

ДРАМАТУРГІЯ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ: СТИЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ

Мірошниченко Надія Леонідівна,

кандидат філологічних наук,

завідуюча відділом драматургічних проєктів,

Національний центр театрального мистецтва

ім. Леся Курбаса, вул. Володимирська, 23-В,

Київ, Україна, 01034

neda7@email.ua

ORCID ID: 0000-0001-7666-1284

У статті проаналізовано, як проявляються основні стилістичні напрями в українській драматургії посттоталітарного періоду від 90-х років ХХ до 21-го року ХХІ століть. Новітня п'єса формувалася у період кардинальних суспільних трансформацій: розпад СРСР, відновлення української державності на новому етапі, трьох революцій та гібридної війни проти російської агресії. Відповідно змінювалася й стилістична парадигма: руйнація соцреалістичного канону і поява множинних напрямів розвитку. У статті пропонується виокремити три групи текстів відповідно до художньої реальності, зображуваної у творах: історично-біографічної драми, актуальної драми та п'єси-фентезі. Перший тип пов'язаний із процесами деідеологізації і відновленням державності, переосмисленням історії і культурних героїв. Актуальна драма до 2014 року переважно акцентує соціальну проблематику: суспільні трансформації і адаптації, постколоніальну свідомість, наслідки економічної кризи та еміграції тощо. У фокусі п'єс після Революції Гідності – осмислення феномену Майдану, боротьби за права людини, проти тоталітаризму і російської окупації. Третя група експериментує з різними художніми реальностями: містична, анімалістична, віртуальна тощо.

Об'єктом дослідження є п'єси авторів різних поколінь: А.Багряної, Я.Верещака, О.Вітра, Н.Ворожбит, О.Гавроша, С.Жадана, Т.Іващенко, О.Ірванця, А.Крима, В.Маковій,

Н.Марчук, О.Миколайчука, Н.Нежданої, Н.Симчич, О.Танюк, Д.Тернового, В.Шевчука, І. Юзюка та деякі ін.. У текстах аналізуються різні структурні елементи, зокрема жанри, теми, сюжети, композиції, типи героїв тощо. Українська драма кінця ХХ ст. переважно має риси постмодернізму та напів-документальної драми, а також елементи напрямів минулого, витіснені в радянський період, наприклад, драми абсурду. На початку ХХ століття виникають моделі постдрами, докудрами, метадрами та розвиваються риси метамодернізму. Також описано мистецький феномен, названий «химерна драма».

Ключові слова: українська драматургія, п'єса, стилістичні напрями, структура, постмодернізм, постдрама, докудрама, метамодернізм.

Українська драматургія за тридцятиліття незалежності пройшла шлях складних трансформацій у своєму розвитку. Пропонуємо розглянути стилістичні тенденції новітньої драматургії у соціокультурному контексті, адже значною мірою вони були зумовлені кардинальними суспільними змінами. Це і розпад СРСР, і відновлення української державності на новому етапі, й три революції та гібридна війна проти російської агресії, яка триває дотепер. Такі перетворення впливали не лише на тематичні й сюжетні особливості драми, а й на зміну стилістичної парадигми.

Метою цієї статті є дослідити новітню посттоталітарну українську драматургію, її структурні елементи і виявити основні тенденції зміни стилістичної парадигми. Зокрема плануємо довести, що домінування соцреалістичного канону змінила стилістична поліваріативність, а серед напрямів пропонуємо розглянути як загально-мистецькі (постмодернізм, метамодернізм), так і специфічно драматичні: постдрама, документальна драма, метадрама, а також запропонувати для окремих феноменів термін «химерна драма». **Об'єктом** дослідження є сучасна українська драматургія 1991-2021 років, переважно втілена на сцені, оскільки беремо за основу драму як двоїстий мистецький феномен поміж літературою і театром, а

предметом – структурні елементи драматичних текстів (ідеї, сюжети, характери, хронотоп, композиції тощо), відповідні певним стильовим напрямам. **Актуальність** статті зумовлена потребою системного осмислення новітньої драми, як літературного і театрального феномену у контексті розвитку сучасних стилістичних напрямів, визначення спільних і специфічних тенденцій її розвитку. Також деякі тексти, найновітніші, вводяться авторкою в науковий обіг уперше.

Відповідно до окресленої мети, пропонуємо такі завдання:

1. Розглянути основні стилістичні напрями, характерні для драматургії означеного періоду. 2. Проаналізувати структурні елементи сучасної української драматургії з урахуванням соціокультурного контексту. 3. Виявити основні тенденції в цьому контексті та сформулювати її стилістичну модель.

Завдання дослідження потребують комбінування різних **методів**. Це насамперед загально-наукові (аналіз драматичних текстів, їхня типологізація і систематизація), культурно-історичний (розглянуто історичний і літературний контекст драми), а також структурно-семіотичний (дозволяє визначити і проінтерпретувати елементи драматургічної структури), порівняльно-типологічний (дає змогу визначити подібності/відмінності розвитку п'єс різних стилів).

Сучасна драматургія стала об'єктом наукових праць літературознавців Олени Бондаревої, Тетяни Вірченко, Оксани Когут, Лариси Онишкевич-Залеської, Мар'яни Шаповал, Юлії Скибицької, Євгенія Васильєва, Анжеліки Шкляр та інших учених з різними методологіями: архетипної критики, міфокритики, інтертекстуальності, жанрових стратегій, постмодернізму, метамодернізму тощо. Драму цього періоду досліджують переважно теоретики, що засвідчує появу формотворчої новизни, складних структур, творчий пошук у текстах.

Пропонуємо розглянути напрями з урахуванням домінування міметичної чи неміметичної складової, суттєвої для драми: уподібнення реальності та створення автономного авторського світу драми. Скористаємося тлумаченням театрознавця П.Паві:

«Кінцевою метою драматургії є репрезентація світу у випадку, коли вона вдається до міметичного реалізму або відходить від мімесису, задовольняючись зображенням автономного світу» (Паві, 2000, с.144)

У запропонованій статті беремо за основу, що протягом всієї історії мистецтва і літератури зокрема відбувається постійне «коливання маятника» від одного полюсу до іншого, наприклад, у період класицизму і реалізму домінувала міметичність і раціональність, а в період бароко, романтизму, модернізму – неміметичність та ірраціональність. Відповідно у радянський період культивували соцреалістичний канон із жорсткою домінантою мімесису, обмежуючи неміметичні тенденції. Хоча в 1970-80-х рр. уже спостерігаємо вичерпання цієї моделі, її розхитування елементами інших: нео-екзистенційної, епічної і драми абсурду тощо, домінування реалістичності і псевдо-класичної моделі зберігалось. Натомість зняття цензурних та ідеологічних обмежень у період відновлення незалежності України сприяло прискоренню розвитку різних напрямів, зокрема з домінуванням неміметичності. Відповідно до цієї опозиції розглянемо стилістичні тенденції в новітній українській драмі, виділивши напрями за співвідношенням із зображуваною реальністю: історична драма, актуальна та драма-фентезі (містична, анімалістична, футуристична тощо).

Щоб виявити елементи тих чи інших стилістичних тенденцій в українській драмі, насамперед окреслимо основні напрями, як загально-мистецькі, так і суто драматичні, а саме соцреалізм, постмодернізм, метамодернізм, постдрама, докудрама, метадрама і «хімерна драма». Визначення основних

стилістичних напрямів потребує окреслення загального контексту і відповідно основних типів організації драматургічного дискурсу, пов'язані з різними картинами світу: класичний, некласичний і постнекласичний. З одного боку поява кожного з них пов'язана з певним періодом, зокрема некласичний – на межі XIX і XX століть, модернізмом, а постнекласичний утверджується з 80-х років XX століття у постмодернізмі. У 10-х рр. XXI століття виникають теорії метамодернізму, які ще перебувають у стадії формування. Але втручання тоталітарної системи, штучне переривання органічного мистецького поступу, поява методу соцреалізму та його деструкція, поновлення заборонених тенденцій минулого і розвиток сучасних стилів внесли свої корективи у розвиток драми. Зазначимо суттєві, на наш погляд, принципи поетики драми серед запропонованих у роботі О. Бондаревої (Бондарева, 2007): класичний тип: логоцентризм, чіткі жанрові структури з опозицією «комічне-трагічне», лінійні завершені композиції, універсальність конфліктів, цілісність характерів дійових осіб, домінування зовнішньої дії, усталений обмежений хронотоп, логічні конструкції діалогів, принцип міметизму, реалістичності, чітка проблематика. Для некласичного типу характерні відмова від традиції, недовіра до логоцентризму, розмивання жанрової стрункості, нелінійні композиційні структури, модальність конфліктів і домінування внутрішньої дії, умовність хронотопу, психологізм персонажів, моделювання неміметичних світів, ускладнені конструкції діалогів. Постнекласичний дискурс характеризують поліваріативність жанрових і композиційних структур, їхня відкритість чи незавершеність, розмивання сюжету, формування ігрових моделей та варіації мовних ігор, зняття або перелицювання опозицій, непрозора комплексна проблематика.

До незалежності 1991 року на літературних теренах України офіційно панував єдиний напрям *соціалістичний реалізм*, під яким критика в СРСР

мала на увазі історично конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку в світлі комуністичного естетичного ідеалу. Родоначальником його в радянській драмі вважався М.Горький, а українським провідним драматургом О.Корнійчук. Проте існувала різниця проголошених ортодоксальних принципів цього методу і справжньої сутності цього стилю. Зокрема вважаємо більш точним визначення соцреалізму, запропоноване І. Кошелівцем у статті «Драматургія О. Корнійчука на тлі радянського літературного побуту»: «псевдокласицизм з елементами неоромантизму» (Кошелівець, 1961, с.58).

Справді, сурогат класичної структури з традиційною композицією і конфліктом, певними характерами і псевдо-реалістичністю якнайкраще пасував до ідеологічних завдань. Формально цей напрям існував до розпаду СРСР, але в 70-80-х рр. вже був у стані кризи та проникнення в нього елементів інших стилів, штучно витіснених чи заборонених (від нео-модерністських до драми абсурду, епічної драми та постмодернізму).

Натомість наприкінці ХХ століття специфічні тенденції в культурі й у літературі зокрема означають як напрям **постмодернізму**, термін, уперше запроваджений Чарльзом Дженксом у 1977 році. Серед його апологетів можна назвати У. Джеймсона, Ж. Ф. Ліотара, Р. Барта, Ж. Дерріду та інших. За всіх різночитань вони в основному сходяться в тому, що постмодернізм виникає як своєрідне продовження модернізму, котре критично переосмислює дидактично-раціоналістичне світосприйняття Нового часу. У контексті драматургії та опозиції у зображуваній реальності вважаю важливим обґрунтування для постмодернізму поняття *гіперреальності* у теорії Ж. Бодріяра. Цим словом він називає «породження моделей дійсного без наявних джерел у дійсності, або ж гіперреальністю» (Бодріяр, 2004, с.247).

Тобто стосовно опозицій міметичне-неміметичне на зміну уподібнення дійсності соцреалізму приходять втілення у текстах альтернативних реальностей. Постмодернізм також засвідчує занепад і тоталітарних ідеологій, і радикальних технологій модернізму та висуває натомість як головний принцип *плюралізм* стилів і програм, світоглядів і мов. Справжній світ культури в постмодернізмі позбавлений ієрархічності – його елементи самоцінні і рівнозначні. Звідси поділ на високу і низьку культуру стає нечітким, межі стираються. В реальній художній практиці це передусім принцип цитування, авторський довільний монтаж фрагментів наявних культурних текстів. Особистість автора проявляється також у своєрідній манері мовної гри, імпровізації з приводу уже наявних в культурі елементів. Для художньої практики постмодернізму характерні також такі риси: «фрагментарність, іронічність, принцип вільного поєднання жанрів та стилів, відсутність самозаглибленості, карнавалізація, принцип творчої співгри читача/глядача» (Постмодернізм, 2001, с.615).

Важливою зміною естетичної парадигми на початку нового тисячоліття стала поява *пост-постмодернізму*, або *метамодернізму*, який засвідчує втому і вичерпування естетики постмодернізму, висуває нові канони. Цей напрямок лише у стані формування і ще не бракує дистанції для осмислення, а його характеристики вже мають різні трактування. Зокрема концепцію «метамодернізму» було запропоновано в 2010 році Тімотеусом Вермюленом і Робіном ван дер Аккером у статті «Нотатки про метамодернізм». Зв'язок між метамодернізмом і постмодернізмом існує, але він існує і з модернізмом. Тобто виникає варіативність, «гойдалка» між різними полюсами, «розхитування». Автори цієї статті зазначають: «Метамодерністська структура сприйняття породжує своєрідне «розхитування» між модерністським прагненням до смислу і постмодерністським сумнівом щодо

сенсу усього цього, між модерністською щирістю й постмодерністською іронією, між надією та меланхолією, між емпатією та апатією, між єдністю і множинністю, між чесністю і корупцією, між наївністю та всезнанням, між авторським контролем і загальнодоступністю, між майстерністю і концептуалізмом, між прагматизмом і утопізмом... Отже, метамодернізм – це розхитування, коливання. Він виражає себе у динаміці» (Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker, 2010, с.2).

Отже, можна зазначити як провідні риси метамодернізму здатність до варіативності і поєднання принципів модернізму та постмодернізму. В Україні особливості наряду в контексті сучасної драми і театру досліджувала Ю. Скибицька і О. Коваленко. Однією з домінантних рис метамодернізму, яка нас цікавить у контексті новітньої драми, є створення віртуальних реальностей. Так, у статті «Індивідуальне на тлі постпостмодернізму» О. Коваленко, спираючись на теорію Л.Коклен зазначає: «Естетика віртуальності розширює естетику постмодерну. Вона відображає не стільки третю реальність, що пародіює вторинну реальність класичного мистецтва, вона створює нові артефакти, фантомні об'єкти, що не мають онтологічної основи і є гіперреальним дублем» (Коваленко, 2013, с.42).

Одним із варіантів зображення іншого світу є використання містики. Відповідно у метамодернізмі змінюється розуміння онтологічних понять життя-смерть не як опозиції, а як варіативності реальностей, які переходять одна в іншу. Далі О. Коваленко зазначає: «Натомість гра зі смертю отримує нове забарвлення. Доказовість гіпотез відносно антиречовини відродила дискусії стосовно існування антисвітів, а отже, знову постало питання про взаємоперехід, оберненість життя та смерті» (Коваленко, 2013, с.43).

Тож варіативність реальностей і розмивання меж між ними є одними з домінантних рис метамодернізму.

Варто зазначити, що поява різних версій гіперреальності виникла паралельно з протилежною тенденцією – документальною драмою, подібно до того, як натуралізм розвивався паралельно з символізмом та сюрреалізмом на межі XIX-XX століть. Розвиваючи «крайній» реалізм, акцентуючи актуальні теми і патологічні стани, подібно до натуралістичних експериментів Е.Золя в літературі, або Е.Піскатора в театрі, докудрама має й свою специфіку порівняно з попередніми течіями. Документальний театр має різні версії – від текстів, які повністю складені з документальних свідчень, до п'єс, в яких автори вільні у виборі художніх засобів, включно з містиком і фантастиком, але за будь-яких обставин в основі тексту лежать реальні факти. Такою «крайньою» версією є метод «вербатім», який являє собою техніку створення тексту шляхом монтажу дослівно записаного мовлення: «Новий документальний театр, який з'явився наприкінці 1990-х-поч. 2000-х років, пов'язаний з «літературою факту»... оскільки його основна ідея полягає у точній передачі «документу життя», яка здійснюється за допомогою техніки «вербатім» (з лат. мови – «дослівно», з англ. – буквальный, дослівний)» (Болгова, 2018, с.387).

На початку XXI століття з'являються нові естетичні тенденції, зокрема терміни *постдраматичного театру* і, відповідно, *постдрами*, обґрунтовані дослідником Х.-Т. Леманном. «Постдраматичний» описує поняття театру, в якому дія відбувається у своєрідному «потойбіччі» драми. Це не означає заперечення чи радикальної опозиції законам драми, проте відбуваються зміни у структуруванні в напрямку до варіативності: «структури драми відтворюються у вигляді пом'якшених, полегшених форм «нормального» театру... це лишається основою для варіативності уявлень і ніби мимоволі

утримує функціонуючу норму драматургії» (Леманн, 2010, с.1).

Інший теоретик і практик постдрами Х. Мюллер називає свій постдраматичний текст «Ландшафтом потойбіч від смерти», «Вибухом спогадів у застиглій структурі драми». Спостерігаємо не руйнацію структури драми, а її здатність до варіативності, монтажності, свободи поєднання частин. В Україні постдраму у моно'єсі досліджувала О.Танюк.

Важливо зазначити, що хоча прийоми метадраматичного трапляються і в класичній літературі, у період межі ХХ-ХХІ століть роль метадрами зростає. Сам термін належить американському драматургу і теоретику Л. Абелю, який запропонував його в роботі «Метатеатр: нове бачення драматичної форми», а детальне обґрунтування терміну здійснив у 1987 в книзі есеїв «Важлива нісенітниця». Один із головних принципів метадраматичного – прийом «театру в театрі», або «гри у гри», але з урахуванням усвідомлення персонажем ігрової природи, «театральності» того, що відбувається в п'єсі.

Оскільки розвиток сучасної драми в Україні мав свої особливості і зазвичай не має чіткого поділу і чистоти напрямів, а утворює своєрідні «гібридні версії», було запропоновано термін «хімерної драми» для позначення різних версій неміметичних моделей у новітній українській драмі, наприклад, містичних, анімалістичних, територіальних, міфологічних, футуристичних тощо. Термін «хімерності» у постмодернізмі запропонував І. Ільїн. Зокрема дослідник акцентував поєднання непеєднуваного, його парадоксальність: «Хімерність постмодерну обумовлена тим, що в ньому, як у сновидінні, співіснує непеєднуване: несвідоме прагнення, хай і в парадоксальній формі, до цілісного і світоглядно-естетичного осягнення життя, і чітка свідомість початкової фрагментарності, принципово несинтезована роздробленість людського досвіду кінця ХХ століття»

(Ільїн, 2001, с.6).

Химера мутує від реальних форм до парадоксальних гібридів, не фіксує одного стану, продовжуючи змінюватися, не боячись «неправильності». У перенесенні цього терміну у простір драми – це створення особливого світу, де можуть поєднуватися різні моделі, але існують особливі авторські закони, відмінні від реалістичних.

Зазначаючи перехід від штучно обмеженого соцреалізму до варіативної палітри різних стилістичних напрямів у незалежній Україні, варто зауважити, що в 1970-80-х роках соцреалізм уже зазнав суттєвих змін та увійшов у фазу занепаду. Тож у текстах авторів, які формально вважалися «соцреалістами» виникали, наприклад, елементи драми абсурду, як-от у «Пробачте, ми без гриму» М.Зарудного. Цей канон і його ідеологічні засади почали зазнавати розпаду, зокрема у найбільш резонансній п'єсі «Дикий Ангел» О.Коломійця, яка моделювала кризовий стан сучасного соціуму. А особливо у текстах нового покоління, як-от, деструктивно-ідеологічні моделі з конфліктом поколінь і світоглядів, викриттям фальшу, штучності, переоцінкою цінностей, перевертанням опозиції герой-антигерой у текстах «Драма в учительській» Я.Стельмаха, «Залізні солдати» В.Босовича, «Банка згущеного молока» і «Брате мій» Я.Верещака тощо.

Етапною в цьому контексті стала моноп'єса «Синій автомобіль» (1990), що була поставлена в Київському Молодому театрі. Герой-письменник нагромаджує піраміду різних кліше сюжетів, персонажів, тем, фальшивих і порожніх, але, зрештою, сягає власної «больової точки», з якої починається справжнє творення. П'єса мала сповідальний характер і діагностувала дилему покоління: бажання винайти штучний рецепт успіху, за яким втрачалася справжня сутність особистості. «Синій автомобіль» – авторське очищення від соціальних нашарувань і пошук власної ідентичності, як джерела

творення.

Розпад СРСР спричиняє і деструкцію його ідеології, а формування державності було пов'язано і з відновленням вітчизняної традиції та пошуками ідентичності. Традиційною національною моделлю для українського театру і драми була форма барокового «Вертепу», який складався з двох частин – сталої сакральної та варіативної сучасної. Євангельський сюжет, містичні і абстрактні персонажі, характерні маски українського театру – все це суперечило радянській ідеології. Ця автентична форма зазнала репресій аж до феномену «розстріляного Вертепу», тому саме з відродження цієї традиції почалося відновлення національного театру на межі 90-х років. І тому знаковою подією культурного життя стало написання і постановка «*Вертепу*» Валерія Шевчука – його оригінальна сучасна інверсія. Драматург модернізує обидві частини тексту. Автор проводить паралель між тоталітарною владою і диявольсько-іродівською, символічно виконує ритуал «очищення» від тоталітарної системи та її деміфологізацію. Зв'язок сучасних пошуків із бароко закладений у закономірностях розвитку культури: «В українській культурі вже бароко було синергійною репетицією сучасного, новітнього сценарію з траєкторією до ноосферної культури. Медитативні рухи сучасного мистецтва – опори цієї ж траєкторії» (Корнієнко, 2009, с.14). Натомість у п'єсі «*Свічення*» В.Шевчук створює оригінальний авторський міф у формі історичної драми-фентезі. Дія п'єси відбувається в умовному просторі давнього українського селища, де час застигнув, ніхто не вмирає, а діти перебувають у напівсонному стані. Ритуал першого похорону ніби запускає смертоносний вірус, який, зрештою, призводить до диявольського карнавалу і тотального знищення. Причиною цього стану став давній злочин засновників селища. Автор актуалізує комплекс провини, характерний для постколоніального соціуму. Водночас «*Свічення*» презентує міфологічну

модель суспільної трансформації та діагностує потребу глибинного оновлення.

Паралельно до цих процесів деструкції соцреалістичного канону та оновлених версій традиційних форм відбувалися пошуки нових тем, героїв, мовлення – різних стилістичних прийомів. Зокрема, один із драматургічних лідерів 1990-х років Анатолій Дяченко сповідував принципи «добре зробленої п'єси», але «навпаки». Парадоксальність сюжету, добре сконструйована композиція, динамічна інтрига, проте на місці «буржуазної драми» з упорядкованим світом і традиційним «геппі ендом» постає світ «дна» і тотального відчаю. Герої його п'єс – переважно люди самотні, відчужені. Це безхатьки, злочинці, невдахи, божевільні, люди нетрадиційної сексуальної орієнтації – себто маргінали. Зазвичай вони не мають імен (Він, Вона) і авторських характеристик. Паралельно до нібито реального світу виникають ірреальні: потойбіччя, як у п'єсі «*Актори, актори...*», або світ комах, до якого потрапляють люди, як у п'єсі «*Закоханий метелик*». У фіналі часто має місце обставина, яка радикально перевертає ситуацію і змінює значення всього тексту. Для творів А. Дяченка характерне існування паралельних світів і множинність їхніх перетворень. Деяким п'єсам притаманні есхатологічні очікування. У п'єсі «*Цвяхи з розп'яття*» це нібито прихід Христа – чи то божевільного, чи то знову невпізаного. У творі «*Бельведер*» двох жебрачок відвідує Президент, який виявляється лише подібним до нього божевільним. Автор використовує брутальну лексику. Можемо окреслити модель драматургічного рецепту А. Дяченка, як тотальну опозицію щодо минулих канонів – монтажні композиційні структури з відкритими фіналами, маргіналізація героїв, використання допіру цензурованих тем, персонажів, лексики та створення множинних ірреальних світів. Отже, автор поєднує міметичні та неміметичні засоби.

У середині 1990-х років Анатолій Дяченко очолив молодіжний драматургічний процес, заснувавши авторський Центр сучасної експериментальної драматургії з драматургічною школою. Він ініціював проведення драматургічного фестивалю «*Півострів*» спільно з майстернею Гільдії драматургів, очоленої Ярославом Верещаком, який також формує драматургічну майстерню для молодих авторів. Ці лабораторії і фестивалі дали старт новому поколінню: Сергій Щученко, Наталя Ворожбит, Максим Курочкін, Неда Неждана, Олександр Ірванець, Олександра Погребінська, Олександр Вітер та деякі інші.

Формуванню генерації драматургів у період незалежності також сприяло об'єднання навколо видавництва і культурного центру «*Смолоскип*», утвореного представниками українсько-американської діаспори на чолі з Осипом Зінкевичем. На основі конкурсів і семінарів для молоді виникли антології «*В чеканні театру*» (1998) і «*В пошуку театру*» (2003). Згодом утворилася Конфедерація драматургів, яку очолила Неда Неждана. Завдяки видавничим проєктам і об'єднанням стартували такі автори, як Анна Багряна, Артем Вишневський, Сергій Жадан, Олег Миколайчук-Низовець, Світлана Новицька, Юрій Паскар, Олександра Погребінська, Надія Симчич і деякі інші. Важливим фактором було створення альтернативного театального простору новітньої драми – не наслідування існуючих форм, а провокація інших, сучасних і оригінальних. Одну з основних тенденцій драматургії нової генерації характеризує назва передмови Ю.Сердюка до першої антології «*У чеканні театру*»: «Час без героя» – маргіналізуються персонажі та мовлення. Водночас немає магістрального напрямку, натомість виникає множинний варіативний простір драми.

На межі тисячоліть і на початку 2000-х драматургічний процес активізується, а з ним і розмаїття форм драми. Пропонуємо розглянути в сучасній

українській драматургії прояви основних стильових напрямів, окреслених вище, трьома блоками, об'єднаних за співвідношенням із зображуваною реальністю: як історично-біографічна, актуальна і драма-фентезі. Якщо на початку і всередині 1990-х років драматурги переважно відмовляються від реалістичності, що було зумовлено вичерпаністю соцреалістичного канону та штучного обмеження всіх інших форм, на межі століть однією з домінантних стає документальна, спершу переважно історична, а згодом сучасна актуальна драма. Проте аналіз текстів свідчить, що часом автори можуть поєднувати як міметичні, так і неміметичні художні засоби в рамках одного тексту.

Поява значної кількості текстів історичної драми зумовлена насамперед потребою у зміні ціннісної парадигми та державотворчій міфології. Відомий вираз «історію пишуть переможці», тому після тривалого часу окупації різними імперіями, українці потребували переосмислення своєї спадщини в літературі, і драматургія не стала винятком. Якщо в соцреалістичний період у фокусі історичних п'єс переважно були світові війни, то в перший час незалежності такі теми майже зникають. Натомість у центрі уваги драматургів переважно стають або козацька доба, або катастрофи ХХ століття, замовчувані в минулому: Голодомор, сталінські репресії, Чорнобильська аварія тощо. Козаччина опиняється у фокусі, як минула матриця незалежної України, її «золотий вік». Так, серію п'єс, присвячених козацькій добі, пише Богдан Жолдак, обираючи форму драматичної казки-притчі. У п'єсі «*Чарований запорожець*» автор будує сюжет на автентичній язичницькій міфології, але водночас наповнює текст історичними деталями козацького періоду. Б. Жолдак створює сучасний міф про втрату людиною «подобизни». Саме ця загубленість формулює одну з головних актуальних проблем – руйнацію української ідентичності після

тривалого перебування в зоні окупації. У п'єсі використовується дворівнева структура – міфологічно-притчева та постмодерна травестійно-іронічна.

Іншу стратегію обирає О. Миколайчук-Низовець у п'єсі «*Алхімія Карла XII*», присвяченій знаковим постатям в історії України і Європи – гетьману Івану Мазепі та шведському королю Карлу XII, – напів-документальну форму. У тексті постає період перед руйнацією і занепадом козаччини і загалом автономної державності. У фокусі драматурга кульмінаційний момент нашої історії. Після багаторічного укріплення України – економічного, військового, культурного, релігійного – Іван Мазепа, розуміючи наступ на права і свободи українців, робить спробу вирватися з лещат імперії: «МАЗЕПА. Славетне воїнство козацьке! Ви знаєте, яка кривда зараз коїться на Україні, і ви знаєте, як зараз потерпає від московської наруги наш волелюбний народ. Ми не можемо більше терпіти насильство над нашими правами та вольностями, і не можемо більше дивитися на згубу та руїну України! Колись ми стали союзниками московських царів. Проте вони, потураючи нашим довір'ям, вирішили запанувати над нами. Нині ми як вільний народ зриваємо з ними той союз...» (Миколайчук-Низовець, 2020, с.270)

Усвідомлюючи, що сили нерівні, гетьман вирішує взяти в союзники Карла XII. Проте ризик обертається катастрофою – спаленим Батурином, масовими вбивствами, зрештою, – деструкцією залишків державності – початком періоду, який назвуть пізніше «великою руїною». П'єса має складну монтажну композиційну структуру, використовує елементи хроніки і трагедії. Головний герой Іван Мазепа здійснює глобальний доленосний вчинок для народу, який призводить не лише до його особистого краху, але й світу довкола. Драматург діагностує у п'єсі і причину – не лише дії ворогів, а зрада «своїх». Так автор створює модель глобальної катастрофи цілого народу.

Наступний напрям історичної драми пов'язаний переважно з ХХ століттям – переосмислення замовчуваних в СРСР трагедій. Найбільшою катастрофою став Голодомор – штучний голод, найважчий у 1932-33 рр. – напевне, наймасштабніший злочин, організований радянським режимом, жертвами якого стало кілька мільйонів мешканців України, більшість із яких – діти. За дослідженнями соціологів наслідки цього геноциду і дотепер впливають, як укорінений страх, адже українців нищили не лише фізично, а й морально. Серед численних п'єс, написаних на цю тему, виділимо *«Зерноховище»* Наталі Ворожбит, поставлену у Лондонському королівському театрі, і *«Калина та песиголовці»* Надії Марчук, втілену в американському театрі *«Гомін»* у Чикаго. Драматурги застосовують різні стратегії: напів-реалістичної драми-хроніки та міфологічної притчі. Текст Н. Ворожбит близький до документальної драми: використання інтерв'ю з очевидцями трагедії, вивчення документів, вживання ненормативної лексики тощо. П'єса поділяється на сцени, означені конкретними датами, і створює ілюзію достовірного тексту. Автор використовує традиційну драматичну ситуацію – двоє закоханих Мокрина і Арсей подібні до Ромео і Джульєтти, але накладає його на складну ідеологічну структуру. Це проявляється зокрема у прояві конфлікту двох доктрин: традиційної християнської та нової комуністичної. Авторка *«Зерноховища»* показує злам психіки, спричинений голодом: Арсей нібито рятує Мокрину, але цей порятунок – фальшивий. Так, у відповідь на питання, чи любиш, дівчина каже: «Яка любов? Я більше нічого не відчуваю, крім страху. Я у звіра перетворилася, хіба ти не бачиш?» (Ворожбит, 2010, с.41). Арсей більше не бачить сенсу у житті й іде на смерть. Реалістичний світ розчиняється, і виникає містичний в уяві нащадків як територія пам'яті. У п'єсі *«Калина та песиголовці»* Надії Марчук феномен голодомору розглянуто як наслідок боротьби різних типів свідомості і різних міфологій –

християнської, автентичної язичницької та радянської ідеологічної, атеїстичної. У центрі уваги не лише соціальний конфлікт, а й внутрішнє перетворення персонажів, особливо головної героїні Каліни. В діалогах авторка використовує поетизацію, відчуження, елементи драми абсурду.

Продовженням «катастрофічної» тематики стала п'єса «*Є в ангелів від лукавого*» Анни Багряної. Вона охоплює різні періоди – від Першої світової війни та українських визвольних змагань до часу після Другої світової, у фокусі автора – репресії тоталітарної системи. Центральним місцем дії і водночас головним образом стає вагон, який везе героїнь п'єси до ГУЛАГу. Головна героїня Софія – кохана і мати воїнів за незалежність України, яка опиняється з іншими жінками у цьому фатальному поїзді. Арештована без злочину, полонена окупантів її землі, у нескінченній дорозі, де на неї чекають тортури чи смерть. І військово псевдо її сина «Ангел» стає жорсткою іронією долі, адже вагон більше нагадує пекло. Натуралістичні сцени жахливих реалій арештантського потягу контрастують із символічними спогадами-мареннями героїнь. Квінтесенцію цих сцен виражає фрагмент із авторського вірша-епіграфа до п'єси: «А ще буде війна, а ще – вистріл за хліб, і любов – за обсмоктану кістку, і зневіра, і звір, і Сибір, і тюрма, і брехня – в палітурках істин...» (Багряна, 2020, с.425).

У монтажній композиції п'єси розмиваються межі між різними світами і часами, між життям і смертю, що характерно для метамодерної структури драми.

Аварія на Чорнобильській АЕС, яку називають найбільшою техногенною катастрофою людства, також лягла в основу сюжетів українських п'єс, але здебільшого у постдраматичному дискурсі, коли акцентується ситуація «пост», її переосмислення у сучасному контексті. Так, у п'єсі «*На початку і наприкінці часів*» Павла Ар'є дія відбувається вже після катастрофи. За

сюжетом у «зоні відчуження» живе дивна родина, яка бореться за своє виживання. І не так із радіацією, як із суспільством, що втручається у їхній світ то через дільничного, який прагне їх виселити, то через мисливців, які полюють не лише на звірів, а й на живих людей. Художнє освоєння теми катастроф стало знаковим для української культури. У такий спосіб драма діагностує залежність сучасної ситуації від них і потребу у подоланні «посттравматичного синдрому».

Історична п'єса також активно розвивалася у напрямі біографічної драми. Період зміни естетичної парадигми органічно потребує і ревізії культових постатей, пошук нових цінностей і відповідно персонажів, які їх втілюють чи заперечують. Українські драматурги здійснювали переосмислення або шляхом зняття ідеологічних кліше, деміфологізації, або відновлення пам'яті і очищення від негативу, нав'язаного імперією. У першому випадку це своєрідне «оживлення» пам'ятників. Таку можливість демонтажу п'єдесталів надає погляд крізь призму приватного, інтимного життя. Головними персонажами української біографічної драми здебільшого стають митці. У п'єсах *«Таїна буття»* Т. Іващенко про подружжя Івана Франка та *«Поганські святі, або Лев і левиця»* І.Коваль про сім'ю Льва Толстого – авторський погляд на тіньовий бік життя митця. У *«Таїні буття»* постає трагедія двох людей, де сімейне життя без любові перетворюється на пекельне. Конструкція твору будується за монтажним принципом. Діалог нелінійний, відчужений, значною мірою, як монтаж монологів, характерний для постдрами. Конфлікт не вирішується, а виявляється субстанціональним, фінал відкритий.

У *«Поганських святих»* авторка демонструє подружнє життя як одвічну війну жіночого і чоловічого начал, що не здатні зрозуміти одне одного. Час п'єси пущено у зворотному напрямі – від смерті до весілля, композиція також

монтажна і «перевернута» – спрямована не на вирішення конфлікту, а на пошук його початку. Обидві п'єси близькі до гендерної лінії, демонструючи жіночий погляд, як суверенний центр, ап'орі інший.

У п'єсах про Лесю Українку також знімається традиційне кліше «залізного борця», нав'язаного ідеологією, натомість акцентується тема самотності генія. Катерина Демчук у *«Зачарованому колі»* застосовує постмодерний принцип цитування й колажу, коли з уривків творів самої Лесі Українки виникає текст із новим змістом, що змінює авторку на героїню. У п'єсі Неди Нежданої *«І все-таки я тебе зраджую»* виникає багаточасова композиційна структура зі світів інфернального, снів, фантазій на тему реальності, віршів, цитат із Ніцше і драматурга як деміурга тексту. В основі п'єси – три історії кохання, як три образи перетворення духу з книги *«Так казав Заратустра»* Ф.Ніцше, а, власне, ідеальним коханим лишається віртуальний «геній», з яким героїня «зраджує» земну любов. У драмі використано монтажну композицію, цитати, іронію – постмодерні художні прийоми.

У фокусі біографічної драми могли бути не лише митці, а й політичні діячі. Серед п'єс такого типу драма Ярослава Верещака з парадоксальною назвою *«Пекельна дорога до раю»* і не менш парадоксальним жанром «маленька п'єса про великий український сюр». Парадоксальна і форма зображення головного героя – без його присутності у п'єсі. Вона поєднує середину минулого століття з сучасністю. У центрі уваги опиняється одна з найбільш знакових і трагічних постатей в історії України – Степан Бандера, який чинив опір двом тоталітарним режимам – сталінському і гітлерівському, що призвело до трагічних наслідків для нього і його рідних – тюрми, концтабори і, зрештою, вбивство за наказом КДБ. Проте й у німецькому концтаборі, й після смерті він лишався символом опору борців за волю України. І водночас той бруд, яким його поливала пропагандистська машина Сталіна, й досі

викликає страх у нових поколінь навіть торкатися цієї теми в мистецтві. У п'єсі репетирують фрагменти п'єси про Бандеру, приміряючи ті чи інші ролі, відкидаючи їх, іронізуючи і відчужуючись. Автор обирає форму метадрами – прийом «театру в театрі» і монтажну композицію. Документальність тут поєднано з містикою. Приміряючи різні маски, молодий герой, який береться за роль Бандери спершу з іронією, поступово починає відкривати невідомі сторінки не лише в історії, а й у собі. П'єса виявилася пророчою: ті виклики, які поставали перед Україною у II світовій війні, актуалізувалися у контексті сучасної російської військової агресії, а нових захисників вітчизни несподівано для них самих ворожа пропаганда знову стала називати «бандерівцями». У фіналі п'єси одна з героїнь Маруня подібно до прийому епічної драми скидає «машкару ролі» і обводить зал «глумливим поглядом», а автор зазначає у ремарці, ніби звертаючись і до майбутніх режисерів, і до глядачів, відкинувши маску драматурга: «Так, наче не вона, а ми негодні боротися за свою свободу й незалежність. Так, наче не вона, а ми вкотре стаємо жертвами політичних блазнів. Так, наче не вона, а ми готові продатися за ламаний гріш...» (Верещак, 2018, с.84). У такий спосіб п'єса актуалізує ідею про те, що «невивчені уроки» історія повторює.

Цей перелік героїв біографічної драми можна продовжити знаковими постатями не лише з України, а й з інших країн, як-от: Едіт Піаф і Квітка Цісик у п'єсах О.Миколайчука-Низовця, Шекспір і Мольєр у В.Герасимчука, Фріди Кало у Т.Івашенко тощо.

Паралельно з історичною документальною драмою розвивалася і міфологічна – парадоксальна інтерпретація архетипних сюжетів. Наприклад, інверсія Дон Жуана у «Заповіті цнотливого бабця» Анатолія Крима. Головний герой п'єси сповідається священику в обмані: він виявляється імпотентом, який прагнув «навчити жінок літати», відкриваючи їм таємниці жіночності. Отже, фантазія

перевершувала будь-яку реальність. А в п'єсі «*Осінь у Вероні*» постарілі Ромео і Джульєтта експлуатують у комерційних цілях легенду про свою смерть. У цих текстах також виявляються постмодерні риси: цитування окремих елементів сюжету, маргіналізація героїв, іронія тощо.

Частина п'єс цього напрямку опубліковані в антологіях біографічної драми «*Таїна буття*» та історичної «*Часо&Простір*» – проєктах драматургічного відділу НЦТМ імені Леся Курбаса. Підсумовуючи, зазначимо, що історична українська драма на межі століть розвивалася переважно як напів-документальна драма та міфологічна притча. Для текстів 1990-х років властиві характерні ознаки постмодернізму, на початку XXI століття з'являються постдраматичні та метадраматичні прийоми. У деяких текстах автори поєднують реалістичні й неміметичні принципи та відповідні художні засоби.

Розглянемо, які стилістичні тенденції розвивалися в актуальній українській драмі. Пропонуємо поділити її на два етапи через відмінності в темах та художніх прийомах – «дореволюційний» до 2014 року та «постреволюційний» – після. Перший етап умовно можемо назвати «часом перемін», оскільки він стосується перехідного періоду після розпаду СРСР і формування нової української держави, а також коливання між різними векторами – Сходом і Заходом, минулим і майбутнім. Новітня українська драматургія акцентує адаптацію до постійних перемін, постколоніальний синдром, соціальні проблеми нового часу, еміграцію тощо. Одну з них, логічну у контексті посттоталітарного соціуму, можемо вважати домінантною – це усвідомлення свободи. Драматурги експериментують із різними формами і стилістичними напрямами. Наприклад, п'єса «*Різниця*» А.Вишневського пропонує прийоми драми неоабсурду та нео-сюрреалізму. Герой твору – художник-дальтонік, людина, що бачить світ інакше. Його

безуспішно намагаються змусити бачити «різницю», аж поки двійник «різниці» не з'являється у вигляді вбивці-різника з сокирою. Це химерне омонімічне перетворення виявляє внутрішню сутність тоталітаризму: якщо ти не помічаєш Різниці, це не означає, що Різниця не помічає тебе. Герметичність не дає можливості уникнути тиску – аж до знищення самого «інакшого».

Проблема свободи активізує паралельно проблему вибору. Одна з найбільш резонансних п'єс, яка ставилася десятки разів в Україні і закордоном, – «*Той, що відчиняє двері*» Неди Нежданої, визначена жанрово як «чорна комедія для театру національної трагедії». Дві жінки, замкнені у моргу і тероризовані дзвінками невідомих, які трактуються щоразу інакше: потойбіччя, війна, політичний переворот, напад бандитів тощо. До будь-якої ситуації вони пристосовуються з іронією, але найстрашнішим виявляється вибір, бо постійний страх і пристосування знекровлюють творчу енергію.

Романтичний ореол «свободи» в імперській країні спадає і розкриває необхідність жорсткого вибору, «найстрашнішого»:

«ВІКА. Вони кинули його нам, як собаці кістку. Нате вам вашу свободу, подавіться нею. Ти можеш іти, а можеш залишатися, можеш бути живою, а можеш мертвою. Ти сама вибираєш... Ми все чекали того, хто відчинить ці двері – надаремне. І найстрашніше, що телефон уже більше ніколи не задзвонить – вони проїхали повз нас. Вони вчинили найгірше...

(Неждана, 2005, с.271).

По суті, це гротескна модель посттоталітарної України, що в гонитві за стереотипними контекстами втратила відчуття реальності та здатність вибирати. У тексті з парадоксальним жанром і символічним місцем дії поєднуються елементи натуралізму й абсурду, містика та іронія. П'єса

акцентує образ замкненого простору і проблеми суті свободи та адаптації, як підміни креативу. Вона має колажну структуру і відкритий фінал.

Перехідний період поміж імперією і незалежною державою актуалізував і проблему сутності цієї нової країни, чи справді вона стала новою і зміненою, адже при владі лишилися переважно ті самі люди, які були в радянський час. Цю проблему спостерігаємо у п'єсі Г.Тельнюк «УБН» (поставлена у Львівському театрі імені М.Заньковецької). Це історія дисидента, колишнього політв'язня, який боровся за вільну Україну, але тепер живе вбогим відлюдьком і категорично не приймає вибореної незалежності, як фальшивої. Він не може йти на жодні компроміси з владою, яку представляють колишні агенти КДБ, що зламали його долю. У фіналі герой у відчаї влаштовує пожежу на знак протесту проти несправедливості. П'єса діагностує знакову ситуацію і постать для сучасного соціуму. Текст авторки, яка є водночас співачкою і музиканткою, має риси інтермедіальності, поєднує риси психологічної драми, поезії і сучасного рок-мюзиклу.

Подібну тему оманливої незалежності, «перевертня» демократичної свободи знаходимо і в п'єсах О.Ірванця, зокрема в *«Маленькій п'єсі про зраду для однієї актриси»*. Героїня в інвалідному візочку стала жертвою політичної демонстрації через зраду коханого. Проте поступово з'ясовується, що крісло – камуфляж, дівчина – агент спецслужб, а коханого заманюють у пастку. Тобто моделюється внутрішня сутність суспільної трансформації як гри владних структур. Натомість у п'єсі *«Прямий ефір»* уявна телестудія презентує своєрідний зріз українського соціуму. Автор використовує елементи драми абсурду – герої дискутують на тему неіснуючого феномену «мультиплюндизму». Залежно від політичної ситуації, зокрема появи людей з автоматами, люди кардинально змінюють свої думки з цього приводу: то

дискутують, то засуджують, то прославляють, але автор подає цей «культ» в іронічній абсурдній формі:

«Сьогодні у столиці вийшов з підпілля Центральний Штаб Мультипльондизму, і оголосив початок збройного опору. Нами вже захоплені вокзали та інші центри комунікацій, Народний Банк, Центральний Телеграф та перша Овочева База. Збройні Сили цілими дивізіями переходять на наш бік. Щойно, майже не чинячи опору, склала зброю охорона Головного Телецентру, і, користаючися з цього, ми звертаємося до вас, дорогі братове й сестри, з закликом про допомогу і підтримку! Вчення мультипльондизму приречене на перемогу, сьогодні чи в найближчому майбутньому! Так наблизьмо ж цю перемогу...!» (Ірванець, 2020, с.3).

У фіналі ж виявляється, що сам «прямий ефір» удаваний, а ситуація – замовлена «режисером». Межі між реальністю і грою, правдою та ілюзією розмиваються. У такий спосіб текст має форму метадрами.

Проблематика вимушеної еміграції постає у драмі Анатолія Крима «*Нелегалка*». Якщо раніше еміграція мала переважно політичний характер, то тепер здебільшого соціальний. Головна героїня – мати-одиначка, «нелегалка» і закордоном, і на батьківщині, яка вимушена жити поза законом, бо інакше не виживе. Страшний тут не лише діагноз – заручення долі з убивцею, а й прогноз – дочка стає наркоманкою, як знак втраченого майбутнього. У п'єсі «*Буна*» Віра Маковій вибудовує парадоксальну ситуацію – героїня їде закордон доглядати за літньою жінкою у той час, як її власна бабця, на діалекті «буна», лишається доглядати її сина. Драма акцентує відчуження, непорозуміння поколінь. Так, читаючи листа онуки, бабця коментує:

«БУНА. «Буно і дорогий мій Їлику!» Да, дуже дорогий, лишила дитину мені на старість, а сама втекла з кобилЕМ... (сміється) «...Я поміняла кучу роботів». Ти що хочеш робити? «...Зараз дивлюся за бабою, яка геть не

розуміє, що робить. Я їй даю ложку у руки, а вона не знає, куди її класти, чи у рот, чи у сраку». Тобі недобре було мені тут крішку допомгти, тепер підтирай гузиці бабам...» (Маковій, 2016, с.167).

Якщо «Нелегалка» тяжіє до нео-класичної лінійної композиції, то «Буна» має риси документальної драми і відкрити структуру.

Тема «свободи» розвивається у різновид «катастрофи свободи». Резонансний *«Гімн демократичної молоді»* Сергія Жадана, поставлений у Національному театрі ім. І.Франка, став масштабним «полотном» конфліктів нашого часу: як історія демократичних перемін і спроб побудувати новий гармонійний світ обернулися катастрофою. Власне з катастрофи, а саме з «коми» від спроби самогубства і починається п'єса. Головний герой має оригінальне поєднання професій «борець» і науковець, але в обох іпостасях став непотрібним незалежній країні. Тепер він намагається займатися бізнесом – будує з друзями «гей-клуб» – пародійний символ демократичних європейських цінностей. Подібно до традиційного вертепу в п'єсі монтуються дві частини: сакральна – з історією любові до свободи та її переродженням, і світська – абсурдний калейдоскоп соковитих характерів-масок нового часу: бізнесмени, чиновники, рекетири, іноземні пастирі тощо. У постмодерний монтажний принцип побудови вплетено своєрідних Арлекіна і П'єро, які з'являються в різних іпостасях. У концептосфері п'єси бажання свободи обертається катастрофою – кохана жінка головного героя розбивається на мотоциклі, а побудова власного «маленького раю» втрачає сенс, що й стає причиною самогубства головного героя. І попри порятунок життя, традиційний бурлеск і постмодерну іронічність, у п'єсі йде мова насамперед про катастрофу «свободи», яка є справжнім головним героєм п'єси.

Зворотня сторона «катастрофи свободи» – внутрішньої безвиході – постає у постдраматичній моноп'єсі *«Дикий мед у рік чорного півня»* О.Миколайчука.

Конфлікт двох Україн – із традиційними засадами любові, збереження роду і – сучасними цинічними принципами «виживання». Катастрофа і свобода також вступають у фатальний двобій, тільки територія боротьби тут внутрішня – душа жінки, загнаної у пастку страшного вибору: робити чи не робити аборт, а по суті вбивати чи не вбивати дитину. Усі раціональні аргументи «за» вбивство, посилені соціумом-лідером негативних показників: низьким рівнем життя, кількістю абортів, наркоманії, СНІДу тощо. Ці вбивчі аргументи цивілізації вриваються дзвінками й голосами інших. Аргумент за життя – ірраціональний і архаїчний, як тужлива народна пісня чи як присмак дикого меду, що врятував бабусю героїні у далекому 33-му, коли боролися за життя роду попри все. Хоча фінал п'єси неоднозначний, відкритий, але автор акцентує психологічне перетворення героїні. Варто зауважити, що розвиток монодрами загалом активізується у 10-х роках ХХІ століття. Окрім кількох фестивалів моновистав, цьому феномену присвячено проєкт-лабораторія «МоноЛІТ» з конкурсом моноп'єс і виданою на його основі антологією «Голос тихої безодні та інші голоси» у НЦТМ імені Леся Курбаса спільно з видавництвом «Фенікс». Моноп'єси переважно мають характерні риси постдраматичного письма.

Варто зауважити, що в сучасній українській драмі значно активізуються феміністичні тенденції – і в «жіночій» проблематиці, і в тенденції представляти жіночий погляд, як апріорі інший, відмінний від чоловічого. Таку різницю світоглядів і світовідчуттів представляють, наприклад, п'єса Оксани Танюк «Безодня кличе безодню», де одна й та сама ситуація презентована то з точки зору чоловіка, то – жінки. А проблему непорозуміння між найближчими людьми, відчуження і розпаду родини презентує у своїй п'єсі «Я знаю п'ять імен хлопчиків» Олександра Погребінська. Феміністичні п'єси представляє проєкт Центру Курбаса жіноча антологія «Мотанка»

(2016). Діалог іншостей спостерігаємо і в чоловічих п'єсах, наприклад, у нео-сюрреалістичній і водночас постдраматичній «Слон, легиший за вітер» Олександра Вітра різниця світосприйняття чоловіка і жінки постає у ставленні до часу, коли в дивному світі п'єси героїня вважає, що чоловік зупинив усі годинники, натомість він вважає інакше: «Чомусь вона думає, що годинники зупинив я. Вона навіть переконана в цьому. Вона дивується і ображається. Але хіба в цьому був би сенс? Що я можу вдіяти самотужки? Годинники зупинилися самі і давно. Просто вона не помічала, як спочатку зник смак хвилин, а потім зникли і самі хвилини. Годинники стали непотрібним обладунком» (Вітер, 2019, с.64).

Отже, для актуальної драматургії «часу перемін» також характерні риси постмодернізму та постдрами, у деяких використано неоабсурд, метадраму тощо.

Наступний етап актуальної драми – постреволуційний. Революція Гідності 2013-2014 рр., або Майдан, яка почалася з акцій на підтримку асоціації з ЄС, переросла в одне з наймасштабніших у 21 ст. протистояння захисників свободи і тоталітарної влади. Хоча вона здобула перемогу над диктатором В.Януковичем, який втік, аби не відповідати перед законом за масовий терор, захист від російської агресії досі триває. Майдан став способом мислення та об'єднанням людей, які захищають демократичні цінності – не лише в Україні. Очевидно, що ці події спровокували теми і сюжети багатьох п'єс, зокрема зібраних в антологіях – «Майдан. До і після» (2016) та «Лабіринт із криги та вогню» (2019) – проектах драматургічного відділу НЦТМ імені Леся Курбаса.

У культурному контексті революція створила «міф Майдану», який ліг в основу нової ідентичності і державності, що почала формуватися уповні від цих подій. Проте сучасний текст постає здебільшого як інтертекст, а новий

міф містить відсилання до традиційних міфів. Так Є. Кононенко зазначає про літературу Майдану: «Події Євромайдану самі по собі цілком надаються до того, щоб бути переповіданими мовою євангельського наративу... Те, що почалося «побиттям немовлят» (побиття студентів 30 листопада) завершилося Христовою жертвою розстрілу «Небесної Сотні» 18-20 лютого і відставкою тогочасного президента на третій день» (Кононенко, 2015, с.73).

Справді, євангельський міф накладався на історію Майдану. Водночас аналогії з традиційними міфами не вичерпують «міфу Майдану», який створює власні міфологеми – початку терору влади – «кривавої суботи», «Небесної Сотні» загиблих революціонерів, згодом, уже під час війни виникне назва «кіборги» до захисників Донецького аеропорту. І в цьому контексті показовим є створення новітнього вертепу – матриці українського театру – у п'єсі Н. Марчук *«Вертеп-2015»*, яка втілює його форму вже у контексті війни з Росією. Проте більшою мірою активізуються стратегії документальної драми. Зокрема одним із перших текстів у техніці вербатім стали *«Щоденники Майдану»* Н. Ворожбит – монтаж реальних інтерв'ю з учасниками революції. У складнішій інтермедіальній формі побудована п'єса *«Ми, Майдан»* Н.Симчич, де діалог є асоціативним монтажем монологів. Це уривки інтерв'ю, пости, коментарі у соціальних мережах, вірші. Сама композиція п'єси подібна до симфонії і складається з чотирьох аналогічних частин: ніби внутрішня музика об'єднує дійових осіб (але не персонажів) у смислове ціле, спрямовує їхні дії. Якщо в п'єсі *«Щоденники Майдану»* автор займає роль спостерігача, який монтує мега-інтерв'ю, то в другій – занурений у процес і емоційно «включений» у текст. В обох п'єсах особливим феноменом стає гімн України – парадокс, диво, яке має магічну силу. Так, у п'єсі Н. Ворожбит герої дивуються надзвичайній дії гімну – нестримним сльозам, від яких вони навіть намагаються знайти справжні ліки. У *«Ми,*

Майдан» гімн *«Ще не вмерла Україна»* перетворюється на «заклинання» від куль і гранат у найжахливішу ніч 18 лютого. Сама перемога Майдану здавалася дивом, логічно неможливим. Так Н.Симчич фіксує цей феномен цитатою з фейсбуку: «Майдан ще не знає цього, але він переміг сьогодні вночі, під ранок 19 лютого. Коли не побігли останні 15 хлопців з барикади біля Будинку Профспілок. Коли було втрачено основні будівлі і спалено намети, коли великий Майдан перетворився на крихтний п'ятачок... Ось тоді, у повній темряві, за цих 15 хлопчаків, що не склали зброї, зачепилася країна. І колесо історії повільно-повільно покотилося вперед» (Симчич, 2016, с.119). Саме цей період кульмінації революції – під час розстрілу людей на Майдані снайперами – зафіксований у п'єсі *«Лабіринт»* О.Вітра. Драма асоціативно відсилає до міфу про Мінотавра – чудовиська, яке живе в лабіринті і чатує на своїх жертв. «Автозак» (машина для арештованих) асоціюється з образом пастки. У неї потрапляють різні люди – французький журналіст, елітна повія, учасники Майдану і поліцейський, що відмовився стріляти. Та водночас це своєрідна лабораторія з перетворення звичайних людей у революціонерів. Фінал п'єси відкритий – частина героїв тікає, частина лишається, і невідомо, який шлях є порятунком, та важливим стає світоглядне єднання, коли слова українського гімну сплітаються з французькою Марсельезою.

П'єса *«Майдан Інферно, або Потойбіч пекла»* Неди Нежданої, поставлена також у Франції. Жанр «вулична містерія» і сама назва відсилає до євангельського міфу, але тут більшою мірою є античний міф про Орфея і Евридіку «навпаки». Це історія молодої пари Ореста і Ані, розділених *кривавою суботою* на Євромайдані. Через жорстоке побиття беркутівцями герой опинився в комі, поміж життям і смертю, по суті, у потойбіччі. Сучасна Евридіка прагне повернути його з того світу, але не вона спускається в пекло, а по суті «пекло» піднімається на землю і заповнює світ. Перетворення

владою Києва у концтабір, де будь-кого можуть заарештувати і знищити, де катують і спалюють заживо, асоціюється саме з пеклом, а Майдан в оточенні вогню, навіть візуально нагадує потойбіччя. Монтажна структура поєднує напів-документальні сцени, засновані на реальних подіях, містичні та віртуальні, перекладаючи мову Інтернету на театральну.

Образ пекла постає і в іншій п'єсі авторки – *«Кицька на спогад про темінь»* – постдрамі, означеній жанрово як «прощальний монолог Донбасу». Головна героїня, біженка з території, гібридно окупованої РФ, продає трьох кошенят – все, що лишилося від вкраденого у неї гармонійного світу. Саме через цих новонароджених вона лишилася у зоні війни і потрапила до катівні окупантів. П'єса акцентує те, що війна може проявляти і темні, і світлі сторони, а людяність починається з малого – зі ставлення до звірів.

Через «пекло» доводиться пройти і головному герою п'єси *«До-дієз шостої октави»* Ігоря Юзюка. І це не лише полон у катівні на території Донбасу, гібридно окупованій РФ, де він вижив лише завдяки музиці – кату подобалась його гра. Це і життя після повернення додому з фронту – байдужість і продажність людей боляче ранив ветерана.

Загалом у постреволюційній драмі повертаються загострені онтологічні конфлікти і дієві протагоністи, проте зазвичай ці герої героїчні не за статусом, а лише за вчинками. Але структури п'єс некласичні – складні монтажні композиції чи більш довільні постдраматичні, які поєднують реалістичність, віртуальність і містичність. Саме з цим періодом кардинальних змін найбільше пов'язана тенденція до документальності, що подекуди означають самі автори, як-от *«Каштан і Конвалія»* О.Миколайчука – «майже документальна драма», а *«Люди і кіборги»* О.Пономаревої, Д.Фертиліо – «документальна епічна драма». Як зазначає дослідник драми Є.Васильєв: «Вони тяжіють до жанру, а точніше метажанру документальної драми...

відображають сучасну літературну тенденцію – оперативно відобразити актуальні події, не вигадуючи (на це в митця просто немає часу в шаленому темпоритмі геополітичних подій і змін), а користуючись документальною фабульною базою» (Васильєв, 2020, с.75-76).

Паралельно до актуального, переважно реалістичного, в українській драмі розвивається інший напрям – інверсії альтернативних неміметичних світів: анімалістичних, містичних, фантастичних тощо. Одна зі знакових і найбільш резонансних п'єс – *«Станція, або Розклад бажань на завтра»* О.Вітра. Автор презентує різновид «територіальної» фентезі-притчі. Три молоді жінки опиняються на фантастичній станції, де здійснюються бажання. Проте вона обертається містичним «глухим кутом», пасткою, з якої важко вибратися, адже кожна з жінок «заблукала» у своєму житті. Бажання постає як онтологічна проблема, інструмент боротьби за людську душу. Сучасний світ маніпулює свідомістю, пропонує обирати чужі маски і шляхи. Свобода виявляється не у здійсненні будь-яких бажань, а у пошуку автентичних, тих, що можуть надати сенсу існуванню:

ТАНЯ. «Не збивай її! Може, це справжнє бажання... Хай божевільне, аби справжнє... Жінка іноді не розуміє потаємної суті свого бажання, але йде за ним і виходить на дорогу...» (Вітер, 2006, с.70). Автор *«Станції»* зорієнтовує на пошук внутрішнього імперативу, подолання душевної дисгармонії, виходу з нав'язаних соціумом стереотипів.

Форму «анімалістичного» фентезі – презентують п'єси *«Дуже проста історія»* М.Ладо та *«Ромео і Жасмин»* О.Гавроша. В обох творах автори вибудовують автономні альтернативні світи тварин та людей у формі притчі. У п'єсі М.Ладо «звіриний світ» уболіває за дитину, приречену родиною на аборт, і виявляється більш гуманним за людський. В основі сюжету О.Гавроша – історія пораненої чаплі Жасмин та старого пса Ромео, які змогли

«полетіти» і так урятуватися від трагічної долі. Людяність звіриною і «звірячість» людського світів у цій п'єсі більш підкреслені. Вони асоціюються з автентичною Україною (тварини) і сучасною люмпенізованою (люди). П'єса має два фінали: оптимістично-романтичний кінець із фантастичним польотом Ромео і Жасмин і дубль-фінал, де готують нову жертву, яка по суті нівелює перший. Світ, що поділяє всіх на катів, жертв і охоронців, – безнадійний. Свобода в такому світі приречена, і єдиний порятунок – це втеча. Так виникають образи деградації та дегуманізації соціуму, зокрема провінції. Подібні форми, але вже суто «звірині» постають і у п'єсах «*Ніч вовків*» О.Вітра, де герої існують за вовчими законами, та «*Час Ч*» О.Миколайчука – пародійному засіданні депутатів в анімалістичній версії парламенту. А п'єса «*Деталізація*» Д. Тернового – футуристичне фентезі, де поєднані реалістичні людські сцени з фантастичними анімованими предметами – оживлення і олюднення речей – посуду, печаток, бруківки. Драма виявилася пророчою – події революції на Майдані відбуваються до реальних подій.

Натомість п'єса О.Танюк «*Авва і смерть*», визначена авторкою як «фентезі-притча з елементами чорної сучасності», є поєднанням футуристичного, містичного й анімалістичного напрямків. Винайдення особливого рецепту безсмертя засобами криогенної медицини, як фантастично-прогностичного елементу поєднується з химерним простором «помежів'я» між життям і нежиттям та іронічною постаттю самої Смерті. Найбільш героїчним «героєм» стає собака Авва, найвідданіший і найжертівніший у п'єсі, тобто знову відбувається протиставлення людського і тваринного світу не на користь людського, діагностуються прагматичні поривання до безсмертя і втрата гуманістичних цінностей.

Тексти драми-фентезі різного типу мають широке представництво в українській драмі. Подібні експериментальні п'єси опубліковані в антології *«Інша Драма»* авторів НЦТМ імені Леся Курбаса. Пропонуючи різні означення підвидам драми цього напрямку, дослідниця Ю.Скибицька, автор післямови, означає їх як метамодернізм, основними ознаками якого є розхитування поміж принципами модернізму та постмодернізму, розмивання меж між реальністю і віртуальністю (Скибицька, 2019, с.5-8). Феномен різновидів драм-фентезі також пропонуємо називати «хімерна драма».

Підсумовуючи, окреслимо основні стилістичні тенденції розвитку української драми у запропонованому контексті. Насамперед відбувся процес деструкції соцреалістичного канону і створення багатовекторного мистецького простору новітньої драми. 1990-і роки ХХ ст. характеризували деміфологізація радянських ідеологем та руйнація стильових засад тоталітарної доби, відновлення окремих стилістичних елементів минулого (наприклад, драми абсурду, сюрреалізму). Драмі притаманні моделі з грою з неміметичними просторами та маргіналізацією персонажів і мовлення. 2000-і рр. позначені появою значної кількості історичних п'єс із переосмисленням «золотого віку» та глобальних катастроф, парадоксальних інверсій архетипних сюжетів, а також історико-біографічних, де акцентовано деміфологізацію, або реміфологізацію героїв минулого у контексті ревізії системи цінностей. Паралельно розвивається актуальна драма, яка поділяється на етапи до і після 2014 року, «час перемін» та «постреволюційна». Вони пропонують різні стратегії – і міметичні, й неміметичні. Це і розвиток нових світових тенденцій, як-от: постдрами, документальної драми включно з технікою «вербатім» і метамодернізму, зокрема розмивання меж поміж реальністю і віртуальністю. Водночас в Україні виникає особливий феномен неміметичної драми: містичне, анімалістичне, територіальне, або футуристичне фентезі,

який також називаємо «хімерною драмою». Це розмаїте плетиво картин світу авторів різних поколінь проявляє поліфонічну структуру драматургічного процесу, який став можливим саме завдяки вільному розвитку незалежної України.

Список посилань

- Багряна, А. (2020). Гойдалка, або Є в ангелів від лукавого. *Часо&Простір* (424-450). Київ: Саміт-книга.
- Бодріяр, Ж. (2004). *Симулякри і симуляція*. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи».
- Болгова, С. (2018). *Поэтика новейшей документальной драмы конца XX - начала XXI вв.* Відновлено з <https://www.dissercat.com/content/poetika-noveishei-dokumentalnoi-dramy-kontsa-xx-nachala-xxi>
- Бондарева, О. (2000). *Драматизм міфу і міфологія драми*. Херсон: Персей.
- Васильєв, Є. (2020). П'єси українських драматургів про гібридну війну: жанрові пошуки. *Курбасівські читання*, 15, 71-83.
- Верещак, Я. (2018). Центрифуга. *Варіанти* (65-85). Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса.
- Вітер, О. (2006). Станція. *Сучасна українська драматургія. Випуск 3* (45-72). Київ: Український письменник.
- Вітер, О. (2019). Слон, легший за вітер. *Інша драма* (33-52). Київ: Світ знань.
- Ворожбит, Н. (2010). *Зернохранилище* (Рукопис). Київ: Архів НЦТМ ім. Леся Курбаса.
- Ірванець, О. (2020). *Прямий ефір*. Відновлено з <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=14846&page=3>
- Ільїн, І. (1998). *Постмодернізм від витоків до кінця століття: еволюція наукового міфу*. Відновлено з <http://knigi4me.org/katalog5/file5241.html>.
- Коваленко, О. (2013). Індивідуальне на тлі постпостмодернізму. *Курбасівські читання*, 8, (36-48).

- Кононенко, Є. (2015). Що засвідчує поезія Майдану. *Після падіння тюремного муру. Українська література за роки незалежності: тенденції, проблеми, підсумки (1991-2015)* (71-74). Житомир: Рута.
- Корнієнко, Н. (2009). *Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності*. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса.
- Кошелівець, І. (1961). Драматургія О. Корнійчука на тлі радянського літературного побуту. *Сучасність*, 1, 58-70.
- Леманн, Х-Т. (2010). *По ту сторону театральності, или Прощание с мимесисом*. Відновлено з <http://www.nlobooks.ru/node/1016#sthash.aVMwrpg0.dpuf>.
- Миколайчук-Низовець, О. (2020). Алхімія Карла XII. *Часо&Простір* (239-298). Київ: Саміт-книга.
- Неждана, Н. (2005). Той, що відчиняє двері. *Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці* (254-271). Київ: Фенікс.
- Паві, П. (2000). *Словник театру*. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка.
- Постмодернізм. (2001). *Енциклопедія*. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом.
- Симчич, Н. (2016). Ми, Майдан. *Майдан. До і після. Антологія актуальної драми* (99-124). Київ: Світ знань, НЦТМ ім. Леся Курбаса.
- Скибицька, Ю. (2019). *Метамодерністська інакшість новітньої української драми. Інша драма. Антологія експериментальних українських п'єс* (189-207). Київ: Світ знань, НЦТМ ім. Леся Курбаса.
- Vermeulen, T., van den Akker, R. (2010, July 15). What is metamodernism? *Notes on metamodernism*.
Відновлено 3
<http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/>
- Хорватська версія статті:
<https://www.hfiloloskod.hr/images/HFD/ks202zaweb.pdf>

References (translated and transliterated)

- Bahriana, A. (2020). Hoidalka, abo Ye v anheliv vid lukavoho. [The swing, or Angels have something from the evil]. *Chaso&Prostir* (424-450). Kyiv: Samit-knyha [in Ukrainian].

- Bodriar, Zh. (2004). *Symuliakry i symuliatsiia. [Simulacra and Simulation]*. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].
- Bolgova, S. (2018). *Poetika noveyshey dokumentalnoy dramy kontsa XX - nachala XXI vv. [Poetics of the latest documentary drama of the late 20th - early 21st centuries]*. Retrieved from <https://www.dissercat.com/content/poetika-noveishei-dokumentalnoi-dramy-kontsa-xx-nachala-xi> [in Russian] (access July 11, 2021).
- Bondareva, O. (2000). *Dramatyzm mifu i mifolohiia dramy. Monografiya [Dramatism of myth and mythologism of drama]*. Kherson: Persei [in Ukrainian].
- Irvanets, O. (2020). *Priamyi efir*. Retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=14846&page=3> [in Ukrainian] (access July 13, 2021).
- Iliin, I. (1998). *Postmodernizm vid vytokiv do kintsia stolittia: evoliutsiia naukovoho mifu. [Postmodernism from its origins to the turn of the century: the evolution of the scientific myth]*. Retrieved from <http://knigi4me.org/katalog5/file5241.html> [in Ukrainian] (access July 10, 2021).
- Kovalenko, O. (2013). Indyvidualne na tli postpostmodernizmu [Individual on the background of postmodernism]. *Kurbasivski chytannia [Kurbas Readings]*, 8, 36-48 [in Ukrainian].
- Kononenko, Y. (2015). Shcho zasvidchuye poeziya Maydanu [What proves the poetry of the Maidan]. *Pislia padinnia tiuremnoho muru. Ukrainska literatura za roky nezalezhnosti: tendentsii, problemy, pidsumky (1991-2015) [After the fall of the prison wall. Ukrainian literature during the years of independence: trends, problems, summaries (1991-2015)]* (71-74). Zhytomyr: Ruta [in Ukrainian].
- Korniienko, N. (2008). *Zaproshehnia do khaosu. Teatr (khudozhnia kultura) i synerhetyka. Sproba neliniinosti [The Invitation to chaos. Theater (Art Culture) and synergetics. An attempt of non-linearity]*. Kyiv: NTTM im. Lesia Kurbasa [in Ukrainian].
- Koshelivets, I. (1961). Dramaturhiia O. Korniiichuka na tli radianskoho literaturnoho pobutu [Dramaturgy of O. Korniychuk on the background of the Soviet literary life]. *Suchasnist*, 1, 58-70 [in Ukrainian].
- Lemann, K-T. (2010). Po tu storonu teatralnosti, ili Proshchanie s mimesisom [Beyond Theatricality, or Farewell to Mimesis]. Retrieved from <http://www.nlobooks.ru/node/1016#sthash.aVMwrpg0.dpuf> [in Russian] (access July 8, 2021).

- Mykolaichuk-Nyzovets, O. (2020). Alkhimiia Karla XII [Alchemy of Karl XII]. *Chaso&Prostir* (239-298). Kyiv: Samit-knyha [in Ukrainian].
- Nezhdana, N. (2005). Toi, shcho vidchyniaie dveri [He who opens the door]. *Potoibich pauzy. Almanakh molodykh pysmennykiv stolytsi [Beyond the pause. Almanac of young writers of the capital]* (254-271). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Pavi, P. (2000). *Slovyk teatru [Dictionary of the theatre]*. Lviv: VT LNU im. Ivana Franka [in Ukrainian].
- Postmodernizm [Postmodernism]*. (2001). Entsiklopediya [Encyclopedia]. Minsk: Interpresservis; Knizhnyy Dom [in Russian].
- Symchych, N. (2016). My, Maidan [We are Maidan]. *Maidan. Do i pislia. Antolohiia aktualnoi dramy [Maidan. Before and after. The anthology of actual drama]* (99-124). Kyiv: Svit znan, NTTM im. Lesia Kurbasa [in Ukrainian].
- Skybytska, Y. (2019). Metamodernistska inakshist novitnoi ukrainskoi dramy [The metamodernist otherness of the contemporary Ukrainian drama]. *Insha drama. Antolohiia eksperymentalnykh ukrainskykh pies [Other drama. The anthology of experimental Ukrainian plays]* (189-207). Kyiv: Svit znan, NTTM im. Lesia Kurbasa [in Ukrainian].
- Vermeulen, T., van den Akker, R. (2010, July 15). What is metamodernism? *Notes on metamodernism*. Retrieved from <http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/> (access July 18, 2021).
- Vasyliiev, Y. (2020). Piesy ukrainskykh dramaturhiv pro hibrydnu viinu: zhanrovi poshuky [Plays of Ukrainian playwrights about hybrid war: genre searches]. *Kurbasivski chytannia [Kurbas Readings]*, 15, 71-83 [in Ukrainian].
- Vereshchak, Y. (2018). Tsentryfuha [Centrifuge]. *Varianty [Variants]* (65-85). Kyiv: NTTM im. Lesia Kurbasa [in Ukrainian].
- Viter, O. (2006). Stantsiia [Station]. *Suchasna ukrainska dramaturhiia. Vypusk 3 [Modern Ukrainian drama. Issue 3]* (45-72). Kyiv: Ukrainskyi pysmennyk [in Ukrainian].
- Viter, O. (2019). Slon, lehshyi za viter [An elephant lighter than the wind]. *Insha drama [Another drama]* (33-52). Kyiv: Svit znan [in Ukrainian].
- Vorozhbyt, N. (2010). *Zernokhranylyshche [Cereal grain]*. (Rukopys [Manuscript]). Kyiv: Arkhiv NTTM im. Lesia Kurbasa [in Russian].

**DRAMATURGY OF INDEPENDENT UKRAINE:
STYLISTIC TENDENCIES IN THE CONTEXT OF
SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATIONS**

Nadiia Miroshnychenko,

Candidate of Philological Sciences (PhD),

Chief of the department of dramaturgic projects,

The Les' Kurbas National Centre for Theatre Arts,

Kyiv, Ukraine

The purpose of the work is to research the new Ukrainian dramaturgy in the socio-cultural context and to reveal the main trends of the stylistic paradigm change. **The research methodology** is based on a combination of the literary analysis and socio-cultural concepts, also structural-semiotic and comparative-typological methods.

The scientific novelty is in the consideration of stylistic trends of the contemporary Ukrainian drama in the context of changes of the socio-cultural model and some new plays are introduced into the scientific context for the first time. **Analyzing the process of development** of modern Ukrainian drama, this article analyzes how the main stylistic trends are manifested in the texts of the post-totalitarian period from the 90s of the XX to the 21st year of the XXI centuries. The contemporary plays were formed during the period of cardinal social transformations: the collapse of the USSR, the formation of Ukrainian statehood at a new stage, three revolutions and a hybrid war against Russian aggression. The stylistic paradigm changed accordingly: the destruction of the socialist-realist canon and the emergence of multiple directions of development.

The article proposes to distinguish three groups of texts in accordance with the artistic reality depicted in them: historical and biographical drama, actual one and fantasy drama. The first type

is associated with the processes of de-ideologization and the formation of statehood, rethinking history and cultural heroes. The actual drama until 2014 mainly focuses on social issues: social transformations and adaptations, postcolonial consciousness, the consequences of the economic crisis and emigration, and so on. The focus of the plays after the Revolution of Dignity is on understanding the phenomenon of the Maidan, the struggle for human rights, against totalitarianism and the Russian occupation. The third group experiments with different forms of fantasy drama: mystical, animalistic, territorial, virtual, and so on. The article analyzes the plays of authors of different generations: A. Bagryana, J. Vereshchak, O. Viter, N. Vorozhbyt, O. Gavrosh, S. Zhadan, T. Ivashchenko, O. Irvanets, A. Krym, V. Makoviy, N. Marchuk, O. Mykolaychuk, N. Nezhdana, N. Simchych, O. Tanyuk, D. Ternovyi, V. Shevchuk, I. Yuzuk and some others. The texts analyze various structural elements, genres, themes, plots, compositions, types of characters, etc.

Conclusions. Ukrainian drama of the late twentieth century mostly has features of postmodernism and semi-documentary drama, as well as elements of trends of the past, supplanted in the Soviet period, such as drama of the absurd. At the beginning of the twentieth century, models of postdrama, docudrama, metadrama emerged, and features of metamodernism developed. An artistic phenomenon called "whimsical drama" is also described.

Keywords: Ukrainian drama, play, stylistic trends, structure, postmodernism, postdrama, metadrama, metamodernism.