

Надія Мірошніченко  
культуролог (м. Київ)

## ХИМЕРНА ДРАМА. НЕОМІФОЛОГІЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ТЕКСТУ В УКРАЇНСЬКОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ФЕНТЕЗІ

Згідно з П. Паві драматургію можна розглядати як «теорію можливостей представляти світ»<sup>1</sup> [1, 92]. Тож драматургія є, на мою думку, ігровою моделлю світу. Припускаю, що ці моделі вбирають у себе основні константи свого часу і транслюють їх подальшим поколінням. При всій множинності цих можливостей, їх можна звести умовно до двох типів: наближених до реальності, або міметичних, та оригінальних, автономних, або неміметичних. Сучасна українська драматургія тяжіє переважно саме до другого типу, що зумовлено низкою причин, як історичних, так і новітніх.

Історія мистецтва і драматургії зокрема розвивалася у протистоянні і водночас співіснуванні двох начал – ірраціонального та раціонального, або ж діонісійського і аполлонівського – згідно з концепціями Шлегеля-Шеллінга-Ніцше. Відповідні цим началам стилістичні течії чергувалися одна з одною, але могли й співіснувати в межах одного періоду у відвертому чи прихованому конфлікті, як-от класицизм і бароко. З приводу домінування того чи того начала в постмодернізмі думки дослідників розділилися. Наприклад, російський теоретик Віктор Халіпов відносив його до напряму з домінантою раціонального начала. Але, гадаю, навіть при поверховому розгляді можна помітити в принципах постмодернізму синтетичність, тобто прояви обох начал. Скажімо, принцип «цитування» – ознака аполлонівського, а принцип «гри» – діонісійського (докладніше обґрунтування в авторській статті «Неоритуальність у театрі постмодернізму» [2]). Мистецька доба, в якій ми існуємо, – початок 2000-х – уже має свою відмінність, у драматургії зокрема, але її особливість і привабливість саме у множинності шляхів розвитку, принципів творення і способів моделювання мистецької реальності. Проте і в цій багатовекторності можна помітити тенденції до домінування раціональності чи ірраціональності (наприклад, вербатім і постдрама), а стосовно

© Н. Мірошніченко, 2011.

<sup>1</sup> Тут і надалі пер. з рос. мій. – Н. М.

театру – міметичності та неміметичності.

Українська драматургія протягом століть тяжіла до розквіту саме в стилістичних течіях із переважанням ірраціонального начала, а отже, неміметичних (бароко, романтизм, модернізм). Її основи були закладені в добу бароко, яка породила форми, що стали її своєрідними матрицями, як-от «Вертеп». Такої думки дотримуються чимало дослідників, зокрема М. Сулима стверджує, що саме в містерійній шкільній драмі «поступово формувалися засади, на яких зростала українська драматургія нових часів» [3, 5] Ця тенденція мала підтвердження і у філософії, наприклад у так званому «кордоцентризмі», започаткованому такими потужними мислителями, як Г. Сковорода і П. Юркевич. Тож я беру за основу гіпотезу, що переважання ірраціонального начала загалом притаманне українській ментальності, що логічно проявляється і в драмі. Окрім того, раціоналізація драматургії і вдавана «реалістичність», яка нав'язувалася в період «соцреалізму», після падіння радянського режиму викликала заперечення у авторів нового покоління. Відповідно міметичність драми почала трактуватися як щось застаріле і малооефективне, «постсоціалістичне» в новій реальності.

Тому вважаю, що не випадково в українській драматургії, на відміну від російської та польської, драма «вербатім», яка по суті є новою версією домінування міметичності, не мала широкого представництва. Окрім тих українських авторів, які потрапили в орбіту російської «Нової драми» і пишуть переважно російською, такі як Н. Ворожбит, А. Яблонська, О. Денисова. На відміну від старшого покоління, (В. Канівець, В. Фольварочний, Ю. Щербак, почасти В. Босович, Я. Стельмах А. Крим) драматургії середнього і молодшого покоління – С. Щученко, К. Демчук, О. Вітер, Н. Неждана, М. Курочкін, В. Тарасов, О. Танюк, А. Вишневський, Ю. Паскар та інших (але до них можна віднести і окремі твори Я. Верещака, Б. Жолдака, Л. Чупіс...) притаманні різнобічні пошуки створення «іншої» неміметичної реальності у драмі, розуміння театру як суверенної території, для якої творяться моделі світу з особливими авторськими законами існування.

Якщо слідувати теорії про три рівні міфологізації тексту, які мають свої особливості у Е. Фромма, М. Еліаде, Р. Барта, К. Хьюбнера, Г. Мережинської, то ми схилиємося до такого поділу, як: традиційна, ідеологічна та мистецька, як надбудова (насамперед за Р. Бартом). Тоді драматичні твори цього напряму тяжіють до домінування міфологізації третього типу – мистецької. Саме вона, вважаю, розкриває потенціал фантазії митця і є більш точною з точки зору діагностики та прогностики суспільства. Проте ми свідомі того, що в сучасній літературі загалом про-

блематично створити новий міф у чистому вигляді. Сучасний текст може розглядатися здебільшого як інтертекст, відповідно і «новий» міф все одно зазвичай містить відсилки до традиційних, проте він більш автономний і більшою мірою проявляє креативність сучасного мистецтва. А в сучасній культурній ситуації України з її державотворчими інтенціями і пошуками ідентичності поява новітніх оригінальних міфів у драматургії має особливе значення. Окрім того, суттєвим фактором є й осмислення світових процесів у зв'язку з технократизацією, глобалізацією, створення віртуальних реальностей і відповідно психологічних змін у зв'язку з цими процесами. Новітня міфологія у драмі якраз і вловлює ці трансформації в психіці.

Серед «неміметичних» неоміфологічних п'єс значне місце посідає своєрідне драматичне «фентезі». Це поняття має різночитання у різних теоретиків, зокрема є доволі хитке розмежування між фентезі і фантастикою, і поки що цей термін мало застосовується власне до театральної драматургії. Згідно з одним із словникових визначень «фентезі – жанр літератури, близький до наукової фантастики, але він у більш вільній, «казковій» манері використовує мотиви далеких переміщень у просторі і часі, інопланетних світів, штучних організмів, міфологію давніх цивілізацій» [4]. Для мене важливим є насамперед те, що фентезі, термін походить від англійського слова «фантазія», наголошує на домінанті світу фантазії автора, його переважання над «дійсним» світом, самостійність його законів. Зокрема, Віталій Черников наголошує, що «фентезі – це література, що стосується світів, у яких, окрім звичних нам фізичних законів, існують деякі нові закони цього Всесвіту, які дозволяють силою волі чи за допомогою якихось предметів здійснювати деякі дії, які під наші закони не підпадають» [5].

Я пропоную розглядати драматичне фентезі як п'єсу, в якій змодельовано особливу територію з автономними законами існування реальності. Ця реальність може бути *магічною, фантастично-футуристичною, містичною, ігровою* тощо. Спільним принципом лишається створення окремого оригінального світу, де панують власні закони і можуть створюватися особливі «нереальні» персонажі, як міфологічного походження, так і фантастичного. Така модель дає можливість поглянути на сучасний світ через особливу призму і побачити в ньому авторські акценти і паростки нового, інакшого світовідчуття і світогляду. За принципами співвідношення з міфом вона може бути аналогічна притчі і почасти поєднуватися з нею. Насамперед їх єднає зображення у творі особливої картини світу. Зокрема Тетяна Михед стверджує, що «слово притчі витворює континуальну, міфологічно замкнену і позачасову кар-

тину світу=універсуму. Тут відсутня випадковість і панує закономірність як вияв Провіденціалізму» [6, 93]. Ми робимо припущення, що притча здебільшого послуговується традиційними міфами, а фентезі – і традиційними, і новітніми. Такі міфи у фентезі можуть бути як національного, так і універсального гатунку. Але у деяких текстах притча і фентезі можуть вільно поєднуватися і навіть акцентуватися автором, як-от жанрове визначення п'єси «Авва і Смерть» Оксаною Танюк: «фентезі-притча з елементами чорної сучасності».

На мою думку, фентезі проявляє особливе значення протистояння між міметичністю та неміметичністю як світу, створеного Богом чи вищими силами, та світом, створеним власне людиною – інакшим. Відмінність тут насамперед у ролі творця (Бог чи Людина) і в розумінні гармонії (або в одному зі світів, або в їхньому поєднанні). Повертаючись до нашої проблематики, драматичне «фентезі» виявляється відповіддю на глибинну потребу людини нового часу: створення драматургії, яка базується на конфлікті різних реальностей: міметичної і неміметичної, віртуальної. Оскільки важлива ознака цих інших реальностей – варіативність, так і драматургія потребує зміненої композиційної структури, нелінійної, варіативної, а також і інших драматичних компонентів.

До таких «фентезійних» текстів можна було б віднести: «Повернення» і «Шляхетний Дон» Сергія Щученка, «Станція, або Розклад бажань на завтра» Олександра Вітра, «Клаптикова порода» Артема Вишневського, «УQ» Юрія Паскара, «Сезон полювання на кохання» В. Тарасова, «Авва і смерть» Оксани Танюк, «Душа моя зі шрамом на коліні» Ярослава Верещака, «Коли повертається дощ» і «Угода з ангелом» Неди Нежданої, «На виступцях» Катерини Демчук тощо. Попри всю розмаїтість драматичних фентезі, серед них можна виділити напрями, зокрема: магічний, футуристичний, містичний, ігровий. Пропоную розглянути їхні особливості на прикладі текстів, які проявляють різні напрями – магічний і футуристичний.

### Магічне фентезі

Розглянемо спершу «магічний» напрям фентезі, зокрема проаналізуємо неоміфологічне моделювання мистецького гатунку на прикладі п'єси Олександра Вітра «Станція, або Розклад бажань на завтра». В основі п'єси модель напівфантастичного світу, в якому здійснюються бажання – це загадкова Станція «з великої літери», в якій панують дивні закони. Міфологічна складова має свої віддалені претексти. Мотив «здійснення бажань» має свої аналоги у традиційній міфології. Зазвичай, це

мотив, пов'язаний з магією, і може здійснюватися або за допомогою якоїсь речі (як-от «чарівна паличка»), або слова, формули («по шучому велінню»). Мотив здійснення бажань може реалізуватися як у позитивній версії (як нагорода, встановлення справедливості), так і в негативній. До речі, в літературних текстах переважає негативне трактування мотиву здійснення бажань («Казка про рибака і рибку» О. Пушкіна або «Шагренева шкіра» О. де Бальзака). Це також може бути допомогою для здійснення героєм певної місії. В актантній моделі В. Проппа навіть є відповідний актант «Даритель» – той, що дає герою якусь магічну силу, якою може бути і здійснення бажань.

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

Три героїні, які потрапляють на цю Станцію, мають підкреслено «типові» для сучасного соціуму імена: Тетяна, Ольга та Ірина. Вони мають відповідники трьох видів транспорту, а також трьох стихій. Тетяна – потяг, земля, адже її територія зчитується насамперед як залізнична станція. Ольга – літак, повітря, сповнена екстремальних мрій. Ірина – пароплав, вода – хитка і мінлива. Але тільки у фіналі, наприклад, Ольга починає відчувати «свій» вид транспорту. Станція – має свій міфологічний містичний аналог – роздоріжжя – це місце, де можна зустрітися з дияволом, місце, де можна продати душу. Водночас, є й інший аналог – глухий кут, безвихідь, який так і вербалізується однією з героїнь, Ольгою, поєднуючи обидва значення: «Чортів кут».

Станція як лейтмотив катастрофи виникає у «Вишневому саді» А. Чехова. Станція як особливе сакральне-містичне місце зображена, наприклад, у п'єсі «Майстри часу» І. Кочерги, де зустрічі зі своєрідним «дияволом» Карфункелем хронометрують радикальні зміни в герої та світі. Станція у О. Вітра цікава своєю поліваріатністю, що й створює

особливу міфологічну модель, зокрема вона може прочитуватися водночас і як рай, де здійснюється бажання «без платні», і як пекло, з якого вони не можуть вибратися, і як чистилище, в яке вони потрапляють «чомусь і для чогось» – як одна з версій – для очищення від чогось у минулому, покаяння. Одна з можливих інтерпретацій Станції – це також життя у зміненому стані свідомості – наприклад, від вживання наркотиків. За законами цього світу існування тут може дати враження ейфорії, але на зміну приходять депресія – подібно до наркотичної залежності. Так само тут здійснюються бажання, але вибратися звідси – неможливо, поки не проявиш волю і не збагнеш, навіть вибиратися. Ще одна можлива реальність – гри, азартної чи комп'ютерної. Тобто смислові конотації Станції варіативні, як і способи сценічного прочитання.

Жанр п'єси окреслено автором як театральна «пастка». Станція – місце, з якого важко, але не неможливо вибратися. Зауважимо, що замкнений простір притаманний багатьом п'єсам цього періоду, і це має пояснення з точки зору посттоталітарності, страху звільнення, перемін. Пошук такої можливості – зовнішня дієва лінія п'єси, але це лише ілюзія.

Справді, пастка виникає й у своєрідній оманливій конфліктності. За першим зовнішнім подієвим рядом виникає враження, що конфлікт п'єси – між господинею Станції Тетяною та прибулими Ольгою та Іриною – за можливість виїзду зі Станції. Зокрема заради цього вони вигадують собі неіснуючі і цілком непритаманні їм у соціумі ролі. Але поступово з'ясується, що наміри господині Станції протилежні – допомогти їм поїхати звідси. От тільки Станція, як загадкова містична істота, не відпускає їх. Таким чином, зовнішній конфлікт між героїнями перетворюється на конфлікт із вищими силами. Господиня Станції є своєрідним «провідником»: вона намагається підштовхнути їх до власного розуміння сутності Станції і причини їхньої появи тут – особисті внутрішні причини. Тож химерний вплив пастки на драматичну структуру твору продовжується: конфлікт із вищими силами перетворюється на внутрішні конфлікти кожної з героїнь. Насамперед між тим «шляхом», який у них закладений, і тим, яким кожна з них іде, або мовою п'єси – яким «транспортом». Станція стає символом «заблуканості» душі, місцем, в якому вони можуть спробувати розібратися із собою, своєю сутністю – завдяки прозорості спілкування з тими самими вищими силами – у своєрідній системі «онлайн»: запит-відповідь.

І тут автор підводить до своєрідної філософської онтологічної проблеми: а що являє собою людське бажання? Звідки і, головне, чому воно виникає? Яке бажання є істинним, а яке – сумнівним, штучним? Власне, втрата відчуття чистоти бажання, його істинності – виявляється однією

з проблемних зон нашої цивілізації, бо це може бути шляхом до втрати себе як особистості. «Бажання – це не те, що ти кажеш, іноді навіть не те, що ти думаєш...», – пояснює господиня [7, 64]. З концептосфери п'єси випливає, що «справжнє» бажання – це власне той внутрішній стимул до розвитку особистості, реалізації певної «місії», закладеної природою, Богом чи вищою сутністю. Одна з причин «заблуканості» лежить в основі сучасної цивілізації, а саме у феномені впливу масової свідомості. Різноманітні технології маніпулювання свідомістю, культивування певного способу життя впливають на психіку людей, формують штучні бажання і можуть таким чином руйнувати особистість. Тобто тут ми стикаємося з міфологією другого типу – ідеологічною, точніше з деміфологізацією окремих ідеологем. Так, жінки приймають образи популярних престижних сучасних типів, які насправді аж ніяк не відповідають їхнім сутностям і «руйнують» їх. У фіналі одна з героїнь, Ольга, таки звільняється від штучного стереотипу себе – «залізної леді», долає «міжміфологічний» конфлікт і відновлює в собі архетип – жінки-матері, який і дозволяє їй вибратися зі Станції. Двоє інших героїнь лишуються, але сутність цього місця змінюється. Станція стає для них не пасткою, а територією творчості: для Ірини – грати різні ролі, а для Тетяни – вести цю гру, тобто, по суті, це близько до актриси і режисера. І в цьому новому таїнстві, можливо, вони вигадають новий шлях для себе.

Отож, у «Станції...» Олександра Вітра створена складна полі-міфологічна модель – «території», в якій можна нейтралізувати штучні ідеологеми, які блокують креативність, віднайти традиційні міфологеми і вийти на рівень вільної гри фантазії, яка є можливістю програмування нової реальності. Зауважу, що текст має і поліваріантну історію рецепції і сценічного втілення, де «Станція» трактувалася по-різному і візуально, і смислово. Характерно, що ця п'єса ставилася в різних регіонах країни: у Києві (театр «Міст»), Дніпропетровську (театр «Маски», гран-прі на трьох театральних фестивалях), Львові (театр «Ми») тощо, перекладалася російською та англійською мовами (видана в альманаху зарубіжної драматургії «Mercurian», США), що свідчить про універсальність проблематики. Отже, текст має ознаки складної структури з високим ступенем поліваріантності рецепції.

### **Футуристичне фентезі**

«Клаптикова порода» Артема Вишневського також належить до прямої фентезі, але футуристичного гатунку – дія відбувається в уявному майбутньому. Проте, на мою думку, у п'єсі автор фіксує ті видозміни, які

відбуваються зі свідомістю сучасної людини, гіперболізуючи деякі тенденції розвитку, і проявляє їх в образі так званої «клаптикової породи». Якщо спробувати дешифрувати візуальну образність, то маємо нецілісну, неорганічну, дискретну людину – «клаптикову». Напевно, продовженням цього асоціативного ряду може бути й «кліпова свідомість» – як прояв особливого уривчастого сприйняття світу. За цим же принципом вибудовується архітектоніка твору: «перший клаптик, другий»... Епізоди п'єси не зв'язані єдиною наскрізною дією, а поєднані радше за принципом монтажу і асоціативним зв'язком. Проте в п'єсі є спільне дієве начало – це перетворення людини, її мутація, а разом із нею і перетворення світу.

Химерний світ, який вибудовує Вишневський, має гіперболізований граничний поділ: технократичний (віртуальний) та природний: створений людиною як негативний та вищими силами – як світ «втраченого раю». Роботи зовні мало чим відрізняються від людей, вони вимагають захисту своїх прав і навіть мають одного канонізованого святого. Проте їх вирізняє суттєва риса: надмірна раціональність, відсутність почуттів. Здавалося б, технократичний світ – довершено зручний і безпечний для людини: роботи-служники, будь-яка віртуальна реальність на вибір за вікном – все здійснюється за допомогою тієї чи іншої «кнопки». У цьому світі ідеологія споживацького суспільства доведена до абсурду: людина не мислить себе без машини і виглядає безпорадною і хворою.

Проте головний герой Етей сприймає цей світ, як осоружний і ворожий, що викликає лише «жаль і нудьгу». «Віртуальність – це дико і не по-людськи», – парадоксально характеризує протагоніст спокійне життя «за склом», хоча саме віртуальність – витвір людської цивілізації на відміну від «дикого» природного світу.

Етей прагне його змінити, повернути у первісний, природний стан. Згідно з п'єсою «Клаптикова порода» знищення світу, побудованого на технократично-споживацькій ідеології, потребує повернення до архаїчної міфології. Таким чином, протагоніст потрапляє у конфлікт двох міфологій: давньої традиційної та ідеологічної, нібито майбутньої, але по суті, сучасної, просто перебільшеної. Артем Вишневський використовує традиційну матрицю, закладену в основу трагедії ще з первісних ритуалів: переродження світу потребує принесення жертви. Такою жертвою, яка поверне первісну гармонію, за планом своєрідного сірого кардинала «Бовдура-Служника» має стати Технарх – головний робот, що управляє цим світом.

Спокусник пропонує різні види зброї: не лише нову, але й «уживану», зі слідами крові, ніби підтверджуючи повторюваність, ритуальність цього перетворення, його перехід із минулого в майбутнє. Але Етей від-

мовляється від дієвої ролі «героя-переможця», його не спокушає ідея вбивства. Далі ця міфологічна модель трансформується і накладається інша, більш приваблива для протагоніста: порятунку «царівни», якщо слідувати термінології актантної моделі П. Проппа. Технарх, що згідно з цією ж моделлю виконував функцію своєрідного антигероя, вічного безсердечного «Чахлика Невмирущого», натомість має образ гарної дівчини, тобто «царівни». Головний герой закохується в неї і страждає від холодності жінки-робота. Трансформацію цих образів автор здійснює завдяки пластичній символічній сцені обміну серцями між Етеєм і Технархом та оживлення «мертвого» серця красуні. Він прагне не знищити, а навпаки, олюднити цей світ, тобто наповнити його чуттєвістю. Але тут автор знову використовує міфологічний прийом – поцілунок, як засіб оживлення «мертвої принцеси», який натомість «убиває» Технарха, що пояснюється законом фізики: волога викликає коротке замикання. Герой нібито здійснює свою місію – переродження цього світу, але протилежно тому, як він очікував. Таким чином, кохання і смерть виявляються взаємооберненими, а загибель і порятунок – двома сторонами однієї медалі. Водночас, відбувається подвійна перипетія: герой уникає убивства і прагне почуттів, натомість саме чуттєвість виявляється вбивчою для холодного раціонального віртуального світу. У фіналі Етей нібито опиняється у гармонійному «Новому світі» – з дзюрчанням струмків і пурханням метеликів, але це знову омана, створена Професором від медицини, що стимулює його «уявне середовище». Отже, очікуване перетворення – також лише внутрішнє, уявне.

Літературознавець Раїса Тхорук зазначає, що «Артем Вишневський пише про людей, які готові змінити що завгодно, або ж перечекають осторонь, спостерігаючи перетворення, та ніколи не зміняться самі, приречені чіплятися «гострими кутами» власних душ за обтічно знівельовані обриси усього, що зовні» [8, 5–6]. Проте, гадаю, зміни відбуваються, але в цій п'єсі, по суті, змінюється лише головний персонаж Етей – це шлях пізнання світу і себе через різні міфологічні моделі. Натомість інші персонажі – це радше внутрішні образи героя, ніж самостійні особи. Тож змодельований автором світ являє собою проекцію внутрішнього світу людини, який провокує і брак емоцій, і неможливість гармонії. Артем Вишневський у формі п'єси-фентезі, використовуючи інверсії традиційної міфології, творить новий міф про складні зміни раціонального та ірраціонального начал у психіці сучасної людини, зокрема ментальний страх перед раціоналізацією, а також про складну взаємозалежність минулого і майбутнього, поєднаних спільними ритуалами.

Зауважу також, що втілення п'єси також виявилось авторським – по-

Химерна драма. Неоміфологічне моделювання тексту в українському драматичному фентезі становка Вишневським-режисером в авторському театрі-студії «МЕТР» (Рівне) відзначена на фестивалі «Драбина» (Львів), що нібито відповідає і самій концепції проєкції внутрішнього авторського світу.

Підсумовуючи, я пропоную назвати пошуки в новітній драмі, пов'язані з фентезі «**химерність**» або «**химеризм**». Цей термін має дотичність до поняття «химерний роман», яким окреслено стильові тенденції українських прозаїків кінця ХХ століття (найпомітніший представник якого В. Шевчук), проте стосовно драматургії цей термін потребує суттєвих уточнень. *Химера* – створіння, яке мутує від реальних форм до парадоксальних гібридів, не фіксуючи одного стану, але продовжуючи змінюватися, не боячись «неправильності», ненормованості і навіть потворності. У перекладі на драму – це створення особливого світу, де можуть поєднуватися різні стильові напрямки, але існують особливі авторські закони, відмінні від реальних. Цій драмі притаманне поєднання масковості, карнавалізації водночас із безжальною сповідальністю, іронія на межі з чорним гумором і водночас фатальний трагізм. Загалом, «химерність» – це аналогія з постчорнобильською ситуацією, коли «монстр» – не породження ситої фантазії, що знудьгувалася за незвичайним, як в американській фантастиці, а звичайна повсякденна реальність. Тому в основі цих текстів може бути узвичаєне сприйняття жорстокості і виродження. Водночас створення альтернативної реальності надає дистанцію, а тому відстороненість і можливість кардинальної трансформації цього світу і його гармонізації.

## Література

1. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.
2. Мірошниченко Н. Неоритуальність у театрі постмодернізму // Кіно-Театр. – 1995. – № 1.
3. Сулима М. Українська драматургія 17–18 ст. : автореферат дис. ... доктора філологічних наук. – К., 1996. – С. 5.
4. Архив политической рекламы [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.33333.ru/dictionary/index.php?word\\_id=103315](http://www.33333.ru/dictionary/index.php?word_id=103315)
5. Портал фэнтези и фантастики [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://enrof.net/biblioteka/pages/fantasy/klassifikacia.html>
6. Михед Т. Притча як принцип організації романтичного наративу // Літературна компаративістика. – Вип. І. – К. : ПЦ «Фоліант», 2005. – С. 93.
7. Вітер О. Станція. / Сучасна українська драматургія. – Випуск 3. – К. : «Український письменник», 2006. – С. 64.
8. Вишневський А. Клаптикова порода : передмова Тхорук Р. – Рівне: Азалія, 2006. – С. 5–6.

### *Анотація*

Розглянуті новітні стилістичні тенденції в сучасній українській драматургії із домінантою ірраціонального начала, акцентовані принципи неоміфологічного моделювання тексту. Для аналізу обрано п'єси українських авторів молодшої генерації О.Вітра «Станція, або Розклад бажань на завтра» та «Клаптикова порода» А.Вишневського. Запроваджено і обґрунтовано термін «хімерної драми» для означення новітніх тенденцій у драматичному фентезі, застосовано методи міфокритики.

### *Аннотация*

Рассмотрены новейшие стилистические тенденции в современной драматургии с доминантой иррационального начала, акцентировано внимание на принципах неомифологического моделирования текста. Для анализа выбраны пьесы украинских авторов младшей генерации А. Витра «Станция, или Расписание желаний на завтра» и «Лоскутковая порода» А.Вишневецкого. Использован и обоснован термин «химерной драмы» для обозначения новейших тенденций в драматическом фэнтези, применены методы мифокритики.

### *Annotation*

In this article N.Miroshnichenko considers the newest stylistic tendencies in modern dramatic art with a dominant of the irrational surge, accenting principles of neomythological modelling of the text. She has chosen for the analysis 2 plays of the Ukrainian authors of younger generation A.Viter *Station, or the Schedule of desires for tomorrow* and A. Vishnevskiy *Rag breed*. The author uses for the first time and proves the term «chimeric drama» for a designation of the newest tendencies in a drama fantasy, applying methods of mythocritic.