимірі* ідей постмодернізму у національній музиці; *християнізації* сучасної музичної культури, що виявляється у значному посиленні інтересу до духовних жанрів і релігійної тематики та у музичному відтворенні ідей екуменізму» [19, 15]. Ці твердження дають змогу говорити про спільні процеси у різних видах сучасного українського мистецтва.

Культуролог Т. Уварова, розглядаючи постмодернізм як нову парадигму (тобто сукупність філософських і загальнотеоретичних основ) української культури, поміж іншими рисами вітчизняного постмодернізму (такими як некритичне засвоєння західної культури, відсунення релігії на маргінальні позиції, відсутність морального піднесення і девальвація моральних цінностей, глобалізація та медіазація культури, а звідси — маніпулювання свідомістю споживачів ЗМІ) називає крах ідеологічних установок, відхід від соціальної регуляції і контролю, відміну заборони на особистий смак, що посприяли «появі можливості власного вибору життєвої позиції, пошуку нового стилю життя, вирішенню проблем самоідентифікації, самоствердження. Нова постмодерністська модель розвитку людства дає можливість розкритись і проявитись індивідуальному на тлі загальнолюдських цінностей» [133, 15]. Таке сприйняття постмодернізму дозволяє говорити про його трансформацію в нову культурну парадигму, що, незважаючи на

гіпертекстуальність і віртуалізацію, вже не заперечує загальнолюдські цінності і дає можливість проявитися індивідуальності.

Т. Гуменюк у статті, присвяченій естетиці постмодернізму, сприймаючи постмодернізм як моду, якій притаманні пафос деструкції, руйнування, присмак некрофілії, характеризує його не як ознаку творчого стилю нового тисячоліття, не як форму вираження причетності до найвищого рівня культури, а тільки як одну з реакцій частини інтелектуальної еліти на сучасні проблеми. Це реакція невротизованого таланту, витонченого, естетизованого інтелектуалізму, спраглою до «новаторства», проте обділеного життєствердною силою. Інтелектуалізм такого стилю, на думку філософа, є здатним до яскравого, захоплюючого вираження «незадоволення культурою». Його улюбленим заняттям доцільно вважати змагання в епатажності, в шокуючих новаціях, створених шляхом руйнації загальноприйнятих цінностей, норм спілкування, добропорядності. Однак для нього не є властивим подвиг створення нових значущих цінностей і смислів, покликаних укріплювати і підносити цілісність, єдність, гармонію. Попри такі похмурі характеристики постмодерної доби, Т. Гуменюк робить оптимістичний прогноз на майбутнє: вона твердо впевнена, що «і в нашу переломну епоху творчий дух збереже силу і гідність, створить перешкоду наростаючому абсурду, віднайде нові шляхи збереження цілісності та життєвої стійкості земної цивілізації, піднесення людськості» [40, 41].

Слід зробити певні узагальнення: по-перше, більшість дослідників ведуть мову про постмодерн, постмодернізм і постмодерний світогляд у минулому часі, вважаючи, що ці поняття вичерпали себе; по-друге, помічають, що модель сучасного мистецтва не вписується у рамки постмодерного мистецтва; по-третє, творчість українських письменників дає підстави говорити про штучність, неприродність, запізнілість постмодернізму західного зразка в наших культурно-соціальних умовах (Л. Залеська-Онишкевич, В. Єшкілев), імітаторсько-маргінальний характер українського постмодернізму і його згубність для нашої культури (Н. Зборовська) або особливу «українську» версію (варіант) постмодернізму (Т. Гундорова,

Г. Мережинська, І. Старовойт), яка, накладаючись на посттоталітаризм, деякими своїми художніми принципами заперечує (чи переростає) своїх «батьків» — західноєвропейський і американський постмодернізм. Також слід зауважити, що більшість дослідників українського постмодернізму помічають включеність у його парадигму модерністських опозицій.

Водночас, криза постмодернізму є об'єктом дослідження багатьох західних вчених. Один із найвидатніших теоретиків постмодернізму І. Гассан, зізнаючись, що нині знає про постмодернізм менше, ніж тридцять років тому, уже не говорить про жорсткий набір принципів постмодерного світобачення, а засвідчує його еволюцію. Іншими словами, — діагностує «мутації» цього способу художньої та філософської рефлексії. «За межами постмодернізму, за межами вивертів постструктуралістських теорій і пієтетами постколоніальних студій нам необхідно налагодити нові стосунки з іншими — маргінесами та стрижнями, фрагментами й цілим, навіть нові стосунки між самими нами (...), налагодити те, що я називаю новою, планетарною цивілізованістю. Це основне питання і сутність постмодерності» [139, 36]. В умовах непередбачених і кардинальних змін у світі американський учений робить акцент на проблемі самоідентифікації — особистісній, культурній та історичній.

Лінда Хатчеон, канадський літературний критик, у епілозі до другого видання «Політики постмодернізму» (2002) характеризує постмодернізм як «вмираючий феномен» ХХ століття, явище з минулого: «Давайте просто скажемо: він закінчився» [155, 165–166].

На кризовий стан постмодернізму в російській літературі звертають увагу і російські вчені. Наприклад, М. Берг кризу постмодернізму трактує як вичерпаність владних стратегій після повної деконструкції соцреалізму. «поки постмодерністську деконструкцію можна було інтерпретувати як деструкцію радянських символів і емблем, вона оцінювалася як актуальна і відповідна перерозподілу влади між елітами, але як тільки ситуація стабілізувалася, деконструкція почала інтерпретуватися як застаріла й архаїчна практика, а будь-яка діяльність, що не має підтримки в суспільстві (...), набуває маргінального статусу. Відтак криза

постмодернізму корелює зі згасанням інерції очікувань трансформацій суспільства і культури, яка, зберігаючи свою біполярну структуру, від тяжіння до полюсу радикальних змін рухається тепер до полюсу консервації та традиціоналізму» [16, 306]. Дослідник робить висновок, що постмодернізм якісно змінюється: відбувається деконструкція деконструкції, мінус, помножений на мінус, дає плюс. У результаті — пізній постмодернізм набуває невластивих йому, але характерних для масової літератури якостей: дидактичність, підвищена ідеологічність, проголошення позитивних ідеалів.

Н. Маньковська говорить про вичерпаність, «втому» постмодернізму і називає основні вектори можливого постпостмодерністського розвитку: художня віртуалістика і трансентименталізм. «Постпостмодернізм, — пише авторка, — на відміну від модернізму і постмодернізму, висуває деякі нові естетичні та художні канони, а не ті чи інші загальні підходи до естетичного; він прагне створити принципово нове художнє середовище» [83, 22], середовище «технообразів» (за А. Коклен), їхня сутнісна відмінність від традиційних «текстообразів» полягає в заміні інтерпретації на «роблення», інтерактивність, що вимагають знання «способу вжитку» художньо-естетичного інструментарію, певної «інструкції». Н. Маньковська, отже, наголошує на перехідності від постмодерністської інтертекстуальності до постпостмодерністського стирання кордонів між текстом і реальністю [83, 24]. Специфічні аспекти віртуальної реальності свідчать про порушення постмодерністських естетичних меж, нова естетична картина віртуального світу вирізняється (на думку Н. Маньковської) «відсутністю хаосу, ідеальною впорядкованістю, що прийшла на зміну постмодерній грі з хаосом» [83, 23].

М. Епштейн для означення ідеологічного й культурного умонастрою початку ХХІ століття пропонує термін «протеїзм», тобто «смирненне усвідомлення того, що ми живемо на самому початку невідомої цивілізації; що ми доторкнулися до якихось незвіданих джерел сили, енергії, знання, які можуть, зрештою, нас знищити; що всі наші славетні досягнення — це тільки слабкі прообрази, несміливі початки того, що

несуть із собою інфо- та біотехнології майбутнього» [174]. «Протеїзм» російсько-американський літературознавець розуміє як альтернативу всім «постам» (постмодернізму, постструктуралізму, постутопізму, постіндустріалізму), які відштовхувалися від минулого, але водночас були «зачаровані» ним. Протеїзм співвідносить себе з майбутнім і прийдешнім, а не з минулим, «він має справу з початками, а не з серединами і кінцями, і в будь-яких явищах відкриває їхню «ранність», ескізність, попередність, риси зародку й чернетки» [174]. Водночас протеїзм — це ембріональний стан початку, але з чітким усвідомленням «архаїчності», застарілості й навіть археологічності з позицій майбутнього.

Дослідник І. Ільїн у праці «Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа», простеживши еволюцію постмодернізму від його джерел до кінця ХХ століття, у післямові констатує, що «запропонована книга мимоволі здатна запропонувати читачам тільки відкритий фінал» [58, 203], оскільки навіть найближче майбутнє є непередбачуваним і своїм подієвим рядом, і його теоретичним осмисленням. А проте російський учений пропонує три теоретичні варіанти концептуального осмислення постмодерної сучасності, які можуть визначити обриси теоретичного мислення майбутнього: «культурний номадизм» Ж. Дельоза та Ф. Гватарі, «м'який» або «лагідний постмодернізм» Ж. Ліповецьки (теорія постмодерного індивіда, який відстоює цінності приватного життя, індивідуальні права на автономність, бажання, щастя) та «стан після оргії» Ж. Бодріяра [58, 203–205].

Укладачі популярних нині різноманітних енциклопедій також констатують певні трансформації постмодернізму. Так, В. Бичков у своєму «Лексиконі нонкласики» вміщує статтю Н. Маньковської «Постпостмодернізм», де останній розглядається як новітня течія некласичної естетики кінця ХХ століття, що приходить на зміну постмодернізму [84].

Автори американської «Енциклопедії постмодернізму» вважають, що постмодерність, яка від своєї з'яви позиціонувала себе як звільнення від обмежень, сьогодні сама вже «перетворилася на панівну парадигму, яку нерідко беруть під

сумнів за її практику, що будується на певних обмеженнях» [12, 327]. Спостерігаючи розчарування в усьому постмодерному, Р. Барський робить припущення, що «іконографічні символи постмодерності, мабуть, уже вичерпали свій культурний капітал, і можна передбачити швидкий занепад інвентаря її можливостей та інвентаря методів, що виходять із (або входять до) її логіки (алогічності), зокрема деконструкції» [12, 330]. Теоретики постмодернізму, на думку вченого, часто «перекручують наукові теорії, і, таким чином, до темної заплутаності їхніх тверджень додається ще й проблема їхньої неадекватності, відсутності у них наукової строгості, взагалі блазнювання погано поінформованих людей» [12, 331]. Тож можна сподіватися на близький прихід нової доби, постмодерністської чи ні, але доби обізнаної міждисциплінарності та плідної політичної діяльності, які подекуди, на жаль, відсутні в професійному середовищі [12, 331].

Укладачі російської енциклопедії постмодернізму А. Грицанов і М. Можейко до свого видання включили такі статті як «after-postmodernism» [90] та «воскресіння суб'єкта» [91], що уже свідчить про кризу чи трансформацію постмодернізму. Визначаючи after-postmodernism як сучасну (пізню) версію розвитку постмодерністської філософії, на відміну від постмодерністської класики деконструктивізму [90, 8], М. Можейко пояснює його виникнення таким феноменом сучасної культури постмодерну як «криза самоідентифікації». After-postmodernism розгортається як генерування програми подолання цієї кризи, так званого «воскресіння суб'єкта», що стратегічно орієнтоване на відмову від радикалізму в реалізації установки на «смерть суб'єкта», яка була сформульована в межах постмодерністської «класики». Російський учений виділяє два можливі вектори трансформації парадигмальних установок постмодернізму: 1) вектор програмного неокласицизму, тобто «культурного класицизму в постмодерністському просторі», що передбачає повернення «значень», втрачених культурою постмодерну, та 2) комунікаційний вектор, що зміщує акценти з текстологічної реальності на реальність комунікативну і центрується навколо поняття Іншого [90, 8 і 91, 135]. Слід наголосити на тому, що російські дослідники, хоч і вважають сучасний стан

розвитку філософської думки етапом постмодернізму, проте фіксують його відмову від установки на «смерть суб'єкта», висловлюють впевненість у тому, що розщеплене «Я» може повернути свою єдність лише в контексті суб'єкт-суб'єктних відношень — за допомогою Іншого.

Окрім того, у 2009 році у Штутгарті відбулася міжнародна наукова конференція «Пишучи історію після постмодернізму» («Writing History after Postmodernism»). Одне з її завдань полягало у виробленні методів для подолання непевності, що панує у постпостмодерному академічному середовищі. А один з американських часописів — «Adbusters» (№ 88 – 2010) — має окремий випуск, присвячений з'ясуванню ситуації постпостмодерну. Ось лише кілька заголовків із цього номера: «Постміленіальне напруження», «Чи постмодерність перероджується у щось нове?», «Чи пригода людства завдовжки в тисячоліття нині досягає свого апогею?» [158].

3.3. Нові концепції розвитку літератури й суспільства у післяпостмодерну добу

За останнє десятиліття у світовому науковому колі розмови про кінець постмодернізму переросли у появу нових концепцій, покликаних дати детальний опис сучасної культури й суспільства, що виходить за межі постмодернізму. Ці теорії, що засвідчують зміну культурної парадигми, появу нових домінант, є дуже різними, проте об'єднує їх твердження, що кінець постмодернізму вже настав, що навколишній світ підпорядкований зовсім іншій логіці. Що більше науковці різних галузей говорять про подолання постмодерністського світогляду і зародження нового виміру культури, то більше відчувається необхідність введення терміну на означення процесів, що відбуваються у післяпостмодерну епоху. Перше, що спало на думку вченим, — терміни «післяпостмодернізм» («afterpostmodernism») і «постпостмодернізм». Однак вони видаються неприйнятними з огляду на їхню громіздкість і неспроможність відобразити суть явища. Потім були запропоновані

такі терміни для опису нової світоглядної стратегії: «постміленіалізм» (Е. Ганс), «псевдомодернізм» і «цифромодернізм» («digimodernism») (А. Кірбі), «альтермодернізм» (Н. Бур'є), «автомодернізм» (Р. Самуельс) «перформатизм» (Р. Ешельман), «трансмодернізм» (Е. Дуссель), «гіпермодернізм» (Ж. Ліповецьки). Слід детальніше розглянути деякі з наведених термінів, оскільки за кожним із них стоїть оригінальна концепція нинішнього культурного розвитку.

У своїй статті «Смерть постмодернізму та подальший період» (2006) професор Оксфордського університету Алан Кірбі для означення сучасного періоду спочатку запропонував використовувати термін «псевдомодернізм» [159]. Проте у пізнішій праці замінив його на «цифромодернізм» (або «діджимодернізм»), оскільки цей термін, на думку дослідника, краще відображає процеси, що відбуваються в культурному середовищі початку ХХІ століття.

Цифромодернізм виник як реакція на постмодернізм, остаточною датою загибелі якого Алан Кірбі вважає 11 вересня 2001 року. Учений визначає його як нову парадигму влади і знання, що сформувалася під впливом нових інформаційних технологій та сучасних соціальних сил. Основні риси «цифромодернізму» Алана Кірбі перераховує українська дослідниця А. Тормахова: 1) вторгнення новітніх технологій, які змінили природу авторства, сутність читача і сам текст, а отже, і — взаємовідношення між ними; 2) фетишизація реципієнта (читача, адресата) такою мірою, що він частково чи навіть повністю переймає на себе функцію автора (тоді як постмодернізм, як і модернізм та романтизм, фетишизували автора, навіть тоді, коли автор претендував на самоусунення і самозаперечення власної ролі); 3) комп'ютеризація тексту, внаслідок чого виникають нові форми текстуальності, пов'язані з відсутністю автора, з мультиавторством; 4) «інтернетизація» культури — центральним актом стає індивідуальний клік чиєїсь «миші» по сторінці — унікальна мандрівка серед культурних продуктів, які досі не були відомі й не будуть існувати знову; 5) гіперрефемерність, нестабільність, нетривале існування тексту, оскільки sms та e-mail важко зберігати довго в їхній оригінальній формі [129, 182–184].

Англійський учений дає загалом негативну характеристику культурі цифромодернізму: вона страждає на амнезію, оскільки відстоює позицію «все і зараз». Тому всі її культурні вияви не мають ані минулого, ані майбутнього, а нові культурні цифропродукти виявляються, на переконання Алана Кірбі, просто банальними. Свою розвідку дослідник завершує такими словами: «Замість неврозу модернізму та нарцисизму постмодернізму псевдомодернізм замикає світ у тихому аутизмі» [159].

Свій термін «перформатизм» для опису соціокультурного простору ХХІ століття запропонував у 2000 році німецько-американський мислитель Рауль Ешельман. Його теорія бере початок у генеративній антропології та філософії монізму Еріка Ганса. А. Тормахова виділяє п'ять визначальних ознак перформатизму Ешельмана: 1) відсутність безкінечного цитування, повернення авторства в наратив і нова концепція суб'єкта як самодостатнього цілого, що долає силу репресивного оточення; 2) замість плаваючих, нестабільних відносин між частинами знаків з'являється цілісний «суб'єкт-знак-рід-ставлення», що стає основою всіх комунікацій і всіх соціальних взаємодій. Використання знака в перформатизмі — це мимовільний акт віри, а не семіотична або семантична помилка. Суб'єкт може бути німим, наївним, приголомшеним, простодушним, простим, щирим і героїчним, але не нескінченно цинічним чи іронічним; 3) перехід від режиму нескінченного тимчасового відтермінування процесу до одноразового та остаточного з'єднання протилежностей у сьогоденні (парадоксальний перформанс); 4) перехід від метафізичного песимізму до метафізичного оптимізму, орієнтація вже не на смерть, яка несла порожнечу, відсутність і дисфункціональність, а на психологічний стан трансцендентності (воскресіння, перехід до нірвани, любов, катарсис); 5) реабілітація фалічного символу як активного, об'єднуючого агента перформативності, тенденція до десексуалізації: на перший план виходить любов, а не статеві приналежності індивідуумів, яких об'єднує бажання [130, 36]. О. Сміт зауважує, що «засадничим для перформатизму є такий вид комунікації, який

зорієнтований на об'єкт: важливими є не спільна мова і семантика, а парадигма, всередині якої відбувається комунікація» [117, 418].

У 2009 році під час відкриття виставки сучасного мистецтва «Gate Triennial» у Лондоні художник і куратор Н. Бур'є, оголосивши про остаточну смерть постмодернізму, заявляє: «Художники альтермодерну шукають нову сучасність, яка буде базуватися на перекладі. Головним сьогодні є переклад культурних цінностей, культурних груп і підключення до всесвітньої мережі. Це «перезавантаження» модернізму в XXI столітті можна назвати «альтермодернізмом», рухом, що долучається до «креолізації» культур у стандартизованому світі» [160]. Н. Бур'є визначає «альтермодернізм» як культуру, що формується під впливом економічної глобалізації. У сучасному світі, охопленому мультикультуралізмом, мандрівками та умовами майже всезагального вигнання, автор маніфесту альтермодернізму визначає художника як «культурного кочівника» [157]. Сучасне мистецтво бачиться Н. Бур'є підхопленим велетенською потужною хвилею переміщень, мандрівок, перекладів, міграцій культурних об'єктів і творінь, а художні стилі та формати відтепер мають розглядатися з погляду діаспори, міграцій і масових переміщень. Художник епохи альтермодернізму вирізняється інтересом до міжкультурних взаємодій, легким і мобільним подоланням будь-яких кордонів — державних, культурних, міждисциплінарних — протистоянням неолібералізму, переплетінням простору й часу в багат шаровому світі. На переконання Н. Бур'є, сучасний художник — це своєрідний «*homo viator*» (людина-мандрівник); мобільність дозволяє йому з легкістю долати час і простір різних культур [160]. В теорії альтермодернізму йдеться про світ кроскультурних взаємодій, а сам альтермодернізм функціонує подібно до культури антиглобалізму, що пропонує альтернативу у вигляді множинності відповідей на конкретні ситуації.

Викладач Каліфорнійського університету Р. Самуельс сформулював теорію «автомодернізму» — нового світу, створеного шляхом змішування цифрової автоматизації і персональної автономії, обумовленої новими технологіями, що використовуються людиною XXI століття: персональні комп'ютери, текстові

процесори, мобільні телефони, портативні плеєри на зразок iPad, блоги, телебачення з дистанційним управлінням, комп'ютерні ігри тощо. Технологічні об'єкти такого штибу об'єднують високий рівень механічної автоматизації з підсилене значення (смысл) особистої автономії. Така несподівана та інноваційна комбінація автономії та автоматизації сприймається автором теорії автотернізму як головне протиріччя сучасного життя [170]. Обмежуючись вузькою сферою високих технологій та повністю ігноруючи зміни світового культурного ландшафту, Р. Самуельс суттєво обмежує свій погляд на сучасність.

Французький філософ Жіль Ліповецьки описує «гіпертерність» у соціологічному аспекті, наголошуючи на спадковості терніості та пост-постсучасності [156, 23]. Проголосивши смерть посттернізму, філософ переконаний, що гіпертерність як нинішній стан культури починається тоді, коли обіцянки сучасності про безмежний індивідуалізм, свободу від соціальних зобов'язань стають, нарешті, досягнутими. Дослідник доходить висновку, що наше сьогодні характеризується ситуацією «гіперспоживання», тобто споживання, що охоплює дедалі більше сфер суспільного життя, заохочує людей до споживання задля власного задоволення, а не для підвищення свого соціального статусу. Тобто, гіпертерність є суспільством, якому притаманні рух, плинність і гнучкість, і яке, як ніколи раніше, дистанціювалося від структурних принципів терніості. Гіпертернісна особистість, за Ж. Ліповецьки, хоча і є зорієнтованою на задоволення і гедонізм, відчуває напруженість і тривогу, оскільки живе у світі, який надто довго був позбавлений традиції і має непевне майбутнє. Гіпертернісну особистість гризуть тривоги; страх накладається на задоволення і пригнічує досягнуту свободу. Все турбує і тривожить її, і вже не існує системи вірувань і переконань, де вона може знайти впевненість. Таким похмурим Ж. Ліповецьки означає гіпертернісний час, наголошуючи на спадковості терніості та пост-постсучасності [156].

І хоча всі названі концепції є дуже корисними для розуміння сучасної соціокультурної ситуації, проте вони демонструють радше радикалізацію посттернізму, а не його реструктуризацію. Погляди Н. Бур'є виглядають більше

припущенням, а його аргументація є доволі розмитою. А теорії Р. Самуельса, Ж. Ліповецьки та А. Кірбі, хоч й відображають процеси діджиталізації суспільства з неймовірною точністю, однак видаються аж надто песимістичними, оскільки не залишають стривоженому, автоматизованому, оцифрованому гіперлюдству жодної надії на гідне майбутнє. Дослідники, вихопивши тільки найгірші вияви постмодерного дискурсу, абсолютизували їх, розвинули і перебільшили їхню роль на нинішньому етапі розвитку людства, що призвело до створення доволі похмурих і дискретних картин світу. Чи означає шалений розвиток цифрових технологій та глобальної мережі інтернету кінець усього «людського», знищення суб'єкта? Чи здатні розумні машини витіснити людство як панівну форму життя планети? Відповіддю на ці запитання буде, на думку американської дослідниці Н. Кетрін Хейлз, «спільне створення планети, населеної людьми, що борються за втілення в життя такого майбутнього, в якому ми можемо продовжувати жити, знаходити сенс для самих себе й наших дітей, продовжувати розмірковувати про нашу спорідненість і відмінність від розумних машин, з якими наша доля переплітається дедалі тісніше» [140, 366].

Найбільш прийнятним нині слід вважати термін «метамодернізм», який уперше ввели в науковий обіг у 2010 році голландські філософи Тімотеус Вермюлен і Робін ван дер Аккер у статті «Notes on Metamodernism», що констатує зародження світоглядного подолання постмодернізму. Префікс «мета-» у цьому випадку тяжіє не до «meta» (грец. μετά- — між, після, через), а до платонівського «metaxis» (грец. μεταξύς), що означає дещо «середнє» між чуттєвим світом і світом ідей, проміжок, де трансцендентний Бог стикається із людською сферою. Починаючи приблизно з 2000 року, всі види мистецтв — архітектура, живопис, кіно, література, музика — трансформуються у щось, що вже неприйнятно назвати постмодернізмом.

У програмній статті «Що таке метамодернізм?» Тімотеус Вермюлен і Робін ван дер Аккер розуміють метамодернізм не як усталену і не як нову структуру сприйняття, а як домінуючу логіку сучасності, як спробу нашого покоління подолати постмодернізм і як загальну реакцію на нинішній момент, що демонструє

потрійну кризу — екосистеми, фінансової системи та геополітичної структури [162]. З початком нового тисячоліття демократизація цифрових технологій, методів та інструментів призвела до переходу від логіки постмодерністських медіа, що характеризуються телеекраном і видовищем, кіберпростором і симулякром, до метамодерністської логіки творчо активних любителів, соціальних мереж і місцевих (локальних) ЗМІ — до того, що теоретик культури Казіс Варнеліс називає «мережевою культурою». Архітектори і художники (а саме творчість художників Олафура Еліассона, Грегорі Крюдсона, Кея Донечі, Девіда Торпа звернула увагу філософів на занепад постмодернізму і зародження чогось нового) дедалі частіше відмовляються від естетичних заповідей деконструкції, паратаксису і пастишу заради естетичних (sic!) ідей реконструкції, міфу й метаксису. Ці художні вираження, на думку вчених, виходять за межі зношених почуттів і спустошених практик постмодернізму, водночас не відкидаючи радикально його методів і техніки, проте інтегруючи їх і спрямовуючи в інше русло [162].

Автори статті припускають, що постмодернізм проминув, що він «віддав Богу душу» [162], але його смерть вони сприймають як передачу якогось спадку, як продовження життя, перехід. Тобто, дух постмодернізму, як і дух модернізму, продовжує переслідувати сучасну культуру. З огляду на це, метамодерністська структура сприйняття породжує своєрідне «розхитування» між модерністським прагненням до смислу і постмодерністським сумнівом щодо сенсу всього цього, між модерністською ширістю й постмодерністською іронією, між надією та меланхолією, між емпатією та апатією, між єдністю і множинністю, між чистотою і корупцією, між наївністю та всезнанням, між авторським контролем і загальнодоступністю, між майстерністю і концептуалізмом, між прагматизмом і утопізмом [162]. Отже, підсумовують Тімотеус Вермюлен і Робін ван дер Аккер, метамодернізм — це коливання. Він виражається у динаміці. Однак, застерігають голандські філософи, слід бути обережними, аби не сприймати це коливання як баланс, адже це, швидше, маятник, який розхитується між незліченними полюсами. Щоразу, коли метамодерністський ентузіазм рухається в бік фанатизму, гравітаційна

сила тягне його назад, до іронії, проте щойно іронія починає рухатися у бік апатії, гравітаційна сила тягне її до ентузіазму.

Дослідники констатують множинність стратегій, представлених у сучасному мистецтві, які, однак, мають одну спільну рису, а саме: типово метамодерністське розхитування, марне змагання між двома протилежними полюсами. Це і романтичний концептуалізм — тенденція у концептуальному мистецтві, що замінює раціональне на емоційне, а розрахунок — на логіку збігів. Це і перформатизм — акт «навмисного самообману», маніфестація правди, що не може бути правдою, створення когерентної ідентичності, яка не може існувати. А також ремодернізм, реконструктивізм, нова щирість і стакізм. Серед представників метамодернізму у літературі названі Ян Мартел, Роберто Боланьйо, Дейв Еггерс.

«Коли ми говоримо про метамодернізм, ми не маємо на увазі конкретний напрям, специфічний маніфест чи набір теоретичних або стилістичних конвенцій. Іншими словами, ми не намагаємося, як робив Чарльз Дженкс, зібрати, класифікувати і систематизувати творчість того чи іншого художника чи архітектора. Ми намагаємося намітити, услід за Джеймсоном, «культурну домінанту» того чи іншого етапу в розвитку сучасності» [162]. Дослідники виходять із методологічного припущення про те, що домінантні культурні практики й естетичні чуттєвості певного періоду створюють «дискурс», що виражає спільні культурні настрої та подібний спосіб дій, «роблення» і думок. Таким чином, перевага розмови про структуру сприйняття (або культурну домінанту), як показав Джеймсон, полягає в тому, що ви не «знищуєте відмінності, описуючи ідею історичної епохи як масивну гомогенність» [162].

Попри заперечення будь-яких маніфестацій, вже у 2011 році художник Люк Тернер публікує на власному сайті «Маніфест метамодернізму», що складається із 8 пунктів. Розхитування визнається природним порядком речей, яке покликане подолати модерністську наївність і цинічне постмодерністське лицемірство. Митець може стати на шлях пошуку істини, хоча перед цим повинен усвідомити обмеженість будь-якої концепції (чи досвіду) і, як застерігає автор маніфесту, не

стати рабом певної ідеї. У восьмому пункті художник пропонує іти шляхом прагматичного романтизму [164].

Розмову про метамодернізм Люк Тернер продовжує у своїй статті «Метамодернізм: Короткий вступ» (2015), підкреслюючи: якщо постмодернізм міг бути охарактеризований деконструкцією, іронією, стилізацією, релятивізмом, нігілізмом і відмовою від великих наративів, то дискурс метамодернізму передбачає відродження щирості, надії, романтизму, афекту, а також містить потенціал для великих наративів і відродження істини, хоча й не заперечує усього того, чому ми навчилися у постмодернізму [163]. Автор іще раз наголошує, що метамодернізм зовсім не означає повернення до наївної модерністської позиції, а демонструє коливання (розхитування) між аспектами модернізму та постмодернізму. Це виявляється у своєрідних формах «поінформованої наївності», «прагматичного ідеалізму», «поміркованого фанатизму», що коливається між щирістю та іронією, деконструкцією та конструюванням, апатією та афектом, із прагненням досягнути щось на зразок трансцендентної позиції. Метамодерне покоління розуміє, що можна бути іронічним і щирим водночас, одне не обов'язково має заперечувати інше. Метамодерний дискурс, підсумовує Люк Тернер, є описовим, а не інструктивним, і додає ще кілька прізвищ письменників, які репрезентують «метамодерну чуттєвість»: прозаїки Девід Фостер Уоллес і Заді Сміт, поетки Жасмін Дрім Вагнер і Софі Коллінз [163].

Концепцію «метамодернізму», запропоновану голандськими філософами Тімотеусом Вермюленом і Робіном ван дер Аккером, слід вважати найбільш влучною і вдалою теорією сучасного соціокультурного середовища. Вона ніби ввібрала всі попередні концепції, не заперечуючи жодну з них. Не можна не погодитися з тим, що плин життя постійно пришвидшується. Учені підраховали: людина XXI століття за один тиждень отримує стільки інформації, скільки людина Середньовіччя за все життя. Окрім того, поява мережі інтернет викликала зруйнування часово-просторових кордонів, стимулюючи іще більше зростання темпів нашого життя. Скажімо, сьогодні українські вчені мають можливість читати

найновіші праці американських і європейських дослідників безпосередньо після їх написання (більшість авторів викладають свої розвідки, есе, статті і навіть книги в інтернеті), не чекаючи на появу публікації на батьківщині автора, а потім на його переклад у нас. Тож і маятник, що розхитується між полюсами (як уже йшлося вище, Д. Чижевський ще у 1959 році говорив про стилістичний та ідеологічний розвиток літератури як про постійне хитання між двома протилежними полюсами), пришвидшив свій рух. Це коливання чи змагання відбувається тепер у межах невеликого часового проміжку, тому спостерігаємо одночасне народження таких різнорідних явищ у сучасному культурному просторі: з одного боку, фанфіки (любительські літературні твори за мотивами оригінальних романів, кінофільмів, коміксів або комп'ютерних ігор, викладені в інтернеті здебільшого анонімними фікрайтерами не з комерційною метою), а з іншого — романи «Хмарний атлас» Д. Мітчела і «Життя Пі» Я. Мартела; з одного боку, неоднозначні явища мережевої літератури, що potwierджують смерть авторства, а з іншого — яскраво-індивідуальну творчість Д. Кутзее, Х. Ментел, поезію В. Федюка, драми Н. Нежданої, П. Ар'є, А. Багряної.

Застосування теорії метамодернізму до новітньої української драматургії видається виправданим з огляду на такі її властивості: пошук особистісної ідентичності, потяг до цілісності, гармонійності, «історія душі» (насамперед у п'єсах: «*Душа моя зі шрамом на коліні*» Я. Верещака, «*Ікона*» П. Ар'є, «*Людина*» Ю. Паскара, «*Ніч Елеонори День*» і «*Безодня кличе безодню*» О. Танюк «*Пригости мене горіхами*» А. Багряної); відновлення шкали загальнолюдських цінностей у стосунках з іншими особистостями (найяскравіше виявляється у драмах: «*Рододендрон*» А. Багряної, «*Угода з ангелом*» Н. Нежданої, «*Дев'ятий місячний день*» О. Погребінської та «*Ельза*» Л. Волошин); реанімація історичної пам'яті, поява модерністського над-героя, здатного творити історію (передусім у таких драматичних творах як «*Сум і Пристрасть, або Браво, пані Теліго!*» А. Багряної, «*Український вертеп*» О. Клименко та «*Маноле*» Л. Волошин, «*Голос тихої безодні*» Н. Нежданої); уявлення про світ як гармонію, єдність, ієрархію, а про людину — як

невід'ємну частку Природи («*Душа моя зі шрамом на коліні*» Я. Верещака, «*Авва і смерть*» О. Танюк, «*Вирію, не зникай*» Н. Симчич, «*Intermezzo*» О. Клименко, «*Кицька на спогад про темін*» Н. Нежданої); виразна орієнтація на константи національної та світової культури, літературоцентризм, обстоювання ідеї безсмертності мистецтва («*Мадам і Єва*» О. Танюк, «*Сестра милосердна*» В. Сердюка, «*Сум і Пристрасть, або Браво, пані Теліго!*» А. Багряної, «*І все-таки я тебе зраджую*» Н. Нежданої, «*Ассо та Піаф, або Ще один тост за Мермоза!*» О. Миколайчука-Низовця); повернення поняття реальності, активізація ідеї абсолюту, а також ідеї гармонії (п'єси П. Ар'є «*Ікона*», А. Багряної «*Боги вмирають від нудьги*», Я. Верещака «*Душа моя зі шрамом на коліні*»).

Отже, услід за європейськими вченими, приблизно з 2000 року констатуємо кінець постмодерного дискурсу й початок метамодерного, який інтерпретуємо як безперервне коливання маятника між протилежними полюсами: між модерністським прагненням до смислу і постмодерністським сумнівом щодо сенсу всього цього, між модерністською щирістю й постмодерністською іронією, між надією та меланхолією, між емпатією та апатією, між єдністю і множинністю, між наївністю та всезнанням, між авторським контролем і загальнодоступністю, між майстерністю і концептуалізмом, між прагматизмом і утопізмом.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Переконаність літературознавців (Д. Чижевського, Д. Ліхачова, І. Смірнова, В. Халізева та ін.) у тому, що літературний процес є цілеспрямованим і закономірним, дозволяє створювати модель його розвитку, зорієнтовану не лише на сформовані мистецькі явища, а й на ті, що лише починають зароджуватися. Для таких «прогностичних» моделей перспективними є ті теорії змін у літературі, що пояснюють їх іманентними процесами. Зокрема, такою є «теорія культурних хвиль» Д. Чижевського, за якою розвиток мистецтва відбувається як коливання між полюсами гармонійності/дисгармонійності. За цією схемою можна продовжити відому синусоїду, яку Д. Чижевський довів до течій модернізму.

Щоб ефективніше описати новий літературний напрям, який викристалізовується дедалі чіткіше, слід також залучити напрацювання прихильників контекстуальної теорії пояснення змін у літературному процесі. Вони будуть доречними при описі художнього світу творів, який є результатом «ізоляції» певних, обраних автором, реалій, що своєрідно взаємодіють між собою. Принципи, що визначають цю взаємодію, будуть залежати від суспільної думки, що сформувала особистість автора.

Найбільш відомі російські дослідники постмодернізму (І. Ільїн, В. Бичков, М. Можейко та ін.) визнають, що їхній предмет вивчення перебуває у кризовому стані, пропонуючи нові описові терміни на позначення сукупності нових принципів: постпостмодернізм, м'який постмодернізм, афтерпостмодернізм та ін. Однак усі ці спроби осмислити сучасність здійснюються переважно «в колі» постмодернізму, часто з опорою на нього.

Проте західні дослідники схильні ставити крапку у розвитку постмодернізму і говорити про цілком нові явища. Для них було запропоновано такі терміни як «постміленіалізм» (Е. Ганс), «псевдомодернізм» і «цифромодернізм» («digimodernism») (А. Кірбі), «альтермодернізм» (Н. Бур'є), «автомодернізм» (Р. Самуельс), «перформатизм» (Р. Ешельман), «трансмодернізм» (Е. Дуссель), «гіпермодернізм» (Ж. Ліповецьки). Щоправда, слід зазначити, що більшість цих

теорій модерного розвитку надто пильнують технічну, машинну сферу сучасного життя людини, тому постають доволі дегуманізованими.

Найприйнятнішим видається термін «метамодернізм», який уперше ввели у науковий обіг у 2010 році голландські філософи Тімотеус Вермюлен і Робін ван дер Аккер у статті «Notes on Metamodernism», що констатує зародження світоглядного подолання постмодернізму. На думку голландських дослідників, метамодернізм виникає з розхитування між модерністським прагненням до смислу і постмодерністським сумнівом щодо сенсу; між модерністською серйозністю і постмодерністською іронією; між єдністю і множинністю тощо.

У свою чергу аналіз художнього світу українських п'єс межі ХХ–ХХІ століть, а також спостереження українських літературознавців над прозовими творами дає підстави говорити про особливу «українську» версію (варіант) постмодернізму (Т. Гундорова, Г. Мережинська, І. Старовойт), яка, накладаючись на посттоталітаризм, деякими своїми художніми принципами руйнує постмодерністську художню парадигму зсередини. Також слід зауважити, що більшість дослідників українського постмодернізму помічають включеність у його парадигму модерністських опозицій. Тож можна припустити, що український постмодернізм, з огляду на специфічні історичні обставини його формування в нашій державі, із самого початку свого зародження (на думку Т. Гундорової, це середина 80-х років) існує на перетині двох культурних парадигм: модерної та постмодерної. Тобто, метамодерністський маятник розпочинає своє коливання саме на пострадянському просторі, а вже потім приходять у західну Європу, втомлену від постмодерної деконструкції. Чорнобильська катастрофа виявилася знаковою подією не тільки для українського культурного середовища. Вона відкриває для Європи Україну і включає в загальноєвропейський дискурс модерністську парадигму, яка нарощує активність на теренах нашої держави і виявляється у європейських мистецтвах уже після 2000 року.

Метамодерністський дискурс новітньої української драматургії яскраво демонструє коливання між модерністським і постмодерністськими художніми

парадигмами. Оскільки метамодернізм перебуває у процесі кристалізації, формування, то поки що варто сприймати його не як стиль стабільності, а як стиль руху, як певну «динамічну стабільність».

Однак присутність в українській літературі цього динамічного розхитування уже протягом чверті століття дозволяє виокремити основні принципи, що є спільними для письменників-метамодерністів. Це насамперед: пошук особистісної ідентичності, актуалізація шкали загальнолюдських цінностей, соціальна заангажованість, реанімація історичної пам'яті, культуроцентризм, гармонійність і цілісність. Ці ідеї суттєво трансформують поетику постмодерністської драми, але відкритість жанрової форми, безсюжетність, парадоксальність визначення жанру, різноманітні експерименти з формою (нетрадиційне членування, нарощування діалогів і ремарок) і незвичайні персонажі лишаються спільними якостями постмодерної і метамодерністської драми.

ВИСНОВКИ

Аналіз художнього світу новітньої української драми виявляє, що постмодерністський світогляд з його ідеєю відсутності центру (у найрізноманітніших виявах) перестає бути гомогенним, інкорпорує цілком протилежні ідеї. Все ж низка принципів постмодернізму зберігає свою актуальність в аналізованих творах, зокрема таких як іронія і самоіронія, розмивання родових і жанрових меж, що втілюється і в оказіональних жанрах, і в нетрадиційну структуру драм; інтертекстуальність тощо. Характерною рисою цих творів є метатекстуальність, що одночасно і актуалізує ігрову природу тексту, підкреслюючи його створеність, і вносить певний дидактичний елемент: автор спрямовує сприйняття свого твору і його контексту.

Для з'ясування концептуального інваріанту, що є спільним для більшості досліджуваних драматичних творів, дисертантом використано методіку, розроблену свого часу Ю. Борєвим. Вивчення поезики українських п'єс межі ХХ–ХХІ століть дозволило виокремити такі вісім складових художнього світу, які суперечать постмодерністським (і, слід зауважити, часто співвідносяться із модерністськими):

Рівень «я — я» показує внутрішню комунікацію людини, структуру її особистості і є носієм філософсько-психологічної проблематики. Проголосивши «смерть суб'єкта», постмодернізм деструктурує особистість, розщеплює її свідомість на окремі елементи, відмовляє людині у цілісності, гармонійності, що призводить до перетворення героїв художнього твору на не-героя, анти-героя, схему або маску («пусту оболонку», за І. Ільїним). Тенденції зовсім іншого ґатунку (іншими словами, близькі до модерністських) можна спостерігати в українських драматичних творах межі ХХ–ХХІ століть. Відбувається протилежний процес — процес зміцнення особистісного начала. Очевидним є домінування мотиву пошуку (втраченої) особистісної ідентичності. Аналіз п'єс «*Душа моя зі шрамом на коліні*» Я. Верещака, «*Ікона*» П. Ар'є, «*Людина*» Ю. Паскара, «*Ніч Елеонори День*» і «*Безодня кличе безодню*» О. Танюк, «*Шляхетний Дон*» С. Щученка, «*Пригости мене*

горіхами» А. Багряної дозволяє зробити висновки: замість деструктурованої особистості із розщепленою на окремі елементи свідомістю сучасні драматурги зображують людину, яка перебуває в активному пошуку особистісної ідентичності і, усвідомлюючи свою тілесність, долаючи ниці тваринні потяги та бажання, прагне доторкнутися до Абсолюту. Вона обирає для себе шлях добра, любові та краси, шукає щастя і знаходить його у звичайних речах, набуває цілісності, гармонійності. Письменники знову розповідають яскраву «історію душі» (за Я. Поліщуком, який трактує це як головну ознаку модернізму), а не водять нас лабіринтами деструктурованої особистості.

Другий рівень «я — ти» демонструє комунікацію людини з іншою людиною і є основним носієм моральної проблематики. Постмодерністський релятивізм руйнує усталену шкалу цінностей. Людина у своїх стосунках з іншим керується виключно «своєю правдою», стає онтологічно самотньою, байдужою до людей, що у драматичному творі часто виявляється у розривах комунікації, абсурдних діалогах, де мовці не чують одне одного. Цей рівень найяскравіше виявляється у сімейно-побутових драмах. На прикладі драматичних творів «Рододендрон» А. Багряної, «Угода з ангелом» Н. Нежданої та «Ніч ЕлеоНори День» О. Танюк показано, що українська драма межі ХХ–ХХІ століть найбільш важливими пріоритетами у спілкуванні між людьми (у тому числі родичами) називає правдивість, щирість, небайдужість, уважність до іншого, а обман вважається руйнівним для будь-яких стосунків. Тобто, знову актуалізується шкала загальнолюдських цінностей. Водночас деякі з авторів наголошують на важливості утримання балансу між збереженням власної ідентичності та служінням іншому, застерігають людину від розчинення в іншій особистості.

Третій рівень «я — ми» передбачає соціальні плани спілкування та взаємодії особистості з а) соціальним середовищем, б) класом, в) нацією, г) народом, г) суспільством, д) державою. Цей пласт є носієм соціально-політичної проблематики. Постмодерністи, які скептично ставляться до будь-яких систем (держави в тому числі) й розвінчують ідеології, зазвичай змальовують маргінала або

маленьку людину. В українській драматургії межі століть можна спостерігати зовсім інші тенденції. Слід зауважити загальну політичну заангажованість сучасної драми, кількість драм, що торкаються соціально-політичної проблематики, перевищує кількість п'єс із морально-етичною, релігійною чи філософсько-психологічною проблематикою. Герої п'єс — не маргінали поза соціумом, а жертви або лідери. Після аналізу драм П. Ар'є «Кольори», К. Демчук «На виступцях», О. Росича «Останній забій», А. Вишневіського «Різниця» стає очевидним, що сучасні драматурги часто звертаються до соціально-політичної проблематики і пропонують політично заангажовані твори. Також зображують протистояння між соціальним злом та окремою особистістю, соціальним утворенням і людиною, результатом якого зазвичай стає деформація свідомості, що однак не призводить до загибелі всього людського в людині.

Четвертий рівень «я — всі ми» — це стосунки людини з людством та історією. Цей пласт є головним носієм філософії історії, соціально-філософських проблем. Постмодернізм демонструє втому від історії та її «великих наративів», а також відсутність пам'яті як забуття історії, зображує не-героя, який знаходиться поза межами історичного процесу. Натомість українські п'єси рубежу тисячоліть (це доводиться на матеріалі творів «Сум і Пристрасть, або Браво, пані Теліго!» А. Багряної та «Український вертеп» О. Клименко) демонструють відмінне від постмодерністського ставлення до історії: замість амнезії щодо національної історії реанімується історична пам'ять, повертається модерністська віра в те, що людина творить історію, що її вчинки мають значення для наступних поколінь (поява модерністського над-героя).

П'ятий рівень «я — все» являє собою стосунки особистості й природного середовища, що її оточує. Цей рівень — носій натурфілософської проблематики. Постмодерний світогляд трактує світ як хаос, а людину ставить осторонь від природного середовища, тоді як сучасні п'єси пропонують зовсім іншу концепцію світу — як гармонії, єдності, ієрархії. Уважне прочитання драматичних творів «Душа моя зі шрамом на коліні» Я. Верещака, «Авва і смерть» О. Танюк, «Вирію, не

зникай» Н. Симчич, *«Intermezzo»* О. Клименко, *«Кицька на спогад про темінь»* Н. Нежданой дозволяє зробити висновок, що новітня українська драма оцінює людину через її ставлення до тварин і рослин, наголошує на необхідності любити все живе, й, заперечуючи вищість людини над іншими живими створіннями, вважає Людину невід'ємною часткою Природи, вписує її в гармонійну цілісну картину світу, де саме Любов слугує об'єднуючим началом. Окрім того, ставлення до тварини стає для сучасних драматургів своєрідним «лакмусовим папірцем», показником рівня людськості в людині.

Шостий рівень *«я — все, створене нами»* є втіленням відносин між особистістю і рукотворною, «другою» природою. Цей рівень постає головним носієм натурфілософських проблем: руссоїзм, урбанізм, екологічні питання. Оскільки постмодернізм є носієм свідомості ендизму, стану «перед кінцем світу», то однією з улюблених тем постмодерністів є зображення постапокаліптичного світу, майже непридатного для життя людини, але породженого самою людиною, порушенням нею законів природи й підсиленням агресії. В українській драматургії постапокаліптика не набула поширення (є поодинокі п'єси), натомість екологічні питання осмислюються у дуже багатьох п'єсах, у тому числі — присвячених Чорнобильській трагедії. Проаналізувавши твори О. Ірванця *«Recording»*, П. Ар'є *«Експеримент»*, В. Сердюка *«Сестра милосердна»* та М. Наєнка *«До неба — пішки»*, дисертант підсумовує: українські драматурги, які працюють на межі тисячоліть, не виявляють зацікавлення до зображення безрадісних постапокаліптичних реалій, трактують екологічні катастрофи як наслідок бездумного втручання людини в споконвічні природні процеси, застерігають людство від неетичних експериментів із клонування людини та створення кіборга, а також закликають до збереження гармонійного світопорядку.

Сьомий рівень *«я — все, створене нами в царині духовних цінностей»* — це стосунки між людиною і створеною нею духовною культурою. Цей рівень — носій культурологічних проблем. Постмодерністи креонізують культуру, звідси — гра з частинками, рекомбінація і конструкція з уже виробленими формами культури, а

також інтертекстуальність, перегравання літературних канонів, повторення символів-знаків культурної пам'яті. Натомість українські драматичні твори межі ХХ–ХХІ століть мають виразну орієнтацію на константи національної і світової культури, вирізняються літературоцентризмом. О. Бондарева помічає «надзвичайно інтенсивний сплеск біографічної драми» [20, 187], але вказує на відмінність у сприйнятті образу митця українськими драматургами від постмодерністського: вони лишаються прихильниками сильного та неординарного типу протагоніста замість знеособленого героя із розмитою ідентичністю [20, 186]. Для дослідження цього рівня обрано такі п'єси: «*Мадам і Єва*» О. Танюк, «*Душа моя зі шрамом на коліні*» Я. Верещака, «*Сестра милосердна*» В. Сердюка, «*Сум і Пристрасть, або Браво, пані Теліго!*» А. Багряної, «*І все-таки я тебе зраджу*» Н. Нежданой, «*Ассо та Піаф, або Ще один тост за Мермоза!*» О. Миколайчука-Низовця. Зроблено висновок: українські драматурги, замість постмодерністської гри з частинками «на згарищі світової культури», обстоюють ідею безсмертності мистецтва, наголошують на відповідальності митця перед суспільством, показують перевагу мистецтва перед іншими способами освоєння дійсності, а при змалюванні образу митця відмовляються від його деконструкції, і, незважаючи на інтимізацію та олюднення, лишають його цілісним.

У восьмого рівня, який Ю. Борєв називає «*Я — всезагальне все*», слід виокремити взаємостосунки між людиною й космосом, Абсолютом, Богом. Цей рівень є головним носієм релігійної чи глобальної філософсько-метафізичної проблематики сенсу життя: що таке світ і який він, для чого жити, що таке смерть, що таке людина для Всесвіту. Оскільки однією з головних постмодерністських настанов є сприйняття світу як хаосу, то єдиною реальністю мислиться текст, актуалізується роль сну, фантазії, різних межових станів, віртуальних світів, симулякрів, лабіринтів. Новітня українська п'єса теж займається моделюванням імовірних світів, однак при цьому активізує ідеї абсолюту, ідеї гармонії, єдності, оформленості, цілісності, повертає поняття реальності. Наприклад, п'єси П. Ар'є «*Ікона*», А. Багряної «*Боги вмирають від нудьги*», Я. Верещака «*Душа моя зі*

шрамом на коліні» демонструють активні шукання людиною Абсолюту, який можна досягнути за допомогою кохання і мистецтва. Однак пошуки Бога зміщено у внутрішню сутність людини (загострена суб'єктивність). Образ Божий драматурги пропонують шукати у власній особистості.

Водночас з'ясовано й стильові ознаки новітньої української драми, які співвідносяться із постмодерністською парадигмою: 1) гра з читачем: парадоксальне визначення жанру драматичного твору самим автором, незвичайні персонажі (у новітніх драмах дійовими особами виступають не тільки люди, а й кольори, предмети, абстрактні поняття, істоти зі східнослов'янської міфології, тварини, рослини, традиційні герої казок та інтермедій і навіть Сесія з косою), експерименти із ремарками (наявність тропів — епітетів, порівняльних зворотів, інверсованих речень, присутність авторської позиції щодо того, що відбувається у п'єсі, «зайвої» для режисера інформації), порушення літературознавчих питань прямо у тексті драматичного твору, застосування прийому мовної гри. 2) Фрагментарність композиції: нетрадиційне членування п'єс (на сходинок, постріли, не-дії) або й цілковита відсутність будь-якого поділу на дії, картини, сцени, часово-просторові зміщення (зупинки часу, повтори, нереальність і штучність часу та простору). 3) Розмивання родових і жанрових меж: тенденція до збільшення довжини реплік, що віддаляє діалоги персонажів від живого мовлення, тяжіння сучасної української драми до «монологізації», включення до тканини драматичного твору текстів малих жанрів інших родів літератури: народних анекдотів, віршів, пісень, поширення «драми без дії», безсюжетної драми, вживання зниженої лексики, російської мови, суржику, макаронічної мови. 4) Інтертекстуальність: цитування, пряме і непряме, використання традиційних образів і сюжетів, пародіювання. 5) Множинність інтерпретацій (у першу чергу завдяки відкритим фіналам).

Продемонструвавши коливання між постмодернізмом і новою художньою системою, дисертант розкрив основні її властивості також і на вужчому матеріалі, а саме: на матеріалі творчості двох драматургів — Неди Нежданої та О. Ірванця. Це

виявилось ефективним, оскільки в такому разі ці принципи постали елементами системи.

Аналіз драматичного доробку Неда Нежданої (зокрема п'єс «*Той, що відчиняє двері*», «*Угода з ангелом*», «*І все-таки я тебе зраджую*», «*Передостанній суд, або Свято мертвого листя*», «*Самогубство самотності*», «*Мільйон парашутиків*», «*Голос тихої безодні*», «*Оноре, а де Бальзак?*», «*Коли повертається дощ*») засвідчує наявність розхитування між світоглядними настановами модернізму та постмодернізму. Хоча авторка й послуговується деякими (здебільшого формальними) постмодерністськими прийомами, однак відмовляється від іронічності, абсурдних діалогів, зображення «малих» героїв, а головне — від тотальної безнадії та почуття розчарування в усьому. Замість постмодерних деконструкції та сприйняття світу як хаосу Неда Неждана пропонує читачеві цілий спектр гармонізуючих начал, які здатні врятувати зневірену людину XXI століття від абсурдності життя, тотальної самотності й навіть страху смерті. Драматург відновлює шкалу загальнолюдських цінностей, повертає віру у велич Людини, її доброту, щирість, наголошує на важливій ролі мистецтва й митців у житті суспільства і підносить кохання до статусу рятівника світу.

Іще одним яскравим прикладом відходу від художніх принципів постмодернізму є драматична творчість відомого українського письменника та перекладача О. Ірванця. В останніх трьох п'єсах «*Електричка на Великдень*», «*Брехун з Литовської площі*» та «*Лускунчик-2004*» драматург, хоча й послуговується деякими формальними постмодерними прийомами, однак відмовляється від часово-просторових зміщень, іронічності, штучних персонажів, а головне — від безнадії та розчарування в усьому. Замість постмодерних деконструкції та хаосу О. Ірванець пропонує читачеві виразну національну ідею, наголошує на важливій ролі в житті людини XXI століття віри та любові, починає сподіватися, вірити у краще майбутнє нашої держави.

Отже, здійснений аналіз художнього світу новітньої української драматургії дозволив констатувати руйнування постмодерністського світогляду та

інкорпорування деяких цілком протилежних (іноді модерністських) ідей, що дозволяє говорити про формування якісно нового стильового напрямку в українській літературі.

Новітня українська драма зберігає такі якості постмодернізму, спостережені вітчизняними та зарубіжними літературознавцями (І. Гассаном, І. Ільїним, Г. Мережинською, Т. Гундоровою, Л. Залеською-Онишкевич та ін.), як інтертекстуальність, цитування, гра, розмитість родових і жанрових меж, змішування рівнів мовлення, проникнення у недоступні для соціалістичних п'єс сфери (ненормативна лексика, сексуальність, еротика, заборонені сторінки історії України). Їй притаманні часово-просторові зміщення, розвінчання тоталітаризму й меншою мірою постмодерна іронічність і критика національної культури. Водночас, такі названі дослідниками риси як деконструкція, акцентування фрагментарності та хаосу, руйнація ієрархії цінностей, герої-маски — рідкісні і притаманні внутрішньому світу окремих творів (насамперед С. Ушкалова, Л. Подерв'янського, Ю. Тарнавського).

Водночас новітня драма демонструє і низку принципів модерністської естетики: увагу до суб'єктивності особистості, зміцнення особистісного начала, увагу до психології, апеляцію до романтичних концептів, дидактичний пафос, орієнтацію на константи національної культури, літературоцентричність, трагізм, можливість досягнення істини, екзистенційний аспект осмислення буття і долі, наявність жорсткого протистояння між соціальним злом і людиною.

Висновків про стильову неоднорідність новітньої драматургії доходять такі дослідники драми як Л. Залеська-Онишкевич, О. Бондарева, О. Когут, М. Шаповал, Т. Вірченко, що є опосередкованим доказом кризи постмодернізму в українській драматургії. Подібні погляди мають і літературознавці-русисти (Т. Комінарець, І. Дубровіна), які зауважують, що пізні російські постмодерністи змінюють семантичний код, покликаний ефективніше відображати нову картину світу. Насамперед, звертається увага на зміну функціонування інтертекстуальності, яка підкорюється прагматиці, з'являється група символів, що втілюють ідею досягнення

кризи, обмежуються можливості гри, а релятивізм замінює чітка шкала цінностей; іронію змінює трагізм.

Аналіз драматичних творів, здійснений у першому розділі, виявляє подібні тенденції і в українській літературі. Відбувається активний пошук особистісної ідентичності, актуалізується шкала загальнолюдських цінностей, реанімується історична пам'ять, активуються ідеї Абсолюту (Бога, космосу, Всесвіту), спостерігається прагнення до гармонії — усі ці процеси свідчать про кристалізацію нової художньої концепції світу, що має на меті знайти вихід зі світоглядної кризи, в якій опинилася людина на початку XXI століття.

Усе це спонукає утвердитися в думці, що сучасний літературний процес виявляє кризу постмодернізму і зародження нового літературного напрямку, що протиставляє себе постмодернізму.

Переконаність низки літературознавців у тому, що літературний процес є цілеспрямованим і закономірним, дозволяє створювати модель його розвитку, зорієнтовану не лише на сформовані мистецькі явища, а й на ті, що лише починають зароджуватися. Для таких «прогностичних» моделей перспективними є ті теорії змін у літературі, що пояснюють їх іманентними процесами. Зокрема, такою є «теорія культурних хвиль» Д. Чижевського, за якою розвиток мистецтва відбувається як коливання між полюсами гармонійності/дисгармонійності. За цією схемою можна продовжити відому синусоїду, яку Д. Чижевський довів до течій модернізму.

Щоб ефективніше описати новий літературний напрям, який викристалізовується дедалі чіткіше, було також залучено напрацювання прихильників контекстуальної теорії пояснення змін у літературному процесі. Вони були доречними при описі художнього світу творів, який є результатом «ізоляції» певних, обраних автором, реалій, що своєрідно взаємодіють між собою. Принципи, що визначають цю взаємодію, будуть залежати від суспільної думки, що сформувала особистість автора.

Останніми роками в американському та західноєвропейському літературознавчому середовищі активно ведеться мова про втому, кризу, мутації чи

навіть смерть постмодернізму, оскільки аналіз найновіших витворів мистецтва вже давно засвідчує невідповідність між постмодерністською теорією та художньою практикою. Серед західних дослідників наявність кризи постмодернізму вказують Г. Блум, Л. Хатчеон, І. Гассан, Р. Барський; і такі російські вчені як: І. Ільїн, М. Берг, М. Епштейн, М. Можейко, А. Грицанов, Н. Маньковська також звертають на це увагу.

У світовому науковому колі розмови про кінець постмодернізму переросли у появу нових концепцій, покликаних дати детальний опис сучасної культури та суспільства, що виходить за межі постмодернізму. Ці теорії, що засвідчують зміну культурної парадигми, появу нових домінант, є дуже різними, проте об'єднують їх твердження, що кінець постмодернізму вже настав, що навколишній світ підпорядкований зовсім іншій логіці.

Аналіз художнього світу вітчизняної драми підтвердив цю думку й дав можливість визначити найбільш вдалу і влучну концепцію розвитку суспільства та літератури в післяпостмодерну добу. Мається на увазі концепція «метамодернізму» (запропонована голландськими вченими Т. Вермюленом і Р. ван дер Аккером у 2010 році), що передбачає розхитування між модерністськими та постмодерністським художніми стратегіями й виражається у динаміці.

У свою чергу спостереження українських літературознавців над прозовими творами дає підстави говорити про особливу «українську» версію (варіант) постмодернізму (Т. Гундорова, Г. Мережинська, І. Старовойт), яка, накладаючись на посттоталітаризм, деякими своїми художніми принципами руйнує постмодерністську художню парадигму зсередини. Також слід зауважити, що більшість дослідників українського постмодернізму помічають включеність у його парадигму модерністських опозицій. Тож можна припустити, що український постмодернізм, з огляду на специфічні історичні обставини його формування в нашій державі, із самого початку свого зародження (на думку Т. Гундорової, — це середина 80-х років) існує на перетині двох культурних парадигм: модерної та постмодерної. Тобто, метамодерністський маятник розпочинає своє коливання саме

на пострадянському просторі, а вже потім приходять у західну Європу, втомлену від постмодерної деконструкції. Чорнобильська катастрофа виявилася знаковою подією не тільки для українського культурного середовища — вона відкриває для Європи Україну і включає в загальноєвропейський дискурс модерністську парадигму, яка нарощує активність на теренах нашої держави і виявляється у європейських мистецтвах уже після 2000 року.

Метамодерністський дискурс новітньої української драматургії яскраво демонструє коливання між модерністською та постмодерністською світоглядними парадигмами. Оскільки метамодернізм перебуває у процесі кристалізації, формування, то поки що варто сприймати його не як стиль стабільності, а як стиль руху, як певну «динамічну стабільність». Однак присутність в українській літературі цього динамічного розхитування уже протягом чверті століття дозволяє виокремити основні світоглядні принципи, що є спільними для письменників-метамодерністів. Це насамперед: пошук особистісної ідентичності, актуалізація шкали загальнолюдських цінностей, соціальна заангажованість, реанімація історичної пам'яті, культуроцентризм, гармонійність і цілісність. Ці ідеї трансформують поетику постмодерністської драми, але відкритість жанрової форми, безсюжетність, парадоксальність визначення жанру, різноманітні експерименти з формою (нетрадиційне членування, нарощування діалогів і ремарок) і незвичайні персонажі лишаються спільними якостями постмодерної і метамодерністської драми.

Тож, очевидно, варто визнати слушність голандських філософів Т. Вермюлена і Р. ван дер Аккера і вживати термін «метамодернізм» для означення сучасного етапу розвитку літературного процесу. Оскільки явище метамодернізму перебуває нині на стадії формування, то ця робота не може дати вичерпних відповідей на всі запитання про його світоглядні принципи, і тому тема потребує подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії: Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса / упор. Я. Верещак [та ін.]; [передм.] О. Бондарєвої. – К.; Л., 2012. – 136 с.
2. Адмоні В.Г. Генрик Ібсен / В.Г. Адмоні. – Л.: Худ. л-ра, 1989. – 272 с.
3. Антологія модерної української драми / Ред., упор. і автор вступних статей Лариса М.Л. Залеська Онишкевич. – Київ-Едмонтон-Торонто: Видавництво Канадського Інституту Українських студій, Видавництво ТАКСОН, 1998. – 532 с.
4. Ар'є П. Експеримент / Павло Ар'є // Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії: Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса: Диск.
5. Ар'є П. Ікона / Павло Ар'є // Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії: Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса: Диск.
6. Ар'є П. Кольори / Павло Ар'є // Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії: Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса: Диск.
7. Ар'є П. Революція, Кохання, Смерть і Сновидіння: П'єса / Павло Ар'є. – Львів, 2007. – 52 с.
8. Багряна А. Боги вмирають від нудьги / Анна Багряна // Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії: Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса: Диск.
9. Багряна А. Пригости мене горіхами / Анна Багряна // Сучасна українська драматургія: альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 3. – К.: Український письменник, 2006. – С. 7–18.
10. Багряна А. Рододендрон / Анна Багряна // Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці: поезія, драматургія, проза / ред. С. Зінчук. – К.: Фенікс, 2005. – С. 120–154.

11. Багряна А. Сум і Пристрасть, або Браво пані Теліго! / Анна Багряна // Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії: Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса: Диск.
12. Барський Р. Постмодерність / Роберт Барський // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 327-332.
13. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.
14. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М.Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
15. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
16. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / Михаил Берг. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 352 с.
17. Близнюк А.С. Притчово-алегоричний напрям в епічній драмі: Автореф. дис... канд. філол. наук / А.С. Близнюк. – Житомир, 1995. – 24 с.
18. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа. – К.: Факт, 2007. – 720 с. – (Сер. «Висока полиця»).
19. Боднарчук Т.В. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства / Тетяна Валеріївна Боднарчук. – Львів, 2009. – 21 с.
20. Бондарева О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія / Олена Бондарева. – К.: «Четверта хвиля», 2006. – 512с.
21. Бондар-Терещенко І. Вечір навшпінках / Ігор Бондар-Терещенко // У пошуку театру: Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 28-48.

22. Бондар-Герещенко І. Є. Структурні особливості літературного дискурсу 1990-х рр.: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ігор Євгенович Бондар-Герещенко. – К., 2006. – 20 с.
23. Борев Ю.Б. Литература и литературная теория XX века. Перспективы нового столетия: Вместо введения // Теоретико-литературные итоги XX века. – Т. 1: Литературное произведение и художественный процесс / Редкол.: Ю.Б. Борев (отв. ред.), С.Г. Бочаров, И.П. Ильин и др. – М.: Наука, 2003. – С. 6-48.
24. Бочаров С. О художественных мирах / С. Бочаров. – М.: Сов. Россия, 1985. – 296 с.
25. Бурсаки – гурт ЛТВ. Повесть со-врем'яних літ / «Бурсаки» – гурт ЛТВ // У пошуку театру: Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 522-534.
26. Вельш В. Наш постмодерний модерн / Вольфганг Вельш. – К.: Альтерпрес, 2004. – 272 с.
27. Веремчук Ю. П'еса-притча. Генеза. Поетика: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Ю.В. Веремчук; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2005. – 19 с.
28. Веремчук Ю. Притчевість та асоціативність у поезиці п'еси-притчі / Ю.В. Веремчук // Вісник Житомирського педагогічного університету. – 2004. – № 15. – С. 179-188.
29. Верешак Я. Душа моя зі шрамом на коліні / Ярослав Верешак // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / автор проекту та упорядник Н. Мірошніченко. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 97-138.
30. Вертипорох О. Авторефлексивний текст Євгена Пашковського як явище українського постмодернізму: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Оксана Володимирівна Вертипорох. – Київ, 2007. – 20 с.

31. Вишневецький А. Клаптикова порода / Артем Вишневецький // Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії: Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса: Диск.
32. Вишневецький А. Різниця / Артем Вишневецький // У пошуку театру: Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 62-76.
33. Вірченко Т. Дискурс, еволюція, типологія художніх конфліктів української драматургії 1990-2010 років: Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Вірченко Тетяна Ігорівна; М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2012. – 32 с.
34. Вірченко Т.І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990-2010-х років: Дискурс, еволюція, типологія: Монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 336 с.
35. Волошин Л. Ельза (Притча про любов) / Леся Волошин // Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 3. – К.: Український письменник, 2006. – С. 73-88.
36. Волошин Л. Маноле (Ще одна притча про любов) / Леся Волошин // Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії: Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса: Диск.
37. Гегель Г.В.Ф. Естетика: В 4 т. / Под ред. М. Лифшица. – Т.4. – М.: Искусство, 1973. – 676 с.
38. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: Учебное пособие / М. Гиршман. – М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.
39. Голобородько Я. Прозора непроза Олександра Ірванця / Ярослав Голобородько // Артеграунд. Український літературний істеблїшмент. – Київ, Факт 2006. – С. 93-100.
40. Гуменюк Т. Естетика постмодернизма. Конец стиля? / Т.К. Гуменюк // Гуманітарний часопис: Зб. наук. праць / Нац. аерокосмічний ун-т ім. М.Є. Жуковського «Харків. авіаційний ін-т». – Харків, 2005. – № 1. – С. 35-42.

41. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 264 с.
42. Гуцул Е. Александр Фильц: «Украина на подсознательном уровне вобрала в себя все черты постмодернизма» / Евгений Гуцул // Еженедельник 2000. – 31.12.2010. – С. 5.
43. Дабо-Ніколаєв Б. Легке дихання смерті у п'єсі Оксани Танюк «Авва і Смерть» / Борис Дабо-Ніколаєв // Курбасівські читання. – 2008. – № 3. – Ч. 2. – С. 40-67.
44. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки: Монографія / Леся Демська-Будзуляк. – К.: Академвидав, 2009. – 184 с. – (Серія «Монограф»).
45. Демська-Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації / Леся Демська-Будзуляк // Кур'єр Кривбасу, 2002. – № 14. – С. 88-89.
46. Демчук К. На виступцях / Катерина Демчук // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / автор проекту та упорядник Н. Мірошніченко. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 347-370.
47. Дроздовський Д. Літературний процес як голістичний феномен: реалізм – модернізм – постмодернізм – метамодернізм (інтерпретаційні підходи Григорія Ключека) / Дмитро Дроздовський // Наукові записки / Відп. ред. Ключек Г.Д. – Випуск 114. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 8-14.
48. Дубровина И. Функционирование сентименталистических кодов в поэтике современной драмы (на материале драматургии Николая Коляды): Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.01 / Дубровина Ирина Валерьевна. – М., 2014. – 23 с.

49. Євченко О. Деякі родові риси поетики драми-антиутопії / О. Євченко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2004. – С. 166-170.
50. Євченко О. Драма-антиутопія: Генеза. Поетика: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / О.В. Євченко; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2002. – 20 с.
51. Євченко О. Особливості «нових» драм-антиутопій О. Ірванця / О. Євченко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2006. – № 26. – С. 100-103.
52. Єршов О. Політична драма: становлення теорії і особливості поетики: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / О. Єршов; Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка. – К., 1992. – 17 с.
53. Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори / Лариса М.Л. Залеська-Онишкевич // Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діаспори. – Київ-Львів, 1997. – С. 9-32.
54. Залеська-Онишкевич Л. Елементи неоавангардизму в українській драмі ХХ століття / Лариса Залеська-Онишкевич // Українська література: Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 31 вересня 1990 р.) / Відпов. Редактор О. Мишанич. – К.: АТ «Обереги», 1995. – С. 72-83.
55. Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі / Лариса Залеська-Онишкевич // Урок української. – 1999. – № 3-4. – С. 38-41.
56. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра: Українська модерна драма / Лариса М.Л. Залеська-Онишкевич. – Львів: Літопис, 2009. – 472 с.
57. Зборовська Н.В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: Монографія / Ніла Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
58. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа / Илья Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 255 с.

59. Іванова О. Горизонт очікуваного досвіду інсценізації сучасної української драматургії / О. Іванова // Діалог. Медіа-студії. – О., 2006. – Вип. 4. – С. 175-187.
60. Ірванець О. Лускунчик-2004: п'єси, вірші / Олександр Ірванець. – К.: Факт, 2005. – 208 с.
61. Клименко О. Святополк, Каспар Гаузер, Насреддін та інші: П'єси / Олена Клименко / упоряд. і автор передм. Я.М. Верещак; Всеукр. благод. фонд «Гільдія драматургів України». – К., 2009. – 264 с.
62. Клочек Г.Д. Так що ж таке поетика? / Григорій Клочек // Поетика / АН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка; В.С. Брюховецький (відповід. ред.). – К.: Наукова думка, 1992. – С. 3-15.
63. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття / Г. Клочек // Слово і час. – 2007. – № 9. – С. 3-15.
64. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.): монографія / Оксана Когут. – Рівне : НУВГП, 2010. – 442 с.
65. Когут О. Прийом «театру в театрі» в сюжетах сучасної української драматургії / Оксана Когут // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство. – Тернопіль, 2011. – Вип. 31. – С. 66-80.
66. Когут О. Риси психологізму в постмодерній драмі / Оксана Когут // Слово і час. – 2010. – № 4. – С. 94-102.
67. Когут О. Сюжетні архетипи як кодова система сучасної української драматургії (1997-2007 рр.): автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Оксана Володимирівна Когут, Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». – К.: Б.в., 2013. – 40 с.
68. Коминарец Т.В. Особенности анализа поздних постмодернистских текстов / Т.В. Коминарец // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. – 2011. – Вип. 2(3). – С. 153-165.

69. Комінарець Т. Російська постмодерністська література кінця ХХ – початку ХХІ століття: стильові модифікації та стратегії художнього пошуку (на матеріалі прози і драматургії): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.02 / Тетяна Вільямівна Комінарець; Херсон. держ. ун-т. – Херсон, 2005. – 20 с.
70. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу: Театр (художня культура) і синергетика, спроба нелінійності / Неллі Корнієнко. – К.: НТЦМ ім. Л. Курбаса, 2008. – 246 с.
71. Косенко А. Страйк іроніків / А. Косенко // Кіно-театр. – 2005. – № 2.
72. Куцепал С. Модерн та постмодерн: опозиція чи спадковість? / Світлана Куцепал // Актуальні проблеми духовності: зб. наук, праць / Ред.: Я.В. Шрамко. – Кривий Ріг, 2009. – Вип. 10. – С. 3-13.
73. Куцепал С. Постмодернізм – зваблива та нерозкрита таємниця / С.В. Куцепал // Філософські обрії. – 2009. – № 21 – С. 3-14.
74. К'юбільє Ж.-М. Порногламур / Жан-Марі К'юбільє. – К.: Основи, 2009. – 175 с.
75. Левків К. Олександр Ірванець виправляє «вади суспільства» / Ксенія Левків // *Studia methodologica*, Випуск 32. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім.В.Гнатюка, 2011. – С.142-149.
76. Левченко О. Метафізична драма Оксани Танюк / Олена Левченко // Танюк О. Казки для дорослих: Не тільки п'єси / Оксана Танюк. – К., 2009. – С. 5-15.
77. Липківська А. До проблеми жанру в драматургії та театрі ХХ – початку ХХІ ст. / А. Липківська // Науковий вісник. – К., 2007. – Вип. 1. – С. 12-24.
78. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. – Л.: Наука, 1967. – 372 с.
79. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – Т.1. – К.: Академія, 2007. – 608 с.
80. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – Т.2. – К.: Академія, 2007. – 624 с.
81. Лотман Ю. Семиотика сцены / Ю. Лотман // Театр. – 1980. – № 1. – С. 89-99.

82. Любенко О. «Здорове безглуздя» як модифікація абсурдизму в драматургії В. Діброви (на прикладі п'єси «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії») / О. Любенко // На пошану пам'яті Віктора Китастого. – К., 2004. – С. 265-273.
83. Маньковская Н.Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм / Надежда Маньковская // Коллаж-2. – М.: ИФ РАН, 1998. – С. 18-25.
84. Маньковская Н.Б. Постпостмодернизм / Надежда Маньковская // Лексикон нонклассики. Художественная культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – С. 350-354.
85. Мережинская А.Ю. Русская постмодернистская литература: Учебник. / А.Ю. Мережинская. – К.: Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2007. – 335 с.
86. Миколайчук-Низовець О. Ассо та Піаф, або Ще один тост за Мермоза / Олег Миколайчук-Низовець // У пошуках театру: Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 78-118.
87. Мірошниченко Н. Апологія страйку. Переднє слово / Надія Мірошниченко // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошниченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 7-8.
88. Мірошниченко Н. Драматургія й театр: війна чи мир? / Н. Мірошниченко // Дніпро: Літературно-художній та суспільно-політичний журнал. – 2011. – № 4. – С. 132-137.
89. Мірошниченко Н. Українська драматургія останньої чверті XX століття – від деміфологізації до химерності / Надія Мірошниченко // Український театр XX століття / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. – К.: ЛДЛ, 2003. – С. 420-464.
90. Можейко М.А. After-postmodernism / М.А. Можейко // Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и научн. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 8-9. – (Мир энциклопедий).

91. Можейко М.А. Воскрешение суб'єкта / М.А. Можейко // Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и научн. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 135-135. – (Мир энциклопедий).
92. Моклиця М. Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика / М. Моклиця. – Луцьк, 2002
93. Наєнко М. До неба – пішки / Михайло Наєнко // Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 2. – К.: Український письменник, 2006. – С. 126-169.
94. Наливайко Д.С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ століття / Д.С. Наливайко // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – початку ХХ ст.: Зб. наук. праць. – К., 1987. – С. 3-14.
95. Неволов В. Про деякі тенденції розвитку сучасної української драматургії та її сценічного втілення / В. Неволов // Мистецькі обрії. – К., 1999. – 1998. – С. 165-178.
96. Неждана Н. Кицька на спогад про темінь (прощальний монолог Донбасу) / Неда Неждана. – рукопис автора.
97. Неждана Н. Провокація іншості: п'єси / Неда Неждана. – К.: Український письменник, 2008. – 277 с.
98. Неждана Н. Угода з ангелом / Неда Неждана // персональний сайт
99. Новицька С. Злидні / Світлана Новицька // У пошуку театру: Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 286-313.
100. Новицька С. Крейзі / Світлана Новицька // У пошуку театру: Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 314-350.
101. Ожигова О. Стилізація усно-розмовної мови в текстах сучасної української драматургії: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Ожигова Оксана Віталіївна; Національна академія наук України, Інститут української мови. – Київ, 2003. – 27 с.

102. Орлова Э.А. Культурная (социальная) антропология: Учебное пособие для вузов / Орлова Эльна Александровна. – М.: Академический Проект, 2004. – С. 394-395.
103. Паві П. Словник театру: Пер. с фр. / Патріс Паві. – Львів: ЛНУ, 2006. – 639 с.
104. Павличко С. Культурні дискурси кінця століття: Котляревський, двохсотліття української культури та її вороги // Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко. – К.: Основи, 2002. – С. 653–662.
105. Паскар Ю. Людина / Юрій Паскар // У пошуку театру: Антологія молодій драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 352-356.
106. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / Перекл. з англ. А. Іщенко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 152 с.
107. Погребінська О. Дев'ятий місячний день / Олександра Погребінська // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / автор проекту та упорядник Н. Мірошниченко. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 154-196.
108. Потоїбч паузи. Альманах молодих письменників столиці: поезія, драматургія, проза / ред. С. Зінчук. – К.: Фенікс, 2005. – 512 с.
109. Росич О. Останній забій / Олексій Росич // У пошуку театру: Антологія молодій драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – 424-470.
110. Сафонова Н. Суб'єктивна модальність у діалозі та полілозі сучасної української драми драматургії: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Сафонова Наталія Миколаївна; Донецький національний університет. – Донецьк, 2006. – 32 с.
111. Свєрбілова Т. Момент істини в драматургії / Т. Свєрбілова // Слово і час. – 1991. – №5. – С. 49-56.
112. Семків Р. Час читати ретро / Ростислав Семків // Критика. – 2003. – Ч. 5. – С.20-22.
113. Сердюк В. Сестра милосердна / Володимир Сердюк // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / автор проекту та упорядник

- Н. Мірошніченко. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 279-316.
114. Симчич Н. Вирію, не зникай... / Надія Симчич // У пошуку театру: Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 472-520.
115. Словник української мови: в 11 томах / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1970–1980. – Т. 6. – 1972. – 927 с.
116. Словник української мови: в 11 томах / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1970–1980. – Т. 10. – 1979. – 834 с.
117. Смит А. Петербургский текст в новых контекстах: Серебряный век как место памяти / Александра Смит // Европа в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 417-433.
118. Старовойт І. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Ірина Миколаївна Старовойт. – Львів, 2001. – 19 с.
119. Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / автор проекту та упорядник Н. Мірошніченко. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с.
120. Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 1. – К.: Український письменник, 2005. – 172 с.
121. Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 2. – К.: Український письменник, 2006. – 256 с.
122. Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 3. – К.: Український письменник, 2006. – 272 с.
123. Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 4. – К.: Фенікс, 2007. – 344 с.
124. Сучасна українська література: кінець ХХ – початок ХХІ ст. / Упоряд. І.М. Андрусак. – К.: Школа, 2006. – 464 с. – (Шкільна хрестоматія).
125. Танюк О. Казки для дорослих: не тільки п'єси / Оксана Танюк. – К., 2009. – 342 с.

126. Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 624 с.
127. Тимків Н. Шляхи вираження авторської позиції у драматичних творах / Н. Тимків // Українська мова і література в школі. – 2007. – №2. – С.49-52.
128. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / Анатолій Ткаченко. – 2-е вид., випр. і доповн. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
129. Тормахова А.М. Концепція дігімодернізму Алана Кірбі / А.М. Тормахова // Гуманітарні студії: Збірник наукових праць / Гол. ред. А.Є. Конверський. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. – Вип. 20. – С. 181-187.
130. Тормахова А.М. Перформатизм Рауля Ешельмана: концептуалізація соціокультурних практик / А.М.Тормахова // Вісник Національного університету імені Тараса Шевченка: Філософія. Політологія / Гол. ред. А.Є. Конверський. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2014. – Випуск 4 (118). – С. 33-36.
131. Тужинова В. Як у морі кораблі. Сучасний український театр: досліди заперечення / В. Тужинова // Дніпро: Літературно-художній та суспільно-політичний журнал. – 2011. – №2. – С.114-115.
132. У пошуках театру: Антологія молодого драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – 546 с.
133. Уварова Т. Постмодернізм як нова парадигма української культури / Тетяна Уварова. – Аркадія: Культурологічний та мистецтвознавчий журнал. – Одеса, 2009. – № 2 (24). – С. 12-16.
134. Усова А. Естетичні доміанти драматургії О. Ірванця 90-х рр. ХХ ст. / А. Усова // Від бароко до постмодернізму: [зб. наук. пр.]: в 2 т. / редкол.: Т.М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2013. – Вип. XVII. – Т. 2. – С. 183-188.

135. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. – 7-е изд., перераб. и доп. – М.: Республика, 2001. – 719 с.
136. Фізер І. Літературна теорія: нормативна регламентація чи понятійне осмислення естетичного факту? / Іван Фізер // Українська література: Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 31 вересня 1990 р.) / Відпов. Редактор О. Мишанич. – К.: АТ «Обереги», 1995. – С. 3-13.
137. Хализев В.Е. Драма как род литературы: (Поэтика, генезис, функционирование) / В.Е. Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 259 с.
138. Харчук Р.Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. Посібник / Р.Б. Харчук. – 2-ге вид., стереотип. – К.: ВЦ «Академія», 2011. – 248 с. – (Серія «Альма-матер»).
139. Хассан І. Після постмодернізму. Пошуки естетики довіри / Іхаб Хассан // Американська література на рубежі ХХ–ХХІ століть. Матеріали II Міжнародної конференції з літератури США. Київ, 24-26 вересня 2002 року. – Київ: Видавництво Інституту міжнародних відносин, 2004.
140. Хейлз Кетрін Л. Як ми стали постлюдством: Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці / Л. Кетрін Хейлз, пер. з англ. Є.Т. Марічева. – К.: Ніка-Центр, 2002. – 430 с. – (Серія «Зміна парадигми»).
141. Хомова О. Художні пошуки в українській постмодерній драмі: жанри, конфлікти, характери : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Хомова Олена Михайлівна; М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2012. – 17 с.
142. Холодов Е.Г. Композиция драмы / Е.Г. Холодов. – М.: Искусство, 1957. – 224 с.
143. Хороб С. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття в системі модерністського художнього мислення: Автореф. дис. док. філол. наук: 10.01.01 / Степан Іванович Хороб; В.о. Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів: Плай, 2002.– 45 с.

144. Черноиваненко Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте: Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI-XX веков / Е.М. Черноиваненко. – Одесса: Маяк, 1997. – 712 с.
145. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи / Дмитро Чижевський // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття / Упор.: В. Яременко, Є. Федоренко. – К.: Видавництво «Рось», 1994. – С. 609-620.
146. Чижевський Д.І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Дмитро Чижевський. – Тернопіль: МПП «Презент», за участю ТОВ «Феміна», 1994. – 480 с.
147. Шаповал М. Ефект кружляння бджоли: парадигматичне вираження постмодерності у п'єсі Володимира Сердюка «Сестра милосердна» / Шаповал Мар'яна // Доповіді та повідомлення VI конгресу українців. Донецьк, 28.06.–1.07.2005 : зб. наук. праць у 2 кн. / ІМФЕ ім. М. Рильського, МАУ, МАЕ. – Кн. 2. – К. : Вид-во Асоціації етнологів, Донецьк–Київ, 2005. – С. 406–412.
148. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: Монографія / Мар'яна Шаповал. – К.: Автограф, 2009. – 352 с.
149. Шаповал М. Іншість Неди Нежданої: автор-персонаж і читач-персонаж як внутрішньотекстові проєкції суб'єкта мовлення драматичного твору / Мар'яна Шаповал // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. Збірник. – Вип. 15. – Донецьк, Норд-Прес, 2010. – С.19-29.
150. Шаповал М. Новітня конфігурація української драми: путівник ілюзорного світу. Передмова / Мар'яна Шаповал // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 9-12.

151. Шаповал М. Поєднані спільним текстом / Мар'яна Шаповал // Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці. – К.: Фенікс, 2005. – С. 115-118.
152. Шаповал М. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис. ... док. філол. наук: 10.01.06 / Мар'яна Олександрівна Шаповал; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2010. – 36 с.
153. Шаповал М. У пошуку героя, або Як побачити різницю. Післямова / Мар'яна Шаповал // У пошуку театру. Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 535-544.
154. Щученко С. Шляхетний дон / Сергій Щученко // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / автор проекту та упорядник Н. Мірошніченко. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 317-346.
155. Hutcheon Linda. The Politics of Postmodernism / Linda Hutcheon. – New York/London: Routledge, 2002. – 232 p.
156. Lipovetsky Gilles. Hypermodern Times / Gilles Lipovetsky. – London: Politypress, 2005. – 90 p.
157. Christophe Gallois. An Archipelago of Local Responses Nicolas Bourriaud on the Altermodern / Gallois Christophe // Metropolis M. – 2009. – № 1, February/March [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://metropolism.com/magazine/2009-no1/een-archipel-van-lokale-reacties/english>
158. <https://www.adbusters.org/magazine/88>
159. Kirby Alan. The Death of Postmodernism And Beyond / Alan Kirby // Philosophy Now. A magazine of ideas. – 2006. – Issue 58. Now/Dec [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond
160. Nicolas Bourriaud. Altermodern explained: manifesto / Nicolas Bourriaud [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate->

- [britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto](http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6304)
161. Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker. Notes on metamodernism / Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker // Journal of Aesthetics & Culture. – Vol. 2, 2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6304>
162. Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker. What is metamodernism? / Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker // Notes on metamodernism. – July, 15, 2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/>
163. Turner Luke. Metamodernism: The Brief Introduction / Luke Turner // Notes on metamodernism. – January, 12, 2015 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.metamodernism.org>
164. Turner Luke. The metamodernist manifesto / Luke Turner [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.metamodernism.org>
165. Главные установки и идеи постмодернизма («проект постмодерна»). [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000197/st114.shtml>
166. Грицук В. А віз і нині в розважальності або Однорідно-одноманітний український театр / Валентина Грицук // Український журнал. – 2008. – № 6 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/230/>
167. Дроздовський Д. Література й візуальне мистецтво епохи метамодернізму: трансгресія, транс-міграція, транзитивність / Дмитро Дроздовський // Науково-практична конференція «Актуальне мистецтво: Презентація сьогодення»: Тези деяких учасників конференції. – Київ, 29–30 березня 2013 року. – С. 3-8 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.mari.kiev.ua/Konf_MARI_03_2013.pdf

168. Дроздовський Д. Постмодернізм помер. Хай живе пост-постмодернізм! / Дмитро Дроздовський // Літакцент. – 2013. – 17 травня [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm/>
169. Мельничук О.М. Вплив «нової драми» Г. Ібсена на драматургію Я. Мамонтова / Мельничук О.М. // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського: збірник наукових праць / ред. М. І. Майстренко. – Миколаїв: МДУ ім. В.О.Сухомлинського, 2010. – Вип. 6 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/10/10.4.6.pdf>
170. Осипова Н.О., Юнгблюд В.Т. Постмодернізм умер... что после? / Осипова Н.О., Юнгблюд В.Т. // Русская и белорусская литература на рубеже XX–XXI веков: Сб. науч. ст. – Минск: РИВШ БГУ, 2014. – С. 138-143 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/109950>
171. Семків Р. Постмодернізм: Кінець терміну / Ростислав Семків // Літакцент. – 2008. – 14 березня [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2008/03/14/rostyslav-semkiv-postmodernizm-kynec-terminu/>
172. Ситуація постмодернізму в Україні: Круглий стіл // Кіно-театр. – 2001. – № 6 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ktm.ukma.edu.ua/2001/6/index.htm>
173. Шаповал М. Поліаспектна інтерпретація художнього світу В. Сердюка / М. Шаповал [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.bdpu.org/scientific_published/ukr_lit_2008/Shapoval/view
174. Эпштейн М. Debut de siecle, или От Пост- к Прото-. Манифест нового века / Михаил Эпштейн. – Знамя. – №5. – 2001. – С. 180-198 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/epsh.html#top>