

Євген Васильєв

---

**СУЧАСНА ДРАМАТУРГІЯ:  
жанрові трансформації,  
модифікації, новації**

---

---

---

Світлій пам'яті моїх батьків

Міністерство освіти і науки України  
Житомирський державний університет імені Івана Франка  
Науково-дослідний інститут «Драматургія»

Євген Васильєв

# СУЧАСНА ДРАМАТУРГІЯ: жанрові трансформації, модифікації, новації

*Монографія*



**твердня**  
поліграфічно  
видавничий  
дім

Луцьк - 2017

УДК 82–2  
ББК 83.014.6  
В 19

**Васильєв Є. М.** Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія / Є. М. Васильєв. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. – 532 с.

*Монографія присвячена жанровій динаміці сучасної драматургії. Досліджено її жанрові процеси і чинники: авторські жанрові рефлексії, структурні та композиційні зміни драматичного тексту, сворідність епізодів та ліризації, інтертекстуальність та метатеатральність. Розглянуто трансформації актуальних драматичних жанрів (трагедія, драма абсурду, трагікомедія, трагіфарс тощо) та модифікацію архаїчних жанрів релігійної драми (містерія), дидактичних (притча) та комічних (фарс, комедія дель арте) жанрів. Проаналізовано найсучасніші жанрові форми, які оформились у драматургії лише на межі ХХ–ХХІ ст. (драма-сиквел, драма-приквел, драма-сайдквел, драма-кросовер та ін.).*

*Адресовано літературознавцям, театрознавцям, викладачам вишів, студентам-філологам, діячам театру (драматургам, режисерам, акторам тощо), а також широкому загалу читачів, які цікавляться сучасною українською та зарубіжною драматургією та театром.*

За науковою редакцією доктора філологічних наук, професора  
**Чиркова Олександра Семеновича**  
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

**Рецензенти:**

**Когут Оксана Володимирівна**, доктор філологічних наук, професор (Івано-Франківський національний технічний університет нафти і газу),

**Малютіна Наталія Павлівна**, доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова),

**Назарець Віталій Миколайович**, доктор філологічних наук, професор (Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка Степана Дем'янчука)

Рекомендовано до друку вченою радою  
Житомирського державного університету імені Івана Франка  
(протокол № 12 від 28.04.2017 р.)

ISBN 978-617-517-276-6

© Васильєв Є. М., 2017  
© ПВД «Твердиня», 2017

---

# ЗМІСТ

---

<b>ПЕРЕДМОВА</b> .....	7
<b>РОЗДІЛ 1. ЖАНРИ СУЧАСНОЇ ДРАМАТУРГІЇ: НАУКОВА ТА АВТОРСЬКА РЕФЛЕКСІЇ</b> .....	13
1.1. Концепт «сучасна драматургія»: часові межі й змістове наповнення.....	13
1.2. Жанри сучасної драматургії у світлі літературознавчих досліджень.....	22
1.3. Авторські жанротворчі рефлексії.....	130
1.4. Особливості жанрової системи сучасної драматургії.....	147
<b>РОЗДІЛ 2. ЖАНРОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ ТА ЖАНРОТВОРЧІ ЧИННИКИ У ДРАМАТУРГІЇ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ</b> .....	154
2.1. Структурні зміни сучасного драматичного тексту та їх вплив на жанрову динаміку.....	154
2.2. Композиція сучасної драми та її жанротворчі ресурси.....	163
2.3. Епізодія і ліризація у сучасній драматургії.....	169
2.4. Інтертекстуальність сучасної драматургії.....	181
2.5. Метатеатральність та метаперсонажність.....	187
<b>РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ</b> .....	202
3.1. Жанрова еволюція.....	202
3.2. Жанрова конверсія.....	219
3.3. Жанрова конвергенція.....	256
3.4. Жанрова дифузія.....	270

<b>РОЗДІЛ 4. МОДИФІКАЦІЇ АРХАЇЧНИХ ЖАНРІВ У СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ</b> .....	294
4.1. Жанри релігійної драми.....	295
4.2. Дидактичні жанри.....	323
4.3. Комедійні жанри.....	343
4.3.1. Модифікації фарсу.....	343
4.3.2. Модифікації комедії дель арте.....	359
<b>РОЗДІЛ 5. ЖАНРОВІ НОВАЦІЇ В ДРАМАТУРГІЇ ЗЛАМУ ХХ–ХХІ СТ.</b> .....	381
5.1. Драма-сиквел.....	385
5.2. Драма-приквел.....	395
5.3. Драма-римейк.....	409
5.4. Драма-ремікс.....	426
5.5. Драма-сайдквел.....	439
5.6. Драма-кросвер.....	449
<b>ПІСЛЯМОВА</b> .....	466
<b>БІБЛІОГРАФІЯ</b> .....	471

---

## ПЕРЕДМОВА

---

У романі англійського письменника Джуліана Барнза «Шум часу» («The Noise of Time», 2016), присвяченому композитору Дмитрові Шостаковичу, є такий епізод. Шостакович пригадує концерт просто неба у парку Харкова, коли його Перша симфонія змусила гавкати всіх довколишніх псів. «Натовп сміявся, оркестр грав голосніше, собаки гучніше дзявкали... Тепер його музика змусила гавкати більших собак» (мається на увазі візит на оперу Шостаковича «Леді Макбет Мценського повіту» у 1936 році членів Політбюро на чолі зі Сталіним, що спричинило сумнозвісну нищівну статтю в «Правді» «Сумбур замість музики» і початок кампанії з цькування композитора). «Історія повторювалася: вперше як фарс, а вдруге – як трагедія. Він не хотів перетворюватися на драматичного персонажа»<sup>1</sup>.

У короткому епізоді роману – фактично у двох фразах – застосовано відразу три поняття з драматургічної терміносистеми, насамперед жанрології: відомий ще з давньогрецької доби жанр трагедії, середньовічний комічний жанр фарсу та драматичний персонаж. Маючи потужне інтертекстуальне навантаження (так, Барнзове «історія повторилась двічі» містить відвертий іронічний парафраз відомого твердження Карла Маркса зі статті «Вісімнадцяте Брюмера Наполеона Бонапарта» про те, що визначні історичні події і персонажі повторюються перший раз у вигляді трагедії, другий – у вигляді фарсу, а серед міжтекстових перегуків «драматичного персонажа» явною є відсилка до метатеатрального «Гамлета» Бориса Пастернака з роману «Доктор Живаго», що неодноразово згадує у «Шумі часу» Шостакович<sup>2</sup>), різноманітні й, здавалося б, несумісні драматичні жанри спроектовано на суперечливу долю протагоніста.

---

<sup>1</sup> Барнз Д. Шум часу / пер. із англ. Віри Кузнецової / Джуліан Барнз. – К.: Темпора, 2016. – С. 53.

<sup>2</sup> «Я люблю твой замысел упрямый / И готов играть любую роль, / Но сейчас идет другая драма / И на этот раз меня уволь» (Пастернак Б. Л. Собрание сочинений. В 5-ти т. – Т. 3. Доктор Живаго: Роман / Борис Леонидович Пастернак. – М.: Художественная литература. – 1990. – С. 571).

Наведений фрагмент являє собою жанрову модель чи не усієї сучасної драматургії. Адже в ній стикаються й взаємодіють трагічне і фарсове, піднесене й бруталне, архаїчне й актуальне, створюються нові жанрові різновиди, постають парадоксальні міжжанрові й метажанрові витвори, причому відбувається це на різних рівнях: і в окремому тексті, і в творчості драматурга, і в драматургічному потоці в цілому. Окрім того, відбито й важливі для сучасної драматургії жанротвірні процеси – насамперед інтертекстуалізацію та метатеатралізацію.

Однак доводиться констатувати, що жанровий склад сучасної драматургії, її контрверсійні жанротвірні процеси та стрімка жанрова динаміка, що призводить як до оновлення архаїчних, так і народження новітніх жанрових форм, попри наявні окремі жанрологічні (генеалогічні) студії, все ще недостатньо освоєні наукою – як літературознавством, так і театрознавством. Більш того, цілий ряд науковців взагалі вважає неможливим описати картину розвитку жанрів драматургії на межі ХХ–ХХІ століття – настільки, на їх думку, вона є строкатою, химерною, такою, що не піддається ані будь-яким естетичним критеріям і драматургічним канонам, ані можливостям об'єктивно виявити хоча б загальні тенденції у її жанровому обличчі. Проте, попри безперечний опір матеріалу, ми все-таки беремося з'ясувати, у чому полягає специфіка розвитку драматичних жанрів за останню чверть століття. Наша монографія покликана стати комплексним жанрологічним дослідженням сучасної драматургії.

У своєму дослідженні ми залучаємо п'єси драматургів країн Європи, Америки, Азії, створені на межі ХХ–ХХІ століть. Основним матеріалом дослідження слугує сучасна драматургія Австрії (Ельфріда Єлінек, Фолькер Шмідт), Азербайджану (Ісмаїл Іманов, Нателла Османли, Самір Садагатоги, Шабнам Хейрулла), Аргентини (Карло Горостіса), Бельгії (Амелі Нотомб), Білорусі (Діана Балико, Сяргей Ковальов, Андрій Курейчик, Павло Пряжко, Микола Рудковський), Болгарії (Христо Бойчев, Йосиф Вентов, Кіріл Топалов), Великої Британії (Річард Бін, Мартін МакДонах, Марк Равенхіл, Том Стоппард, Керіл Черчіл тощо), Вірменії (Ованнес Текгезян, Каріне Ходікян), Грузії (Лаша Бугадзе, Тамара Бартаія, Рагулі Власідзе, Нестан-Нене Квінікадзе), Естонії (Яан Ундуск), Ізраїлю (Йосеф Бар-Йосеф, Ханох Левін), Іспанії (Хуан Хосе Алонсо Мільян, Карлос Бе), Італії (Ренато



Габріеллі, Паола Понта, Ренцо Россо, Даріо Фо, Джузеппе Маротта та Рандоне Белізаріо), Канади (Мішель-Марк Бушар, Морис Панич), Казахстану (Турсунбек Кешубай), Киргизстану (Камат Касенов, Жаниш Кулмамбетов), Латвії (Дзінтар Брієдіс), Литви (Марюс Івашкявічус), Македонії (Трайче Кацаров, Владимир Костов), Молдови (Стеліана Грама, Еля Домбровська, Віталій Жакота), Нідерландів (Карст Ваудстра, Лот Векеманс), Німеччини (Олівер Буковські, Торстен Бухштайнер, Дав Лоєр, Маріус фон Маєнбург, Роланд Шіммельпфенніг тощо), Норвегії (Арне Люгре, Ерік Фауске, Кім Атле Хансен), Польщі (Міхал Вальчак, Януш Гловацький, Томаш Маш, Славомир Мрожек, Тадеуш Ружевич, Тадеуш Слободзянек, Анджей Стасюк тощо), Росії (Борис Акунін, Іван Вирипаєв, Григорій Горін, Олена Греміна, Вадим Леванов, Людмила Петрушевська, Володимир і Олег Преснякови, Олексій Слаповський, Володимир Сорокін, Михайло Угаров, Олег Шишкін та інші), Румунії (Йон Сапдару), Сербії (Мілена Маркович, Віда Огнєнович, Небойша Ромчевич, Біяна Срблянович), Словаччини (Карол Горак, Віліам Клімачек, Рудольф Слобода), Сполучених Штатів Америки (Лі Блессіг, Тоні Кушнер, Едвард Олбі, Сем Шепард та інші), Таджикистану (Тохир Мухаммадризо), Туреччини (Улюкю Айваз, Орхан Асена, Ніхат Ас'яли, Тунджер Джюдженоглу, Муратхан Мунган, Озен Юла та ін.), Узбекистану (Фарруджан Тураєв, Євгенія Палехова), Фінляндії (Міка Мюллюахо, Сіркку Пелтола, Лаура Руохонен, Саара Турунен, Тумас Янссон), Франції (Матей Вішнєк, Жан Моклер, Яміна Реза, Ерік-Емманюель Шмітт тощо), Хорватії (Говран Міро, Сибіла Петлевські), Чехії (Катержина Рудченкова, Карел Франтішек Томанек), Швейцарії (Лукас Берфус, Урс Відмер, Сильвіан Дюпюї, Карл Клотц, Дарія Штокер), Швеції (Матіас Андерсон, Альфорс Бенгт, Сара Стрідсберг), Японії (Мінорі Бецуяко, Кокі Мітані).

Чільне місце у матеріалі дослідження посідає сучасна українська драматургія. Вивчаючи драматичні твори Павла Ар'є, Анни Багряної, Ярослава Верещака, Артема Вишневського, Олександра Вітра, Олега Гончарова, Віктора Герасимчука, Володимира Даниленка, Катерини Демчук, Володимира Діброви, Андрія Жолдака, Тетяни Іващенко, Олександра Ірванця, Ірени Коваль, Світлани Лелюх, Віри Маковій, Олега Миколайчука-Низовця, Артура Млояна, Неди Нежданої, Лариси Паріс, Юрія Паскара, Олександри Погребінської, Володимира Сердюка, Надії Симчич, Оксани Танюк, Юрія Тарнавського, Лідії

Чупіс, Анни Яблонської та багатьох інших митців різних поколінь та регіонів України, ми керувалися інтенцією не лише вивчити жанрову специфіку національної драми, але й вписати її у широкий європейський та світовий контекст. Думається, факт існування сучасної української драми вже не треба доводити – це успішно зробили у своїх студіях Олена Бондарева і Мар'яна Шаповал, Оксана Когут і Надія Мірошниченко, Тетяна Вірченко та інші дослідники. Наразі актуальним є її входження у всесвітній науковий дискурс та театральний простір. Останній, на жаль, є все ще вкрай недостатньо освоєний сучасною драматургією (причому не лише українською) і у самій Україні.

Звернення до різних драматургічних традицій, подолання кордонів і розширення театального простору дає можливість поглянути на світову драматургію як на єдиний потік (що безумовно складається із окремих національних потоків). Нам уявляється, що лише на матеріалі багатьох різнонаціональних витворів можливо охопити загальні закономірності розвитку жанрів і відповідно зробити теоретичні висновки більш валідними. Водночас оперування широким матеріалом приховує в собі небезпеку потонути й захлинутися у безмежному і крім того різноманітному за художньою якістю океані драматургічних текстів (адже, попри усі стирання естетичних кордонів та відносність художніх критеріїв доби постмодерну, доводиться констатувати, що й у драматургії, як і в інших літературних родах і видах мистецтва, у сучасну епоху збільшується потік маловартісних, відверто графоманських текстів, оприявлення котрих в еру Інтернету та мультимедійних технологій став значно простішим). Тому нам довелося відбирати для жанрологічних студій найбільш репрезентативні й значущі для різних національних літератур драматичні твори.

В окремих випадках у дослідженні фігурують також драми, створені у більш ранні періоди (наприклад, витвори театру абсурду чи епічного театру), без звернення до яких неможливо продемонструвати жанрові особливості більш пізнього часу. Подібні приклади мають проілюструвати й підтвердити як безперервність драматургічного потоку (адже всі хронологічні, а нерідко й естетичні межі у розвитку мистецтва завжди позначені умовністю) і наступність різних етапів розвитку світової драми, так і внести певні теоретичні або ж історико-літературні уточнення до стильової чи жанрової картини доби (наприклад, щодо взаємодії епічного театру та театру абсурду).

У нашому дослідженні ми також не могли оминати театральне життя сучасного твору (що намагались робити дозвано, аби не вийти цілком до суміжного театрознавчого простору). Автор концепції «постдраматичного театру» німецький театрознавець Г.-Т. Леман висловлює думку про те, що текст драми твориться разом із виставою. Постдраматичний театр, за Леманом, еманіпується від драматичного тексту; драма продовжує існувати, але як послаблена, застаріла структура в рамках нової театральної концепції. Сучасна вистава перестає бути ілюстрацією драми, відмовляється від принципів фігуративності (деформація видимих форм) й наративності<sup>1</sup>.

Звернення до вистави, що являє собою оригінальний інтерсеміотичний переклад драматичного твору, дає можливість чіткіше й наочніше побачити й жанрові риси літературного тексту. Наприклад, говорячи про п'єсу німецького драматурга Роланда Шіммельпфенніга «Жінка з минулого», ми апелюватимемо й до її постановки українським режисером Олександром Дзекуном. У деяких випадках у роботі містяться також звернення до теоретичної рефлексії визначних театральних режисерів (наприклад, Юрія Любимова й Михаїла Левітіна, Гордона Крега і Андрія Жолдака), що також уточнюють жанрову природу творів. Інституціоналізований розподіл на літературознавчі і театрознавчі дослідження, як відзначав німецький теоретик драми Манфред Пфістер, порушив «мультимедійну єдність драматичного тексту»<sup>2</sup>. Одним із наших завдань є відновити цю єдність.

Ця книжка створювалась упродовж щонайменше двадцяти років. Спостерігаючи за виникненням нових п'єс на зламі ХХ–ХХІ ст., їх науковою інтерпретацією та театральною рецепцією (а нерідко беручи у ній безпосередню участь в якості актора й режисера<sup>3</sup>), інтенція проникнути саме у жанротворчі процеси сучасної драматургії була домінуючою.

<sup>1</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман; [пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильев]. – М. : ABCdesign, 2013. – С. 32.

<sup>2</sup> Pfister M. The Theory and Analysis of Drama / Manfred Pfister. – Cambridge University Press, 1988. – P. 2.

<sup>3</sup> В якості режисера Рівненського молодіжного народного театру упродовж 2013–2017 років нами було поставлено низку вистав за творами сучасних драматургів: «Оскар і Рожева пані» Е.-Е. Шмітта (2013), «Коли повертається дощ» Неди Нежданой (2014), «Старигань із крилами» А. Курейчика (за Г. Гарсія Маркесом, 2015), «Натюрморт із товстим племінником» Йона Сапдари (2016), «Половання на тарганів» Януша Гловацького (2017).

Дослідження новітніх, недостатньо науково відрефлексованих процесів потребує належної літературознавчої термінології. Нам довелось вдаватись не лише до низки термінологічних уточнень (наприклад, щодо поняття сучасної драматургії), диференціації традиційних концептів (жанрові трансформації та жанрові модифікації, драма абсурду і драма парадоксу, трагікомедія й трагіфарс), але й впроваджувати деякі нові терміни. Так, ми пропонуємо пов'язаний із категоріями метадрами й метатеатральності термін метаперсонаж, а також низку термінів на позначення жанрових новацій у драматургії (драма-приквел, драма-ремікс, драма-сайдквел, драма-кросовер). Хочеться сподіватись, що подібні термінологічні нововведення не сприятимуть черговій термінологічній плутанині чи нагромодженню понять, а, навпаки, слугуватимуть справі термінологічної чіткості й визначеності.

---

## РОЗДІЛ 1

---

### ЖАНРИ СУЧАСНОЇ ДРАМАТУРГІЇ: НАУКОВА ТА АВТОРСЬКА РЕФЛЕКСІЇ

#### 1.1. Концепт «сучасна драматургія»: часові межі й змістове наповнення

Драма ХХ – початку ХХІ століття пройшла у своїй еволюції кілька значущих переломних етапів. На нашу думку, слід окреслити три основні періоди її розвитку: 1) Нова драма, що охоплює кінець ХІХ – першу половину ХХ століття, і має виразний модерністський характер (драматургія символізму, футуризму, експресіонізму, дадаїзму, сюрреалізму, екзистенціалізму тощо); 2) Новітня драма, яка припадає на 1950–1980-ті роки, охоплює явища повоєнної драматургії (театр абсурду, швейцарська драма-притча, німецька документальна драма, драматургія англійських «сердитих молодих людей») і носить вже постмодерний характер; 3) Сучасна драматургія, пов'язана із кінцем ХХ – початком ХХІ ст. У сукупності її можна схарактеризувати терміном Лемана «постдраматичний театр».

Під сучасною драматургією (якій має відповідати англійський термін *contemporary drama*) ми розуміємо світову драматургічну практику упродовж останніх десятиліть, починаючи з 1991 року. Саме цей рік став одним із зламних у новітній історії. Розпад Радянського Союзу та утворення на його теренах цілої низки (п'ятнадцяти) незалежних держав (у тому числі України), крах соціалістичної системи в Європі, фактичний розпад країн Югославії та початок воєнних дій між її колишніми республіками, кінець протистояння двох наддержав і двох систем, завершення Холодної війни, що почалася ще 1946 року, війна у Перській затоці, – усі ці події глобального геополітичного значення не могли не вплинути і на розвиток світової культури, у тому числі драми і театру.

Зауважимо, що у західній літературознавчій традиції «нову драму» Ібсена та його визначних послідовників (О. Вайльд, Б. Шоу,

М. Метерлінк, А. Чехов, А. Стріндберг, К. Гамсун тощо) здебільшого прийнято називати не «новою» (new), а «модерною», тобто «сучасною» (modern). Прикладом може слугувати дослідження авторитетного німецького науковця Петера Сонді «Теорія сучасної драми» («Theorie des Modernen Dramas», 1956). Матеріалом його є якраз сучасна П. Сонді модерна (нова) драматургія. Так, у розділі «Криза драми» розглянуто явища межі ХІХ–ХХ століття (Ібсен, Чехов, Стріндберг, Метерлінк та Гауптман є об'єктами студій Сонді у п'яти відповідних підрозділах), а розділ «Спроби вивільнення» присвячено драматургам 1920–1940-х років (Е. Піскатор, Б. Брехт, Ф. Брукнер, Л. Піранделло, О'Ніл, Т. Вайлдер, А. Міллер).

Саме тому через уникнення термінологічної плутанини пропонуємо уникати вживання поняття «сучасна драма» щодо драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття, оскільки під сучасною ми розуміємо явища більш пізньої доби, віддаленої на сторіччя від європейської «нової драми». Через це до драми зламу ХІХ–ХХ сторіччя ми застосовуватимемо більш традиційний для нашого літературознавства термін «нова драма» та синонімічний йому концепт «модерна драма».

Так само слід уникати вживати поняття «нова драма» щодо явищ драматургії межі ХХ–ХХІ століть. Адже термінологічна проблема щодо сучасної драматургії полягає у тому, що за аналогією із «новою драмою» кінця ХІХ століття значну її частину також (особливо у російських театральних і наукових, насамперед театрознавчих колах) охрестили «новою драмою» тільки вже кінця ХХ століття. Термін «Нова драма» з'явився як калька з англійського «new writing», набув поширення завдяки однойменному фестивалю в Любимовці (2002–2008) та антології сучасної російської драматургії<sup>1</sup>.

Як справедливо зауважує білоруська дослідниця сучасної драматургії С. Гончарова-Грабовська, «визначення «нова драма» є умовним і потребує уточнення, оскільки це явище неоднорідне. Воно представлено авторами різних художніх напрямів, новизна естетичних пошуків яких очевидна. Термін виявився не зовсім адекватним»<sup>2</sup>. Його неадекватність С. Гончарова-Грабовська вбачає, по-перше,

<sup>1</sup> Новая драма: [пьесы и статьи] / [вступ. ст. Е. Ковальской]. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. – 511 с.

<sup>2</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца ХХ начала ХХІ века: Учебное пособие / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 6.

у тому, що він дублює вже відомий і усталений літературознавчий термін, що застосовується до драматургії Г. Ібсена, А. Стріндберга, А. Чехова. По-друге ж, у театральній критиці відсутня визначеність щодо змістового наповнення поняття: «Одні пов'язували це поняття із п'єсами-вербатім, інші – з фестивалем «Нова драма», треті (Г. Заславський) побачили в ній риси, притаманні європейській *«new writing»* (трагічна тональність, жорстокість, самотність), презентованої такими авторами, як Марк Равенхілл, Сара Кейн, Вернер Шваб, Маріус фон Майєнбург) <...> Однак європейська *«new writing»* близька лише російській документальній і соціальній драмі, п'єсам-вербатім, що з'явилися на початку ХХІ ст., але не загальній назві *нова драма* у кінці минулого століття»<sup>1</sup>.

У той же час, визнаючи неповноцінність терміну, дослідниця не намагається замінити його більш коректним. Вона лише пропонує виділити у драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття дві основні «лінії»: *традиційну* і *нетрадиційну* (експериментальну)<sup>2</sup>. До традиційної лінії драматургії С. Гончарова-Грабовська відносить реалістичну (М. Арбатова, Н. Птушкіна, О. Галін) і постреалістичну (брати Преснякови, В. Сигарев, О. Гремїна, Н. Садур, К. Драгунська) драму, до нетрадиційної – постмодерністську драматургію (М. Угаров, Л. Петрушевська, О. Богаєв, О. Михайлова) і драму-вербатім (М. Курочкін, І. Вирипаєв). Утім, подібна бінарна класифікація викликає цілу низку запитань. Наскільки коректно, наприклад, драму-вербатім, що має вельми глибоке коріння в реалістичній, натуралістичній, а також у документальній драматургії, однозначно зараховувати до нетрадиційної лінії розвитку. У той же час важко погодитись, наприклад, із тим, що наскрізь експериментальна творчість братів Преснякових кваліфікується як традиційна. Виникає також питання, чому визначні діячі Театру.doc М. Угаров і О. Гремїна (які до того ж є подружжям) «розведені» по різних «лініях». До того ж сама С. Гончарова-Грабовська визнає, що деякі драматурги створюють п'єси як реалістичні, модерністські, так і постмодерністські<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца ХХ начала ХХІ века: Учебное пособие / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 6–7.

<sup>2</sup> Там само. – С. 18–19.

<sup>3</sup> Там само. – С. 19.

Проти поширеного міфу про руйнування традиції в «новій драмі» виступають деякі дослідники явища. Наприклад, проти цієї думки протестує Олена Ковальська, автор передмови до етапної збірки «Нова драма»: «якщо мені скажуть, що «нова драма» – це авангард, що протиставив себе традиції, – то я перша скажу, що з традицією в «новій драмі» надто погано знайомі, аби бути в авангарді»<sup>1</sup>. Найбільш же зваженим дослідженням про специфіку російського драматургічного процесу на межі ХХ–ХХІ століття слід вважати солідну монографію «Перформанси насилля: Літературні й театральні експерименти «нової драми», написану Марком Липовецьким і Брігіт Боймерс. На їхній погляд, «нова драма» прямо продовжує традицію, розпочату Чеховим і радикалізовану Арто і Жене<sup>2</sup>. Ця традиція полягає у загальному прагненні авторів перетворити п'єсу на сценарій ритуалу (сучасного, а не давнього), «націленого на відновлення і створення наново сакральних сенсів і відповідних психологічних станів у конкретній соціокультурній ситуації, характерної для пострадянського суспільства»<sup>3</sup>. Зауважимо принагідно, що півстоліття тому подібне звинувачення у нехтуванні літературної й театральної традиції звідусіль звучало на адресу представників театру абсурду, допоки Мартін Есслін не присвятив окремий розділ («Традиції абсурду») своєї легендарної вже книги.

Водночас зазначимо, що попри глибокий аналіз зміни «театрально-драматургічного ландшафту»<sup>4</sup> останніх років, автори «Перформансів насилля» звертають не надто велику увагу на сам термін «нова драма», що послідовно використовується в їх капітальному дослідженні. Вони лише констатують, що термін цей «закріплюється завдяки фестивалям під цією назвою, що проводились із 2002 по 2008 рік»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Ковальская Е. Не выходи из комнаты / Елена Ковальская // Новая драма: [пьесы и статьи] / Елена Ковальская. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2011. – С. 11.

<sup>2</sup> Липовецкий М. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 25.

<sup>3</sup> Там само. – С. 26.

<sup>4</sup> Там само. – С. 10.

<sup>5</sup> Там само. – С. 11.



Співіснування двох понять «нова драма», які водночас застосовуються до двох порубіжних явищ (кінець ХІХ – початок ХХ століття та кінець ХХ – початок ХХІ століття) безумовно веде до чергової термінологічної плутанини. Так, М. Громова вживає поняття «нова п'єса», «нова драма», «нова, нова драма» (В. Мірзоев) «новітня драматургія», «сучасна драматургія»<sup>1</sup>. Подібний термінологічний різнобій є ознакою численних літературознавчих і театрознавчих текстів, що мають справу із драмою останнього помезів'я. Через прагнення розрубати цей термінологічний «Гордієв вузол» ми й пропонуємо до більш недавніх явищ тут і далі застосовувати термін «сучасна драматургія».

До концепту «сучасна драма» дотичним є **«актуальна драма» («актуальний театр»)**. Проте останній **видається нам вузичим за поняття «сучасна драма»**. Адже актуальним театром із часів Ервіна Піскатора розуміють театр, що оперативно відгукується на запити сучасного життя, на злободенні для сьогодення теми і проблеми. Актуальний театр, на думку Е. Піскатора, – це театр, який зображує на сцені сьогодишню соціально-політичну дійсність і ставить собі за мету активний вплив на хід історичних подій. Він не обмежується лише естетичним впливом на глядачів, а викриває суперечки свого часу (політичні та класові), показує дійових осіб історії як виразників певних суспільних сил<sup>2</sup>. Сам Піскатор переробляв класичні п'єси, надаючи їх героям та подіям актуального звучання («Розбійники» Ф. Шіллера).

Наприкінці ХХ ст. під актуальним мистецтвом у цілому почали розуміти явища сучасного мистецтва (contemporary art), створені на злобу дня і/або з використанням авангардної техніки (наприклад, славнозвісний київський ГОГОЛЬFEST позиціонує себе «фестивалем актуального мистецтва»). Завдяки цьому в останні роки під

---

<sup>1</sup> Громова М. И. Русская драматургия конца ХХ – начала ХХІ века: учеб. пос. / Маргарита Ивановна Громова. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 223–229.

<sup>2</sup> Див. Васильев С. М. Актуальный театр // Драматургичный лексикон. Выпуск первый: Литера «А» (Абеле спелен – Аяцурі) // Ars et scientia (Мистецтво і наука): культурологічний часопис: № 2. Ред. колегія Астрахан Н.І., Бондарева О. Є., Білоус П. В. та ін. – Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2016. – С. 95.

актуальним театром (зокрема, в українському мистецькому просторі) розуміють виключно сучасну *злободенну* драму<sup>1</sup>.

Як зауважує М. Громова, «поняття «сучасна драматургія» може трактуватись дуже широко. Передусім сучасним прийнято вважати будь-який видатний художній твір, що піднімає вічні, загальнолюдські проблеми, мистецтво позачасове, співзвучне будь-якій добі, незалежно від часу створення. Такою, наприклад, є світова драматургічна класика, що не перериває свого життя на сцені. У вузькому сенсі – це актуальна, злободенна драматургія гостро публіцистичного звучання»<sup>2</sup>.

У цілому ряді європейських країн теоретики драми й театрознавці намагаються осмислити явища та напрями сучасної драматургії. Зокрема, з'явилися дослідження з таких провідних для драматургії цих країн течій на зламі ХХ–ХХІ ст., як «In-Yer-Face Theatre» в Англії, «Pokolenie Porno» в Польщі, «Новая драма» в Росії. Слід погодитись із думкою Л. Закалюжного, що саме ці три «національні варіації драматургії зламу століть стали своєрідним експериментальним простором для випробування концепції постдраматичного театру»<sup>3</sup>.

Термін «In-Yer-Face Theatre» (спершу він виник в американській спортивній журналістиці середини 1970-х років) запропонував А. Сьєрз в однойменній книзі<sup>4</sup> як центральне поняття щодо творів британських драматургів 1990-х (С. Кейн, М. Макдонах, Е. Нейлсон, М. Равенхілл). Як зауважують М. Липовецький і Б. Боймерс,

---

<sup>1</sup> На початку нового тисячоліття в Україні проводяться фестивалі актуального театру, конкурси актуальної п'єси з їх подальшим друком. З 2010 р. у Львові проходять щорічні фестивалі «Драма.ua», в рамках яких відбувається однойменний Конкурс україномовних п'єс, що займається пошуком молодих авторів та просуванням актуальної української драми на театральні сцени й до літературних видань. Організатори львівського фестивалю приділяють також належну увагу українським перекладам п'єс актуальних європейських авторів. У квітні 2013 р. в Києві було проведено Перший фестиваль актуального українського театру. Його основною метою було проголошено показ маловідомих боків сучасного українського мистецтва в контексті світового художнього процесу, поза офіціозом і формальними інститутами. Актуальні українські вистави демонструються також у рамках фестивалю ГОГОЛЬFEST.

<sup>2</sup> Громова М. И. Русская драматургия конца ХХ – начала ХХІ века. – С. 4.

<sup>3</sup> Закалюжный Л. В. Новітня театрознавча парадигма та родо-жанрові трансформації в сучасній драматургії («In-Yer-Face Theatre», «Pokolenie Porno», «Новая драма») / Леонід Володимирович Закалюжный // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – № 32. – К., 2015. – С. 138.

<sup>4</sup> Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today / Aleks Sierz. – London: Faber & Faber, 2001. – 274 p.

«In-Yer-Face Theatre на новому рівні відродив традицію британського соціального театру, озираючись передусім на «розгніваних молодих людей» 1960-х і Джона Осборна. Інший вплив, очевидний у цій драматургії, – театр абсурду, де насильство виноситься на сцену, із тим аби підірвати естетику театральної розваги і втечі від дійсності»<sup>1</sup>.

Чільні представники сучасної британської драми, що ототожнюються з гіпернатуралізмом, групуються довкола лондонського Royal Court Theatre (найгучніші прем'єри вищезгаданих драматургів у стилі In-Yer-Face відбулися на його сцені). Завдяки численним семінарам, фестивалям, сценічним читанням, перекладам п'єс Royal Court Theater здійснив своєрідну культурну експансію на Схід, вплинув на формування аналогічних явищ у Польщі та в Росії. Показово, що відомий театральний критик Г. Заславський писав про «закордонну склянку з отруєними чорнилами», що «припливла з Англії»<sup>2</sup>.

Поняття «Покоління Порно» постало в Польщі на зламі тисячоліть. Провокативна назва п'єси П. Юрека була винесена в заголовок антології «Покоління Порно й інші несмачні театральні твори»<sup>3</sup>, укладеної польським театрознавцем Романом Павловським. Згодом під нею об'єднали таких авторів, як К. Бізьо, М. Вальчак, Я. Кляти, Т. Слободзянек. Це ядро драматургів збереглося також у другому томі антології, виданої Р. Павловським (сюди додалися імена Павла Демірського, Томаша Мана, Магди Ферташ)<sup>4</sup>, а також у трьох антологіях сучасної польської драматургії, що їх було видано російською<sup>5</sup> й українською мовами<sup>6</sup> (той же Р. Павловський був їх укладачем і автором передмов).

<sup>1</sup> Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия. – С. 17.

<sup>2</sup> Заславский Г. Современная драма на полпути между жизнью и сценой [Електронний ресурс] / Григорий Заславский. – Режим доступу до ресурсу: // <http://zaslasky.ru/drama/drama300404.htm>

<sup>3</sup> Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne: Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego. – Kraków : Zielona Sowa, 2003. – 496 s.

<sup>4</sup> Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski: tom drugi bestsellerowej antologii "Pokolenie porno" w wyborze Romana Pawłowskiego. – Kraków : Ha!art, 2006. – 464 s.

<sup>5</sup> Антология современной польской драматургии. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 772 с.; Антология современной польской драматургии 2. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 736 с.

<sup>6</sup> Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії. – К.: Темпора, 2014. – 352 с.

Згадана вище монографія М. Липовецького та Б. Боймерс лише окреслила хронологічні та тематичні межі «Нової драми» в Росії, яка представлена насамперед експериментами Театру. дос та монодрам Є. Гришковця, п'єсами М. Коляди і В. Сігарєва, І. Виріпаєва та М. Угарова, братів В. і М. Дурненкових та братів О. і В. Преснякових, М. Курочкіна та О. Ісаєвої тощо. На думку М. Липовецького та Б. Боймерс, нова драма прямує від вербальності до перформативності.

Л. Закалюжний, об'єднуючи досвід нової драми Британії, Польщі й Росії, пропонує виокремити дві провідні тенденції. Перша пов'язана із відмовою авторів від традиційної форми, властивої драматичному театру, обумовленою імітаційною драматичною грою, категоріями наслідування й дії, цілісним і структурованим літературним текстом. Представники «In-Yer-Face Theatre», «Pokolenie Porno» і «Нової драми», як зауважує Л. Закалюжний, «відмовляються від слова як головного засобу впливу на реципієнта, закладаючи у своїх п'єсах можливості для сценічної реалізації візуальних і пластичних образів, а отже – й від фабули як послідовного відтворення тієї або іншої історії. Фрагментарність і колажність, незавершеність, відкритість структури, довільна послідовність епізодів, які часто розгортаються не лінійно, а паралельно, епізодія та ліризація драматичного тексту вирізняють п'єси С. Кейн («4.48 Психоз»), М. Равенхілла («Відверті полароїдні знімки»), К. Бізьо («Ридання»), І. Овсянко («Тірамісу»), І. Виріпаєва («Кисень»), Ю. Клавдієва («Збирач куль») та ін.»<sup>1</sup>. Другу тенденцію український дослідник пов'язує «з інтермедіальними процесами внаслідок звернення сучасних драматургів до пластичних мистецтв, перформансу, музики, кіно, телебачення й цифрових медіа, що приводить до цікавих експериментів на межі драми та телебачення, драми та живопису, драми та кіно, драми та цифрових медіа, про що свідчать твори Г. Гібсона («Trainspotting»), Е. Нейлсона («Цензор») М. Макдонаха («Каліка з острова Інішмаан»), П. Войцешека («Убий їх усіх»), Я. Кляти («Посмішка грейпфрута»), Д. Масловської («Усе у нас гаразд»), В. Дурненкова («Три дії за чотирма картинами») та ін.»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Закалюжний Л. Новітня театрознавча парадигма та родо-жанрові трансформації в сучасній драматургії. – С. 140.

<sup>2</sup> Там само.

У нашому дослідженні під «сучасною драматургією» ми не намагаємось розуміти ані естетично забарвлених, «довершених» явищ («видатний художній твір»), ані тим більше п'єс із ознаками «злободенності» чи «публіцистичності». *Під сучасною драматургією маємо на увазі перш за все хронологічний відрізок кінця ХХ – початку ХХІ століття, який охоплює понад чверть сторіччя (починаючи з 1991 р. і по нинішній час, умовно кажучи 2017 р).* У той самий час не можна не усвідомлювати, що поняття охоплює не лише часову межу, а й складний живий та естетично значущий процес, який багатоманітно розвивається.

Необхідно зробити також уточнення щодо другої частини концепту «сучасна драматургія». Драматургія у нашому розумінні – термін, значно ширший за поняття драми (як роду літератури). О. С. Чирков висунув концепцію *драматургії як метавиду мистецтва*: «Драматургія – це історично сформований метавид мистецтва, мета і сенс якого у створенні дійства, тобто видовища, вистави, гри. Драматургія поступово розповсюдила свою владу не тільки на поезію драматичну, але і на мистецтво театральне, оперне, балетне, інструментальне, на мистецтво пантоміми, естради, цирку, кабаре і навіть концерту. І кожен з цих історично сформованих підвидів драматургії відрізняється від інших перш за все мовою, без якої створення дійства практично неможливо»<sup>1</sup>. Цілком солідаризуючись із даною тезою, ми апелюватимемо у своєму дослідженні не лише до «поезії драматичної» (власне літературної сфери), але й «мистецтва театального» (сфери мистецької), залучаючи до аналізу не тільки суто літературний матеріал, але й продукт сценічний.

Описати й науково об'єктивно проаналізувати мистецьке явище, яке ще не завершилось і продовжує розгортатись «на наших очах», безперечно, набагато важче, ніж явище, на яке можна поглянути з певної історичної відстані і котре до того ж отримало наукову рефлексію. Нерідко доводиться зустрічати негативні думки з приводу самої можливості описати й осмислити сучасний драматургічний процес. Наприклад, та ж М. Громова певна того, що «процеси, які

---

<sup>1</sup> Чирков О. Драматургія – мистецтво драми? / Олександр Семенович Чирков // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Випуск 30. Філологічні науки. – Житомир: ЖДУ імені Івана Франка, 2006. – С. 108.

відбуваються сьогодні в драматургії, поки не вивчені, вірніше, не піддаються визначенню за допомогою звичних театрознавчих і літературознавчих категорій. Вони стрімкі й суперечливі»<sup>1</sup>.

Проте оскільки тривалість сучасної драми вже обчислюється тривалим відрізком, думається, вже можливо і навіть необхідно створити картину її розвитку. Нашим основним завданням буде комплексне осмислення її жанрової картини.

## **1.2. Жанри сучасної драматургії у світлі літературознавчих досліджень**

За останні десятиліття науковцями різних країн, генерацій та теоретичних орієнтацій створено величезний масив текстів, в яких ґрунтовно або побіжно зачіпаються проблеми драматичних жанрів. Огляд лише найвизначніших із них вимагає чималих дослідницьких і читацьких зусиль. Тому для зручності спробуємо об'єднати важливі праці жанрологічного характеру у *п'ять груп*. До першої увійшли роботи, в яких проблеми драматичної генології розглядаються у контексті універсальних досліджень з теорії драми (наприклад, цілісно-системні дослідження Петера Сонді, Патріса Паві й Манфреда Пфістера). До другої – загальні (не спеціально драмознавчі) генологічні дослідження, в яких аналізуються й жанри драми (монографії Наума Лейдермана та Нонни Копистянської). Третя (найбільша за обсягом) об'єднала спеціальні жанрологічні дослідження драматургії (розвідки з родо-жанрової специфіки, генези та поетики окремих жанрів). Четверта – студії, в яких проблеми драматичних жанрів розглядаються у контексті досліджень з історії драматургії, компаративістики, історії драмознавства. До п'ятої групи ми віднесли наукові праці, присвячені жанротворчим процесам драматургії (наприклад, інтертекстуальності та мета театральності). Безперечно, подібний розподіл є умовним, адже, наприклад, деякі праці, що віднесені нами до історико-літературного відомства, мають також теоретичний характер, а у роботах, які розглядаються як такі, що висвітлюють жанротворчі процеси, міститься

---

<sup>1</sup> Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. – С. 225.

суто жанрологічний матеріал. Проте, на нашу думку, ці об'єднання генологічних праць слугують не лише для зручності дослідника і реципієнта, але й допомагають осягнути наявний різнобарвний жанрологічний матеріал більш цілісно і стереоскопічно.

1. **Драматична генологія у контексті універсальних досліджень з теорії драми.** ХХ – початок ХХІ століття – час, який знаменував появу не лише цілої низки нових, революційних, експериментальних явищ у драмі та театрі, але й не менш новаторських теорій, концепцій, понять у світовій теорії драматургії. Показово, що серед їх творців були не лише «чисті» науковці (Б. Асмут, Г.-Т. Леман, П. Паві, М. Пфістер, П. Сонді, В. Халізов), але й безпосередньо «люди театру»: драматурги і режисери (Л. Абель, А. Арто, Б. Брехт, В. Волькенштейн).

Водночас доводиться визнати, що у контексті сучасних досліджень з теорії драми розвідки, пов'язані з жанрами – а особливо жанрами драматургії межі ХХ–ХХІ сторіччя, – посідають доволі скромне місце. Навіть у солідних універсальних драмознавчих працях останніх десятиріч розгляд генологічних проблем або знаходиться на явних дослідницьких маргінесах або ж зовсім ігнорується.

Так, наприклад, в одному з підрозділів монографії В. Халізова<sup>1</sup> драма з метою більш чіткого визначення її родових рис зіставляється з епічним родом літератури та «сценарною драматургією», оскільки «всі ці види художньої діяльності опановують життя в її просторово-часовій динаміці, а тому специфіка драми може бути з'ясована шляхом порівняння її з епічними та сценарними творами»<sup>2</sup>. Проте розгляду жанрів драматургії, зокрема сучасних науковцеві, за винятком хіба що згадки про деякі з них у контексті проблеми театральності (наприклад, зауваження про те, що «саме комедія є тим жанром, який зберігає різкі й сміливі гіперболи у наш час, часто недовірливий до театральності»<sup>3</sup>), у книзі В. Халізова немає.

Прикметною рисою чи не всіх драмознавчих концепцій ХХ – початку ХХІ століття є прагнення осмислити не тільки й не стільки класичні, скільки найбільш сучасні (та навіть майбутні, як А. Арто)

---

<sup>1</sup> Халізов В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / Валентин Евгеньевич Халізов. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – С. 38–50.

<sup>2</sup> Там само. – С. 38–39.

<sup>3</sup> Там само. – С. 101.

явища у драматургії та театрі. Адже теорії драми минулих століть – від Платона й Аристотеля до Кьєркегора і Ніцше – попри те, що вони для свого часу стали великим досягненням естетичної думки, далеко не завжди були здатні пояснити новітні літературні факти та навіть йшли в розріз із ними. Теорії драми минулого, як зазначав В. Халізов, «важливі та цінні для всіх дослідників у галузі літератури й театру. Разом із тим багато в класичних теоріях драми застаріло. І це природно. Їх творці засновувались на історично локальному досвіді (здебільшого це антична трагедія, а також драматургія Відродження і класицизму). Численні відомості про ранню художню словесність у театрі, що мають сучасні науковці, мислителі минулих епох не мали. Головне ж, їх судження не повністю узгоджуються з досвідом драматургії останніх двох століть, а особливо ХХ сторіччя»<sup>1</sup>.

Так, мислителі минулого у своїх здебільшого нормативних теоріях драми нерідко звертались до **опозиції драматичне – епічне**, вважаючи прояви останнього у драматургії неприпустимим. «Ще з часів Аристотеля теоретики драматичної поезії будь-який прояв епічних рис у цій сфері засуджували і вважали ганебним»<sup>2</sup>, – відзначав П. Сонді. Проте драматургічна практика ХХ століття засвідчила не лише можливість існування епічного театру, але й необхідність його теоретичного осмислення.

Показово, що Бертольт Брехт, який зробив величезний внесок у теорію та практику епічного театру, намагався теоретично осмислити його жанри. Це стосується насамперед драми-притчі, драми-параболи та драми-обробки. Якщо на ранньому етапі своєї творчості він зацікавився **драмою-притчею** як повчальним, дидактичним жанром, то згодом розширив її рамки і можливості. Оскільки притчі був притаманний загальнолюдський характер, а її мораль – універсальна, позачасова, Брехт переводить її з загальнолюдського у конкретний соціально-політичний план. Позаісторичний характер притчі не задовільняв драматурга і завдяки цій принциповій зміні акцентів п'єса-притча трансформується у Брехта в **драму-параболу**.

---

<sup>1</sup> Халізов В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / Валентин Евгеньевич Халізов. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – С. 4.

<sup>2</sup> Сонді П. Теорія сучасної драми / пер. з нім. М. Ліпісівського, С. Соколовської; [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова] / Петер Сонді. – Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2015. – С. 8.



Брехтівським параболом притаманне активне втручання в сьогодення, вони спрямовані на формування світогляду глядачів. До них належать такі його твори, як «Круглоголові та острогололі», «Сходженню Артуро Уї можна було завадити», «Добра людина з Сичуані», «Кавказьке крейдяне коло» та ін. Ще одним новаторським жанром у Брехта є **драма-обробка**. Звичайно, він був далеко не першим в історії драматургії, хто виступив з обробкою відомих сюжетів (достатньо пригадати комедії та трагедії Шекспіра, сюжети більшості з яких не були оригінальними, а заснованими на античних, середньовічних, ренесансних джерелах), але саме Брехт теоретично обґрунтував провідні жанрові принципи драматургії обробок, і довів необхідність цього жанру для епічного театру. У своїй драматургічній практиці Брехт дуже часто звертається до обробок уже відомих літературних сюжетів: «Тригрошова опера» створена на основі «Опери жебраків» англійського драматурга XVIII ст. Джона Гея, «Мати» – на основі однойменного роману Максима Горького, «Матінка Кураж та її діти» – повісті німецького письменника XVII ст. Гріммельсгаузена. Брехтівські п'єси «Антігона», «Життя Едуарда II Англійського», «Дон Жуан», «Гувернер» виникли з однойменних драм відповідно Софокла, Марло, Мольєра, Ленца.

Брехтівська теорія епічного театру, зокрема його жанрова система стала об'єктом серйозних сучасних наукових рефлексій, у тому числі літературознавчих у галузі епічної драми. Серед науковців, які присвячували останній ґрунтовні розвідки, слід насамперед назвати О.С. Чиркова<sup>1</sup> та В.Є. Головчинер<sup>2</sup>.

О. Чирков є автором першої в нашому літературознавстві монографії з проблем теорії та поетики епічної драми. Він здійснив теоретичне переосмислення цього напрямку, спираючись на великий досвід рефлексії драми від Аристотеля до Лесі Українки і Леся Курбаса. Відштовхуючись від висловлювань Аристотеля, О. Чирков зробив принципово важливий висновок про те, що в «Поетиці» описано не лише провідна і визначальна тенденція в розвитку античної

---

<sup>1</sup> Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики) / Александр Семенович Чирков. – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.

<sup>2</sup> Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века: Монография. – Издание 2-е, доп. и испр. / Валентина Егоровна Головчинер. – Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2007. – 320 с.

драми (драматична форма), але й така, що перебуває на периферії її художньої практики (епізована)<sup>1</sup>. Якщо перша тенденція, прагнучи до подолання синкретизму давніх форм, розрахована на посилення ролі дії, на перевтілення акторів, на вживання глядачів у зображене та їх «очищення», то друга, навпаки, прагне до збереження й розвитку елементів художнього синкретизму, до широкого використання епічного елемента в драматичних творах. Цей процес О. Чирков називає епізацією драми.

Український дослідник стверджує, що «починаючи з найдавніших і до наших часів існували і продовжують існувати дві типологічно значущі тенденції в драматичному мистецтві – аристотелівська і неаристотелівська драма»<sup>2</sup>. В результаті епізації драми ще в античні часи виникає епізована драма, яка широко застосовує досвід епосу та деякі властиві йому форми художнього відображення світу. Відмінність же епічної драми як самостійного напрямку в драматургії ХХ століття О. Чирков вбачає у тому, що дія епізованої драми пов'язана з конфліктом індивідів, тоді як в основі епічної драми лежить «зіткнення ідей, носіями яких є представники певних класів і напрямів»<sup>3</sup>. Вчений переосмислив брехтівське розуміння епічної драми, зокрема, він значно розширив ряд митців, що працювали у даному напрямку. Риси епічної драматургії ХХ ст. розглянуто на матеріалі творчості представників різних національних традицій: Б. Стейвіса і А. Макайонка, З. Тоболкіна й О. Володіна, О. Коломійця і Хінга тощо.

В. Головчинер вивчає прояви епічної драми в творах російської літератури ХХ століття. На її думку, епічна драма відродилась та активно сформувалась у російській драматургії раніше, ніж в інших європейських літературах. Широкий спектр можливостей різних митців (М. Горький, В. Маяковський, М. Ердман, М. Булгаков, С. Третьяков, К. Трен'єв, Вс. Вишневський тощо), вважає В. Головчинер, реалізувався у цьому напрямку вже у середині 1920-тих років. Згодом епічна драма розвивалась у казках для дорослих Є. Шварца, «протокольних» п'єсах О. Гельмана, «комічних фантазіях» Г. Горіна, драмах В. Аксьонова, Й. Бродського В. Максимова 1970–1980-х років. Широке ж поширення епічної

<sup>1</sup> Чирков А.С. Эпическая драма: проблемы теории и поэтики. – С. 2.

<sup>2</sup> Там само. – С. 9.

<sup>3</sup> Там само. – С. 10.

драми в літературах різних країн і континентів В. Головчинер пояснює загальною в розвитку мистецтва ХХ сторіччя тенденцією «до збільшення епічного в усіх його видах, родах, жанрах»<sup>1</sup>. А появу епічного начала в драмі, на переконання дослідниці, визначається не впливом роману або якихось інших жанрів та форм епічного роду, а відродженням і трансформацією в нових історичних умовах архаїко-епічного мислення, що «виникає на межі фольклору та літератури», – мислення, яке визначається інтересом не лише до окремих, особистих доль, але до поведінки, прояву – у спів-бутті багатьох і різних, однаково рівних осіб»<sup>2</sup>.

Антитеза драматичного та епічного визначає також теоретичну концепцію одного з авторитетних теоретиків драми **Петера Сонді**. У праці «Теорія сучасної драми» («Theorie des modernen Dramas», 1956) П. Сонді звернув увагу на ті процеси, що відбуваються за часів кризи класичної драми – недаремно структура книги побудована навколо неї: розділ «Криза драми» присвячено європейській «новій драмі» (в окремих підрозділах аналізується драматургія Г. Ібсена, А. П. Чехова, А. Стріндберга, М. Метерлінка та Г. Гауптмана), у розділі «Спроби порятунку» йдеться про окремі напрями (натуралізм, екзистенціалізм) і жанри (п'єса-бесіда, одноактівка), а в розділі «Спроби вивільнення» П. Сонді досліджує значущі зразки європейської й американської драматургії першої половини ХХ століття (експресіонізм, Е. Піскатор, Б. Брехт, Ф. Брукнер, Л. Піранделло, Ю. О'Ніл, Т. Вайлдер, А. Міллер).

Оригінальною, обґрунтованою і цілісною є терміносистема праці П. Сонді. Так, він диференціює поняття «драма» і «драматика». Драмою (Drama) німецький теоретик позначає «лише певну форму сценічної поезії» (Bühnendichtung). «Як історичне явище воно вживається для позначення історико-літературного явища, а саме драми у тому вигляді, як вона виникла у елизаветинській Англії, але передусім у Франції ХVІІ ст. і далі продовжила своє існування у німецькій класичній літературі кінця ХVІІІ ст.»<sup>3</sup>. «Ні релігійні діяння Середньовіччя, ні історичні драми-хроніки В. Шекспіра сюди не належать»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе ХХ века. – С. 301.

<sup>2</sup> Там само. – С. 301–302.

<sup>3</sup> Сонді П. Теорія сучасної драми / пер. з нім. М. Ліпісівіцького, С. Соколовської; [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова] / Петер Сонді. – Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2015. – С. 10.

<sup>4</sup> Там само. – С. 11.

Поняття «*драматика*» (Dramatik), на відміну від «драми» і «драматичного» (dramatisch), вживається Сонді у ширшому значенні щодо усього написаного для сцени, для загального позначення усіх творів «сценічної поезії»<sup>1</sup>. За концепцією вченого, «розвиток сучасної драматики веде до віддалення від самої драми» (там само), і саме поняття «драматика» дозволяє зрозуміти, яким чином взаємодіють протилежні категорії – насамперед драматичне й епічне, тоді як, за Сонді, ще з часів Аристотеля теоретики минулого будь-який прояв епічних рис у драматичній поезії «засуджували і вважали ганебним»<sup>2</sup>.

У першому розділі своєї праці («Драма»<sup>3</sup>) П. Сонді розробив концепцію *абсолютної драми*. «Драма – абсолютна. Щоб могли бути винятково сферою стосунків, тобто драматичною, вона повинна позбавитися усього зовнішнього щодо неї. Вона не знає нічого, окрім самої себе»<sup>4</sup>. Термін «абсолютна драма» являє собою теоретичну модель форми драматичного твору. Драма, яка визначається як «міжлюдська подія», що відбувається в присутності людини, є абсолютною в тому сенсі, що з неї виключений будь-який елемент, сторонній по відношенню до міжособистісного обміну, який виражається діалогом. П. Сонді намагається відновити цю абсолютну форму драми, котрій з часів Аристотеля теоретики привласнювали нормативну цінність у рамках діалектичної концепції форми і змісту.

Концепція драматичного вибудовується П. Сонді у відношенні до його антитези – епічного. Описуючи драму як «подію, що здійснюється в теперішньому часі», він відроджує Аристотелеве визначення трагедійного мімесису як репрезентації не шляхом оповіді, а за допомогою дії (драма). Ця драматична абсолютність відроджується у своєму найдосконалішому втіленні за доби Ренесансу і в естетиці класицизму. Спосіб репрезентації, що дав саме ім'я драматичній формі, перетворює її на «первозданий» вид: «Драма – первинна. Вона не є (вторинним) зображенням чогось (первинного), а зображує саму себе, є сама собою. Її дія так само, як і кожна з її реплік, є «первозданими», розкриваються безпосередньо у їх виникненні»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Сонді П. Теорія сучасної драми / пер. з нім. М. Ліпісівіцького, С. Соколовської; [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова] / Петер Сонді. – Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2015. – С. 11.

<sup>2</sup> Там само. – С. 8.

<sup>3</sup> Там само. – С. 12–16.

<sup>4</sup> Там само. – С. 13.

<sup>5</sup> Там само. – С. 14.

Крім протиставлення драматичного і епічного способів репрезентації, Сонді наділяє абсолютну драму специфічним їй об'єктом. Зводячи театральну репрезентацію до міжсуб'єктної сфери, він примикає до гегелівської концепції драматичного як взаємодії між двома окремими суб'єктами.

Хоча теорія Сонді ставила собі за основну мету зафіксувати появу епічної драматургії (Піскатор, Брехт) як головних спроб вирішення кризи драми (у його праці розглядався модерний період з 1880 по 1950 р.), вона також дозволила описати, яким чином взаємодіють епічне і драматичне, індивідуальне і колективне у межах найрізноманітніших естетичних експериментів ХХ ст.

Предметом низки розвідок із теорії драми були проблеми еволюції драматичних жанрів, їх взаємодії у сучасному драматичному тексті. Так, французький драматург, режисер, теоретик театру **Антонен Арто** у 1930-ті роки пише ряд статей, маніфестів, листів, що увійшли до його найвизначнішого твору – книги «Театр та його двійник» («Le Theatre et son Double»)<sup>1</sup>, котра розкриває театральну систему Арто. У ній він неодноразово висловлювався про необхідність ритуалу, магії, містерії у сучасному театрі. Мріючи про «магічний», релігійний театр, він відзначав, що теми такого театру «будуть космічними, загальними, витлумаченими згідно з найстародавнішими текстами, запозиченими зі старих мексиканських, індієтських, іудаїєтських, іранських космогоній і тому подібних джерел»<sup>2</sup>. Але він неодноразово декларував і необхідність синтезу ритуального, містеріального з гостро комічним, буфонним; відстоював можливість сплаву «магічних трансів» із прийомами й засобами цирку, мюзик-холу, комічного кіно. Так, аналізуючи ексцентричні фарси відомих коміків братів Маркс, він зазначав: щоб зрозуміти оригінальність їхньої творчості, «слід додати до гумору уявлення про щось тривожне й трагічне, про фатальну неминучість... що прослизає у прокладку цього гумору подібно до прояву жажливої хвороби, яка плямує профіль абсолютної краси»<sup>3</sup>. Створюючи концепцію

---

<sup>1</sup> На превеликий жаль, українських перекладів теоретичних праць Арто, як і його драматичних та поетичних творів, все ще не існує. З початку 1990-х вони друкувались російською мовою: див.: [28 – 30].

<sup>2</sup> Арто А. Театр и его двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. – СПб. – М.: Симпозиум, 2000. – С. 214.

<sup>3</sup> Там само. – С. 230.

свого «алхімічного», «священного», екстатичного театру, який уявлявся А. Арто спорідненим зі «стародавньою магією» та був покликаний «кидати глядача в магічні транс», він усвідомлював, що цей театр не замикається в межах «високого» і «космічного». На думку А. Арто, цей «театр жорстокості» здатен існувати лише у разі поєднання в собі полярних явищ, маючи якість «вільно черпати свої засоби з кіно, мюзик-холу, цирку й самого життя».

Проблему жанрової дифузії (передусім трагічного й комічного) розглядав також англо-американський драматург і театрознавець **Ерік Бентлі**. Найвизначнішою і найвідомішою у світі його працею є книга «Життя драми» («The Life of the Drama», 1964)<sup>1</sup>, що визнана одним із найкращих загальних і всеосяжних досліджень, присвячених драматургії й театру всіх часів. У першій частині він починає з аналізу сюжету як вихідному матеріалу п'єси (у вітчизняній терміносистемі частіше використовується поняття фабули), звертається до таких проблем, як мімесис і художній вимисел, характер, тип і архетип, драматичний діалог, інтелектуальність та ідейність драми. Бентлі поступово приводить читача до найвищого призначення драматичного твору – його сценічного втілення. Розуміючи досконалість лише як дотримання класичних зразків, Е. Бентлі бачить порятунок сценічного мистецтва в безперервному розвитку, в пошуку нових форм, вірить в майбутнє серйозного театру.

У другій частині «Життя драми» Е. Бентлі приділив значну увагу жанрам драматургії. Показово, що сам порядок їх розгляду є доволі парадоксальним. Е. Бентлі розпочинає не з трагедії, як це традиційно роблять дослідники жанрів драматичного роду, а з мелодрами та фарсу. Він займається розвінчанням міфів щодо їх «поганої репутації»,

---

<sup>1</sup> Окрім «Життя драми» Е. Бентлі є автором цілої низки вагомих теоретичних та історико-літературних праць з драматургії і театру: «Драматург як мислитель» («The Playwright as Thinker», 1946), «У пошуках театру» («In Search of Theatre», 1953), «Теорія сучасного театру» («The Theory of the Modern Theatre», 1968, 1976), «Що таке театр?» («What Is Theatre?», 1968, 2000), «Роздуми про драматургію» («Thinking About the Playwright», 1987). Зокрема він є доволі авторитетним дослідником театру Брехта: «Коментарі до Брехта» («Brecht Commentaries», 1981) та «Бентлі про Брехта» («Bentley on Brecht», 1998). Е. Бентлі висвітлює в своїх книгах практичні, естетичні та філософські аспекти театру, і це впливає з його переконання, що мистецтво повинно врятувати людство від безглуздості. Відкидаючи «чисту» теорію, він послідовно поєднує інтелект і творчість.

пов'язуючи їх, зокрема, із насильством і звертаючись до категорії насильства у мистецтві в цілому. Цікавими є й роздуми Е. Бентлі про катарсис у комічних жанрах, а також розмисли про джерела характерних положень і почуття жанрів: «безпосереднім джерелом характерних мелодраматичних положень є в більшій чи меншій мірі параноїдальні фантазії – найчастіше фантастичне уявлення про втілену невинність в оточенні підступних недоброзичливців. При цьому, зрозуміло, викликаються почуття жалості і страху, які, можливо, потім катартично знімаються. Якщо фарсу і комедії притаманні почуття, еквівалентні жалості і страху, які властиві мелодрамі і трагедії, то ці почуття – співчуття і презирство. Подібно до того як жалість є найслабшою стороною мелодрами, співчуття є найслабшою стороною фарсу»<sup>1</sup>.

Трагедія та комедія іменуються Е. Бентлі «вищими формами», які відрізняються по відношенню до «низьких форм» мелодрами і фарсу «своїм поважним ставленням до реальної дійсності. В такому контексті поняття «вищі» означає дорослі, цивілізовані, здорові, а поняття «нижчі» – відповідно дитячі, дикунські, хворі. Завдяки розподілу за цією ознакою нижчі форми не виключаються вищими, а наче переробляються ними»<sup>2</sup>.

Завершується розгляд драматичних жанрів у книзі Е. Бентлі аналізом трагікомедії. Цей показовий і для сучасної драматургії змішаний жанр має два основні типи: «комедію з трагічним закінченням» та «трагедію з щасливим кінцем»<sup>3</sup>. На думку автора «Життя драми», зачатки обох типів трагікомедії містить у собі шекспірівський «Король Лір». До аналізу жанру трагікомедії та спорідненого із ним жанру трагіфарсу Е. Бентлі залучає твори як «нової драми», так і драми абсурду – насамперед «Чекаючи на Годо» та «Ендшпіль» С. Беккета<sup>4</sup>.

Жанри драматургії розглядались і в контексті новітніх наукових галузей. Так, перша книга **Патріса Паві** «Проблеми театральної семіології» (1976)<sup>5</sup> започаткувала новий напрям у французькому

<sup>1</sup> Бентлі Э. Жизнь драмы / Эрик Бентли. – М.: Айрис-пресс, 2004. – С. 276.

<sup>2</sup> Там само. – С. 290.

<sup>3</sup> Там само. – С. 382.

<sup>4</sup> Там само. – С. 385–389.

<sup>5</sup> Іншими визначними працями Паві у галузі театральної семіології стали славнозвісний «Словник театру» (1980), а також «Голоси й образи сцени» (1985), «Маріво: випробування сценою» (1986), «Театр на перехресті культур» (1990). Крім того, упродовж багатьох років П. Паві займається коментованим виданням п'єс А. П. Чехова.

театрознавстві, до якого належать також визначні дослідники Мішель Корвен, Анна Юберсфельд, Андре Ельбо, Евелін Ертель. Сам П. Паві зізнався, що істинною причиною виникнення *театральної семіології* стало бажання реалізувати давню мрію А. Арто: «дослідити театр як мовний феномен... і перестати підкорятися логоцентричним вимогам, що визнають драматургічний текст міцною основою вистави»<sup>1</sup>. Це можна було зробити за допомогою структурного аналізу, що лінгвістикою того часу застосовувався доволі успішно. Ролан Барт продемонстрував ефективність і його більш широкого застосування щодо будь-якого «твору культури», в тому числі сценічного, запропонував аналізувати формальну організацію твору незалежно від того, наскільки, в чому і як пов'язаний він (в цілому або окремими елементами) з дійсністю<sup>2</sup>.

З усіх праць французького театрознавця українською мовою був перекладений лише його «Словник театру»<sup>3</sup> (російською він вийшов ще 1991 року<sup>4</sup>). Він містить близько 700 театрознавчих понять як про класичну драматургію, так і сучасний театральний розвиток. Окрім традиційних тематичних розділів (драматургія,

---

<sup>1</sup> Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. М.: ТПФ «Союзтеатр», издательство «Гитис», 1992. – С. 325.

<sup>2</sup> Принагідно зауважимо, що Р. Барт менш за все відомий у нас як театральний критик. Тим не менше в 1950-ті роки («деструктуралістський період») основним його заняттям був саме театр. Про нього Барт написав 94 тексти, 62 з яких він відібрав для книжки, яка вийшла у Франції вже після його смерті, у 2002 році. 26 текстів вийшли у нещодавній книзі в російському перекладі [44]. Театральною трибуною Р. Барту служив журнал «Народний театр» (Theatre Populaire), створений в 1951 році засновником знаменитого Національного народного театру (TNP) Жаном Віларом. Журнал, який грав спочатку скромну роль видання при театрі, з появою Барта в 1954 році перетворився в друкований орган лівих інтелектуалів. Театральною подією, що спровокувала і цей поворот у житті журналу, і ширше – новий виток в історії французького театру, стали паризькі гастролі Бертольта Брехта і його «Берлінер Ансамбль». У своєму захопленому відгуку на «Матінку Кураж» Барт назвав появу Брехта «потрясінням і осяянням». На особливу увагу заслуговують роботи Барта цього періоду, присвячені творчості Брехта (їх написано понад десять), якого він назвав «єдиним великим іменем в пупелі сучасного театру».

<sup>3</sup> Паві П. Словник театру / Пер. Маркіян Якуб'як / Патріс Паві. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.

<sup>4</sup> Паві П. Словарь театра: Пер. с фр / Патрис Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.



жанри, вистава), «Словник театру» Паві містить і такі оригінальні, як «текст і дискурс», «рецепція вистави», «семіологія». Щодо останньої, як пояснює сам П. Паві у передмові до перевидання 1996 року, то вона «не виступає якоюсь новою наукою, замінюючи інші галузі, а є пропедевтичним і епістемологічним роздумом про утворення, систематизацію та сприйняття знаків»<sup>1</sup>. До цієї тематичної групи увійшли статті про такі концепти, як актантна модель, дейксис, індекс, кодифікація, референт, сценограма тощо. Анна Юберсфельд зазначила, що культурна цінність праці П. Паві полягає в тім, що вона «перебуває на перетині потужних галузей людської культурної діяльності – як англо-саксонської, так латинської, німецької, слов'янської – і містить здобутки теоретичних досліджень і художніх творів європейських та американських письменників і вчених»<sup>2</sup>.

Належну увагу Патріс Паві приділяє драматичним жанрам. Він зауважує, що внаслідок широкої полісемії поняття «жанр» втрачає точність значення, руйнуючи класифікаційні зусилля теоретиків щодо літературних і театральних форм». Старе питання поетики жанрів зринає, натомість йдеться про «засоби виведення типології дискурсів у площину загальної теорії лінгвістичного й літературного факту»<sup>3</sup>. На думку П. Паві, у сучасній науці можливими є два методи розгляду жанрів: історичний і системно-структурний. У першому випадку, зважаючи на історичне існування розмаїтих театральних форм, дослідники встановлюють спорідненість жанрів або критерії їхніх протилежностей. У другому – йдеться не про історичну форму, а про категорію дискурсу. Щодо жанрів драматургії, то цей підхід визначає, «чи театральний жанр є протилежністю до поезії епічної (або роману) та поезії ліричної»<sup>4</sup>. Французький науковець наголошує, що на підставі критеріїв дискурсу драматичні жанри розмежувати так само складно, як і на підставі історичного підходу. Як і німецькі теоретики драми (насамперед М. Пфістер), П. Паві зауважує про негативний тягар нормативних поетик. Аналізуючи розвиток жанрів драматургії від античності до драми абсурду, він підкреслює історичну складність утвердження проміжних

<sup>1</sup> Паві П. Словник театру. – С. 10.

<sup>2</sup> Там само. – С. 5.

<sup>3</sup> Там само. – С. 159.

<sup>4</sup> Там само.

жанрів (трагікомедії та драми). Не позбавляє уваги П. Паві й сучасний генологічний розвиток драматургії, відзначає його поліфонізм: «щодо сучасної театральної манери викладу, то вона характеризується розмаїттям форм, суцвіттям критеріїв і матеріалів»<sup>1</sup>.

П. Паві замислюється і над методикою сучасного аналізу жанрів драматургії. Він переконаний, що історичні й нормативні категорії щодо явищ сучасної драми втрачають свою цінність. «Залишилась тільки типологія дискурсів і способів їхнього функціонування, яка дає змогу аналізувати жанри»<sup>2</sup>. Поза нормами поетик жанр складається «з сукупності кодифікацій, які свідчать про реальність, репрезентовану текстом», тоді як для реципієнта жанр вказує «безпосередньо на зображену реальність, пропонує систему прочитання твору, засвідчує контраст між текстом і читачем»<sup>3</sup>. Існування комплексу читацьких жанрових стереотипів та очікувань, за словами П. Паві, дозволяє драматургу не повторювати всім знайомі правила жанру, а спонукають його не лише задовольнити очікування читача, але й перевершити їх, маркуючи текст канонічною моделлю.

Дослідження Патріса Паві та інших французьких представників напряму театральної семіології спричинили також появу аналогічних досліджень в інших країнах. Адже з кінця 1970-х років по наш час у західному театрознавстві з'являються нові праці з театральної семіології та семіотики драми. 1977 р. Умберто Еко друкує статтю про семіотику театральної вистави<sup>4</sup>. 1983 року виходить друком у трьох книжках монографія німецької дослідниці Еріки Фішер-Ліхте «Семіотика театру»<sup>5</sup> (у 1992 році публікується також в англійському перекладі<sup>6</sup>). Буквально наступного року під редакцією Гerti Шмід та Алоїзія Ван Кестерена була надрукована солідна колективна збірка «Семіотика драми й театру»<sup>7</sup>. Британська дослідниця Вімала Херман активно

<sup>1</sup> Паві П. Словник театру. – С. 160.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Eco U. Semiotics of theatrical performance / Umberto Eco // *The Drama Review: TDR*, Vol. 21. – No. 1, Theatre and Social Action Issue (Mar., 1977). – P. 107–117.

<sup>5</sup> Fischer-Lichte E. *Semiotik des Theaters* / Erika Fischer-Lichte. – Tübingen: Narr, 1983. – 219 s.

<sup>6</sup> Fischer-Lichte E. *The Semiotics of Theater* / Erika Fischer-Lichte. – Indiana University Press, 1992. – 338 p.

<sup>7</sup> *Semiotics of Drama and Theater. New Perspectives in the Theory of Drama and Theater*. Edited by Herta Schmid and Aloysius Van Kesteren. – Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984. – 548 p.

займається семіотикою драми (монографія «Драматичний дискурс»), а в останні роки – когнітивною поетикою<sup>1</sup>. Доводиться констатувати, що ця галузь в українському драмознавчому дискурсі без будь-якого перебільшення все ще залишається terra incognita.

В останню третину ХХ століття провідні позиції в європейській теорії драми безперечно посідають німецькі дослідники. Серед них слід окремо відзначити розвідки Манфреда Пфістера, Ганса-Тіса Лемана та Бернхарда Асмута.

Найвизначнішою працею **Манфреда Пфістера** є монографія «Драма. Теорія та аналіз» («Das Drama. Theorie und Analyse», 1977<sup>2</sup>, англійський переклад 1988 року<sup>3</sup>). У передмові до неї М. Пфістер підкреслює виключно теоретичний характер своєї праці, наголошує, що йому свідомо «довелося виключити систематичний аналіз конкретних проблем, пов'язаних з трагедією, комедією і трагікомедією, а також історичний підхід до драми разом з його різноманітними жанрами і піджанрами, на користь вивчення універсальних структур і процесів текстуалізації драматичного роду. Вступ до аналізу драми не може бути історією драми, але він може підготувати ґрунт для такої історії, якщо його описові моделі доступні для історика літератури таким чином, що він або вона потім в змозі зрозуміти і описати діахронічні відносини, що зв'язують різні структури і функції в драматичному тексті»<sup>4</sup>. Німецький вчений зосереджується насамперед на структурах, які існують *усередині* драматичного тексту. Це яскраво помітно у першому ж розділі «Драма і драматичне». Пфістер зізнається, що змушений був виключити цілий ряд аспектів, які не є специфічними до драматичних текстів. Це, наприклад, аналіз стилістичної текстури, метричної та ритмічної форми, а також «глибинної структури представленого сюжету»<sup>5</sup>, що вочевидь слід трактувати як

<sup>1</sup> Herman V. Deixis and Space / Vimala Herman // Drama. Social Semiotics 7. – № 3 (Dec. 1997). – P. 269–283; Herman V. Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays / Vimala Herman. – New York: Routledge, 1998. – 344 p.; Herman V. Misunderstanding and Power: Contests of Understandings / Vimala Herman // Voices of Power: Co-Operation and Conflict in English Language and Literatures. Liege, Belgium [n.p.], 1997. – P. 33–43.

<sup>2</sup> Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse / Manfred Pfister. – München: Wilhelm Fink, 1977. – 454 s.

<sup>3</sup> Pfister M. The Theory and Analysis of Drama / Manfred Pfister. – Cambridge University Press, 1988. – 340 p.

<sup>4</sup> Ibidem. – P. xvi.

<sup>5</sup> Ibidem.

фабулу твору. Замість цього М. Пфістер у семи розділах своєї фундаментальної монографії зосереджується на структурах дизайну сцени, пов'язаних з конкретними п'єсами (розділ 2 «Драма і театр»), мультимедійній передачі інформації (розділ 3 «Надсилання й отримання інформації»), подання образу та сюжету (розділи 5 «Дійові особи і драматичні образи» і 6 «Сюжет і фабула»), монологічної та діалогічної комунікації (розділ 4 «Вербальна комунікація»), структури та презентації простору і часу (розділ 7 «Структури часу й простору»).

Розглядаючи теоретичні студії драми минулого, М. Пфістер називає їх нормативними й дедуктивними. Він зауважує, що сьогоднішні зусилля по створенню описової та комунікативної поетики для розгляду історично і типологічно різноманітних драматичних текстів не надто підкріплені попередніми теоретичними дискусіями, адже всі вони, як правило, зводять конкретно-історичну форму до абсолютної норми, тим самим звужуючи поняття «драми» найрішучішим чином<sup>1</sup>. Ця нормативність та однобічність склалась, на думку М. Пфістера, ще починаючи з «Поетики» Аристотеля. Хоча грецький мислитель вивів свої теоретичні категорії індуктивно, з корпусу текстів грецьких трагедій і не мав наміру встановити норму, його опис драми став нормою для подальших епох. Те ж саме можна сказати і про драматичні теорії XIX та початку XX століття. Засновуючись на класичній трагедії, ренесансній та класицистичній драмі, у них конфлікт визначався як сутність драматичного (Г. В. Ф. Гегель, Ф. Брюнетьер, В. Арчер). Інші теоретики використовували суб'єктно-об'єктну діалектику Гегеля в якості відправної точки для визначення драми як синтезу епічної об'єктивності та ліричної суб'єктивності (Г. В. Ф. Гегель, Ф. В. Шеллінг, Ф. Т. Фішер), передачі часового виміру майбутнього (Жан Поль, Г. Фрейтаг) або відмінної риси невідомого (Е. Штайгер). Цей дедуктивний і історично однобічний спосіб мислення на тріадні родові системи, наголошує М. Пфістер, і сьогодні продовжує значним чином впливати на академічне навчання та дослідження. Проте ці епігонські і нормативно-поетичні теорії драми були підірвані цілою низкою впливових драматургічних експериментів протягом XX століття (серед них німецький теоретик називає зокрема «театр жорстокості»

---

<sup>1</sup> Ibidem. – P. 1.

А. Арто, епічний театр Б. Брехта, «театр абсурду», різноманітні форми вуличного театру та хепенінгу, експериментальні драми Петера Гандке та Роберта Вілсона) і підвищеним інтересом до історично різноманітних і неєвропейських театральних традицій (тут він згадує А. Арто з його інтересом до балінезійського театру та важливість для Б. Брехта й В. Б. Сйтса японського театру Но).

Проте М. Пфістер зауважує, що існуючий «згубний вплив» нормативної і дедуктивної традиції лише нещодавно був компенсований кількома початковими спробами створити описову, структуралістську теорію драматичних текстів подібно до тої, що була застосована раніше до текстів прозових і ліричних (підрозділ «Дефіцит структуралізму»). Причини цього «дефіциту», за словами науковця, як схоластичні, так і методологічні. «По-перше, мультимедійна єдність драматичного тексту була порушена інституціоналізованим розподілом на літературні і театральні дослідження. Наслідком цього був сильний ухил у бік або друкованого тексту або ж його презентації на сцені»<sup>1</sup>. Проте у двох інших галузях було досягнуто значного прогресу. Це історична поетика та семіотичний аналіз. Історична поетика з її виразною тенденцією до визначення конкретних історичних форм протидіє нормативно-абсолютистському аналізу. Тоді як семіотичний аналіз інтерпретує драматичний текст як складну словесну, візуальну та акустичну надзнакову діяльність різних соціально-культурних кодів<sup>2</sup>.

У своєму дослідженні М. Пфістер якраз намагається інтегрувати результати, досягнуті в цих двох галузях. Недаремно у перекладі до англійського видання Пфістєрова книга слушно кваліфікується як «новаторська праця в спробі подолати розрив між дослідженнями драми і театру та розробити модель для скоординованого аналізу різних рівнів вербальної і невербальної комунікації в драматичному тексті, поставленому на сцені»<sup>3</sup>.

Безумовно найвпливовішою у сучасному драмознавчому дискурсі є книга «Постдраматичний театр» («Postdramatisches Theater», 1999)<sup>4</sup> Ганса-Тіса Лемана, яка була опублікована якраз на зламі

---

<sup>1</sup> Ibidem. – P. 2.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem. – P. XIX.

<sup>4</sup> Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater / Hans-Thies Lehmann. – Frankfurt/M., 1999. – 460 s.

двох століть. Недаремно через кілька років після виходу книги німецькою мовою з'явилися понад десять її перекладів, зокрема англійською (2006), польською (2009) та російською (2013)<sup>1</sup>. «Постдраматичний театр» можна кваліфікувати як найвагомніше та найоригінальніше (хоча й, на думку ряду науковців, досить суперечливе) дослідження останніх десятиріч у галузі теоретичного осмислення сучасної драматургії. За словами іншого сучасного німецького теоретика драми Б. Асмута, сама назва книги Лемана «набула статусу нової «парадигми», яка склалася під безпосереднім впливом новітніх медійних засобів»<sup>2</sup>.

У пролозі до свого дослідження Г.-Т. Леман зауважує, що із кінцем «Галактики Гутенберга» існування письмового тексту та книги опинилося під питанням, а спосіб рецепції творів мистецтва кардинально змінився: на зміну лінійному й послідовному прийшло одночасне та поліперспективне сприйняття<sup>3</sup>. Внаслідок розширення влади та повсюдної присутності медійних засобів у повсякденному житті людей, починаючи з 70-х років ХХ століття, розбіжності між «текстом» і «театром» стали настільки значними, що постав новий театральний дискурс, театральний текст припинив бути драматичним.

У той же час німецький науковець констатує незадовільний стан у вивченні драматургії останніх десятиріч, зокрема відрив теорії від сучасної театральної практики: «Серед усіх дослідників театру теоретики, які розглядають науку про театр у постійному зв'язку з реально існуючим театром, тобто як рефлексію театального досвіду, залишаються у меншості. Навпаки, філософи досить часто осмислюють «театр» як концепцію або ідею, нерідко навіть перетворюючи «сцену» чи «театр» на структуровані поняття теоретичного дискурсу, проте вони рідко конкретно пишуть про певних діячів театру або театральні форми»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман; [пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильев]. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.

<sup>2</sup> Асмут Б. Вступ до аналізу драми / пер.з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова] / Бернхард Асмут – Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2014. – С. 194.

<sup>3</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – С. 27.

<sup>4</sup> Там само. – С. 31.

Деякі аспекти праці Г.-Т. Лемана тісно й безпосередньо пов'язані з роздумами його попередників у галузі теорії драматургії: А. Арто, Б. Брехта, П. Сонді, Р. Барта. Так, подібно до А. Арто (див. його праці «Про Балійський театр», «Театр східний і театр західний»), Леман відзначає докорінну відмінність західного та східного театру, зокрема у структурі драматичного дійства: «в європейському театрі упродовж століть царить парадигма, що відрізняє його від не-європейських театральних традицій. У той час, як, наприклад, індійський театр Катхакалі або ж японський театр Но структуровані цілком інакше і складаються здебільшого з танців, хорів та музики, і при цьому організовані як високо стилізовані церемоніальні дійства, засновані на наративних і ліричних текстах, в Європі театр означає реалізацію на кону певних промов і дій за допомогою імітаційної (наслідувальної) драматичної гри»<sup>1</sup>.

Щодо Б. Брехта, то Г.-Т. Леман відштовхується від його поділу на «драматичний» та «епічний» театр і зазначає, що поняття «драматичний театр» може у своєму більш широкому сенсі (включаючи навіть більшу частину творчості самого Брехта) позначити собою «зерно європейської театральної традиції Нового часу»<sup>2</sup>. Ця традиція «підкорюється верховенству тексту», адже в європейському театрі Нового часу «вистава зазвичай була всього лише декламацією та ілюстрацією написаної драми»<sup>3</sup>. Власне кажучи, сам термін «постдраматичний театр», що його послідовно культивує Леман, є логічним продовженням брехтівського дихотомічного поділу.

Г.-Т. Леман також продовжує міркування П. Сонді та Р. Барта щодо «епізації» драми. Проте він вважає, що теза П. Сонді про нові текстуальні форми, які слідують за тими, що він іменує «кризою драми», повинні розумітися як «ігрові способи епізації» (і тим самим епічний театр перетворюється на такий собі «універсальний ключ» до всього нового розвитку), є недостатньою сьогодні<sup>4</sup>. А творчість Б. Брехта, яка на довгий час стає «полюсом орієнтації при розгляді нової театральної естетики» (зокрема і для Р. Барта), поряд із плідністю принесла з собою «справжнє блокування сприйняття»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – С. 35.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само. – С. 36.

<sup>4</sup> Там само. – С. 47.

<sup>5</sup> Там само. – С. 48–49.

Серцевиною книги Г.-Т. Лемана є послідовна концепція «постдраматичного театру», яку вчений кваліфікує як спробу розгорнути «естетичну логіку нового театру»<sup>1</sup>. Він відображає «процес розпаду драми на рівні тексту», що відповідає нинішньому «загальному розвитку у бік театру, який взагалі більше не заснований на драмі»<sup>2</sup>. Постдраматичний театр, за Леманом, еманіпується від драматичного тексту; драма продовжує існувати, але як послаблена, застаріла структура в рамках нової театральної концепції. Хоча й «значна частина публіки, яка завжди чекає від театру – грубо кажучи – ілюстрації класичних текстів»<sup>3</sup>, сучасна вистава перестає бути ілюстрацією драми, відмовляється від принципів фігуративності (що розуміється як деформація видимих форм) й наративності. Сучасний постдраматичний театр мислиться Леманом як театр інтермедіальний, адже він «пропонує себе як місце зустрічі різних мистецтв»<sup>4</sup>, а тому вимагає нового потенціалу сприйняття, який йшов би геть від драматичної парадигми і літератури загалом. Серед прикметних рис постдраматичного театру Г.-Т. Леман також виділяє такі, як фрагментація оповіді, гетерогенність стилю, гіпер-натуралістичні, гротескні й нео-еспресіоністські елементи<sup>5</sup>. Більш детально Леман розглядає «постдраматичні театральні знаки» в однойменному розділі<sup>6</sup>. Серед стилістичних особливостей постдраматичного театру науковець аналізує відступ синтезу, образи снів, синестезію, текст вистави, партаксис (відсутності ієрархічних зв'язків), симультанність, гру із щільністю знаків, плетори (надмірності), музикалізацію, візуальну драматургію, тілесність, вторгнення реального, конкретний театр.

У списку ж репрезентантів постдраматичного театру (що, за автором, аж ніяк не претендує на повноту – подібно до мартирологу абсурдистів М. Ессліна) знайдемо не лише драматургів (наприклад, Хайнера Мюллера, Петера Гандке, Ельфріду Єлінек), а й режисерів (Роберт Вілсон, Ян Фабр, Пітер Брук, Піна Бауш, Єжі Гротовський, Еудженіо Барба, Тадасі Судзукі, Анатолій Васильєв,

---

<sup>1</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – С. 31.

<sup>2</sup> Там само. – С. 49.

<sup>3</sup> Там само. – С. 32.

<sup>4</sup> Там само. – С. 50.

<sup>5</sup> Там само. – С. 41.

<sup>6</sup> Там само. – С. 132–174.



Еймунтас Некрошюс та ін.), театри, театральні групи, окремі вистави («театри дії», митці перформанса, хеппенінга, «Вустерська група», Театр «Сквот», «Ремоут Контрол Продакшнс» тощо).

Розмірковуючи про пропонований ним термін (підрозділ «Вибір терміну»), Г.-Т. Леман зауважує, що побіжно він вживався Річардом Шехнером у праці «Теорія перформансу» (1988)<sup>1</sup>, проте недостатньо коректно: в першому випадку він говорить про «постдраматичний театр хепенінгів»<sup>2</sup>, у другому, розглядаючи творчість абсурдистів (Беккет, Жене та Йонеско), згадує про «постдраматичну драму», де вже не «історія» (наратив), а «гра» стає, за Шехнером, справжньою «генеруючою матрицею»<sup>3</sup>. Як вважає Леман, у межах його суворого використання термінів все це належить скоріше до колишніх «драматичних» структур ситуацій, текстів і видимостей, що розгортаються на кону<sup>4</sup>. З іншого боку, сам Леман диференціює запропонований ним термін із поняттям «постмодерністський театр» (див. підрозділ «Постмодерністське і постдраматичне»<sup>5</sup>). Поняття «постмодерністський» носить глобальний характер, позначаючи цілу епоху в мистецтві, але саме по собі не передає специфіки кардинальних змін, що відбуваються в театрі, тоді як «постдраматичний» безпосередньо пов'язаний із конкретними питаннями театральної естетики. До того ж, за Леманом, не всі театральні форми останніх десятиліть відповідають постдраматичній парадигмі.

Німецький фахівець із драми й театру Ю. Шредер визначає постдраматичний театр як «театр, який практично розпрощався з основами основ драматичного мистецтва з часів Аристотеля – мімесісом, дією, характерами, конфліктом, ситуацією, діалогом»<sup>6</sup>. На думку українського теоретика драми Л. Закалюжного, в Лемановій концепції постдраматичного театру центральною стала опозиція «драма» (як вербальний текст) – «театр» (як те, що перебуває поза

---

<sup>1</sup> Schechner R. Performance Theory: Revised and expanded edition / Richard Schechner. — New York and London: Routledge, 1988. — 302 p.

<sup>2</sup> Ibidem. — P. 21.

<sup>3</sup> Ibidem. — P. 22.

<sup>4</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. — С. 44.

<sup>5</sup> Там само. — С. 42–43.

<sup>6</sup> Schröder J. «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? Drama und Theater der neunziger Jahre / J. Schröder // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. — München: Verlag C.H.Beck, 2006. — S. 1080

межами власне мови; невербальний текст)<sup>1</sup>. Сам термін Г.-Т. Лемана, незважаючи на суперечки навколо нього (як колись дискусії навколо Есслінового терміну «театр абсурду») прижився і, за висловом Ю. Шредера, «став спірним паролем десятиліття»<sup>2</sup>.

Однією з останніх універсальних праць з теорії драми є книга німецького фахівця з драматургії **Бернхарда Асмута** «Вступ до аналізу драми» (2009). У ній комплексно (праця містить дванадцять розділів, які розташовані, за авторським зауваженням, «наскільки це можливо послідовно, що важливо для аналізу драми»<sup>3</sup>) розглянуто цілу низку драмознавчих питань, як-от: основні елементи і структура драми, заголовок і жанри драми, особливості мови персонажів і другорядний текст, персонажі та аспекти подієвої діяльності, театральна постановка та її ілюзорний вплив.

Сам автор наголошує у перемові, що у його дослідженні поєднуються роз'яснення загальновідомих поглядів та запропоновані нові ідеї. Останні, наприклад, стосуються таких категорій, як конфлікт<sup>4</sup>, інтрига<sup>5</sup>, ілюзія<sup>6</sup>. Вельми оригінальними у праці Б. Асмута є розділи, присвячені таким структурним категоріям драми, як види епічного та види комунікації (розділ V), експозиція та прихована дія (розділ VIII), «попередній натяк» як засіб драматичної напруги (розділ IX), класифікація дії (розділ X).

У центрі уваги «Вступу до аналізу драми» перебувають ознаки, які стосуються драми загалом або драм різних епох та жанрів. Проте, зауважує німецький дослідник, «історичні форми й теореми розглядаються, якщо вони згодом отримали характер моделей і пояснюють сучасні погляди й непорозуміння»<sup>7</sup>. У зв'язку із цим особливою увагою Б. Асмута приділено «Поетиці» Аристотеля.

---

<sup>1</sup> Закалюжний Л. В. Опозиція «драма – театр» у концепції Г.-Т. Леманна / Леонід Володимирович Закалюжний // Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Науковий збірник / Відп. ред. Є.М. Васильєв. – Рівне: О. Зень, 2015. – С. 149.

<sup>2</sup> Schröder J. «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? Drama und Theater der neunziger Jahre. – S. 1080

<sup>3</sup> Асмут Б. Вступ до аналізу драми. – С. 9.

<sup>4</sup> Там само. – 130–142.

<sup>5</sup> Там само – С. 119–124.

<sup>6</sup> Див. розділ XII.

<sup>7</sup> Там само. – С. 9.

Універсальним же прикладом для перевірки презентованих результатів німецького науковця слугує драма Г. Е. Лессінга «Емілія Галотті». Як зауважує Б. Асмут, вона «дає підстави робити припущення щодо наявності зв'язків між традиційною та сучасною драмою»<sup>1</sup>, а також ілюструє теорію драми. У своїй праці Б. Асмут виходить не зі сценічної постановки (на відміну від того ж Г.-Т. Лемана, котрий залучає до аналізу режисерські втілення навіть частіше за літературні тексти), а з зафіксованого друкованого тексту, який порівнюється з іншими.

Показово, що останній підрозділ книги Б. Асмута присвячений аналізу концепції Г.-Т. Лемана («Постдраматичний і драматичний театр»<sup>2</sup>). Асмут не лише віддає належне праці свого співвітчизника, називаючи її «найзначнішою театрознавчою студією останніх десятиріч»<sup>3</sup>. Він висловлює також ряд обґрунтованих критичних зауважень. За словами Б. Асмута, «постдраматичний театр» «є досить розмитим збірним поняттям, охоплюючи низку різноманітних сценічних експериментів останніх десятиріч. Залишається відритим питання поняттєвого та історичного зв'язку постдраматичного театру з драмою»<sup>4</sup>.

Б. Асмут розглядає ще одне недавнє дослідження – книгу Біргіт Хаас «Виступ на захист драматичної драми» (2007)<sup>5</sup>, що має характер опозиційної щодо дослідження Г.-Т. Лемана і є демонстративно полемічною. Виступаючи проти позиції автора «Постдраматичного театру» зокрема та проти «постдраматичної дегуманізації» у цілому, Б. Хаас ратує за «старий і надійний метод» мімізису, в сенсі «драматичної естетики, яка визначає людину як центральний суб'єкт взаємодії»<sup>6</sup>, а також зазначає, що в нових виставах відбувається «повернення до драматургії, що ґрунтується на інтерактивному вербальному театрі», ознаками якого є індивідуум, мова та взаємодія»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Асмут Б. Вступ до аналізу драми. – С. 9.

<sup>2</sup> Там само. – С. 193–198.

<sup>3</sup> Там само. – С. 193.

<sup>4</sup> Там само. – С. 196.

<sup>5</sup> Haas B. Plädoyer für ein dramatisches Drama / Birgit Haas. – Wien: Passagen Verlag, 2007. – 264 s.

<sup>6</sup> Ibidem. – S. 49.

<sup>7</sup> Ibidem. – S. 73.

Бернхард Асмут піддає критиці ряд положень книги Б. Хаас. Необґрунтованим, наприклад, йому здається висновок про «аполітичність постдраматичного театру», що аж ніяк не відповідає драматургії Хайнера Мюллера. «Досить загальним видається також антиестетичне судження, ніби постдраматичний театр, ставлячи акцент на бездіяльності, тим самим проголошує пізньокапіталістичну владу капіталу»<sup>1</sup>. Не дуже доречно, на думку Б. Асмута, Б. Хаас називає «тенденцію до психологічності й реалізму» «поверненням до театру внутрішнього світу». Автор «Вступу до аналізу драми» зауважує, що поняття «внутрішній світ», «внутрішня сутність» (*Innerlichkeit*) історично детерміновані, тому його використання без відповідних контексту й роз'яснень навряд чи можна вважати припустимим<sup>2</sup>. Окрім того, Б. Асмут вважає заголовковий термін Б. Хаас «драматична драма» незрозумілим, провокативним і тавтологічним. «Мабуть, назва «Виступ на захист драматичного театру» була б для праці Б. Хаас більш доречною»<sup>3</sup>.

Проте Б. Асмут не відводить достатньо місця для систематичного аналізу жанрів чи жанрової системи драматичного роду. Проблеми генології досить побіжно розглядаються у третьому розділі його праці «Заголовок і жанри драми», сама назва якого вже красномовно свідчить, що жанри цікавлять дослідника перш за все у зв'язку з проблемою назви драматичного тексту. Єдине, що розглядає тут Б. Асмут в аспекті жанрології, це розбіжності між трагедією та комедією, які існували ще з античних часів (він згадує шість критеріїв відмінності: історичність, моральна якість, соціальний статус і розмовний стиль персонажів, сюжет і закінчення драми<sup>4</sup>). Крім того, він з'ясовує, як деякі з цих розбіжностей (між становим критерієм і фіналом та між моральним критерієм і фіналом) еволюціонували в історії драматургії<sup>5</sup>.

Не важко помітити, що більшість із визначних теоретиків драми ХХ–ХХІ століття у своїх студіях, які б тенденції драмознавчого дискурсу вони не представляли, нерідко просто ігнорували проблеми драматургічної генології (Б. Асмут, М. Пфістер) та

<sup>1</sup> Асмут Б. Вступ до аналізу драми. – С. 197.

<sup>2</sup> Там само. – С. 197–198.

<sup>3</sup> Там само. – С. 198.

<sup>4</sup> Там само. – С. 30.

<sup>5</sup> Там само. – С. 33–41.

майже не звертали належної уваги на динаміку і трансформації жанрів драматургії (за винятком хіба що В. Беньяміна, який займався трагедією та німецькою драмою, та Б. Брехта, що досліджував жанри притчі та параболи, котрі сам використовував на практиці). Цим, зокрема, обумовлена наша подальша увага до жанротворчих процесів і жанрових трансформацій, модифікацій, новацій у драматургії на зламі тисячоліть.

## 2. Жанри драми у загальних генологічних дослідженнях.

Окрім спеціальних студій із теорії драми, до проблем жанрів драматургії звертались також автори загальних жанрологічних досліджень. Родово-жанрова специфіка драми розглядається ними у більш широкому генологічному контексті.

Оригінальні та плідні ідеї в галузі теорії жанрів драматургії висловлював визначний канадський науковець **Нортроп Фрай**. У своїй праці «Анатомія критики» він виділяє два типи драми: **міметичну** (*mimetic drama*) та **видовищну** (*spectacular drama*). Якщо «міметична драма прагне досягти кінця, ілюструючи його логічним зв'язком із початком», то драма видовищна «має професійну природу та тенденцію до епізодичності та часткового розкриття, що ми і можемо спостерігати у всіх формах її втілення, від циркової вистави до реву»<sup>1</sup>. У цьому розподілі драми на два типи Н. Фрай суголосний із Ф. Ніцше (він явно перегукується з його поділом на аполлонійське й діонісійське начала) та К. Г. Юнгом (апелюючи до його теорії архетипів).

Оригінальними є також тези Н. Фрая щодо «специфічних форм драми», жанрових відмінностей між усними та писемними драмами. На його переконання, традиційний поділ драми на трагедію та комедію спирається на усний зразок, натомість ігнорує класифікацію таких підвидів драми, як комедія масок чи опера, в яких музика та декорація органічно злиті. Писемні п'єси є однією з форм драматичного жанру, який Н. Фрай визначає як **«міфо-п'єса»** (*mith-play*)<sup>2</sup>. «Міфо-п'єса» ставить акценти на духовній та матеріальній символізації віросповідання. Її намагання грати міфом (як, наприклад, у драматургії Кальдерона, в середньовічних ауто) констатує суміш популярного, часом ужиткового, й езотеричного. Прикладом

<sup>1</sup> Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays* / With a new foreword by Harold Bloom / Northrop Frye. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1996. – P. 293.

<sup>2</sup> *Ibidem*. – P. 282–283.

поєднання сакрального та світського Н. Фрай вважає також японський театр Но, «який об'єднав галантні та потойбічні символи, з його мрійливим недраматичним і некомічним модусом»<sup>1</sup>.

Фрай своєрідно розглянув жанр трагедії, що він вважає одним із стійких різновидів драми. Він, до речі, виділяє високу міметичну і низьку міметичну трагедію (так само, як і високу і низьку міметичну комедію). Характерний для трагедії монументалізм/велич, як вважає Н. Фрай, зовсім не становить основу для катарсису. Трагедія успадковує центральну героїчну постать від ауто, але в ауто героїзм співіснує поруч із іронією, яка в творі також присутня<sup>2</sup>.

До проблем родової специфіки драми та її жанрів звертався один із провідних російських літературознавців, фахівець у галузі генології **Наум Лейдерман**. У своїй підсумковій монографії «Теорія жанру»<sup>3</sup> він вивчає питання драматургічної жанрології (розділ IV «Драматургія: світ у дзеркалі сцени»). Науковець несподівано, на перший погляд, розглядає п'єсу М. Горького «На дні» у жанрових параметрах «філософської драми», конструктивний принцип якої, на його думку, послідовно реалізує драматург: сюжетотворча роль тут належить філософській суперечці, а рух драматичних подій стає перевіркою на практиці правоти чи неправоти філософських доктрин, що дискутують між собою. Особливість філософської драми Горького, зауважує Н. Лейдерман, «полягає в тому, що тут система характерів дає певний соціальний «зріз» всього суспільства; а наочно-зрима театральна фактура (образ нічліжки і відносин всередині неї) являє собою символічний образ громадського устрою. Тому в такому художньому світі і філософські питання постають гранично ємні: про неблагополуччя світового порядку, про трагізм людського існування на землі. Кожен із персонажів горьківської драми причетний до центральної філософської суперечки, кожен болісно розмірковує про сенс свого життя і уважно вслухається в думки оточуючих»<sup>4</sup>.

Н. Лейдерман аналізує також жанрову своєрідність драматургії Миколи Коляди, зокрема трагіфарсовість його п'єс 1980–

---

<sup>1</sup> Ibidem.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Наум Лазаревич Лейдерман / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

<sup>4</sup> Там само. – С. 458–459.

1990-х років («Рогатка», «Казка про мертву царівну»), відзначаючи їх карнавальність, лицедійство, екзистенційну проблематику, мотиви смерті й Світла та риси мелодрами в його більш пізній одноактній драматургії (цикл «Хрущовка»). За Н. Лейдерманом, М. Коляда у своєму «малоформатному» циклі «максимально «згустив» поезику мелодрами. У підкресленій рельєфності жанрових рис мелодрами є солідна частка авторської іронії, яка служить такою собі «противагою» сентиментальному пафосу. Крім того, при настільки сильній концентрації художньої «матерії» все несуттєве, наносне, випадкове в людині відсікається, зате чітко проступає головне – родова сутність особистості»<sup>1</sup>.

Науковець вносить важливі уточнення до поширеної серед сучасних теоретиків думки щодо застарілості традиційної, «аристотелівської» теорії драми. Проведений ним аналіз різних за жанром драматичних творів, що перебувають на обох краях ХХ століття, змушує Н. Лейдермана поставити під сумнів такі радикальні узагальнення. «Ті жанри і жанрові тенденції, які сучасні дослідники позначають поняттями «епічна драма», «лірична драма», ні в якій мірі не змінюють семантичної суті драми як особливого аспекту відносин між людиною і світом (особистість в ситуації вибору перед тим, що можна досягнути універсальним поняттям «рок»)»<sup>2</sup>.

Н. Лейдерман вважає уявлення про рід літератури як «спосіб наслідування» «теоретичним непорозумінням». У драматургії кінця ХХ століття, погоджується Н. Лейдерман із сучасними дослідниками «епічної драми» (В. Головчинер) та «ліричної драми» (О. Журчева), традиційні «способи наслідування» суттєво збагатились. Проте до «неаристотелівських» теорій у галузі драми дослідник налаштований досить критично. На його думку, «епічний» масштаб конфлікту у п'єсі М. Горького (про який пише В. Головчинер), не призвів до принципових змін жанрової структури філософської драми, а ліричний елемент у драмах М. Коляди (про це пише О. Журчева) носить підпорядкований характер, він лише підсилює гостроту переживання драматичних колізій. Усі найрадикальніші жанрові та стильові

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Наум Лазаревич Лейдерман / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – С. 471.

<sup>2</sup> Там само. – С. 474.

новації у драматургії ХХ століття (він згадує серед них трагіфарсові драми М. Булгакова й ексцентричні комедії М. Ердмана, п'єси-притчі Є. Шварца і психологічні драми О. Вампілова, філософський театр Е. Радзинського та парадоксальні п'єси Г. Горіна), стверджує Н. Лейдерман, все одно ґрунтуються на єдиному естетичному фундаменті – драматичній дії («без дії драми попросту немає, залишається лише оголена «первинна реальність»<sup>1</sup>), яку вони цими експериментами лише посилюють. Це служить «ще одним доказом живучості фундаментальних законів драматургії, багатства потенційних можливостей, які вони приховують в собі для нових експериментів. А значить, для винаходу нових жанрових моделей, серед яких повинні ж траплятися справжні художні відкриття»<sup>2</sup>. Таким чином, як видно, концепція Н. Лейдермана щодо драматичних жанрів відзначається певним консерватизмом, тяжінням до аристотелівського канону, несприйняттям на теоретичному рівні таких «двородових форм утворення» (за відомим терміном Б. Кормана), як епічна та лірична драма.

Вагомою працею із загальної жанрології є підсумкова монографія **Нонни Копистянської**<sup>3</sup>. Спираючись на праці польської вченої Стефанії Скварчинської, Н. Копистянська виділяє «ґенологічні предмети» (рід, жанр, які об'єктивно існують у мовному оформленні), «ґенологічні поняття» (мисленнєве відбиття і цілісне сприйняття суттєвих жанрових рис, властивостей предмета) та «ґенологічні назви» (вживаються для позначення предмету та подають вироблені про нього поняття, викликають певну суму знань про предмет, відбиту в мовленнєвому просторі, яким є поняття)<sup>4</sup>.

У понятті «жанр» за ступенем абстрактності й конкретності змісту львівська дослідниця умовно виділяє чотири взаємозумовлені, взаємопов'язані понятійні сфери: сфера 1. Жанр як поняття найбільш абстрактне, загальнотеоретичне (роман, балада, поема); сфера 2. Жанр як історичне поняття, обмежене в часі і літературному просторі (новела Відродження, романтична балада, шахрайський

<sup>1</sup> Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Наум Лазаревич Лейдерман / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – С. 477.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.

<sup>4</sup> Там само. – С. 11–12.



роман XVII ст.); сфера 3. Жанр – поняття, що враховує специфіку конкретної національної літератури (чеська романтична балада, російський реалістичний роман); сфера 4. Подальша конкретизація поняття щодо індивідуальної творчості (чеховське оповідання, нерудівський фейлетон, флоберівський роман)<sup>1</sup>. Чотири сфери Н. Копистянська виділяє також у понятті «жанрова система»: сфера 1. Жанрова система літератури; сфера 2. Жанрова система літературної епохи, напряму; сфера 3. Жанрова система літературної епохи, напряму національної літератури; сфера 4. Жанрова система у творчості окремого письменника<sup>2</sup>.

Н. Копистянська звертає увагу також на шляхи трансформації жанру (вона звертається до них у зв'язку зі зміною напряму), зупиняючись на семи основних змінах: 1. Зміни на рівні тематики; 2. Зміни у ставленні до жанрових традицій; 3. Зміна уявлень про прекрасне і корисне, про сам предмет мистецтва та його функції; 4. Збагачення жанрів за рахунок міжжанрового, міжродового зв'язку та взаємодії між видами мистецтва; 5. Видозміна жанрового поняття, поява нових різновидів і модифікацій як наслідок зв'язку літератури з наукою та публіцистикою; 6. Вплив жанрових теорій на історичне поняття жанру; 7. Вплив на поняття «жанр» «спрямування», що сформоване у колективній свідомості тих, хто сприймає літературу<sup>3</sup>.

За справедливою оцінкою Т. Бовсунівської, Н. Копистянська – «єдиний представник української науки, який спробував синтезувати якісь загальні жанрові принципи, підходи, градації»<sup>4</sup>, а її жанрова теорія «на сьогодні є найкращою систематизацією, створеною в Україні»<sup>5</sup>. Доводиться лише пошкодувати, що у монографії Н. Копистянської, в якій теоретичне спрямування поєдналося з історико-літературним і в якій знайшли своє осмислення такі жанри, як ліро-епічна поема, казка, балада, (розділ 2), роман (розділ 3), баладна проза (розділ 4), не знайшлося місця жанрам драматургії.

<sup>1</sup> Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – С. 32–33.

<sup>2</sup> Там само. – С. 61.

<sup>3</sup> Там само. – С. 40–48.

<sup>4</sup> Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: Підручник / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2009. – С. 307.

<sup>5</sup> Там само. – С. 309.

Утім, відзначимо, що у теоретичній частині своєї праці дослідниця подекуди звертається і до поетики драматичного жанру, зокрема драми ХХ століття («драми для читання» Байрона, драматичні поеми Лесі Українки, п'єси М. Метерлінка, зонги у параболах Б. Брехта тощо)<sup>1</sup>.

**Тетяна Бовсунівська** у своєму підручнику «Теорія літературних жанрів» спромоглася висвітлити основні існуючі напрями і тенденції сучасної жанрології. Предметом її розгляду є еволюційна теорія жанрів (Ф. Брюнетьер) і зарубіжна проаристотелівська жанрологія (Р. Колі), психологічні (П. Хернаді), структуралістські (Р. Уеллек та О. Уоррен, Я. Мукаржовський), неомарксистські (Г. Лукач) теорії жанру, вплив наратології на жанрологію (Ж. Женетт, В. Мартін), спроби вдосконалення систематизації та класифікації жанрів (М. Верлі), теорія жанру як системи функцій (К. Штирле) і теорія жанрових трансформацій (А. Фаулер), рецептивна теорія жанру (Х. Р. Яусс), умовні заперечення жанру (Б. Кроче, Ж. Дерріда, А. Розмарін), інтертекстуальна концепція жанру (Дж. Фроу). Детально Т. Бовсунівська аналізує актуальні жанрові теорії Х. Ортеги-і-Гассета, Н. Фрая, Ц. Тодорова та феміністичну критику жанру (Ю. Крістева). Дослідниця не обминає увагою й авторитетні жанрові теорії радянського та пострадянського простору (розділи 4 і 5), робить огляд жанрових концепцій формалістів, Б. Томашевського, В. Проппа, М. Бахтіна, О. Фрейденберг, М. Кагана, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, І. Силантьєва, С. Аверінцева, Г. Косікова, М. Римаря. Серед праць українських літературознавців, що зробили вагомий внесок у теорію жанрів, Т. Бовсунівська розглядає генологічний доробок Н. Копистянської, І. Денисюка, Г. Штоня, М. Ткачука, Н. Бернадської<sup>2</sup>.

В іншій своїй книзі<sup>3</sup> Т. Бовсунівська розмірковує про вкрай важливе генологічне питання, зокрема актуальне й для нашого дослідження сучасної драматургії. Це проблема жанрових трансформацій та жанрових модифікацій. А. Фаулер окреслив причини

---

<sup>1</sup> Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – С. 34, 55, 56, 58.

<sup>2</sup> Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. – С. 307–314.

<sup>3</sup> Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Жанрові модифікації сучасного роману / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – Харків: Діса плюс, 2015. – 368 с.

жанрових трансформацій: тематичні оновлення, зміна масштабу, зміна функцій, «протистояння», комбінування або змішування жанрів, «родова суміш»<sup>1</sup>. Т. Бовсунівська намагається визначити термінологічну різницю між синонімічними поняттями «жанрова трансформація» та «жанрова модифікація»: «Трансформація має кінцевий результат у вигляді опанованого прийома, стилістично підкріпленого висловлювання, мнемонічної схеми тексту тощо, у той час, як модифікація завжди незавершена, оскільки ніколи не буває завершеною свідомість автора і ніколи не буває до кінця виписаною його художня концепція»<sup>2</sup>. «Переливи трансформацій-модифікацій ускладнені ще й тим, що повторювані трансформації з часом стають підставою до утворення жанрового канону, а повторювані модифікації – остаточно засвідчують утворення жанру. Щоправда, сучасна література ще не дає зразків повторюваних модифікацій (як, кажімо, класицистична література). Як це можна помітити, жанрові трансформації представляють внутрішньо зумовлену видозміну жанру, зміни в межах генологічної парадигматики. Модифікація є значно складнішою формою. Приймаючи можливості всіх видів трансформацій, жанрові модифікації синтезуються у парадигматиці світогляду. Трансформацію можна розглядати як конкретний випадок модифікації. Трансформація – горизонталь видозмін, модифікація – вертикаль. Трансформації не визначають жанр, модифікації визначають. Трансформації мають наскрізний характер, примножуючись з часом, втім, вони переходять із твору в твір, у різні за жанром тексти, при цьому не створюючи нового жанру. Модифікація і є тією зміною, яка утворює неповторну цілісність із суми трансформацій і усталених для засадничого жанру прийомів. А іноді вся суть модифікації зводиться до кількох прийомів трансформації – і тоді їх розрізнення неможливе, модифікація дорівнює трансформаціям. Звідси часте використання цих термінів як взаємозамінних»<sup>3</sup>.

Зауважимо, що межі між жанровою трансформацією та модифікацією і справді є надзвичайно хиткими. Це видно навіть зі

---

<sup>1</sup> Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Жанрові модифікації сучасного роману / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – Харків: Діса плюс, 2015. – С. 122–124.

<sup>2</sup> Там само. – С. 19.

<sup>3</sup> Там само. – С. 24.

словникових значень двох понять. Трансформація – зміна, перетворення виду, форми, істотних властивостей чого-небудь. Модифікація – зміна, видозміна, перетворення, поява нових ознак, властивостей, якісно відмінні стани чого-небудь. Т. Бовсунівська ці поняття диференціює, проте важко погодитись із деякими її висновками (наприклад, про те що «трансформації не визначають жанр» або ж із твердженням, що «окремі трансформації не можуть призвести до переродження жанру чи появи нової його модифікації. Тільки у разі глобального нарощування трансформаційних ознак можливе утворення модифікації»<sup>1</sup>). Окрім того, у численних літературознавчих студіях жанрові трансформації та жанрові модифікації фактично не розрізняються навіть тими дослідниками, у самих заголовках праць яких фігурують концепти «жанрова модифікація» та «жанрова трансформація»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Жанрові модифікації сучасного роману / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – Харків: Діса плюс, 2015. – С. 23.

<sup>2</sup> Див.: Даниленко І. І. Жанрова модифікація канону молитви в ліриці XVII–XX століть.: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06 / Ірина Іванівна Даниленко. – К.: Київський нац. ун-т ім. Т.Г. Шевченка, 2009. – 40 с.; Завьялова Е. Е. Жанровые модификации в русской лирике 1880-1890-х годов. Монография / Елена Евгеньевна Завьялова. – Астрахань: Астраханский университет, 2006. – 352 с.; Ковальчук Л. В. Биографическая проза: Основные жанровые модификации / Лидия Всеволодовна Ковальчук // Філософські пошуки. – 2004. – №17/18. – С. 617–623; Копыстьянская Н.Ф. Жанровые модификации в чешской литературе / Нонна Фоминична Копыстьянская. – К.: Вища школа, 1978. – 256 с.; Королькова П. В. Модификация жанра авторской сказки в современной чешской литературе: автореф. дис.... канд. филол. наук / Полина Владимировна Королькова. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2011. – 38 с.; Михед Т.В. Жанрові трансформації вестерну в оповіданні Енні Пру «Горбата гора» // Тетяна Василівна Михед // Наукові праці Кам'янець-Подільського нац. ун-ту ім. Івана Огієнка. Філологічні науки. – 2012. – Вип. 30. – С. 206–211; Назарець В.М. Жанрові модифікації української адресованої лірики: монографія / Віталій Миколайович Назарець. – Рівне: О. Зень, 2014. – 384 с.; Осипова О. И. Жанровая модификация романа М. Кузьмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» / Ольга Ивановна Осипова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – №4-1. – С.134–138; Родіонова І. Г. Жанрові трансформації роману Надії Гуменюк «Енна» / І. Г. Родіонова // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки. – 2015. – № 2. – С. 234–237 та ін. Детальніше про жанрову модифікацію як художній наслідок еволюції мислення розмірковує Т. Бовсунівська у вступі до книжки «Жанрові модифікації сучасного роману».

У нашому дослідженні жанрів сучасної драматургії ми намагатимемось диференціювати ці два поняття. Так, щодо процесу реставрації архаїчних жанрів драми (містерія, міраклъ тощо), що не входили до жанрової системи драматургії упродовж кількох століть, ми застосовуватимемо поняття *жанрової модифікації*, тоді як для традиційно існуючих у світовому драматургічному процесі жанрів, які не переривали своєї історії (трагедія, комедія, трагікомедія), а лише видозмінювались із кожної новою театральною добою, вживатиметься поняття *жанрової трансформації*.

Зазначимо також, що жанрові трансформації вивчали теоретики жанрів у ХХ ст. Серед них – М. Бахтін, Н. Тамарченко, Ц. Тодоров. Ц. Тодоров слушно зауважив, що нові жанри «просто виникають з інших жанрів. Новий жанр – це завжди трансформація жанру давнішого або кількох давніших: через інверсію, переміщення, комбінування»<sup>1</sup>. Власне весь постмодернізм постає для Ц. Тодорова як доба жанрових трансформацій.

Т. Бовсунівська узагальнила також можливі процеси жанроутворення: «1) як діалог старої канонічної його форми з новоутвореннями, 2) діалог з іншими жанрами, 3) діалог з читачем та автором, 4) діалог із позалітературними об'єктами жанрового формування»<sup>2</sup>.

Плідною для вивчення родо-жанрової динаміки є також концепція «жанрового метаморфізму», що була висунута **Ольгою Червінською**<sup>3</sup>. Жанровий метаморфізм тлумачиться нею як «продуктивний процес» трансформації якогось тексту та є результатом спроби пристосувати свою свідомість до чужого тексту і, подолавши його вплив («тиранію»), створити нову, власну форму<sup>4</sup>. Відбувається, як коментує це поняття А. Магійчак, «постійна адаптація художніх форм до авторського задуму, в основі якої лежить континуальний

---

<sup>1</sup> Енциклопедія постмодернізму [Текст]; [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 150.

<sup>2</sup> Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. – С. 488.

<sup>3</sup> Червинская О. В. Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского литературного романа: Монография / Ольга Вячеславовна Червинская. – Черновцы: Рута, 1999. – 152 с.

<sup>4</sup> Там само. – С. 58.

досвід інтелектуальної рефлексії»<sup>1</sup>. Концепція «жанрового метаморфізму» досить потужно імплементується у сучасні генологічні студії (наприклад, у генологічних розвідках А. Бойчук, А. Матійчак, О. Матійчак, Н. Нікоряк тощо), проте є ще фактично не освоєною дослідниками жанрів драматургії.

Сучасні генологічні дослідження все частіше застосовують досить поширені сьогодні концепції *метажанру*. Діапазон теоретичної вживаності цього поняття надзвичайно широкий, підґрунтям же теоретичних інтерпретацій слугують три наріжні «метажанрові» концепції, які сформувались ще у 1980-ті роки. Р. Співак розуміє метажанр як «структурно виражений, нейтральний щодо літературного роду, стійкий інваріант багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних загальним предметом зображення»<sup>2</sup>. За Н. Лейдерманом, який наголошував на спорідненості метажанрової концепції з ідеями Ю. Тинянова про існування «старших жанрів», метажанр – це «провідний жанр», «принципова спрямованість змістовної форми..., що притаманна цілій групі жанрів та окреслює їхню семантичну родову спільність»<sup>3</sup>. У метажанрі Н. Лейдерман вбачає структурний принцип побудови художнього світу, який «охоплює конструктивно близькі, а потім усе більш віддалені жанри, орієнтуючи їхні структури на освоєння дійсності відповідно до пізнавально-оцінного принципу методу, панівного у напрямі»<sup>4</sup>. Нарешті, для О. Бурліної метажанр – «вивершений просторово-часовий тип завершення твору, що виражає певну конкретно-історичну концепцію». Він також є культурологічним аспектом жанру: «Метажанр – це спосіб функціонування методу в культурі, коли досвід засвоюється не через строгий кількісно-якісний канон, не через жорстко встановлені

---

<sup>1</sup> Матійчак А. Жанрові моделі романів Айріс Мердок / А. Матійчак // Питання літературознавства. – 2009. – Вип. 77. – С. 227.

<sup>2</sup> Співак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Рита Соломоновна Спивак. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. – С. 53

<sup>3</sup> Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: монография / Наум Лазаревич Лейдерман. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – С.135

<sup>4</sup> Лейдерман Н. Л. Жанровые системы литературных направлений и течений / Наум Лазаревич Лейдерман // Проблемы литературных жанров: материалы V научн. межвуз. конференции (15–18 окт., 1985). – Томск: Издательство ТГУ, 1987. – С. 3–4.

Жанри сучасної драматургії: наукова та авторська рефлексія ознаки твору, а через концептуальну позицію, через загальні просторово-часові зв'язки»<sup>1</sup>.

Як видно, поняття метажанру термінологічно ще не усталене. Т. Бовсунівська систематизувала різноманітні уявлення про метажанр шляхом виокремлення основних відмінностей метажанру від жанру як такого:

1. метажанр більше жанру за обсягом: оскільки метажанр не має родової приналежності, поєднуючи у своїй структурі всі відомі роди літератури, то це значно збільшує його можливості щодо нарощування обсягу, він завжди перевершує жанр за кількістю охоплених літературних явищ;

2. метажанр має позародову спрямованість, у той час, коли жанр більше залежить від родової визначеності; позародова спрямованість метажанру ускладнюється ще й тим, що він може з легкістю приймати жанри не тільки різних родів літератури, а й жанри різних видів мистецтва;

3. метажанр порушує часопросторові закономірності, виводить на нову систему координат, жанр же більш традиційний у цьому плані, більш залежний від усталеної хронотопізації;

4. метажанр існує на кордоні видів мистецтва, що для жанру не обов'язково; метажанр у цьому сенсі –w синтетичне утворення;

5. метажанр тяжіє до синкретичності, міждисциплінарності, його канон має синтетичне значення;

6. жанр виступає на поверхню в певну епоху літератури та із занепадом цієї епохи переходить на периферію культури, у той час, як метажанр живе набагато менше, оскільки його поява є наслідком укорінення у конкретний тип культури, наприклад, радянський, із занепадом якої занепадає й метажанр;

7. жанр і метажанр мають різну структурно-семантичну природу<sup>2</sup>.

В. Назарець трактує метажанр як таке синтетичне художнє утворення, що охоплює спектр окремих жанрів, споріднених за

---

<sup>1</sup> Бурлина Е. Я. Культура и жанр : Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза / Елена Яковлевна Бурина. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987. – С. 45.

<sup>2</sup> Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. – С. 11.

певними структурно-семантичними ознаками. Таким метажанровим утворенням він вважає адресовану лірику як специфічний художній комплекс, що поєднує три жанри – послання, присвяту та віршований лист. Відмінні від інших, і окремих поетичних жанрів (ода, елегія тощо), й аналогічних метажанрових утворень (наприклад, пісенна або баладна лірика), ці жанри в межах окресленої групи виявляють ознаки певної структурно-семантичної спорідненості, зокрема підкресленої настанови на адресацію та діалогізацію поетичного тексту<sup>1</sup>.

У дослідженнях драматичного роду поняття метажанру використовується наразі дуже рідко. Серед поодиноких спроб застосувати теорію метажанру до драматургії слід назвати кандидатську дисертацію Т. Шахматової «Традиції водевілю і мелодрами в російській драматургії ХХ – початку ХХІ століть». Дослідниця виходить із положення про те, що водевільність і мелодраматичність – це метажанрові категорії театральної естетики, які функціонують у масовій літературі подібно комічному й трагічному у «високій літературі». Т. Шахматова зауважує, що вони є найважливішими поняттями, які формують уявлення про сценічність та театральність в театрі як ХІХ, так і ХХ століття<sup>2</sup>.

О. Страшкова у своїй докторській дисертації «Смисли і форми «нової драми» в історії російської драматургії кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя» стверджує, що нова драма як бінарне естетичне явище, створене добою синкретизму, відзначається, з одного боку, жанровою нездійсненністю, а з іншого має свої визначальні параметри, що дозволяє розглядати її як своєрідний метажанр<sup>3</sup>.

На нашу думку, подібні підходи до мелодрами, водевілю та «нової драми» є досить спірними. Адже виходячи з логіки Т. Шахматової метажанром можна оголосити будь-який жанр, зокрема драматичний (ті ж трагедію та комедію, зважаючи на те, що трагічне

<sup>1</sup> Назарець В. М. Жанрові модифікації української адресованої лірики: монографія. – С. 36.

<sup>2</sup> Шахматова Т. С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии ХХ – начала ХХІ веков: автореф. дисс... канд. фил. наук: 10.01.01 / Татьяна Сергеевна Шахматова. – Казань: Казанский гос. ун-т, 2009. – 24 с.

<sup>3</sup> Страшкова О. К. Смыслы и формы «новой драмы» в истории русской драматургии конца ХІХ – начала ХХ века: дисс. ... д-ра филол. наук / Ольга Константиновна Страшкова. – Ставрополь: Ставропольский гос.ун-т, 2006. – 542 с.



й комічне функціонують як естетичні категорії). А розвиваючи концепцію О. Страшкової (слід визнати, більш виважену), існує спокуса розширити до метажанрових рамок інші синкретичні явища та породжені ними течії. В обох випадках відбувається певна підміна понять і надто розширене тлумачення понять метажанр та метажанровість, що ризикує попросту нівелювати цю оригінальну і обґрунтовану багатьма авторитетними науковцями, хоча й не уніфіковану генологічну категорію. Видається більш коректним вести наукові розвідки у галузі метажанрів драматургії, зіставляючи категорії метажанр і метадрама, метажанровість і метатекстуальність драматичного твору, нарешті, метажанр і метаперсонаж (див. підрозділ 2.5). Перспективним видається також аналіз таких безсумнівних метажанрів, як, скажімо, документальна драма, біографічна драма, драма-фентезі, драма-антиутопія. Адже вони, з одного боку, являють собою міжродову спрямованість, існують на кордоні видів мистецтва та мають інші метажанрові ознаки, а з іншого – надзвичайно поширені і різноманітні саме у сучасній драматургії.

Хотілося б звернутись ще до одного актуального літературознавчого поняття, котре видається нам вельми перспективним щодо сучасної драматургії. Це одне з новітніх категорій – **метамодернізм**. Термін був уведений 2010 року в есе «Нотатки про метамодернізм» («Notes on Metamodernism») нідерландськими філософами Тімотеусом Вермуленом та Робіном ван ден Аккером, що згодом опублікували на сайті заснованого ними однойменного проекту<sup>1</sup>. Один із авторів проекту англійський митець Люк Тернер 2011 року публікує на своєму сайті «Маніфест метамодерніста» («Metamodernist // Manifesto»), а 2015 р. – програмну статтю «Метамодернізм: короткий вступ» («Metamodernism: A Brief Introduction»).

Т. Вермулен і Р. ван ден Аккер говорять про завершення доби постмодернізму, наводячи дві категорії причин цього: 1) Матеріальні (зміна клімату, фінансова криза, терористичні атаки, цифрова революція); 2) Нематеріальні (привласнення критики ринком, інтеграція диферанса в масову культуру). Більшість постмодерністських тенденцій приймає нову форму і, головне, новий зміст, «що

<sup>1</sup> Vermeulen T. Notes on metamodernism [Електронний ресурс] / Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker. – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf>

історія триває вже після її поспішно оголошеного кінця». Т. Вермюлен і Р. ван ден Аккер проводять паралель між концепцією «кінця історії» і «позитивним» ідеалізмом Гегеля. Метамодерн «осцилює між ентузіазмом модернізму і постмодерністською насмішкою, між надією і меланхолією, між простодушністю і обізнаністю, емпатією і апатією, єдністю і безліччю, цілісністю і розщепленням, ясністю і неоднозначністю»<sup>1</sup>.

Л. Тернер визначає метамодернізм як «рухомий стан між і за межами іронії й щирості, наївності і обізнаності, релятивізму і істини, оптимізму і сумніву в гонитві за кількістю несумірних горизонтів, що вислизують»<sup>2</sup>.

Професор Олег Мітрошенков слушно виокремив чотири складові концепції метамодернізму:

1. Віртуалізація простору соціальних взаємодій, коли віртуальний світ заміщує реальність і з'являються нові можливості маніпуляції масовою свідомістю як з боку влади та ЗМІ, так і з боку індивідів.

2. Створення технообразів<sup>3</sup>, створюваних у мережевому просторі одними користувачами і змінюваних іншими, що приваблюють соціальні взаємодії. В результаті всі стають співавторами і суб'єктами соціальної дії, а сам об'єкт, будучи плодом «колективного розуму», живе незалежно від автора.

3. «Глокалізація» (глобальний + локальний) спільнот у контексті глобалізації, коли соціальна унікальність акцентується в рамках глобального простору: так, усі держави присутні в світі простору, що глобалізується, залишаючись при цьому суто національними соціумами з власною культурою та ідентичністю.

4. Транссентименталізм, або повернення до очевидних, традиційних цінностей»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Vermeulen T. Notes on metamodernism [Електронний ресурс] / Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker. – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf>.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Технообраз (фр. Technimages) – термін французької дослідниці Анни Коклен.

<sup>4</sup> Митрошенков О. Что придет на смену постмодернизму? [Електронний ресурс] / Олег Митрошенков. – Режим доступу до ресурсу: // <http://svom.info/entry/355-chto-pridet-na-smenu-postmodernizmu/>.

Українські літературознавці лише розпочинають вести розвідки у царині метамодернізму<sup>1</sup>. На нашу думку, слід впровадити до драмознавчого і театрознавчого дискурсу цю новітню категорію, попри (або, навпаки, зважаючи на) її недостатню усталеність і неоднозначність. Можливо, саме драматургія з її відкритістю і метавидовою природою (див. праці останніх років О. С. Чиркова) виявиться успішним плацдармом для її випробування. Адже ціла низка явищ – у тому числі й жанрових – або перебуває у стані між іронією та щирістю (або «за межами» цих понять), або переросла постмодернізм, або застосовує засоби «транссентименталізму». Та й власне концепція «постдраматичного театру» Лемана також здається суголосною метамодерністській концепції.

**3. Спеціальні жанрологічні дослідження драматургії.** Найбільш численні розвідки теоретиків драми присвячені маловивченим жанрам та жанровим формам драматургії, їх генезі та еволюції, типології та поетиці. У сучасному літературознавстві існує декілька серйозних теоретичних досліджень із драматургічної жанрології.

Низку драмознавчих досліджень присвячено родово-жанровим трансформації певної доби. Так, **Наталія Малютіна** у своїй монографії<sup>2</sup> здійснила глибокий аналіз складних процесів формування жанрової парадигми української драматургії межі XIX–XX століть, що розвивалась «в умовах специфічного вибуху і по суті становлення її як культурного феномену світового масштабу»<sup>3</sup>. Дослідниця обрала шлях вивчення родо-жанрових трансформацій української драми порубіжжя з урахуванням особливостей її розвитку в контексті світового літературного процесу. Вона вдається до систематизації чинників, які обумовили окремі види трансформаційних зрушень в системі драматургічних жанрів і в окремому жанрі. Н. Малютіна пропонує угрупувати ці чинники у три групи: 1) явища

---

<sup>1</sup> Див.: Скибицька Ю. В. *Метамодернізм як нова концепція розвитку літератури й суспільства у післяпостмодерну добу* / Юлія Віталіївна Скибицька // *Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Науковий збірник* / Відп. ред. Є. М. Васильєв. – Рівне, 2015. – С. 71–74.

<sup>2</sup> Малютіна Н. П. *Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки: Монографія* / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса: Астропринт, 2006. – 352 с.

<sup>3</sup> Там само. – С. 7.

структурної трансформації, які обумовлені ієрархізацією жанрової структури в межах одного тексту, одного жанру, жанрової системи; виділенням жанрової домінанти як в системі різних жанрів, так і в окремому неоднорідному тексті; міжжанровою (міжродовою) взаємодією різних типів висловлювання; 2) явища деструктурних трансформацій, що обумовлені: зміщенням ролі центру та маргінесу в ситуації деструктуризації жанрових ознак у тексті; 3) явища транстекстуальних (в тому числі і трансжанрових) трансформацій, що пов'язуються з інтертекстуальним характером відтворення жанрових стратегій форми, ознак жанрового прототипу, а також тематичною транспозицією<sup>1</sup>.

За концепцією Н. Малютіної, механізми, процеси, причини, наслідки родо-жанрових трансформацій в українській драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століть, викликані трьома основними причинами: 1) Транстекстуальними (*міжжанровими відношеннями*), в основі яких такі стратегії жанрової форми, як стилізація, імітація, пародія, трагедія, тематичні, структурні транспозиції, пов'язані з адаптацією сюжетів епічних творів або структурних ознак того чи іншого жанру і т. п. 2) *Інтеграцією (наближенням) різних жанрових начал*, закодованих у певних способах висловлення в межах одного жанру; процесами диференціації (віддалення, відштовхування в межах одного жанру різних жанрових начал, представлених тими чи іншими способами висловлювання), посиленням (ампліфікацією) однієї ознаки, скажімо, сатиричності, і закріпленням її в якості видового чинника жанру і фактора жанрової динаміки. 3) *Міжродовими відношеннями* епізації та ліризації української драматургії злам століть та усвідомленням таких синтетичних явищ, як «епічна драма» та «лірична драма»<sup>2</sup>.

Н. Малютіній вдалося провести комплексний аналіз різноманітних жанрових стратегій і форм української драматургії межі ХІХ–ХХ століття: трагедії та містерії, драми та мелодрами,

---

<sup>1</sup> Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки: Монографія / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса: Астропринт, 2006. – С. 24–25.

<sup>2</sup> Там само. – С. 25–26.

комедії і трагікомедії, різноманітних жанрових форм одноактної драми. Широкий жанровий діапазон дослідження дозволив їй зробити цілу низку продуктивних висновків. Наприклад, у результаті розгляду трагедії та містерії науковець робить оригінальний умовивід: «Стратегії форми містерії, трагедії, міраклю, мораліте залучались із невластивою для них прагматикою, внаслідок чого ознаки цих жанрів осторонювались у тканині семіотично чужого тексту, висловлювання якого набувало профанного характеру, і це відповідає засадам міщанської (побутової) драми, фарсу, алегорично спрямованої інтермедії, водевілю. Трагічна випадковість у розвитку драматичної дії викликала план трагедійної іронії, що спрямовувало п'єси у русло мелодрами»<sup>1</sup>. Аналіз же інтеграції й диференціації комедійного та мелодраматичного начал дозволив Н. Малютіній зробити висновок про парадоксальний рух жанрових форм синтетичного характеру: «Внаслідок пародійно-іронічного осмислення жанрових вимог мелодрами помітної артикуляції набувало комедійне спрямування п'єси, що сприяло трансформації спародійованого мелодраматичного (або комедійного) начала у фарс»<sup>2</sup>. У цілому наукову розвідку Н. Малютіної слід кваліфікувати як різнобічне, багато в чому унікальне дослідження жанротворчих процесів у драматургії не лише окремої доби, а й продуктивну теоретичну, передусім генологічну матрицю для подальших жанрологічних студій різних епох та національних варіантів драми<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. Монографія / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса: Астропринт, 2006. – С. 91.

<sup>2</sup> Там само. – С. 208.

<sup>3</sup> Більшість досліджень Н. Малютіної також стосуються проблем української драматургії на межі XIX–XX століття, зокрема її жанрово-родової динаміки. Про це йдеться у кількох її монографіях: «Екзистенційна природа драматургії Лесі Українки» та «Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки». Новітні дослідження науковця зачіпають також проблеми типологічних сходжень української та польської модерної драми та питання сучасної драматургії (межі XX–XXI століть). Відзначимо також спільну монографію Н. Малютіної, Т. Свєрбілової та Л. Скорини, яка присвячена жанрово-стильовій парадигмі української драматургії першої третини XX ст.

Родово-жанровою динамікою в українській драматургії на зламі ХІХ–ХХ століття послідовно займається і Р. Тхорук<sup>1</sup>. Родово-жанровими трансформаціями російської драматургії займаються В. Головчинер і О. Журчева. Валентина Головчинер є провідним фахівцем у галузі епічної драми у російській літературі ХХ століття. Епічність драми вона пояснює не стільки взаємопроникненням літературних родів, скільки прагненням автора знайти універсальну жанрову форму драматургії, де змогла б органічно відбитися нова дійсність, осмислена у всьому різноманітті її проявів, складності та суперечливості. Чимало праць присвятила проблемам драматургічної жанрології Ольга Журчева. Так, в її навчальному посібнику з драматургії ХХ століття<sup>2</sup> проаналізовано кілька поширених у ній жанрових моделей: трагедія, комедія, трагікомедія, драма-притча, драма абсурду.

О. Журчевій належить також монографія, присвячена формам вираження авторської свідомості у російській драматургії ХХ століття<sup>3</sup>. В ній дослідниця стверджує, що драма є останньою родовою формою, яка була піддана «суб'єктивізації», активній структурно-семантичній трансформації в ХХ ст., що знайшло своє вираження в активізації в ній авторської присутності. Родова теорія, сприйнята з часів Аристотеля і до ХІХ ст. включно, вже не відповідає тим новим процесам, які відбулися у світовій драматургії ХХ ст. і продовжують відбуватися в ХХІ ст. Це, на думку О. Журчевої, наростання епічних і ліричних елементів, криза мови і взагалі комунікації

---

<sup>1</sup> Тхорук Р. Комедії Володимири Винниченка / Раїса Тхорук // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: зб. наук. пр. Вип. 12 / Рівне : Перспектива, 2002. – С. 58–72; Тхорук Р. Поза, завдяки і навколо комедії: зміни в жанровій системі драматургії 1880 – 1920-х років / Раїса Тхорук // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2004. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 87–93; Тхорук Р. Сакральний вимір героїчного в українській драматургії 1880 – 1920-х років / Раїса Тхорук // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Зб. наук. пр. – Вип. ХІІІ. – Рівне: Перспектива, 2004. – С. 182–194.

<sup>2</sup> Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учебное пособие / Ольга Валентиновна Журчева. – Самара: Изд-во Сампу, 2001. – 248 с.

<sup>3</sup> Журчева О. В. Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: Монография / Ольга Валентиновна Журчева. – Самара: Изд-во СГПУ, 2007. – 418 с.

в драмі, активізація хронотопу як змістотворчого начала. Основну дослідницьку увагу авторка приділяє «ліричній драмі», що є однією з форм активізації авторської присутності та стає провідною в ті історичні періоди, коли місце приватного драматургічного конфлікту займає конфлікт субстанціональний, нездоланий і нерозв'язний без особистісного авторського втручання. О. Журчева виділяє чотири етапи розвитку «ліричної драми, яка, на її думку, пройшла історичний шлях від «нової драми» межі XIX–XX ст. до «нової нової драми» межі XX–XXI ст. і стала магістральною жанровою формою російської драми XX ст.: 1. «Драма поетів», в якій осмислюється досвід лірики межі XIX–XX ст.; 2. «Камерна драма» часів «відлиги», яка пов'язана зі змінами в духовному житті суспільства 1960-х рр. і надає приватному конфлікту екзистенційний характер (О. Володін, О. Арбузов); 3. Драматургія «нової хвилі» 1980-х рр. (Л. Петрушевська, В. Славкін, В. Арро), що припускає ілюзорне вирішення екзистенційного конфлікту, освоєного «камерною драмою», за допомогою безпосереднього втручання автора; 4. Драматургія «проміжку» 1990-х років (М. Коляда) і так звана «нова нова драма» 2000-х років, яку можна позначити як дослідження феноменології сучасної людини. Учениця О. В. Журчевої О. Наумова є авторкою дисертації зі схожої проблематики. Вона також досліджує форми вираження авторської свідомості у драматургії, але у більш сучасний період – кінця XX – початку XXI століть<sup>1</sup>.

У ряді сучасних драмологічних праць дослідницьку увагу сконцентровано на таких проблемах, як генезис, типологія і поетика окремих драматичних жанрів. О. В. Євченко<sup>2</sup> розглянув жанр драми-антиутопії, запропонував її типологію, проаналізував основні форми (негативна утопія, алюзорна та дифузна антиутопія). О. Євченко виділив провідні видові риси поетики антиутопії (інтелектуалізм, універсальність проблематики), вивчив форми й засоби

---

<sup>1</sup> Наумова О. С. Форми вираження авторського свідомості в драматургії кінця XX – початку XXI вв. (на прикладі творчості Н. Коляди і Е. Гришковца) : автореф. дисс. ... канд. філ. наук: 10.01.01 / Ольга Сергеевна Наумова. – Самара: Сам. гос. ун-т, 2009. – 20 с.

<sup>2</sup> Євченко О. В. Драма-антиутопія. Генезис. Поетика: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Олександр Вікторович Євченко. – Житомир: Житомирський держ. пед. ун-т ім. Івана Франка 2002. – 189 с.

створення інтелектуалізму в антиутопічній драмі (алегоризація, притчовість, абсурдизація), дослідив її хронотоп (науковець іменує його умовно-експериментальним) та засоби епізації.

Ю. В. Веремчук<sup>1</sup> комплексно вивчає п'єсу-притчу як явище сучасної драматургії, висуває тезу про те, що п'єса-притча виникла у результаті поєднання двох тенденцій – драматизації притчі та параболізації драми. Ю. Веремчук приходиться до висновку, що в структурі сюжету будь-якої п'єси-притчі можна умовно виділити два рівні, які вона називає внутрішнім та зовнішнім сюжетом. На увагу заслуговують і спроби дослідити особливості функціонування метафори та алегорії, а також зміни, що їх зазнає дидактичне спрямування п'єси-притчі у зіставленні з канонічною притчею. Авторка вважає, що класичне поняття катарсису у п'єсі-притчі трансформується і виявляється у впливі на інтелектуальну сферу читача. Ю. Веремчук наголошує на модифікації двокомпонентної структури традиційної притчі і з'ясовує роль та місце авторської точки зору у п'єсі-притчі ХХ століття.

Л. В. Закалюжний<sup>2</sup> намагається віднайти витоки досліджуваного жанру історичної драми-хроніки не тільки у середньовічному театрі та історіографічному жанрі хроніки, але й у більш давній – античній літературній і театральній традиції, починаючи від «Персів» Есхіла, протекстаті Гнея Невія та присвячених важливим історичним подіям театралізованим дійствам Давньої Греції та Риму. Тривалий процес становлення жанру історичної драми-хроніки Л. Закалюжний розглядає як складний двосторонній процес, пов'язаний як із «драматизацією» історії, так і з «історизацією» драми. На прикладі «Драмованої трилогії» П. Куліша й «Еріка XIV» А. Стріндберга він розглядає зразки жанру з точки зору поєднання в них історично достовірного та суб'єктивно авторського в художньому осягненні історії. На матеріалі історичних драм-хронік трьох американських митців ХХ століття («Тисяча днів Анни Боллейн» М. Андерсона, «Тяжке випробування» А. Міллера і «Людина,

---

<sup>1</sup> Веремчук Ю. В. П'єса-притча. Генеза. Поетика : дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Юлія Володимирівна Веремчук. – Рівне: Рівненський ін-т слов'янознавства Київського слав'яністичного ун-ту, 2005. – 211 с.

<sup>2</sup> Закалюжний Л. В. Історична драма-хроніка: особливості жанру. Поетика: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Леонід Володимирович Закалюжний. – К.: НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – 2011. – 20 с.



яка ніколи не помре» Б. Стейвіса) аналізується їх поетикальна домінанта – параболічність: історія постає у формах параболи, що покликана через авторське історіософське осмислення минулого осягнути актуальні питання «історичної сучасності». Насамкінець автор вивчає інтертекстуальність історичної драми-хроніки. Розглянувши міжтекстові зв'язки між «Річардом III» В. Шекспіра та драматичними творами А. Жаррі «Убю-король» і Б. Брехта «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити», Л. Закалюжний приходиться до висновку: інтертекстуальність здатна впливати на кардинальне переосмислення первинного тексту, оскільки переносить акцент з емоційного переживання на її осмислення і пізнання, а також виступає одним із механізмів параболічності жанру.

А. М. Речка дослідила жанрову специфіку «драми для читання»<sup>1</sup>. В її дисертації проаналізовано генезу жанрової специфіки, висвітлено особливості рецепції та взаємовплив «драми для читання» та театру. Як з'ясувала А. Речка, головна жанрова ознака явища – відсутність зовнішньо вираженої дії. На думку дослідниці, «драми для читання» слід розділяти на ліризовані, епізовані та драми-переробки, як правило, з прозових творів. Головними ж структурними чинниками, за якими п'єса трактується як «драма для читання», є монтаж і ремарка, причому остання розглядається в якості основного елемента твору.

Ж. І. Бортнік у своїй дисертації<sup>2</sup> звернулася до жанру сучасної монодрами, вивчила її генезу, поетику та рецепцію. Дослідниця виділила три основних етапи розвитку монодрами: *дифузії, асиміляції, нині – модифікації та трансформації*. Ж. Бортнік дослідила також жанровий зміст монодрами та її жанрові параметри, особливості сюжету, конфлікту та хронотопу. Головним виразником жанру для монодрами, за Ж. Бортнік, є *моносуб'єктність* – «наявність єдиного суб'єкта дії, розділена свідомість якого у процесі висловлювання стає об'єктом зображення. Суб'єктна організація монодрами виводить на перший план діалог авторської свідомості зі

<sup>1</sup> Речка А. М. Жанрова специфіка «драми для читання»: Дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Анастасія Миколаївна Речка. – К.: НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2002. – 172 с.

<sup>2</sup> Бортнік Ж. І. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Жанна Іванівна Бортнік. – Луцьк: Східноєвропейський нац. ун-т імені Лесі Українки, 2016. – 229 с.

свідомістю суб'єкта дії, що дозволяє виокремити монодраму з домінуванням ліричних або епічних ознак. Комунікативно-риторичні аспекти монодрами проявляються у формуванні монологу персонажа як сповіді або скарги, які саме для монодрами стали основою, перетворилися на формально-змістовий прийом»<sup>1</sup>.

Цінним у дисертаційній розвідці Ж. Бортнік є доволі рідкісне в українському драмознавстві вихід за межі літературоцентричності, що проявляється зокрема у вивченні театральної рецепції монодрами. Так, активізацію жанрових форм монодрами та розширення її контексту на початку XXI ст. дослідниця пов'язує з тенденцією сучасного соціокультурного простору до театралізації. Ж. Бортнік наголошує, що монодрама не просто пройшла шлях від синкретичних жанрів до мистецького неосинкретизму, а виявила здатність вийти за межі власне мистецтва. «У XXI ст. монодраматичний дискурс став вагомим фактором культурного життя суспільства, продемонстрував новий етап реалізації можливостей монодрами: не просто як жанрово-драматично-театрального, а як культурно-історичного феномену, що виявляє тяжіння сучасної людини до «монодраматизації»»<sup>2</sup>.

Однією з найуніверсальніших і в той самий час найрозвиненіших галузей є вивчення драми у контексті теорії літератури. Проблемами *теорії драми* послідовно займаються О. Чирков, В. Удалов, С. Соколовська, О. Новобранець, О. Євченко, Ю. Веремчук, Л. Закалюжний, В. Мартинюк, А. Зорницький, О. Коляда, І. Зорницька та інші дослідники. Водночас можна констатувати той факт, що українські драмознавчі студії значно активізувались із початком нового XXI століття, особливо у порівнянні з першим десятиріччям незалежності. Драматургії нарешті присвячуються не лише окремі поодинокі статті, але й дисертації та монографії. Серед авторів останніх слід назвати О. Бондареву та Н. Малютіну, Т. Свербілову й М. Шаповал, С. Хороба та О. Когут, Р. Козлова і Т. Вірченко. Відрадно є й той факт, що провідні українські дослідники драми (О. Бондарева, Н. Малютіна, О. Чирков) групують навколо себе молодих драмознавців. Відтак можна говорити про існування низки регіональних шкіл драматургічних студій: київської (коло

<sup>1</sup> Бортнік Ж. І. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Жанна Іванівна Бортнік. – Луцьк: Східноєвропейський нац. ун-т імені Лесі Українки, 2016. – С. 15.

<sup>2</sup> Там само. – С. 15–16.

Олени Бондаревої, що займається насамперед студіями з сучасної української драматургії та теоретико-літературними проблемами), одеської (учні Наталії Малютіної, які досліджують українську драматургію зламу ХІХ–ХХ ст. та українсько-польські драматургічні зв'язки) та житомирської (школа Олександра Чиркова, студії якої обертаються навколо теоретичних проблем драми – передусім епічної – та зарубіжної драматургії ХХ–ХХІ століття). Зазначимо також, що з ініціативи О. С. Чиркова у Житомирському державному університеті імені Івана Франка у 2015 році створено перший в Україні Науково-дослідний інститут «Драматургія».

Олена Новобранець здійснила спробу системного підходу до теоретичного студіювання драматургії обробок<sup>1</sup>. Так, нею запропоновано типологію сюжетів у драматургії обробок: сюжет-переробка, контамінований сюжет, постсюжет. Відповідно до зазначених типів сюжету дослідниця визначає і прийоми організації змісту в обробках: цитування твору-основи; контамінування оригінального та запозиченого сюжетів; повна трансформація сюжету-основи. О. Новобранець також вивчає жанрові метаморфози у світовій драматургії, здійснює порівняльний аналіз обробки античного сюжету «Антигони» Софокла у драмах Ж. Ануя та Б. Брехта. При аналізі специфіки сюжетобудови і жанротворення в драмі Лесі Українки «Камінний господар» вона вдається до змістовного аналізу принципів характерології.

Віктор Мартинюк<sup>2</sup> вивчає проблему жанрового ідентифікування драматичних творів з елементами абсурдного. Суть естетики абсурдного В. Мартинюк з'ясовує, розглядаючи її у контексті категорій трагічного, комічного і трагікомічного. Аналіз трьох основних теоретичних дискурсів (трагедії, комедії, трагікомедії) поперемінно чергується з аналізом трьох драматичних творів Миколи Куліша, в яких продемонстровано відхилення від принципів трагічного і комічного (відповідно «Патетична соната» та «Мина Мазайло»), а також проаналізовано різні стратегії жанроутворення п'єси «Народний Малахій». В. Мартинюку належить ряд оригінальних і вдалих

<sup>1</sup> Новобранець О. Б. Драматургія обробок: особливості поетики : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Олена Борисівна Новобранець. – К.: НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 1999. – 16 с.

<sup>2</sup> Мартинюк В. О. Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Віктор Олександрович Мартинюк. – Львів: Львівський нац. ун-т імені Івана Франка, 2008. – 192 с.

спостережень над поетикою жанру п'єс з елементами абсурдного. Так, оригінальним є виявлення у драмі абсурду елементів античної трагедії (гамартія, гібрис, пафос) або ж різні варіанти жанрового прочитання «Народного Малахія».

Проблеми жанрів *сучасної драматургії* зачіпаються дослідниками нечасто. О. Бондарева у своїй монографії торкнулась питань жанрового моделювання. Саме жанр став для неї інструментом, щоб «піддати аналізу різні рівні засвоєння драматургами означеної доби художніх та культурних «претекстів», визначити провідні критерії активного відбору, завдяки якому певні тексти попередніх епох, прочитані на інтертекстуальному чи інтермедіальному рівні, набувають статусу естетичних міфів для драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть»<sup>1</sup>; а також «виявити, які саме моделі світу пропонує та продуктивно розвиває сучасна національна драматургія, обґрунтувати неоміфологічну природу цих моделей»<sup>2</sup>.

Активно займаються в останні роки проблемами драми науковці Тверського державного університету. Підтвердженням цього є наукові збірники під загальною назвою «Драма і театр» (з 1999 по 2015 р. надруковано 10 випусків), що виходять за матеріалами однойменних конференцій. Практично у кожному випуску є статті, присвячені жанровим проблемам драматургії. Слід відзначити глибокі розвідки С. Гончарової-Грабовської про жанрову модель трагікомедії в драматургії кінця ХХ століття<sup>3</sup>, Н. Медведевої про жанрові модифікації містерії в творчості Й. Бродського<sup>4</sup>, Н. Фатєєвої про специфіку постмодерної драми<sup>5</sup>, Н. Корзиної про жанр п'єси-трактату<sup>6</sup>,

<sup>1</sup> Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання / Олена Євгенівна Бондарева. – К.: Четверта хвиля. – 2006. – С. 20

<sup>2</sup> Там само. – С. 21.

<sup>3</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Жанровая модель трагикомедии в русской драматургии конца XX века / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская // Драма и театр. – Вып. III. – Тверь: ТвГУ, 2002. – С. 58–67.

<sup>4</sup> Медведева Н. Г. «Я теперь скорее драматург...»: К интерпретации поэмы-мистерии И.Бродского «Шествие» / Наталия Геннадьевна Медведева // Драма и театр: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 2. – Тверь: ТвГУ, 2001. – С. 185–193.

<sup>5</sup> Фатеева Н. А. Новая постмодернистская драма (заметки по теме) / Наталья Александровна Фатеева // Драма и театр : сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2002. – Вып. III. – С. 147–157.

<sup>6</sup> Корзина Н. А. Пьеса-трактат как жанр / Нина Александровна Корзина // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2007. – Вып. VI. – С. 43–49.

І. Фоменка про ліричну драму<sup>1</sup>, низку статей Н. Іщук-Фадеевої (їй належить також і декілька посібників з теорії та історії драми)<sup>2</sup>.

Зазначимо також, що російські вчені регулярно захищають дисертації, присвячені різним аспектам вивчення сучасної (переважно російської) драматургії, у контексті якої аналізуються також і питання жанрології<sup>3</sup>. Наприклад, дисертація І. Болотян<sup>4</sup> присвячена вивченню жанрів сучасної російської драматургії. У ній жанрова поетика розглядається крізь призму «внутрішньої міри» (термін Н. Д. Тамарченка) неканонічної драми, яка продовжує традицію А. П. Чехова та авторів «нової хвилі». На думку І. Болотян, «внутрішня міра» сучасної «нової драми» визначається опозиціями на трьох рівнях: композиційно-мовленнєвому, сюжетному і рівні

<sup>1</sup> Фоменко И. В. Лирическая драма – миф или реальность? / Игорь Владимирович Фоменко // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2002. – Вып. III. – С. 23–27.

<sup>2</sup> Ищук-Фадеева Н. И. «Гирканическое мировоззрение» С. Виткевича / Нина Ивановна Ищук-Фадеева // Драма и театр: Сб. науч. тр. / Нина Ивановна Ищук-Фадеева. – Тверь: ТвГУ, 2007. – Вып. VI. – С. 150–157; Ищук-Фадеева Н. И. Ирония как фундаментальная категория драмы / Нина Ивановна Ищук-Фадеева // Драма и театр. Вып. IV. – Тверь: ТвГУ, 2002. – С. 10–22; Ищук-Фадеева Н. И. Жанры русской драмы Ч.1: Традиционные жанры русской драматургии: Пособие по спецкурсу / Нина Ивановна Ищук-Фадеева. – Тверь: ТвГУ, 2003. – 88 с.; Ищук-Фадеева Н. И. Типология драмы в историческом развитии : учеб. пособ. / Нина Ивановна Ищук-Фадеева. – Тверь: Изд. Твер. ун-та 1993. – 62 с.; Ищук-Фадеева Н. И. Драма и обряд : пособ. по спецкурсу / Нина Ивановна Ищук-Фадеева. – Тверь: Изд. Твер. ун-та, 2001. – 80 с.; Ищук-Фадеева Н. И. В ожидании Бога (Беккет, Борхерт, Сартр) / Нина Ивановна Ищук-Фадеева // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 1999. – С. 56–63; Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы / Нина Ивановна Ищук-Фадеева // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2001. – Вып. II. – С. 5–16.

<sup>3</sup> Доценко Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме / Елена Георгиевна Доценко. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ин-т, 2006. – 450 с.; Багдасарян О.Ю. Поствампировская драматургия: поэтика атмосферы: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Юрьевна Багдасарян. – Екатеринбург, УрГПУ, 2006. – 20 с.; Меркотун Е.А. Поэтика одноактной драматургии Л.С. Петрушевской. Автореферат дисс... кандидата филологических наук. – Екатеринбург, 2009 [Электронный ресурс] / Е.А. Меркотун. – Режим доступа до ресурсу: // [http://superinf.ru/view\\_helpstud.php?id=640](http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=640)

<sup>4</sup> Болотян И. М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ильмира Михайловна Болотян. – М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2008. – 16 с.

художнього завершення. Ці опозиції, що були виявлені завдяки аналізу п'єс Є. Гришковця, В. Сігарєва, В. Дурненкова, І. Вирипасєва, дають дослідниці підстави вважати основними модифікаціями жанрових пошуків кінця ХХ – початку ХХІ століття такі форми, як сповідальна монодрама (що, за І. Болотян, тяжіє до ідилічної комедії або драми-меніпеї), трагіфарс і трагікомедія.

Увагу дослідників привертають передусім окремі жанри драматургії, зокрема, ті жанри, які виникли ще за часів античності й еволюціонували упродовж багатьох століть. Так, надзвичайно важливе місце в науці посідає проблема існування **трагедії** у жанровій системі драматургії ХХ–ХХІ століть, як і наповнення самої категорії трагічного в сучасному мистецтві. Думка про те, що жанр трагедії і ХХ століття – дві речі якщо не зовсім «несумісні», то в усякому разі далекі, вже давно стала аксіоматичною. Мислителі, науковці, зокрема, літературознавці, а також і самі митці неодноразово говорили про кризу і навіть про «смерть» трагедійного жанру.

Відомий історик естетики професор Віктор Бичков констатує парадокс: у ХХ сторіччі «естетичний зміст трагічного втрачається практично остаточно. При цьому сама проблема трагізму в житті починає займати одне з істотних місць і в філософії, і в мистецтві ХХ століття»<sup>1</sup>. Трагічне є одним із найважливіших понять сучасної культурної свідомості. Як дотепно зауважував свого часу німецький теоретик драми Петер Сонді, «історія філософії трагічного сама просякнута трагічністю. Вона нагадує політ Ікара. У міру того, як думка наближається до узагальнення цього поняття, воно позбавляється субстанції, з якої і складається. Тільки ми доходимо до висот, з яких можемо розрізнити структуру трагічного, як воно втрачає свою силу і розпадається»<sup>2</sup>. П. Сонді мав на увазі перш за все ХІХ ст., коли значним, цікавим філософським концепціям трагічного (перш за все Гегеля та Ніцше) аж ніяк не відповідав стан жанру: в цю епоху не тільки не з'явилося великих трагедій, але вона практично зникла як жанр. Н. Пахсар'ян коментує цю думку німецького науковця: «чи означає це, що трагічний досвід кінця ХХ ст.,

---

<sup>1</sup> Бичков В. В. Эстетика: Учебник / Виктор Васильевич Бичков. – М.: Гардарики, 2004. – С. 228.

<sup>2</sup> Schondi P. Versuch über das Tragische / Peter Schondi. – Frankfurt a/M, 1961. – S. 124.

загострена увага його мислителів до трагічного залишається також не втіленими в трагедії як такої, судити на близькій культурному відстані важко. Однак важливо відзначити, що література позаминулого століття являє собою приклад нетотожності пафосу і жанру: історія трагічного і історія жанру трагедії мають певну автономію, так що можливо трагічне без трагедії»<sup>1</sup>.

Ймовірно, не буде помилкою стверджувати, що своєрідною протоплазмою рефлексії трагізму всього ХХ століття став трактат **Фрідріха Ніцше** «Народження трагедії з духу музики» (1872). Саме в ньому були обґрунтовані естетико-філософські поняття *аполонійське* і *діонісійське*, що розглядалися як два провідні начала античної (і ширше – світової) культури. Нагадаємо, що з Аполлоном Ф. Ніцше пов'язує уявлення про раціональне начало, гармонічність, спокій та індивідуалістичний принцип буття, з Діонісом – хаос, екстатичні стани, зв'язок з колективним буттям. Аполонічні засади втілюються у мистецтві зорових образів, діонісійські – у незоровому мистецтві музики. Найвищою формою єдності двох начал постає давньогрецька трагедія Есхіла та Софокла. У трагедії діонісійське проявляється у ліриці хору, аполонічне – у діалогах героїв. Раціоналістична філософія Сократа та пов'язане із нею драматичне новаторство Еврипіда (він посилює індивідуалістичне начало, роблячи головним героєм не міфічного двійника бога Діоніса, а подібну до глядача звичайну людину) свідчать про крах єдності аполонійського та діонісійського, агонія якої продовжується у новій аттичній комедії. Відродження єдності аполонійського та діонісійського Ф. Ніцше вбачає у німецькій музиці (Бах, Бетховен, Вагнер) та філософії (Кант, Шопенгауер). Антиномія аполонійського та діонісійського, запропонована німецьким мислителем, мала суттєвий вплив на філософію та мистецтво ХХ століття, особливо на французьких та російських символістів, німецьких експресіоністів.

Зауважимо, що також на порозі ХХ століття розмірковує про принципи трагедії видатний російський філософ **Володимир Сергійович Соловйов**. У своєму есе «Життєва драма Платона» (1898) він вдається до оригінального й глибокого зіставлення давньогрецького

<sup>1</sup> Пахсарьян Н. Т. Трагедия и трагическое во французской литературе XVII века / Наталья Тиграновна Пахсарьян // XVII век: между трагедией и утопией. Сб. науч. тр. – Вып. I. – М.: Таганка 2004. – С. 46.

мислителя зі славнозвісними трагедійними персонажами – Орестом і Гамлетом. Для В. Соловйова безперечним є те, що «зав'язка життєвої драми Платона дана в його відносинах до Сократа живого – у першому акті, а пам'ять про Сократа померлого наново звучить, як такий собі Leitmotiv і в актах подальших»<sup>1</sup>. Показовим у цьому вислові є зіставлення Платонового життя зі структурою та елементами жанру трагедії. В. Соловйов наголошує на тому, що Сократ, якого звинуватили у тому, що «богів, яких почитає місто, не почитає, а вводить нові божества» (насправді ж почитав, але почитав їх не тому, що визнає місто, а почитав *за суттю*; і «не зменшував капіталу народного благочестя, а, навпаки, додавав до нього»), але і окрім того «розбещує юнацтво» (насправді ж «розбещував» його тим, що підривав у ньому довіру і повагу до темних і порожніх керівників, до сліпців, що ведуть сліпців»<sup>2</sup>), мав померти як злочинець. І це і був «трагічний удар на самому початку життєвої драми Платона. Подібно деяким давнім трагедіям, а також шекспірівському Гамлету, ця драма не тільки закінчується, але й починається трагічною катастрофою»<sup>3</sup>.

Сюжет «Гамлета», зауважує Володимир Соловйов, є лише поновлений сюжет давньої Орестії. Адже в обох випадках шляхетний батько убитий родичем-лиходієм за участі злочинної дружини. Проте в Орестії сама ситуація створює трагедію, «незалежно від індивідуальності героя», адже таких понять, як покора, резігнація, прощення ворогів у той час просто не існували. «Єдиний закон родового життя ще панував над усією свідомістю, але трагедія була в тому, що самий цей закон напередодні свого падіння роздвоївся. Рід всесильний, але хто представляє рід: мати чи батько? Який натуральний союз є справжнім: матріархальний чи патріархальний? Центр тяжіння трагедії не в особистості Ореста, а в об'єктивному історичному зіткненні двох законів, які тіснили один одного в натуральному людстві – закону гінекократичного і андрократичного»<sup>4</sup>.

Із Гамлетом Платон зіставляється В. Соловйовим за цілою низкою підстав. У обох є питання «Бути чи не бути?», проте якщо для принца

---

<sup>1</sup> Соловьев В. С. Жизненная драма Платона / Владимир Сергеевич Соловьев // Соловьев В.С. Сочинения в 2 т. – 2-е изд. – Т. 2 / Владимир Сергеевич Соловьев. – М.: Мысль, 1990. – С. 585.

<sup>2</sup> Там само. – С. 598.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само. – С. 600–601.



Датського це питання («бути чи не бути *мені*, Гамлету?») особисте і весь монолог наповнений «особистим елементом», то для Платона питання було не в цьому: «бути чи не бути правді на землі – питання універсальне»<sup>1</sup>. Як і Гамлету, Платону, на думку російського мислителя, приходила думка про самогубство (тобто «не бути»), проте відмовитись від тієї істини, якій Сократ присвятив своє життя (незалежно не від яких фактів і положень є безумовний, по суті *добрий, сенс* буття), було б логічною суперечкою, і психологічно неможливим»<sup>2</sup>.

І Платон, і Гамлет, за Соловйовим, зі страшного положення на початку їхнього життя, обидва винесли власне лише ряд розмов. «Розмови Гамлета глибокодумні і дотепні. Розмови Платона, із запереченнями та доповненнями Аристотеля і стоїків і з висновками новоплатоників, створили цілий розумовий світ, що зветься грецькою філософією, і увійшли в історичний розвиток християнства, як його головна основа. І все-таки доводиться сказати, що життєва трагедія Платона мала не тільки страшний початок, але і плачевний кінець, як то і слід для справжньої трагедії. Зі свого життєвого випробування він вийшов хоча не без слави, але без перемоги... Зрештою, Платон, як Гамлет, виявився невдахою, хоча, зрозуміло, невдачі великої людини дають світу набагато більше, ніж безліч найблискучіших удач людей звичайних»<sup>3</sup>.

Проте драма Платона, на думку Володимира Соловйова, перевершує не тільки давню Орестію, але й нового Гамлета: «Убитий батько, але не кровний, а духовний, вихователь мудрості, батько кращої душі. Це ще особисте, хоча і високе відношення. Але ось уже надособисте: *убитий праведник*<sup>4</sup>. Трагізм Платона не особистий, суб'єктивний, не в розлуці учня з учителем, сина з батьком. «Трагізм – у тому, що найкраще суспільне середовище в усьому тодішньому людстві – Афіни – не могло винести простого, голого принципу правди; що суспільне життя виявилось несумісною з особистою совістю; що розкрилась безодня чистого, бездомішкового

---

<sup>1</sup> Соловьев В. С. Жизненная драма Платона / Владимир Сергеевич Соловьев // Соловьев В.С. Сочинения в 2 т. – 2-е изд. – Т. 2 / Владимир Сергеевич Соловьев. – М.: Мысль, 1990. – С. 602

<sup>2</sup> Там само. – С. 604.

<sup>3</sup> Там само. – С. 603.

<sup>4</sup> Там само. – С. 601.

зла і поглинула праведника; що для правди смерть виявилась єдиною долею, а життя і дійсність відійшли до зла і брехні»<sup>1</sup>».

Показово, що саме напередодні трагічного ХХ століття важко вловимі зміни (за словами О. Блока у поемі «Відплата» («Возмездие»), «*И черная, земная кровь Сулит нам, раздувая вены, Все разрушая рубежи, Неслыханные перемены, Невиданные мятежи...*»<sup>2</sup>) спонукають російського мислителя звернутися до трагічного боку людського існування. Відомий історик філософії проф. В.В. Лазарєв не без підстав вважає, що передсмертний аналіз життєвої драми Платона є певною мірою псевдонімом осмислення В. Соловйовим своєї власної життєвої ситуації. У передчутті трагічних подій ХХ століття, що насунулись невдовзі після його смерті (1900), «російський філософ не випадково, а саме в контексті трагічного світобачення, відкрито заговорить в передсмертному своєму творі про реальність зла»<sup>3</sup>. Тому не випадково, а в суттєвому зв'язку із потребою в новому витлумаченні зла, В.С. Соловйов вдається до «аналізу трагедії, що розігралась не на театральній сцені, а в самому житті, де без нахрапистості дійсного і діяльного зла трагізм навряд чи міг би проявитися у всій своїй могутності, що здибилася»<sup>4</sup>.

Ще один визначний мислитель і письменник розмірковує про трагічне напередодні катастроф ХХ століття. Іспанець **Мігель де Унамуно** у 1913 році видає книгу «Про трагічне відчуття життя»<sup>5</sup> Для Унамуно життя – це «агонія», постійний сумнів і боротьба зі смертю. В душі людини борються почуття і розум, віра і наука, і лише цей стан «агонії» можна назвати справжнім життям. Перед обличчям трагічного питання про безсмертя скептицизм розуму з'єднується з відчаєм почуттів і народжується «трагічне відчуття життя». Поняття «трагічного відчуття життя» пояснюється як особливе переживання кінцівки людського буття, жага безсмертя

<sup>1</sup> Соловьев В. С. Жизненная драма Платона / Владимир Сергеевич Соловьев // Соловьев В.С. Сочинения в 2 т. – 2-е изд. – Т. 2 / Владимир Сергеевич Соловьев. – М.: Мысль, 1990. – С. 602.

<sup>2</sup> Блок А. А. Собр. соч. в 6 т. – Т. 3 / Александр Александрович Блок. – М.: Правда, 1971. – С. 195.

<sup>3</sup> Лазарев В.В. В.С. Соловьев о жизненной драме Платона / Валентин Васильевич Лазарев // История философии. – 2011. – № 16. – С. 147.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Унамуно М. де О трагическом чувстве жизни / Мигель де Унамуно. – К.: Символ, 1996. – 416 с.

і «голод за буттям». Унамуно роздирають бажання жити вічно і розум, який говорить йому про нездійсненності цього бажання, але саме в боротьбі цих непримиренних начал: почуття і розуму, – він бачить справжнє життя – «агонію».

Починаючи з книги М. де Унамуно інтерес до трагізму людського існування в філософії наростає. Це стосується насамперед екзистенціалізму та художніх практик (у тому числі, драматургії й театру), що орієнтуються на нього. Адже саме трагічний розлад людини з самою собою, з іншими людьми, з суспільством, із Богом, трагізм воєн, революцій, катастроф, абсурдність життя тощо посідають в філософії існування головне місце. Однак, як зауважує В. Бичков, тут ідеться не просто про трагізм людського існування або про його відображення в мистецтві без створення трагічної колізії і без виведення реципієнта на естетичний катарсис і естетичну насолоду. «В ХХ столітті трагічне здебільшого виходить за рамки власне естетичного досвіду, зливається з трагізмом життя, тобто стає просто констатацією в творах мистецтва трагізму життя, як би повторенням його, що не сприяють відновленню *гармонії* людини з Універсумом, на що орієнтована вся сфера естетичного досвіду, естетичної діяльності, мистецтва в його художньо-естетичному сенсі. У кращому випадку ми можемо говорити про ті або інші *елементи* трагічного в мистецтві ХХ ст., але не про *трагічне* в його класичному сенсі. Сучасна неklasична естетика, висунувши майже на рівень категорій такі поняття, як *абсурд*, *хаос*, *жорстокість*, *садизм*, *насильство* й їм подібні, практично не знає ні категорії, ні феномена *трагічного*»<sup>1</sup>.

1928 року вийшла друком книга «Походження німецької міщанської трагедії» визначного німецького філософа і культуролога **Вальтера Беньяміна**, яка також відіграла важливу роль у дослідженні драматичних жанрів, зокрема трагедійного. В. Беньямін намагається послідовно розмежувати античну трагедію і драму німецького бароко (Trauerspiel), наполягає на тому, що сама «ідея» (сучасною мовою кажучи – проект) трагедії у подальші епохи закрита. Драма німецького бароко є, на думку науковця, «карикатурою» і «спотворенням» античної трагедії<sup>2</sup>. Предметом трагедії є «не історія, а міф, і трагічна позиція обумовлена не положенням *dramatis personae* – статусом

<sup>1</sup> Бичков В. Естетика – С. 228–229.

<sup>2</sup> Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / Вальтер Беньямин. – М.: Аграф. 2002. – С. 33

абсолютного монарха – а доісторичною епохою її існування – героїчним минулим»<sup>1</sup>. Як образно пише В. Беньямін, «на триумфальній колісниці барочної драми антична трагедія виявилась прикутою рабиною»<sup>2</sup>. Саме елементи грецької трагедії – трагічну фабулу, трагічного героя і трагічну смерть – були схильні «впізнавати в барочній драмі як суттєві, але неодмінно спотворені зусиллями нетямущих наслідувачів»<sup>3</sup>. Ствердження ж про те, що трагедії можна складати й сьогодні, В. Беньямін називає «зухвалими»<sup>4</sup>.

Оригінальні міркування про трагізм у житті й мистецтві належать видатному російському філософу **Миколі Олександровичу Бердяєву**. В книзі «Про призначення людини» (1931), яка вважається маніфестом релігійного екзистенціалізму, він з'ясовує ті проблеми, які є актуальними і для дослідників жанру трагедії ХХ–ХХІ століття. Зокрема, це стосується «чистої трагедії» та можливості її існування у бездомішковому вигляді. М. Бердяєв зауважує, що «чиста стихія трагічного так затьмарена складністю життя, так змішана з чужими їй елементами, що її дуже важко буває виділити і пізнати. В трагізмі життя є багато умовного і тимчасового, невічного, яке пов'язане з формами соціального побуту, з соціальними нормами, зі старими облудними поглядами і забобонами. І тоді трагічний характер набуває зіткнення особистості, що бореться за вищі цінності, з соціальним законом, з нормами суспільства»<sup>5</sup>. Прикладами цього М. Бердяєв вважає Антігону і Гамлета. Антігона трагічно відстоює право поховати свого брата, що має для неї високу цінність, проти соціального закону й суспільних норм, і саме трагічне виникло не з вічного джерела життя, а з зіткнення з соціальними формами і нормами. «Трагедія Гамлета пов'язана з давнім віруванням, що вважає криваву помсту моральним обов'язком. І трагізм виростав з того, що Гамлет був особистістю, яка переросла це стародавнє вірування, й інстинкт помсти не був у нього цілісним, він був людиною роздвоєною, рефлектуючою і цим ослабленою, мислення вже набуло надто великого ладу над його життям».

<sup>1</sup> Беньямін В. Происхождение немецкой барочной драмы / Вальтер Беньямин. – М.: Аграф. 2002.. – С. 48.

<sup>2</sup> Там само. – С. 93.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само. – С. 95.

<sup>5</sup> Бердяєв Н. А. О назначении человека / Николай Александрович Бердяев. – М.: Республика, 1993. – С.140.

Отже, чиста трагедія «розкривається, коли вільна особистість стоїть перед конфліктом цінностей, вибір між якими надано їй»<sup>1</sup>.

Розмірковує М. Бердяєв і над «трагедією любові», що також співвідноситься із проблемою «чистої трагедії». «Якщо трагедія любові виникла від зіткнення цінності любові з соціальними інститутами, що зв'язують людину, з волею батьків, що поневолює, з неможливістю розлучення, з острахом громадської думки тощо, то це не є ще чиста і вічна стихія трагічного. Елемент трагічного є тут лише у вічному зіткненні особистого і громадського. Але є трагічне в самій любові, а не в зіткненні її з соціальним середовищем, де все тимчасове й минуле, і це і є чиста трагедія»<sup>2</sup>. М. Бердяєв у своїх філософських міркуваннях знову звертається до літературних героїв – на цей раз Трістана та Ізольди та Ромео і Джульєтти, трагедія любові яких «має в собі елемент вічного трагізму любові, який є зв'язком любові зі смертю, але він заму́тнений і ускладнений зіткненнями з соціальним середовищем. Любов несе в собі вічне трагічне начало, що не має ніякого відношення до соціальних форм і нерозривно і таємничо пов'язане зі смертю. Воно було б, якби в світі існувало тільки два люблячих серця». Як парадоксально висловлюється філософ (недаремно підзаголовком його книги є «Досвід парадоксальної етики»), трагічне не тільки нерозділене кохання, але, можливо, ще трагічніше і кохання розділене. Трагічність ця розкривається в глибині, коли всі соціальні перешкоди усунені. Щодо чистої трагедії, то вона виникає, коли люди абсолютно вільні і коли відбувається зіткнення цінностей – цінності любові з цінністю свободи, або творчого покликання, або вищої цінності любові до Бога і божественної досконалості, коли доводиться боротися за вічний богоподібний образ людини, з яким любов пов'язана, але з яким вона може і вступити в конфлікт»<sup>3</sup>.

Окрім того, М. Бердяєв розрізняє трагедію «зовнішню» і «внутрішню»<sup>4</sup>. Під зовнішньою він розуміє трагічний конфлікт особистості з соціальним середовищем, під внутрішньою – перенесення цього конфлікту у внутрішнє духовне життя. Справжня трагедія

<sup>1</sup> Бердяєв Н. А. О назначении человека / Николай Александрович Бердяев. – М.: Республика, 1993. – С.140.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само. – С. 141–142.

<sup>4</sup> Там само. – С. 141.

«не та, в якій людина апелює до суспільства, а лише та, в якій вона апелює до Бога, взиває до Бога *de profundis*»<sup>1</sup>.

У 1950-ті роки про трагедію розмірковує видатний французький філолог **Ролан Барт**. У цей час – якщо бути точним, то з 1953 по 1960 рік – він переважно займається театром, присвятивши його теорії, минулому та сьогоденню 94 статті. Так, у праці «Сили античної трагедії» (1953) Р. Барт порівнює давньогрецьку трагедію, яка викликала «всезагальний плач» і «фізичне потрясіння цілого народу», з сучасною: «Клодель дав таке визначення античної трагедії: довгий крик перед погано замкненою гробницею. Гробниця – головний предмет, центр, першопричина, пуп грецької драми. У нашому сучасному театрі гробницю замінило ліжко, а крик перетворився на низку просторікувань і непорозумінь перед ненадійно захищених подружнім ложем. Два предмети – два простори: розчахнутий, природний, космічний простір театру під відкритим небом, і замкнутий, потаємний, кімнатний простір буржуазного театру»<sup>2</sup>.

На думку Р. Барта, антична трагедія у сучасному світі може бути співвіднесена не стільки з театром, скільки зі спортивними, зокрема футбольними видовищами: «На важливому футбольному матчі глядачі, звичайно, не плачуть, але вільно і без фальшивого сорому віддаються колективному переживанню, беруть участь у змаганні своїми власними тілами. Якщо буржуазна театральна публіка, млява і стримана, дивиться спектакль тільки очима, причому найчастіше критичними або сонними, то спортивні вболівальники жестами та мімікою виражають фізичну залученість в те, що відбувається»<sup>3</sup>. Проте спорт лише вказує на величезну дистанційованість сучасного досвіду від античної трагедії. Адже він викликає до життя, за Р. Бартом, лише «мораль сили», тоді як «театр Есхіла («Орестея») і Софокла («Антигона»), який змушував оплакувати людину, загрузлу в мережах тиранічної варварської релігії або нелюдського державного закону, пробуджував в глядачах істинно *політичне* почуття»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. А. О назначении человека / Николай Александрович Бердяев. – М.: Республика, 1993. – С. 142.

<sup>2</sup> Барт Р. Работы о театре / Составление, перевод с фр. и послесловие М. Зерцаниновой / Ролан Барт. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – С. 18.

<sup>3</sup> Там само – С. 17.

<sup>4</sup> Там само. – С. 18.

Важливі ідеї щодо трагедії зокрема та драматичних жанрів у цілому містяться також у статтях Ролана Барта «Рюї Блаз», «Трагічна актриса без публіки», «Як грати античну трагедію», а його афористична думка про те, що «кожен трагічний герой народжується невинною людиною: він стає винним, бо намагається врятувати Бога»<sup>1</sup>, якщо не стала хрестоматійною, то принаймні приречена на те, щоб стати такою.

**Петер Сонді** розмірковував про трагедію ХХ сторіччя в своїй книзі «Теорія сучасної драми». Так, він порівнює з грецькою трагедією (яка зображує героя у героїчній боротьбі з фатумом) та трагедією класичною (з її конфліктами в міжособистісних стосунках) драматичні твори Моріса Метерлінка, що «зосереджуються лише на моменті, коли доля наздоганяє беззахисну людину. Але не у сенсі романтичної трагедії долі. Вона була сконцентрована на спільному житті людей у просторі сліпої долі; її темою була механіка фатуму та його втручання у міжособистісні стосунки. Нічого подібного немає у Метерлінка. Доля людини являє собою для нього смерть як таку. У цих творах лише вона панує на сцені. Причому не в якомусь особливому образі, не у якомусь трагічному поєднанні із життям. Смерть не спричинює жоден вчинок, ніхто не несе за неї відповідальності. З драматургічної точки зору це означає заміну категорії дії на категорію ситуації. І відповідно до неї слід було б назвати жанр, створений Метерлінком, тому що не дія має істотне значення для цих творів, а отже вони вже не є «драмами», виходячи із значення цього грецького слова. На цю їх особливість вказує також парадоксальне позначення «статична драма», запропоноване драматургом»<sup>2</sup>.

1961 року **Джордж Стайнер** опублікував книгу «Смерть трагедії»<sup>3</sup>, сама назва якої безперечно перегукувалась з «Народженням трагедії» Фрідріха Ніцше. Стверджуючи, що трагедія залежала від метафізичного погляду на світ, Стайнер припустив, що сучасний раціоналізм (результат роботи таких мислителів і науковців, як Коперник, Дарвін і Фройд) зруйнував основу для справжньої трагедії. Ніхто більше не вірить у природжений потенціал людства до величчя,

<sup>1</sup> Steiner G. The Death of Tragedy / George Steiner. – Yale University Press, 1996. – 368 p.

<sup>2</sup> Цит. за: Паві П. Словник театру. – С. 539.

<sup>3</sup> Сонді П. Теорія сучасної драми. – С. 46.

стверджує Д. Стайнер, тим більше після свавілля нацизму і сталінізму, і лише егоїсти чи невігласи прагнуть до трагічного статусу.

Про сучасну трагедію розмірковує і автор відомої книги «Життя драми» **Ерік Бентлі**. Він спирається у своїх зауваженнях як на ідеї Ф. Ніцше («вся концепція трагічного світогляду зобов'язана своїм походженням головним чином Ніцше»<sup>1</sup>), так і на французьких екзистенціалістів: «Деякі вбачають джерело трагедії в неповноцінності героя, але з часів Ніцше все частіше стали пояснювати трагедію вадою в самій світобудові, або вадою по відношенню людини до світобудови, або відсутністю у людини зв'язку зі всесвітом. За висловом Поля Тіліха, витриманому в ніцшеанській традиції, «людина погано пристосована до світобудови». «Життя абсурдне», запевняють нас французькі екзистенціалісти. На думку Камю, символом усіх зусиль людини є міф про Сізіфа»<sup>2</sup>. Згадує Бентлі і про вислів Фрая «трагедійна нудота».

Ерік Бентлі наголошує на тому, що у двадцятому столітті намітилася тенденція «засушувати трагедію, зводити її тільки до ідеологічної схеми, до «трагічного світогляду». Як така вона має своїх *адептів*, і весь цей погляд на трагедію обертається чистої води *полемікою*: ідея трагедії використовується в якості палиці для побиття противника»<sup>3</sup>. На думку Е. Бентлі, найадекватнішим вираженням сутності трагедійного жанру є не абстрактні міркування про нього, а художній образ з трагедії «Криваве весілля» Гарсія Лорки. Іспанський драматург завершує п'єсу словами «*Za oscura raiz del grito*» («темний корінь крику»): «крик виривається з грудей там, де закінчуються слова та терпіння. Саме до цієї межі підводить нас поет-трагік, і ми не розмірковуємо про те, що світ абсурдний, – ми скрикуємо»<sup>4</sup>. До цього «темного кореню крику» митець докопується «заступом драматичного мистецтва: не одна лише ідея його твору, але також і сюжет, характери, діалог дають відповідь на це питання». Адже за Е. Бентлі, «корінь крику – це корінь самої трагедії»<sup>5</sup>.

«Якщо трагічний герой створюється не одним тільки стражданням, а й опором стражданням, – підсумовує свої роздуми щодо

<sup>1</sup> Бентлі Э. Жизнь драмы. – М.: Айрис-пресс, 2004. – С. 312.

<sup>2</sup> Там само. – С. 309–310.

<sup>3</sup> Там само. – С. 312.

<sup>4</sup> Там само. – С. 312–313.

<sup>5</sup> Там само. – С. 313.



сучасної трагедії Е. Бентлі, – то і ми, глядачі, не повинні тільки в жаху відсахуватися від жахливого – ми повинні заглянути жаху в обличчя. Як це не парадоксально, чим більше ми приймаємо жах, тим менше ми боїмося, – ось ще одне можливе значення слова «катарсис». Тут ми маємо справу з силою, яку містить в собі визнання слабкості, з хоробрістю, яку містить в собі визнання боягузтва»<sup>1</sup>.

**Жан-Поль Сартр** розмірковує про специфіку сучасної трагедії в своєму есе «До театру ситуацій». Він аналізує історію розвитку трагедійного жанру крізь призму центральної для себе філософської категорії – свободи. «Велика трагедія – трагедія Есхіла і Софокла, трагедія Корнеля – має в якості вихідної точки людську свободу. Едіп вільний, вільні також Антігона і Прометей. Фаталізм, який зазвичай знаходять в античних драмах, є всього лише зворотним боком свободи. Самі пристрасті суть свобода, що потрапила у власну пастку»<sup>2</sup>. На думку Ж.-П. Сартра, занепад трагічних форм знаменує собою «психологічний театр», до представників якого він зараховує Еврипіда, Вольтера, Кребійона-сина. «Зіткнення характерів, – які б повороти воно не набувало, – це неминуче всього лише додавання сил, результати якого можна передбачити: все вирішено заздалегідь. Людина, яку неухильно веде до загибелі збіг обставин, майже не опирається цьому. У її падінні буде велич, якщо вона оступить з власної вини. І якщо в театрі психологія заважає, то зовсім не тому, що в ній закладено занадто багато: навпаки, в ній явно чогось бракує»<sup>3</sup>. Сартр шкодує з того, що сучасні драматурги «відкрили це незаконне психологічне знання і застосували його далеко за межами його істинної сфери. Тому їм і не вистачає волі, клятвенної рішучості, безумства гордості, що становлять чесноти і вади трагедії»<sup>4</sup>.

Ж.- П. Сартр погоджується із тим, що класична трагедія з її конфліктами є несприйнятливою для сьогодення: «У трагедії Софокла Антігона повинна вибирати між мораллю міста і мораллю сім'ї. Ця дилема сьогодні майже позбавлена якого б то не було

<sup>1</sup> Бентлі Э. Жизнь драмы. – М.: Айрис-пресс, 2004. – С. 315.

<sup>2</sup> Сартр Ж.-П. К театру ситуаций / Жан-Поль Сартр // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Жан-Поль Сартр. – М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. – С. 92.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само – С. 92.

сенсу»<sup>1</sup>. Однак нинішнє суспільство не позбавлене цілої низки не менш трагічних проблем (або, за Сартром, «прикордонних ситуацій»), котрі мають бентежити як драматурга, так і глядача: «у нас є свої проблеми: проблеми мети і засобів, виправданості насильства, проблема наслідків дії, проблема взаємовідносин особистості і соціуму, індивідуальної підприємливості та історичних констант, – і сотня інших». Завдання драматурга, за переконанням французького мислителя, полягає в тому, «щоб вибрати з усіх цих прикордонних ситуацій ту, що найкраще висловлює його тривоги, і представити її публіці, у вигляді питання, яке постає перед певними формами свободи. Тільки таким чином театр може знову знайти резонанс, який зараз ним втрачений; тільки таким чином він зможе об'єднати розмаїту публіку, яка відвідує сьогодні театральні вистави»<sup>2</sup>.

Численні дослідники сучасної драматургії також зауважують занепад трагедійного жанру. Наприклад, **Ольга Журчева** зазначає: «Треба визнати, що в ХХ ст. жанр трагедії переживає деформацію, й насамперед тому, що кардинально змінилася концепція особистості. Екзистенційно невільна особистість найчастіше не кидає єдиного виклику своєї долі, Богу, космосу тощо й, відповідно, гине в нерівній боротьбі, а скоріше довго й болісно існує в цьому непримиренному конфлікті зі світом, з самою собою, з оточуючими. Тому-то в ХХ ст. більше говорять про трагічне начало, про трагічний пафос, про категорії трагічного, а сам жанр занепадає»<sup>3</sup>. Втім, не всі дослідники драми ХХ століття обмежуються констатацією неможливості створення сучасної трагедії, а намагаються висвітлити риси її деформації та трансформації. Цікаво аналізує **Ніна Іщук-Фадєєва** феномен «очікування бога» а також і його присутності як драматичного героя, спираючись на тексти В. Борхерта («На вулиці перед дверима»), Ж.-П. Сартра («Мухи») і С. Беккета («Чекаючи на Годо» й «Ендшпіль»)»<sup>4</sup>. Так, в трагедії «Мухи» Сартра досить послідовно виражено начало, характерне для сатирової драми, – пародіювання трагедії (Електра виливає поїм на статую Юпітера, пародіюючи жертвопринесення). «При цьому

---

<sup>1</sup> Сартр Ж.-П. К театру ситуаций / Жан-Поль Сартр // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Жан-Поль Сартр. – М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. – С. 94.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Журчева О. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии ХХ века. – С. 47.

<sup>4</sup> Іщук-Фадєєва Н. И. В ожидании Бога (Беккет, Борхерт, Сартр). – С. 56–63.

«Мухи» не є сатировою драмою, хоча в той самий час є якоюсь мірою пародією на трагедію взагалі й трагедію року зокрема»<sup>1</sup>. До того ж «Мухи» ілюструють видозмінену в сучасній драматургії поетику заголовку: адже названі вони не за іменем героя (Ореста), а за хором, що було в комедійних традиціях, тим більше що хором тут виявились Ерінії, богині помсти, втілені в образах мух.

Н. Ішук-Фадеева доходить продуктивного висновку: «Поява такого несподіваного образу, як бог, в системі драматичних героїв, причому високочастотне, пояснюється, на наш погляд, глобальними причинами, які призвели до принципових змін в театрі. Бог породив театр, і смерть бога привела до смерті класичного театру. Страсті Діоніса, що розпадаються на три частини, ідеально втілювалися в драматичну структуру, визначаючи і відповідну жанрову диференціацію. Втрата віри в бога, в його страждання і воскресіння супроводжується свідомістю, що з тричленною формули його долі – страждання (наруга) – смерть – воскресіння – залишилася тільки одна частина – смерть бога, що принципово невітлюване в класичній драматичній структурі. Очікування бога – це його пошук не тільки морального порядку, але і чисто драматургічного: якщо втрачені колишні першооснови, то потрібно шукати інші. Втративши бога як початок всіх драматургічних начал, театр втрачає все, на чому він здавна тримався: героя, який втілює страсті Діоніса з твердженням життя (комедія) або прославлянням безсмертя (трагедія)... Очікування бога – це очікування нового театру або, точніше, пошук бога, який міг би знову й знову відроджуватися в драматичному герої»<sup>2</sup>.

Цікавими є зауваження про трансформації жанру трагедії, що робить у своєму ґрунтовному й оригінальному дослідженні про радянську драматургію 1920–1930-х років **Віолетта Гудкова**. «Час ставав трагічним, трагедія як жанр зникала», – констатує дослідниця<sup>3</sup>. Вона ж стверджує, що в драматургії цього періоду відбувається «усереднення жанрів»: «крайні, трагедія і комедія, відсікаються, і лише окремі елементи подібного зображення дійсності залишаються на периферії рідкісних п'єс. Трагедія підміняється

<sup>1</sup> Ішук-Фадеева Н. И. В ожидании Бога (Беккет, Борхерт, Сартр). – С. 62.

<sup>2</sup> Там само. – С. 63.

<sup>3</sup> Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов / Виолетта Владимировна Гудкова. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 233.

героїчної драмою»<sup>1</sup>. У ХХ столітті загалом, як слушно зауважує В. Гудкова, «на зміну чистим комедії й трагедії все частіше приходять мелодрама і лірична драма, трагікомедія і трагіфарс»<sup>2</sup>.

Відомий український театрознавець **Анна Липківська**<sup>3</sup> вважає, що категорія трагічного далеко не завжди реалізує себе саме в жанрі трагедії. Сучасна драматургія та сцена не дають нам зразків чистої трагедії, і хоч сама категорія трагедії не зeszла, проте вона реалізується поза жанром власне трагедії. На думку А. Липківської, жанр трагедії поволі сам себе вичерпує і надалі зустрічаємо лише елементи трагедії в змішаних жанрах. Дослідниця вважає, що зразків чистої трагедії фактично не дала українська драматургія<sup>4</sup>, хоча із цією досить категоричною думкою можна і посперечатись. Взагалі трагедія є дитям стабільних історичних епох (афінська демократія, елизаветинська Англія, французький абсолютизм) – «тут спрацьовує компенсаторний механізм»: стабільність потребує подразників, нестабільність, хиткість, непевність – заспокоєння та розради»<sup>5</sup>.

Не можна не погодитись і з визначним французьким теоретиком драми, автором «Словника театру» **Патрісом Паві**. Він пропонує чітко розрізнити трагедію «як літературний жанр з власними законами і трагедію як антропологічний і філософський принцип, що існує в багатьох художніх формах, ба навіть в діяльності людини»<sup>6</sup>. Говорячи про сучасну трагедію, П. Паві зауважує, що сучасна «плутанина понять трагізму й абсурду стала настільки очевидною, що драматурги абсурду (Камю, Йонеско, Беккет та інші), на нашу думку, повернулися на ґрунт колишньої трагедії і відновили зближення жанрів, перемішуючи комізм з трагізмом як засадничими складовими абсурдного існування людини, не дотримуючись правил трагедії, але відтворюючи гостре індивідуальне бачення трагічності існування»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов / Виолетта Владимировна Гудкова. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 361.

<sup>2</sup> Там само. – С. 354.

<sup>3</sup> Липківська А. К. До проблеми жанру в драматургії та театрі ХХ – початку ХХІ століття / Анна Костянтинівна Липківська // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого / [редкол. : О. І. Безгін (голова) та ін.]. – К. : Компас, 2007 – Вип. 1. – С. 12–24.

<sup>4</sup> Там само. – С. 14.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Паві П. Словник театру. – С. 537.

<sup>7</sup> Там само. – С. 541.

Нарешті, хотілося б звернути уваги на недавнє ґрунтовне дослідження жанру трагедії визначного німецького театрознавця, автора книги «Постдраматичний театр» **Г.-Т. Лемана**. 2016 року була опублікована його монографія «*Трагедія і драматичний театр*», яка тоді ж вийшла в англійському перекладі<sup>1</sup>. Зважаючи на те, що, на думку автора, значною мірою теоретики впливають виключно з текстової інтерпретації великих творів трагічної літератури («підтверджують сенси тексту проти самого театру»), Леман декларує своє прагнення «відновити в обговоренні трагедії театральний вимір і навіть продемонструвати його ключову роль»<sup>2</sup>.

Торкаючись проблеми сучасної трагедії, німецький науковець зауважує, що жодна теоретична дискусія щодо трагедії не може уникнути питань про майбутнє трагедії й трагічного, беручи до уваги культурні та естетичні умови нашого часу. За Леманом, найбільш прийнятний розгляд трагічного жанру повинен враховувати історично змінювані форми театральності. Так, він пропонує античну трагедію розглядати як предраматичну форму, тоді як сучасну трагедію – як форму постдраматичну<sup>3</sup>. Від цих двох форм трагедії Леман пропонує розрізняти власне «драматичну трагедію», яка з'являється у XVI–XVII століттях, і розуміється як «трагедія в такій формі, яка прийшла нести драматичну вагу»<sup>4</sup>.

Належну увагу Г.-Т. Леман приділяє процесам ліризації трагедії. Говорячи про театр межі XIX–XX століття, презентований творчістю М. Метерлінка, Г. фон Гофмансталя, В.Б. Єйтса, він послідовно вживає поняття «лірична трагедія», а у зв'язку з ним – «розчинення драматичного»<sup>5</sup>. Останній розділ своєї книги німецький вчений присвячує проблемі «трагедія і постдраматичний театр». Леман надзвичайно скептично ставиться до концепції «смерті трагедії», констатує скасування пророцтв про загибель жанру і жвавий інтерес до трагедії сьогодні. На його думку, однією з безсумнівних причин цього є те, що «глибоко анти-трагічна віра в розум, який здатен проникати в усі обставини, зменшується, світові конфлікти

<sup>1</sup> Lehmann H.-T. *Tragedy and Dramatic Theatre* // Hans-Thies Lehmann. – London and New York: Routledge, 2016. – 468 p.

<sup>2</sup> Ibidem. – P. 1–2.

<sup>3</sup> Ibidem. – P. 12.

<sup>4</sup> Ibidem. – P. 7.

<sup>5</sup> Ibidem. – P. 361–389.

ростуть, глобалізація триває, а кризи і катастрофи супроводжують-  
ся почуттям безпорадності»<sup>1</sup>.

У той же час, зауважує Леман, трагедія «стає все менш і менш переконливо ідеалізувати певні сили, осіб і носіїв історичної влади або навіть персоналізувати їх в якості фігурантів театрального інтересу»<sup>2</sup>. Сьогодні робиться предостатньо зусиль по залученню трагічного на сцену, вважає він. Більшість із театрів прагне реалізувати трагічні мотиви, відображаючи їх у межах драматичної репрезентації, широко варіюючи їх. Спроби досягти трагічної театральності відбуваються або за допомогою притаманним інституту конвенцій і культурному самоствердженню, або ж перевищенню трагічного, що проявляється, наприклад, у трансгресії самого процесу мізансценування<sup>3</sup>. Леман розглядає витвори (як п'єси, так і вистави) таких творців сучасної постдраматичної трагедії, як Лоран Шетуан, Тадеуш Кантор, Ян Фабр, Ромео Кастелуччі, Ейнар Шліф, Хайнер Мюллер, Сара Кейн.

Серед досліджень жанру *комедії* в сучасній драматургії слід виділити розвідки **Світлани Гончарової-Грабовської**, зокрема її навчальний посібник «Комедія в російській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття»<sup>4</sup>. Оглядаючи жанрову картину сучасної драми, дослідниця відзначає зміну її традиційної поетики. Наявність різних естетичних установок, їх співіснування в єдиному просторі «надає драматургії **складний жанрово-стильовий характер**, відбиваючи неоднорідність її напрямів і течій. Все це дає підстави виділити в ній *традиційну і нетрадиційну (експериментальну)* драму»<sup>5</sup>. С. Гончарова-Грабовська констатує зміну жанрового обличчя сучасної драматургії. На її думку, в її жанровій системі, куди входять фарс і мелодрама, трагікомедія і трагіфарс, драма абсурду й римейк, соціальна драма і документальна драма, превалює комедія, що є закономірним: «у зламні епохи жанр комедії, як правило, отримує сильний імпульс до розвитку»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Ibidem.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem. – Р. 424.

<sup>4</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца ХХ начала ХХІ века: Учебное пособие / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 280 с.

<sup>5</sup> Там само. – С. 18.

<sup>6</sup> Там само. – С. 19.

Основним принципом класифікації комічних жанрів є «вид комічного, обумовлений предметом зображення й авторською оцінкою, які, в свою чергу, визначають жанрову парадигму – тип конфлікту та спосіб його реалізації»<sup>1</sup>. В комедіографії кінця ХХ сторіччя, зауважує С. Гончарова-Грабовська, виділяються два основні модули комедії – *сатиричний* та *гумористичний*. Саме вони визначають її жанрові параметри. Характерним є відсутність на початку ХХІ ст. сатиричного модулю і переважання в цей період модулю гумористичного<sup>2</sup>.

Серед жанрів комедіографії, поряд із власне комедією, С. Гончарова-Грабовська розглядає також трагікомедію, фарс і трагіфарс. Подібне розширення жанрових меж прийняти досить важко. Якщо, скажімо, фарс і входить до групи комічних жанрів, споріднених із комедією (хоча й все одно є автономним, із своїм жанровим обсягом і поетикою), то трагікомедія і трагіфарс – жанри змішані, дифузні, естетика яких визначається єдиним і неподільним трагікомічним чи трагіфарсовим світовідчуттям, постійним взаємним переходом трагічне в комічне (фарсове) і навпаки. Не завжди коректним видається розгляд одних жанрових форм у контексті інших. Так, констатуємо, що п'єса Г. Горіна «Чума на ваші дві домівки» належить до жанру римейку, С. Гончарова-Грабовська тим не менше аналізує її як трагікомедію<sup>3</sup>.

У ряді своїх більш пізніх праць дослідниця звертається і до поетикальних, у тому числі жанрових проблем сучасної білоруської драматургії. С. Гончарова-Грабовська акцентує «оновлення комунікативної стратегії драматургічного письма, процес ревізії традиційної структури драматичного твору, жанрових особливостей, типів конфлікту та героїв»<sup>4</sup>. У драматургії сучасних білоруських авторів «на естетико-філософському рівні відобразилась художня парадигма перехідної культурної доби – інтенсивність субкультурної стратифікації, сплеск

<sup>1</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца ХХ начала ХХІ века: Учебное пособие / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 70.

<sup>2</sup> Там само. – С. 82.

<sup>3</sup> Там само. – С. 228–229.

<sup>4</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Художественная парадигма русскоязычной драматургии Беларуси на рубеже ХХ–ХХІ вв. / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская // Русскоязычная литература Беларуси конца ХХ начала ХХІ века. – Минск: РИВШ, 2010. – С. 155–193.

есхатологічних настроїв<sup>1</sup>. Відзначає дослідниця і «жанрову полівекторність» сучасної білоруської драматургії, яку складають «соціальна і соціально-психологічна драма («Потонулий дім» О. Попової, «Три «Жизелі» А. Курейчика, «Коли закінчиться війна» П. Пряжка), історико-біографічна драма («Скорина», «Купала» А. Курейчика), мелодрама («Білий ангел з чорними крилами» Д. Балико, «Поле битви» С. Бартохової, «Адель» Є. Таганова), трагіфарс («Хто любить мадам?» А. Шурпіна), драма абсурду («Справжні» А. Курейчика, «Труси», «Врожай» П. Пряжка), монодрама («Яблука» К. Стешика, «Покоління Jeans» М. Халезіна), драма-притча («Я прийшов» М. Халезіна, «Втрачений рай» А. Курейчика), комедія («Султан Брунею», «Яблуневий спас» А. Делендика, «Банкомат» В.Ткачова, «Ал-ла-ла-ум!» О. Попової), рیمейк («Театральна п'єса» А. Курейчика, «Життя і смерть Квентіно Тарантіно» С. Гиргеля), п'єси-казки («Таємниці чорного каменя» В. Ткачева, «Skazka» А. Курейчика)»<sup>2</sup>.

Розглянувши в окремій праці творчість одного з найвизначніших білоруських драматургів межі ХХ–ХХІ століть Андрія Курейчика, С. Гончарова-Грабовська робить висновок, що «жанрова парадигма п'єс А. Курейчика має яскраво виражену індивідуальність. Драматург активно використовує факт, історичний посил, міф, актуалізуючи й інтерпретуючи їх по-своєму. Він створює свій квазіміф, квазіісторію, той «художній світ», у якому важливу роль відіграє «моральний імператив». А. Курейчик вдягає його в різні жанрові моделі, прагнучи пробудити свідомість сучасного глядача»<sup>3</sup>.

Поряд із вивченням жанрів драми, котрі упродовж століть існують у жанровій системі драматургії, чимало сучасних жанрологічних досліджень присвячено також жанрам, що їх можна кваліфікувати як *архаїчні*. Наприклад, досить різнобічно вивчається *жанр містерії* в історії драматургії. Так, А.В. Карельський вводить у літературознавчий обіг термін «романтична містеріальна драма»

<sup>1</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Художественная парадигма русскоязычной драматургии Беларуси на рубеже ХХ–ХХІ вв. / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская // Русскоязычная литература Беларуси конца ХХ начала ХХІ века. – Минск: РИВШ, 2010. – С. 156.

<sup>2</sup> Там само. – С. 156–157.

<sup>3</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Драматургия А. Курейчика (жанровая стратегия) / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская // Русский язык и литература. – 2010. – №1. – 55–62.



Жанри сучасної драматургії: наукова та авторська рефлексія (з варіантом «універсально-містеріальна драма»)<sup>1</sup>. Цей термін по-спільному застосовують і сучасні дослідники драматургії німецького романтизму (Т. Зотова, А. Маньковський та ін.).

Т. Зотова присвятила дисертаційну розвідку драматургії засновника німецької універсально-містеріальної драми Людвіга Тіка. Вона слушно зауважує: «Романтики вважають, що будь-який істинний твір драматичного мистецтва спирається на міфологію, будь то антична міфологія в трагедіях Есхіла або мандрівні сюжети в драмах Шекспіра. Свою драму вони намагаються створювати за цими ж канонами, відтворюючи в ній міфологічну картину світу: так народжується містеріальна драма»<sup>2</sup>. Т. Зотова відзначає роль іронії у романтичній містеріальній драмі: «іронія служить для зняття трагічних моментів і, ширше, для створення ефекту відсторонення від перипетій п'єси, подачі драми як цілісного в своєму різноманітті твору. Принцип універсальності, що має в цьому жанрі особливо велике значення, передбачає, що зображення не тільки повноти життя у всьому його розмаїтті, а й Абсолюту як тотожності реального та ідеального, одвічної боротьби і злиття протилежностей»<sup>3</sup>.

А. Маньковський є автором ґрунтовної розвідки про романтичну містерію та її взаємозв'язки з іншими сценічними жанрами<sup>4</sup>. Так, феєрія і містерія, з його точки зору, розрізняються лише «семантикою» надприродних подій, що представляються ними (наприклад, «страшним» і «чудесним» контекстами). Загальне співвідношення між поетикою філософсько-символічної драми і поетикою феєрії науковець висловлює за допомогою такого інтуїтивного визначення: філософсько-символічна драма – це феєрія, в яку внесено проблематику життя і смерті<sup>5</sup>. А. Маньковський також намагається окреслити чіткі міжжанрові кордони між трьома спорідненими

<sup>1</sup> Карельский А. В. Драма немецкого романтизма / Альберт Викторович Карельский. – М.: Медиум, 1992 – 326 с.

<sup>2</sup> Зотова Т. А. Жанровое своеобразие драматургии Л. Тика и раннеромантическая теория поэзии: автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.03 / Татьяна Алексеевна Зотова. – М.: ИМЛИ им.А.М. Горького, 2012. – С. 14.

<sup>3</sup> Там само. – С. 11

<sup>4</sup> Маньковский А. В. Романтическая «мистерия» в ее взаимодействии с другими жанрами: к проблеме генезиса философско-символической драмы в России: 1800-е – начало 1880-х гг. : дисс. ... канд. филол. наук / Аркадий Владимирович Маньковский. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2008. – 288 с.

<sup>5</sup> Там само. – С. 11.

формами: романтичною містерією, драматичною поемою та філософсько-символічною драмою. Дослідник уточнює й конкретизує і сам термін «романтична містеріальна драма», під якою розуміє «особливий жанр романтичної драматургії, мета якого полягає у досягненні максимальної, згідно з вимогами романтичної поетики, повноти зображення. Містеріальна драма – це драма універсальна, тобто така, що має такі риси, як всеосяжна масштабність, панорамність зображення, і, найголовніше, побудова конфлікту на максимально загальній, універсальній символіці»<sup>1</sup>.

Об'єктом численних наукових досліджень останніх років став містеріальний дискурс у європейській «новій драмі», у драматургії «срібної доби». Злам XIX–XX століття став періодом нової спроби відродження містерії. Мистичні сенси кризової доби провокують ідею створення жанру і нової містерії. Вона мала обґрунтувати і теургічну сутність мистецтва, і концепцію його соборності. Проте, як зауважує у своїй докторській дисертації О. Страшкова, «драма, яка мала втілити мистичну свідомість, – містерія, не відбулася в силу оголеності, раціональності умовних, маріонеткових образів, що руйнують очікуваний екстатичний настрій і передбачають авангардистську поетику»<sup>2</sup>. У докторській дисертації В. Полонського міститься думка, співзвучна тезі О. Страшкової. Науковець зауважує, що міфологізація тексту у відродженій містерії була приречена на роль інструменту в утопіко-археологічному проекті з реконструкції містеріальної форми в нових умовах. На думку В. Полонського, експеримент з відродження жанру в цілому не вдався: «містерія не відбулась, а сама ця задача свідчила не тільки про кризу класичного канону, але й про глибoku від нього залежність»<sup>3</sup>. Дослідник зауважує також понятійну розмитість у трактовках символістами жанру містерії, а «невдачі младосимволістських спроб створити повноцінну

<sup>1</sup> Маньковский А. В. Романтическая «мистерия» в ее взаимодействии с другими жанрами: к проблеме генезиса философско-символической драмы в России: 1800-е – начало 1880-х гг. : дисс. ... канд. филол. наук / Аркадий Владимирович Маньковский. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2008. – С. 11.

<sup>2</sup> Страшкова О.К. Смыслы и формы «новой драмы» в истории русской драматургии конца XIX – начала XX века: дисс. ... д-ра филол. наук / Ольга Константиновна Страшкова. – Ставрополь, Ставропольский гос.ун-т, 2006. – С. 14.

<sup>3</sup> Полонский В. В. Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX – начала XX в.: дисс. ... доктора филол. наук: 10.01.01, 10.01.08 / Вадим Владимирович Полонский. – М.: РАН, ИМЛИ им. А. М. Горького, 2008. – 383 с.

Жанри сучасної драматургії: наукова та авторська рефлексія синкретичну культурову містерію супроводжувала аморфність в інтерпретаціях цього поняття»<sup>1</sup>.

Українські літературознавці також активно долучаються до досліджень середньовічної та сучасної містерії. Олександр Клековкін дослідив генезу містерії у середньовічному театрі<sup>2</sup>. Валерій Шевчук аналізує релігійну драму українського бароко<sup>3</sup>. Микола Сулима вивчив містерію в контексті української драматургії XVII–XVIII ст.<sup>4</sup>. Степан Хороб та Оксана Когут проаналізували жанрові модифікації містерії в українській драматургії на зламі XIX–XX століття<sup>5</sup>. Функціонування жанрових компонентів містерії в сучасній національній драматургії досліджують Олена Бондарева та Оксана Когут<sup>6</sup>.

Професор Сорбонни Елізабет Анхел-Перес<sup>7</sup>, а слідом за нею український науковець Тетяна Козимирська<sup>8</sup> розглянули особливості використання інших театральних форм Середньовіччя, насамперед *мораліте*, в сучасній британській політичній драмі. Е. Анхел-Перес

<sup>1</sup> Полонский В. В. Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX – начала XX в.: дисс. ... доктора филол. наук: 10.01.01, 10.01.08 / Вадим Владимирович Полонский. – М.: РАН, ИМЛИ им. А. М. Горького, 2008. – 383 с.

<sup>2</sup> Клековкін О. Ю. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика / Олександр Юрійович Клековкін. – К.: Київ. держ. ін-т театр. мистец. ім. І.К.Карпенка-Карого, 2002. – 272 с.

<sup>3</sup> Шевчук В.О. Муза Роксоланська: Українська література XVII–XVIII століть: У 2 кн. Книга друга: Розвинене бароко. Пізнє бароко / Валерій Олександрович Шевчук. – К.:Либідь, 2005. – 728 с.; Воскресіння мертвих. Українська барокова драма: антологія / [упоряд., пер. і прим. В. О. Шевчука]. – К.: Грамота, 2007. – 640 с.

<sup>4</sup> Сулима М.М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. / Микола Матвійович Сулима. – К.: ПЦ «Фоліант»; ВД «Стилос», 2005. – 368 с.

<sup>5</sup> Хороб С. Українська релігійна драма кінця XIX – початку XX століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність / Степан Іванович Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – 143 с.; Когут О.В. Містерійні сюжети в українській драматургії кінця XIX–XX століть / Оксана Володимирівна Когут. – Рівне: НУВГП, 2009. – 174 с.

<sup>6</sup> Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання; Когут О. В. Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997–2007) : монографія / Оксана Володимирівна Когут. – Рівне : НУВГП, 2010. – 440 с.

<sup>7</sup> Angel-Perez E. The Revival of Medieval Forms in Recent Political Drama / Elisabet Angel-Perez / Drama on Drama. Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage. Ed. by Nichole Boireau. – London: Macmillan Press Ltd, 1997. – P. 15–29.

<sup>8</sup> Козимирська Т. І. Відродження театральної форми середньовіччя у сучасній політичній драматургії Великої Британії / Тетяна Ігорівна Козимирська // Питання літературознавства. – 2007. – Вип. 74. – С. 31–38.

зауважує, що «Бертольт Брехт вважав середньовічний театр найбільш наближеним до ідеальної моделі театру... Сучасні драматурги звертаються до середньовічних театральних форм, таких як мораліте та містерії, у пошуках матеріалу з метою критичного зображення сучасного суспільства»<sup>1</sup>. Так, у п'єсі Девіда Едгара «О дивовижний град Єрусалим» прийоми середньовічної драми поєднуються з «використанням численних алегорій і колективних промов»: «Співак у п'єсі – це вісник із середньовічної драми, який часто говорить алітеративним віршем, місце дії – церква та ритуал літургії, герої першої частини – монахи та лицарі (версія легенди про Ланселота та Гвіневеру). У другій частині п'єси дія відбувається у 1948 році під час театральної вистави з 600 річниці епідемії чуми у Британії. Таким чином, драматург використовує текстовий матеріал на різних смислових та хронологічних рівнях»<sup>2</sup>.

Т. Козимирська також зіставляє архетипових персонажів середньовічних мораліте, що виступають як моральна категорія або космічний порядок, до якого належать, із дійовими особами сучасних політичних п'єс. «У середньовічному театрі всі герої можуть вважатися символом тієї групи, яку вони уособлюють. Але ж у політичному театрі герої розглядаються суто у психологічному ракурсі та стають втіленням соціального типу на сцені, означаючи певний професійний або соціальний стан людини»<sup>3</sup>.

Увагу численних дослідників приваблює **притча та притчевість**, а також проблеми жанрової диференціації **драми-притчі й драми-параболи**. Іноді можливості притчі досліджуються не тільки у літературознавчій науці, але й у суміжних галузях, наприклад, мовознавстві та мистецтвознавстві. Притча як жанр кіномистецтва у трилогії Тенгіза Абуладзе розглядається у дисертації Сосо Тугуші<sup>4</sup>. О.Д. Левіна присвячує свою дисертаційну розвідку притчі у музичному театрі Бенджаміна Бріттена<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Angel-Perez E. The Revival of Medieval Forms in Recent Political Drama. – P. 15.

<sup>2</sup> Козимирська Т. І. Відродження театральної форми середньовіччя у сучасній політичній драматургії Великої Британії. – С. 36.

<sup>3</sup> Там само. – С. 37.

<sup>4</sup> Тугуши С. А. Притча как жанр киноискусства и кинотрилогия Тенгиза Абуладзе: дисс. ... канд. искусствоведения / Сосо Акакиевич Тугуши. – М., 1998. – 188 с.

<sup>5</sup> Левіна Е. Д. Притча в музыкальном театре Бенджаміна Бріттена: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Елена Даниэлевна Левина. – Н. Новгород: Нижегородская гос. конс-я им.М.И. Глинки, 1996. – 230 с.

М. Ільїна на матеріалі американської літератури XVIII–XX ст. розглянула структурно-семантичні й композиційні особливості тексту притчі<sup>1</sup>. У цій мовознавчій дисертації продуктивною для літературознавчих студій видається опозиція канонічна / неканонічна притча, яка певним чином корелює із опозицією класична / сучасна притча, зокрема у драматургії (див. нижче визначення С. Гончарової-Грабовської). Так, цікавими є зіставлення М. Ільїної цих двох різновидів притч із лінгвістичної точки зору: «Неканонічні притчі поступаються канонічним у стислості, під якою ми розуміємо розмір текстів, вимірний за параметром кількості слів. Обсяг текстів досліджених нами неканонічних притч перевищує обсяг канонічних в середньому в три рази. Лапідарність текстів неканонічних притч досягається частково тими ж прийомами, що і канонічних (використання фонових видів повтору, непряма характеристика персонажів). Однак вона має і свої особливості. Так, у контекстно-варіативному членування неканонічних притч значна роль відводиться діалогам. Швидкий обмін репліками в діалозі забезпечує їх змістовну ємність, опущення дієслів говоріння і слів автора при введенні реплік реалізує таку стилістичну рису, як стислість»<sup>2</sup>.

Тут цікаво провести аналогію із сучасними драмами-притчами (хоча М. Ільїна і вважає, що слід відрізняти притчу від таких форм, як роман-притча, драма-притча тощо через те, що у них відсутня притаманна жанру притчі лапідарність). Адже сучасні зразки цієї жанрової модифікації у порівнянні з класичними зразками також є більш діалогічними, спрямованими на обмін репліками, ніж на монологічне мовлення. Ще одне зіставлення між лінгвістичними особливостями тексту притчі та її драмознавчою інтерпретацією виявляється у її «вертикальному контексті». Якщо у канонічних притчах джерелом, зауважує М. Ільїна, слугує переважно Біблія, то у неканонічних «ці джерела більш різноманітні і включають в себе різні твори художньої літератури, несловесні види мистецтва, історичні факти та реалії»<sup>3</sup>. Адже сучасна драма-притча, яку також можна кваліфікувати як неканонічну в якості сюжетних джерел

<sup>1</sup> Ильина М. Е. Структурно-семантические и композиционные особенности текста притчи (на материале американской литературы XVIII–XX веков): дисс. ... канд. филол. наук / Марианна Евгеньевна Ильина. – Львов, ЛГУ им. И.Франко, 1984. – 191 с.

<sup>2</sup> Там само. – С. 161.

<sup>3</sup> Там само.

використовує не лише Біблію, як це було у минулі століття, а й широкий набір сакральних і світських текстів.

Притчу в літературознавчому аспекті частіше за все вивчають дослідники художньої прози. Відзначимо дисертаційні розвідки А. Ішанової про функції притчі у російській та казахській прозі 1970 – 1980-х років<sup>1</sup>; О. Краснова про сакральне і профанне у притчі ХХ століття<sup>2</sup>; М. Кечерукової про романи-притчі В. Голдінга<sup>3</sup>; О. Ольшванг про романи-притчі Р. Баха<sup>4</sup>; С. Мельникової про притчу як форму вираження філософського змісту в творчості Л. Толстого, Ф. Достоевського, А. Чехова<sup>5</sup>; Т. Клімової про притчевість прози В. Маканіна<sup>6</sup>.

Науковці також висвітлюють поетикальні риси та особливості існування сучасної драми-притчі в різних національних традиціях. Г. Яковлева аналізує жанр драми-притчі в марійській драматургії кінця ХХ століття<sup>7</sup>. Своєрідність британської драми-притчі другої половини ХХ століття досить ґрунтовно вивчає С. Г. Комаров<sup>8</sup>. Він звертається до драматургічної спадщини таких митців, як

---

<sup>1</sup> Ішанова А. К. Функции притчи в советской прозе 1970-начала 80-х годов: дисс... канд. филол. наук / А.К. Ишанова. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1984. – 180 с.

<sup>2</sup> Краснов А. Г. Притча в русской и западноевропейской литературе XX века: Соотношение сакрального и профанного: дисс... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03 / Алексей Геннадьевич Краснов. – Самара, Самарский гос. пед. ун-т, 2005. – 212 с.

<sup>3</sup> Кечерукова М. А. Жанровая специфика и проблематика романов-притч Уильяма Голдинга 1950-1960-х годов: дисс... канд. филол. наук: 10.01.03 / Марина Аламаговна Кечерукова. – СПб.: СПбГУ, 2009. – 193 с.

<sup>4</sup> Ольшванг О. Ю. Сюжетно-пространственная и рецептивная структура романов-притч Р. Баха: дисс... канд. филол. наук: 10.01.03 / Ольга Юрьевна Ольшванг. – Екатеринбург: УрГУ им. А.М. Горького, 2010. – 188 с.

<sup>5</sup> Мельникова С.В. Притча как форма выражения философского содержания в творчестве Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова : дисс... канд. филол. наук: 10.01.01 / Софья Владимировна Мельникова. – М., 2002. – 164 с.

<sup>6</sup> Климова Т. Ю. Притча в системе художественного мышления В. Маканина: дисс... канд. филол. наук: 10.01.01 / Тамара Юрьевна Климова. – Иркутск: ИГУ, 1999. – 241 с.

<sup>7</sup> Яковлева Г. А. Жанр драмы-притчи в марийской драматургии конца XX века / Галина Анатольевна Яковлева // Вестник Чувашского университета. Гуманитарные науки. – 2008. – № 3. – С. 262–265.

<sup>8</sup> Комаров С. Г. Поэтика притчи в британской драме XX века: проблема конфликта и композиции / Станислав Геннадьевич Комаров. – Ярославль: Ремдер, 2011. – 288 с.

Дж. Голсуорсі, Б. Шоу, С. Моем, Дж. Б. Прістлі, Р. Харвуд, Дж. Арден, Р. Болт, Г. Пінтер, Е. Бонд, П. Шеффер, Б. Фріл. Проте не з усіма теоретичними положеннями С. Комарова можна погодитись. Важко прийняти, наприклад, його надто категоричне судження щодо виключно марксистської світоглядної основи драматургії Брехта<sup>1</sup>. Неприпустимою, на нашу думку, є свідомо відмова літературознавця від вживання терміну «драма-парабола», який у сучасній філологічній науці використовується поряд із поняттям «драма-притча» (про це йдеться нижче). Викликає сумнів також термін С. Комарова «авторські мізансцени, що мають притчову модальність»<sup>2</sup>, що він вважає однією з чотирьох структуроутворюючих компонентів «жанрової модифікації». По-перше, навряд чи є сенс іменувати «авторською мізансценою» більш усталену драматичну ремарку. По-друге, навряд чи подібні авторські вказівки щодо мізансценування визначають жанрове обличчя саме сучасної драми-притчі – вони притаманні драматичним текстам різних жанрів і епох. Не зовсім коректно видається нам і класифікація британської драми-притчі на традиційну та міметичну<sup>3</sup>. Хоча й явища, які криються у кожній групі притч, виглядають антитетичними (наприклад, різний ступінь умовності, хронотопи тощо), поняття міметичний також асоціюється із традиційністю, тією ж «аристотелівською» драмою.

С. Гончарова-Грабовська звертає увагу на функціонування драми-притчі у сучасній білоруській драматургії. На її думку, від класичної притчі з її дидактизмом, моралізаторством, інакомовним повчальним сенсом релігійно-морального характеру сучасна притча відрізняється тим, що у ній «філософська проблема виводиться на універсальний рівень, послідовно розгортається етична концепція»<sup>4</sup>. Дослідниця зупиняється на таких зразках жанру, як «Втрачений рай» (2002) А. Курейчика і «Я прийшов» (2005) М. Халезіна. Вони відображають два шляхи притчової організації дії. Якщо Курейчик

<sup>1</sup> Комаров С. Г. Своеобразие драмы-притчи в британской литературе второй половины XX века / Станислав Геннадьевич Комаров // Преподаватель XXI век. – 2010. – № 4. – С. 340.

<sup>2</sup> Там само. – С. 342.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Жанровая стратегия современной русскоязычной драматургии / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская // Веснік БДУ. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка: Навукова-тэарэтычны часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2011. – С. 25.

апелює у своїй п'єсі до традиційного біблійного сюжету про Каїна та Авеля, то сюжет притчі Халезіна «реалізує гіпотетично вигадану ситуацію, яка метафорично переосмислює дійсність і розкриває філософську проблему, показуючи героя в момент етичного вибору»<sup>1</sup>. С. Гончарова-Грабовська акцентує увагу на специфічних рисах поетики жанру (або, за її визначенням, «жанрової модифікації», що корелює і з нашим розумінням жанротворчої динаміки). Це, наприклад, кільцева композиція обох п'єс, що підкреслює думку про вічність та незмінність світу; бінарні моделі етичного вибору; роль у сюжетній основі притчі – сну, що неодноразово приходить.

Проблемам драми-притчі присвячено низку статей та дисертацій українських теоретиків драми: О. Чиркова<sup>2</sup>, А. Близнюка<sup>3</sup>, Ю. Веремчук<sup>4</sup>. Серед цих проблем – генезис драми-притчі. Як вважає Ю. Веремчук, «до виникнення п'єси-притчі призвели дві яскраві тенденції: драматизація притчі, що розпочалася у сакральних текстах та розвивалася у середньовічній драмі, та параболізація драми, яка виявляється у творах М. Метерлінка, О. Блока, Л. Андрєєва та Лесі Українки. Злиття цих тенденцій відбулося у творчості Б. Брехта і призвело до появи нового жанру епічної драматургії». Дослідниця також дає достатньо коректне визначення жанру: «П'єса-притча – це п'єса морально-етичного плану з позачасовим та позаісторичним сюжетом (в основі якого може бути як запозичений, так і оригінальний матеріал), що передбачає акт співмислення автора та реципієнта, спрямований на розкриття концепції твору. Природу п'єси-притчі визначає цілий ряд атрибутивних ознак, сукупність яких уможливило виділення її як оригінального жанру»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Жанровая стратегия современной русскоязычной драматургии / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская // Веснік БДУ. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка: Навукова-тэарэтычны часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2011. – С. 25.

<sup>2</sup> Чирков О. С. Драма-парабола (драма-притча) / Олександр Семенович Чирков // Лексикон загального і порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті літаври, 2001. – С. 157.

<sup>3</sup> Близнюк А. С. Притчово-алегоричний напрям в епічній драмі: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Андрій Сергійович Близнюк. – Житомир, 1995. – 208 с.

<sup>4</sup> Веремчук Ю. В. П'єса-притча в системі жанрів епічної драматургії / Юлія Володимирівна Веремчук // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2006. – № 26. – С. 97.

<sup>5</sup> Там само.



А. Близнюк виділив такі специфічні жанри притчово-алегоричного напрямку в драматургії, що виникли внаслідок міжродової дифузії, як п'єса-оповідь, п'єса-казка, п'єса-антиутопія, драма-алегорія.

О. Чирков вивчає специфічний різновид притчі у літературі ХХ століття – параболу, жанрові ознаки якої обґрунтував Бертольд Брехт. Як зазначає літературознавець, «Брехт розширює рамки та можливості притчі, переводить її із загальнолюдського в конкретний соціально-політичний план. Завдяки такій принциповій зміні акцентів сам жанр п'єси-притчі набуває нової якості і трансформується у Брехта в жанр п'єс-парабол»<sup>1</sup>.

О. Чирков розмежовує жанри драми-притчі та драми-параболи. Вчений присвячує драмі-параболі як жанру епічної драматургії розділ своєї монографії про епічну драму<sup>2</sup>. На його переконання, параболу прояснює історико-соціальний сенс відтворюваних подій, а притча «затушовує, ускладнює розуміння об'єктивних законів руху сучасного світу»<sup>3</sup>.

Принагідно зауважимо, що більшість літературознавців розмежовує притчу і параболу. Так, Т. Приходько, автор статті «Парабола» в «Литературном энциклопедическом словаре», відмінність притчи від параболи вбачає в тому, що в параболі багатозначне інакомовлення, тоді як притча характеризується однозначністю<sup>4</sup>. Ю. Климук, автор статей «Парабола», «Притча», «Притчевість» у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» також схильний розводити ці два концепти<sup>5</sup>.

Н. Малютіна розрізняє притчу і параболу, спираючись на авторитетних польських дослідників М. Гловінського<sup>6</sup> та

---

<sup>1</sup> Чирков О. С. Театрально-естетичні принципи творчості Б.Брехта / Олександр Семенович Чирков // Брехт Б. Про мистецтво театру / Олександр Семенович Чирков. – К.: Мистецтво, 1977. – С. 15.

<sup>2</sup> Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – С. 69–82.

<sup>3</sup> Там само. – С. 72.

<sup>4</sup> Литературный энциклопедический словарь. / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 267.

<sup>5</sup> Див.: Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – С. 396–397, 444–447.

<sup>6</sup> Glowński M. Cztery typy fikcji narracyjnej / Michał Glowński // Teoretyczno literackie tematy i problemy. – Wrocław. – W-wa. – Kraków : ZNIO, 1986. – S. 25–34.

А. Мартушевську<sup>1</sup>. «За спостереженнями М. Гловінського, притча є сюжетним типом нарації, «...який виразно відсилає до певного порядку, що знаходиться за ним (таким порядком може бути моральна чи релігійна доктрина)». В якості літературного жанру *притча* як своєрідний спосіб нарації передбачає віднесеність суб'єкта мовлення до «спільних переконань», і в цьому смислі *притчу* дослідник розглядає як форму безперервної алегорії. *Парабола* – це тип дворівневої структури, в основі якої – аналогія, що дає можливості певного інтерпретування сюжетів. Розуміння параболи (параболічності) у дослідників ширше від розуміння притчі. Такий спосіб моделювання художньої дійсності як параболізація пов'язується дослідниками із засвоєнням притчевого змісту на рівні форми, структури. Приміром, параболічного характеру набуває така форма повіствування або драматичної візії, як сновидіння. Таким чином, у драматичному творі наявність притчевого типу сюжетної організації і параболічної структури сприймається як спосіб вияву авторського задуму і ставлення до художньої умовності, що асоціюється із епізациєю художнього бачення. Звертання драматургів до тенденційних жанрових визначень у XX столітті виявляє певною мірою прагматику драматургічного висловлювання»<sup>2</sup>.

Параболам притаманне активне втручання у сьогодення, вони націлені на формування світогляду глядачів (читачів) і є одним із проявів інтелектуалізму в літературі. На відміну від однозначності алегорії та односпрямованості другого плану притчі, у параболі, як правило, міститься багатозначне інакомовлення. Засоби умовної образності (фантастика, алегорія, гротеск) набувають у параболі конкретно-історичну наповненість. «П'єсам-параболам, – відзначає О. Чирков, – властиве відображення «алогізму звичайного» (як, наприклад, у Б. Шоу), зняття нашарування узвичаєності з загальноновідомих явищ (п'єси А. Адамова), широке використання алегорії та сатиричного підтексту (п'єси Ф. Дюрренматта), включення історичних паралелей безпосередньо в канву драматургічної дії

<sup>1</sup> Martuszevska A. Parabola czy paraboliczność? Problematyka sposobu istnienia niektorych gatunkow w prozie XX w. / A. Martuszevska // Genologia i konteksty. – Zielona Gora: WWS, 2000. – S. 51–60.

<sup>2</sup> Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – С. 211–212.

(досить яскраво це виявилось в практиці Х. Байерля), надання драмі відверто дискусійного характеру (як у драматургічних обробках Е. Піскатора, В. Мейєрхольда, Л. Курбаса тощо)»<sup>1</sup>.

4. **Жанри драматургії в історико-літературних та порівняльно-літературних студіях.** Нерідко проблеми драматичних жанрів розглядаються у контексті *досліджень з історії драматургії*. Наприклад, **Маргарита Громова**, яка є одним із провідних спеціалістів із сучасної російської драматургії, авторкою низки навчальних посібників з її історії<sup>2</sup>, звертається і до жанрологічних питань, зокрема, розглядає трансформацію жанру трагедії у п'єсах про війну<sup>3</sup> та активізацію жанру «політичної драми» за часів перебудови<sup>4</sup>. При розгляді драматургії межі ХХ–ХХІ століть М. Громова також не оминає генологічних проблем, але робить це скоріше побіжно, у зв'язку із більш детальним аналізом змістової або ж поетикальної складової певних авторів та п'єс. Так, вона намагається визначити жанрову природу п'єс Людмили Петрушевської, що, на думку Р. Тименчика, являють собою не «жанровий конфуз», а «складний жанровий феномен»<sup>5</sup>, і не піддаються «спрощеному жанрово-тематичному визначенню»<sup>6</sup>. Констатує дослідниця «жанровий синтез» драматургії Ніни Садур<sup>7</sup>, а також співіснування традиційного і новаторського в монодрамах Євгенія Гришковця<sup>8</sup>. Проте жанрові параметри сучасної, здебільшого експериментальної драматургії (серед численних напрямів якої М. Громова виділяє лише документальну драму) в її працях висвітлені явно недостатньо.

<sup>1</sup> Чирков О. С. Театрально-естетичні принципи творчості Б.Брехта. – С. 15.

<sup>2</sup> Громова М. И. Русская драма на современном этапе (1980 – 1990-е годы) / Маргарита Ивановна Громова. – М.: МГПИ, 1994. – 117 с.; Громова М.И. Русская современная драматургия: учеб. пос. / Маргарита Ивановна Громова. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 160 с.; Громова М. И. Русская драматургия конца ХХ – начала ХХІ века: учеб. пос. / Маргарита Ивановна Громова. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 368 с.

<sup>3</sup> Громова М. И. Русская современная драматургия. – С. 21–32.

<sup>4</sup> Там само. – С. 88–94.

<sup>5</sup> Тименчик Р. Ты – что? или Введение в театр Петрушевской / Роман Тименчик // Петрушевская Л. Три девушки в голубом: Сб.пьес / Роман Тименчик – М.: Искусство. – С. 395.

<sup>6</sup> Громова М. И. Русская современная драматургия. – С. 172.

<sup>7</sup> Там само. – С. 203.

<sup>8</sup> Там само. – С. 336–347.

Доволі вагомий внесок у вивчення зарубіжної драматургії ХХ століття та її жанрів зробили *українські германісти*. Центр германістики, що діє при Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, організував низку міжнародних конференцій, які зокрема були присвячені чільним постатям швейцарської літератури – Макс-ові Фрішу й Фрідріхові Дюрренматту, а за їх підсумками видав солідні збірки<sup>1</sup>, що їх можна кваліфікувати як колективні монографії. Більшість статей у них стосуються драматургії Фріша і Дюрренматта, їх інтерпретації та рецепції, інтертекстуальним та інтермедіальним зв'язкам, жанровим та поетикальним особливостям.

Микола Ліпісівіцький<sup>2</sup> розглянув особливості поетики та жанрової системи малої драматургії, а також ввів до наукового простору тексти таких німецьких драматургів, як Г. Гауптман, А. Дьоблін, Б. Брехт, Г. Бенн, К. Моргенштерн, Г. Йост, К. Валентин і багато інших. Переконливими є критерії, що висуває автор для виділення малих форм драми (фрагментарність, іманентність, дискретність, профанність, актуальність тощо), а також поетикальні риси, котрі стосуються короткотривалості (визначальної, на думку М. Ліпісівіцького, особливості малої драматургії), різних видів редукції (на рівнях просторово-часових відносин та формування дійових осіб), метадраматичності малої драми. На широкому і здебільшого маловідомому матеріалі (німецький театр першої третини ХХ сторіччя) М. Ліпісівіцький чітко визначає поетику таких жанрів, як мікродрама, одноактівка, драматична сцена, мінідрама. Особливо слід відмітити його аналіз такого синтетичного явища, як драматургія кабаре («*cabarettstück*»), унікальність якого полягає у поєднанні елементів «балаганної комічності, циркового й театрального мистецтва»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Гуллівер у Швейцарії». Макс Фріш – інтелектуал на перехресті традицій і культури/ Упор. М. Унзер, Є. Волощук, О. Чертенко. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – 256 с.; Мінотавр у лабіринті: творчість Фрідріха Дюрренматта між традицією та субверсією/ Упор. У. Вебер, Є. Волощук, О. Чертенко. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – 264 с.

<sup>2</sup> Ліпісівіцький М.Л. Малі драматичні форми: система жанрів, своєрідність поетики (на матеріалі німецької літератури першої третини ХХ ст.): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06. / Микола Леонідович Ліпісівіцький – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т ім. Юрія Федьковича, 2011. – 20 с. М. Ліпісівіцький відомий не лише як теоретик драми і германіст: йому належить низка вдалих українських перекладів зразків німецької драми ХХ–ХХІ століття, серед яких виокремимо брехтівські твори «Біблія» та «Тригрошова опера».

<sup>3</sup> Там само. – С. 11.

Відзначимо також і традиційні брехтознавчі студії науковців Житомирського державного університету імені Івана Франка. За підсумками щорічних драматургічних та брехтівських читань, які проводяться з ініціативи проф. О. С. Чиркова, в Житомирі вийшло декілька випусків наукової збірки «Брехтівський часопис» (на 2017 рік вийшло п'ять чисел). У ньому друкуються розвідки брехтознавців різних країн (Україна, Німеччина, Польща, Росія, Білорусь) та переклади драматургічної спадщини визначного німецького реформатора театру, які до цього часу лишались невідомими у вітчизняному театральному просторі. Загалом слід відзначити зусилля житомирських філологів, спрямовані не лише на дослідження творчості Б. Брехта, але й на переклади та популяризацію його драматургії. Так, у 2009–2010 роках вийшли другим збірки Бертольта Брехта «Lehrstücke» та «Три епічні драми»<sup>1</sup>. До першої увійшли «навчальні п'єси» Брехта, жодна з яких до того часу не виходила українською. До другої – нові переклади відомих Брехтових творів «Тригрошова опера», «Матінка Кураж та її діти» та «Життя Галілея». В останні роки житомирські драмознавці здійснили також переклади і видання розвідок із теорії драми. Лише у 2014 р. були видані праці «Вступ до аналізу драми» Бернгарда Асмута<sup>2</sup> та «Теорія сучасної драми» Петера Сонді<sup>3</sup>.

З недавнього часу (2015 рік) в Житомирі почав виходити часопис «Мистецтво і наука», в якому поряд із науковими розвідками публікуються і переклади творів зарубіжних драматургів. Наприклад, у його першому випуску був надрукований переклад п'єси визначного болгарського драматурга К. Топалова «І восени

<sup>1</sup> Брехт Б. «Lehrstücke» («навчальні п'єси») / Укладач Федоренко Л. О. // За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова / Бертольт Брехт. – Житомир: ПП «Рута», 2009. – 224 с.; Брехт Б. Три епічні драми. [пер. з нім. М. Л. Ліпісівського, С. Ф. Соколовської, В. П. Прищепи] Укладач, автор передмови О. С. Чирков / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова / Бертольт Брехт. – Житомир: Полісся, 2010. – 294 с.

<sup>2</sup> Асмут Б. Вступ до аналізу драми; пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова] / Бернхард Асмут – Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2014. – 220 с.

<sup>3</sup> Сонді П. Теорія сучасної драми / пер. з нім. М. Ліпісівського, С. Соколовської; [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова] / Петер Сонді – Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2015. – 132 с.

прилітають лелеки» (пер. Олександри Пилипенко). Принагідно зауважимо, що саме на сторінках «Мистецтва і науки» (випуск другий, 2016) почалась публікація «Драматургічного лексикону» – спільного проекту науковців Житомирського державного університету імені Івана Франка та інших навчальних установ України.

Здійснені українські переклади класичних зарубіжних драмознавчих праць безперечно розширюють горизонти вітчизняної рецепції та інтерпретації сучасної драматургії й театру. Заслуговують на схвалення, зокрема, видання львівських науковців, які здійснили переклад і публікацію без перебільшення легендарних книг: «Словника театру» Патріса Паві<sup>1</sup> та тритомної «Сучасної драматургії в теорії та театральній практиці» Джона Стайна<sup>2</sup>. Ірина Прушковська, фахівець із сучасної турецької драматургії, водночас є її перекладачем та упорядником унікальної антології<sup>3</sup>. Проте, на жаль, подібних перекладних видань із драматургії в Україні ще вкрай недостатньо.

Слід також відзначити зусилля *українських американістів* у студіях сучасної драматургії США. Її провідним дослідником є Наталія Висоцька, якій належать як загальні дослідження сучасного драматургічного процесу Америки<sup>4</sup>, так і студії мультикультурних феноменів у театрі США, зокрема дослідження афро-американської драматургії<sup>5</sup>, в тому числі й жіночої<sup>6</sup>. Американську драматургію

<sup>1</sup> Паві П. Словник театру. – Львів, 2006.

<sup>2</sup> Стайн Д. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн.1. Реалізм і натуралізм / Джон Стайн. – Львів: ЛНУ ім. І.Я. Франка, 2003. – 256 с.; Стайн Д. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн.2. Символізм, сюрреалізм і абсурд / Джон Стайн. – Львів: ЛНУ ім. І.Я. Франка, 2003 – 272 с.; Стайн Д. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн.3. Експресіонізм та епічний театр / Джон Стайн. – Львів: ЛНУ ім. І.Я. Франка, 2004. – 288 с.

<sup>3</sup> Сучасна турецька драма: антологія / пер. з турец. І. В. Прушковської; переклад Л. В. Грицик. – К.: Український письменник, 2014. – 478 с.

<sup>4</sup> Висоцька Н. О. Сучасна драматургія США // Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання: Матеріали семінару / Наталія Олександрівна Висоцька. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2002. – С. 167–197.

<sup>5</sup> Висоцька Н. О. На перехресті цивілізацій. Афро-американська драма як мультикультурний феномен. Монографія / Наталія Олександрівна Висоцька. – К. [б.в.], 1997. – 168 с.; Висоцька Н. О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму [монографія] / Наталія Олександрівна Висоцька. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2010. – 456 с.

<sup>6</sup> Висоцька Н. О. «Я знайшла Бога в собі...» (Нотатки про творчість афро-американських жінок-драматургів) / Наталія Олександрівна Висоцька // Слово і час. – 1999. – № 6. – С. 45–48.

доволі успішно вивчають також учні Н. Висоцької. Так, А. В. Гайдаш<sup>1</sup> вдалось виявити особливості функціонування національної драматургічної моделі та феміністичних тенденцій у творчості жінок-драматургів (В. Вассерстайн, Н. Воллас, П. Вогель, М. Норман, Б. Хенлі).

Українські й зарубіжні американісти об'єднались у черговому випуску щорічника «Американські літературні студії в Україні», присвяченому темі «Сучасна американська драма: тенденції, постаті, тексти»<sup>2</sup>. Сімнадцять статей охоплюють загальні проблеми американської драматургії на зламі епох, питання історії драматургії й театру США XIX–XX століття, нові імена і тексти, більшість із яких уперше введено в український літературознавчий простір. Н. Бідасюк розглядає п'єсу «Олеанна» Девіда Мемета; Н. Криницька – «Огорожі» Огаста Вілсона; Л. Казакова – «Ангели в Америці» Т. Кушнера та її кіноверсії; Г. Коваленко – «Серпень: округ Осейдж» Т. Леттса; Г. Рикова – «У розквіті» С. Бредбір. Деякі дослідники звертаються до жанрової специфіки американської сучасної драми. Так, Н. Жлуктенко аналізує нові риси американської сімейної драми у «Похибці розуму» С. Шепарда; Т. Михед зосереджує увагу на жанровому феномені драматичної саги («365 днів/ 365 п'єс» Сьюзен-Лорі Паркс); А. Гайдаш розглядає цикл «нетаковних» п'єс у драматургії Тіни Хау.

Деякі з досліджень *британської драматургії* також охоплюють геологічні проблеми. Алла Малій<sup>3</sup> здійснює дослідження драматичного доробку Гарольда Пінтера в аспекті жанрової диференціації п'єс та різних періодів творчості британського драматурга. У процесі аналізу науковцем виділено різні типи конфлікту, перший із яких відповідає абсурдистській моделі (індивід стикається з ворожими людині силами, які він не в змозі осягнути і яким не здатен протистояти; ірраціональне начало втілюють фігури загадкових «чужинців», які провокують

<sup>1</sup> Гайдаш А. В. Жіноча драматургія США в контексті ідейно-естетичних шукань американського театру кінця 1970-90-х років: автореф... канд. філол. наук. 10.01.04 / Анна Владиславівна Гайдаш; Київ. нац. лінгвістичний ун-т. – Київ, 2004. – 19 с.

<sup>2</sup> Американські літературні студії в Україні : [зб. наук. ст.]. Вип. 8. / Сучасна американська драма: тенденції, постаті, тексти. Матеріали міжнародного симпозиуму. Київ, 8 вересня 2012 / відп. редактори Н.О. Висоцька, Т. Н. Денисова. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014 – 377 с.

<sup>3</sup> Малій А. С. Особливості жанру та стилю драматургії Гарольда Пінтера: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Алла Степанівна Малій. – К.: Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка, 2005. – 20 с.

саморуїнні імпульси у персонажів-жертв). Другий тип конфлікту – сімейна драма, характери та дії персонажів даних п'єс Пінтера психологічно вмотивовані, їх стосунки часто мають характер складної психологічної гри. Центральною антитезою конфлікту політичних драм, відзначає Алла Малій, є система – людина; принцип побудови сюжетних колізій даних творів багато в чому суголосний «театру жорсткості». Конфлікт притчевих драм Пінтера передає трагічні наслідки втрати персонажами зв'язку зі світом та собі подібними. Відповідно до типу конфлікту під час аналізу творів драматурга А. Малій розглянула риси драматичного діалогу та виявлено особливості функціонування у ньому різноманітних стильових прийомів автора. Наталія Зошук<sup>1</sup> розглянула інтелектуальний та художній контекст драматургічних пошуків Айріс Мердок. Її праця також має неабиякий генологічний потенціал. Це стосується насамперед вивчення конверсійних жанрових процесів щодо драматургічної практики, що видається вельми перспективним напрямком у сучасних драмо- та театрознавчих студіях.

Історики *класичної української драматургії* (В. Гуменюк, Р. Козлов, С. Ковпик, С. Михида, Л. Мороз, Н. Малютіна, А. Матющенко, В. Працьовитий, Л. Сафронова, Т. Сербілова, Л. Скорина, М. Сулима, С. Хороб та ін.) також розглядають і генологічні проблеми, пов'язані з національною драмою. Кілька робіт присвячено функціонуванню та поетиці жанрів української драматургії. Водевіль XIX століття є об'єктом дисертаційної розвідки Г. Доридор<sup>2</sup>. Українську мелодраму на зламі XIX–XX століть вивчає у своїй кандидатській дисертації К. Жукова<sup>3</sup>. Жанр трагедії в українській драматургії 1910–1920-х років проаналізувала В. П. Атаманчук<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Зошук Н. В. Драматургічний досвід Айріс Мердок в аспекті конверсійних жанрових явищ англійської літературної традиції: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Наталія Володимирівна Зошук. – Миколаїв, Чорномор. держ. ун-т ім. Петра Могили, 2013. – 20 с.

<sup>2</sup> Доридор Г. К. Український водевіль XIX століття : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ганна Кирилівна Доридор. – К.: Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2000. – 170 с.

<sup>3</sup> Жукова К. В. Поетика української мелодрами кінця XIX – початку XX століття (за творами Л. Яновської, І. Тогобочного) : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Катерина Віталіївна Жукова. – К.: Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2007. – 181 с.

<sup>4</sup> Атаманчук В. П. Жанр трагедії в українській драматургії 1910-1920-х років: ідейно-естетична парадигма: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Вікторія Петрівна Атаманчук – К.: Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 2007. – 20 с.



Роман Козлов послідовно займається студіями з художнього часу й простору в українській драматургії<sup>1</sup>. Концепція хронотопіки як системи функціонування елементів часового й просторового мислення мислиться вченим як універсальна, а не обґрунтовується лише по відношенню до драматичного роду літератури, хоча Р. Козлов справедливо зауважує, що «драма – рід, який найвиразніше відповідає концепції діалогізму теоретика хронотопу М. Бахтіна, – зазвичай перебуває на периферії хронотопних досліджень»<sup>2</sup>. Показово, що науковець відносить до Франкової драматургії не лише власне п'єси (третій розділ монографії), але й «драматичну прозу» (розділ четвертий) і поезію (п'ятий розділ). Системне висвітлення особливостей хронотопіки не лише п'єс, а й прозових та віршових драм Франка дозволило відобразити послідовні зміни філософсько-світоглядних засад митця, а також розробити чітку періодизацію (науковець виділяє п'ять періодів із двома підперіодами часу Франкових «великих драм») його звернення до жанру п'єси: від ранніх шкільних драм, хронотопіка яких є переважно сплавом запозичених мотивів та прийомів, до років окупації Львова, що після десятилітньої відмови від театру повернула Франка до його «стародавньої страсті» й «дозволяла найпевніше передати тодішній стан його творчої свідомості – причетність до оточуючих подій і одночасну відчуженість»<sup>3</sup>.

Проблемам української драматургії ХІХ ст. присвячені обидві дисертації Світлани Ковпик<sup>4</sup>. Дослідниця також торкається у них жанрологічних питань. Якщо в її кандидатській розвідці йшлося про

---

<sup>1</sup> Козлов Р. А. Художній час і простір у драматургії (на матеріалі української літератури ХVІІ–ХVІІІ століть: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Роман Анатолійович Козлов. – Кривий Ріг, 2005. – 175 с.; Козлов Р.А. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація: монографія / Роман Анатолійович Козлов. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 352 с.

<sup>2</sup> Козлов Р. А. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація. – С. 12.

<sup>3</sup> Там само. – С. 339.

<sup>4</sup> Ковпик С. І. Драматургія Пантелеймона Куліша: духовні виміри, проблематика, жанровий діапазон : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Світлана Іванівна Ковпик. – Херсон: Херсонський держ. ун-т, 2005. – 20 с.; Ковпик С. І. Мікро- та макропоетика української драматургії першої половини ХІХ століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06, 10.01.01 / Світлана Іванівна Ковпик. – К. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2011. – 36 с.

драматургію Пантелеймона Куліша, вивчалась духовна наснаженість проблематики драматургії П. Куліша в діапазоні жанру, то у докторському дослідженні С. Ковпик розглядаються проблеми мікро- та макропоетики (у тому числі жанрової) української драматургії першої половини XIX століття. Алла Захарченко<sup>1</sup> розглядає цілий ряд творів маловідомих авторів кінця XIX – початку XX століття, висвітлює витoki становлення й саморозвиток багатьох творчих індивідуальностей, визначає їхнє місце та роль у літературному процесі. А. Захарченко також досліджує триумвірат драматичних жанрів, складниками яких є історична, комедійна драматургія та модерна драма, що заявили про себе в рамках українського літературного порубіжжя. Віктор Гуменюк вивчає у жанровому аспекті поетику драматургії Володимира Винниченка. Науковець досліджує шляхи синтезу інтелектуальної драми й мелодрами, звертає належну увагу на жанрово-стильові аспекти сатири й героїки в п'єсах 1911–1918 років, з'ясовує особливості жанру трагедії в драматургічній творчості В. Винниченка<sup>2</sup>.

В окремих дослідженнях вивчаються жанрові проблеми *новітньої української драматургії*. Так, Г. О. Дорош присвятила свою кандидатську дисертацію психологічній драмі 1970–1980-х років<sup>3</sup>, С. В. Литвинська – проблематиці та поетиці драматургії Олексія Коломійця<sup>4</sup>, Л. О. Бондар звернулась до драматургії Ярослава Стельмаха<sup>5</sup>, розглянувши її в контексті «нової хвилі» української драматургії 1980-х років.

<sup>1</sup> Захарченко А. В. Ідейно-художні шукання в українській драматургії кінця XIX - початку XX століття (проблематика, жанри, характери): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Алла Володимирівна Захарченко – К., Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2007. – 19 с.

<sup>2</sup> Гуменюк В. І. Драматургія Володимира Винниченка. Проблеми поетики: дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Віктор Іванович Гуменюк. – Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка; Таврійський нац. ун-т ім. В. І. Вернадського, 2001. – 402 с.

<sup>3</sup> Дорош Г.О. Українська психологічна драма 70-80-х років XX століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. / Галина Олексіївна Дорош. – К.: Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова, 2002. – 19 с.

<sup>4</sup> Литвинська С. В. Драматургія Олексія Коломійця: проблематика і поетика: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Світлана Віталіївна Литвинська. – К.: Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 2007. – 23 с.

<sup>5</sup> Бондар Л. О. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років XX ст.: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Л.О. Бондар. – Херсон: Херсон. держ. ун-т, 2007. – 20 с.

*Сучасну українську драматургію*, зокрема особливості її родо-жанрової системи, досліджують О. Бондарева, М. Шаповал, О. Когут, Т. Вірченко, Н. Мірошниченко та ін.

**Олена Бондарева** є провідною дослідницею сучасної української драматургії. У своїй монографії<sup>1</sup> на широкому матеріалі, «в якому жанрові трансформації відбуваються у сполученні з міфологічними кодами», вона спромоглася виявити «реальне співвідношення жанротворчих принципів і міфологічних структур у драматургії останніх десятиліть ХХ і початку ХХ століття»<sup>2</sup>. О. Бондарева відстежує варіювання соціальних міфів у сучасному драматургічному процесі крізь призму «міфу України», з'ясовує міфічний статус особистості в «театрі історії», міф та антиміф «людини-совка».

Належну увагу дослідниця звертає на таку проблему, як трансформація модерністського міфу про Творця у постмодерну добу. Вона розглядає також еволюцію біографічної драми, транзитивність літературного героя в сучасній драматургії, рух текстових стратегій індивідуального драматургічного письма. Окремо О. Бондарева вивчає моделювання міфологічних та неоміфологічних моделей світу (наприклад, «міф театру», концепти «антидрама» й «антитеатр»).

Актуальними є й проблеми, пов'язані з теорією та історією драматургії, що висвітлюються у статтях О. Бондаревої останніх років. Наприклад, у праці «Сучасна українська драматургія: дискурс «епічного театру»<sup>3</sup> дослідниця розглянула прийоми і технології засвоєння досвіду епічної драми українською п'єсою-параболою, зокрема, такими українськими драматургами, як Володимир Діброва та Олег Гончаров. Так, розглядаючи п'єсу О. Гончарова «Сім кроків до Голгофи», О. Бондарева зауважує, що драматург «здійснює спробу поєднати у нову естетичну цілісність сформовані автономно принципи А. Арто і Б. Брехта, тобто наблизений до брехтівської естетики максимально особистісний свіжий інтелектуальний погляд на істини, нівельовані у сучасному суспільстві до рівня банальності, сполучити з чуттєвим досвідом «театру жорстокості», здатного виводити реципієнта зі стану «безцільного заціпеніння» (А. Арто) не

<sup>1</sup> Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання.

<sup>2</sup> Там само. – С. 9.

<sup>3</sup> Бондарева О. Сучасна українська драматургія: дискурс «епічного театру» // [Електронний ресурс] / Олена Бондарева. – Режим доступу до ресурсу: // [http://zbornik.mixmd.edu.ua/2010\\_5\\_ua/25.pdf](http://zbornik.mixmd.edu.ua/2010_5_ua/25.pdf)

через розв'язання суспільних чи психологічних конфліктів, а через реальний вплив на його почуттєву сферу поза режимом означування, виключно на гребені герменевтичного сприйняття і розуміння»<sup>1</sup>.

Цікавою є також стаття О. Бондарєвої, що присвячена безпосередньо творцю епічного театру Б. Брехту, зокрема його драмі «Кавказького крейдяного кола»<sup>2</sup>. Авторка зізнається, що вона «далека від наївного твердження про постмодерністські уподобання Б.Брехта», проте «прискіпливий аналіз дозволяє чітко ідентифікувати у цьому тексті визрівання постмодерної драматургічної стилістики, явлене через цілу низку естетичних маркерів»<sup>3</sup>.

**Мар'яна Шаповал**<sup>4</sup> здійснила дослідження української драматургії в аспекті впливу міжтекстових та міжсуб'єктних відношень твору на її семантичний, стилістичний і жанровий зрізи. За спостереженням авторки, у сучасній українській драматургії «знаходять вираження всі типи і форми інтертекстуальних відношень: і стилістичні та семантичні форми однокрестової референції, і різноспрямована деривація текстів, в основі яких лежать такі стратегії жанрової форми як стилізація, імітація, пародія і травестія. Найбільш продуктивними є семантичні інтертекстами, – як традиційні, так і унікальні інтертекстуальні образи, мотиви, елементи сюжетних схем. Маркування таких інтертекстом здійснюється інтонаційно, кратним повторенням у тексті, дублюванням на різних рівнях тексту або прямою вербальною вказівкою на джерело. Інтертекстами можуть виконувати різноманітні функції: іронічну, композиційну, образотворчу, кодову, фатичну, прогностичну та ін.»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Бондарєва О. Сучасна українська драматургія: дискурс «епічного театру» // [Електронний ресурс] / Олена Бондарєва. – Режим доступу до ресурсу: // [http://zbimik.mixmd.edu.ua/2010\\_5\\_ua/25.pdf](http://zbimik.mixmd.edu.ua/2010_5_ua/25.pdf)

<sup>2</sup> Бондарєва О. Є. Передчуття післямодерної драми у п'єсі Б.Брехта «Кавказьке крейдяне коло» / Олена Євгенівна Бондарєва // Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 1 / Ред. колегія Бондарєва О. Є., Білоус П. В., Волощук Є. В. та ін. – Житомир: Житомирський держ. ун-т імені Івана Франка, 2011. – С. 48–53.

<sup>3</sup> Там само. – С. 51.

<sup>4</sup> Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реалії української драми: монографія / Мар'яна Шаповал. – К.: Автограф, 2009. – 351 с.

<sup>5</sup> Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.06 / Мар'яна Олександрівна Шаповал. – К.: Інститут філології Київського нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка, 2010. – С. 31.

Інтертекстуальність, як стверджує М. Шаповал, виражається не лише на міжтекстовому, а й на внутрішньотекстовому рівні, що відбувається через суб'єктні інстанції драматургічного тексту: «Комунікативна модель драми передбачає абстрактного автора та абстрактного читача, що конститууються у двох іпостасях – колективного адресата (аудиторії) та режисера-інтерпретатора. Ліризовані й епізовані родо-жанрові моделі допускають посередницькі інстанції між автором та художнім світом – оповідача й ліричного суб'єкта. Персонажна структура включає, крім традиційних протагоніста й антагоніста, специфічні фігури персонажа-автора та автора-персонажа, читача-персонажа, синкретичного персонажа. Продуктивними драматургічними жанрами для реалізації інтерсуб'єктності є біографічна драма, монодрама, драма абсурду»<sup>1</sup>.

Зауважимо, що М. Шаповал, виступаючи як дослідниця сучасних текстів української драматургії, намагається окреслити її характерні риси і тенденції розвитку. Так, у передмові до збірки «Потойбіч паузи» вона пише про три напрями сучасної драми: біографічний («тексти, написані на підставі життя й творчості видатних людей»), неоміфологічний («з'являється багато п'єс-казок, п'єс-міфів, п'єс-фентезі») та експериментальний (йдеться про мовні експерименти)<sup>2</sup>. Серед рис сучасної української драматургії М. Шаповал виокремлює такі: ігрова стихія й іронія, вільне поводження з паралельними та фантастичними просторами дійства, використання універсальних топосів і архетипів, пристосованих до сучасних реалій, карколомні повороти, струнка і прозора композиція<sup>3</sup>.

**Оксана Когут**<sup>4</sup> розглядає твори сучасної української драматургії (обмеживши їх одним десятиліттям – 1997–2007 рр.) як цілісну художню систему кодів архетипних сюжетів і образів, актуалізованих у стильових моделях бароко, романтизму та

<sup>1</sup> Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.06 / Мар'яна Олександрівна Шаповал. – К.: Інститут філології Київського нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка, 2010. – С. 31–32.

<sup>2</sup> Шаповал М. Поєднані спільним текстом / Мар'яна Шаповал // Потойбіч паузи: Антологія молодих письменників столиці: поезія, драматургія, проза / Упор. С. Зінчук / Мар'яна Шаповал. – К.: Фенікс, 2005. – С. 116–117.

<sup>3</sup> Там само. – С. 117.

<sup>4</sup> Когут О. В. Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997–2007): монографія / Оксана Володимирівна Когут. – Рівне: НУВГП, 2010. – 440 с.

моделювального реалізму. В розділі про барокові моделі (твори Я. Верещака, Б. Жолдака, О. Танюк, Л. Чупіс, О. Гончарова, Н. Симчич, Г. Яблонської тощо) вона намагається довести, що «постмодерна драма по-своєму прочитує сакральну історію людства, ревізуючи та перекодифікуючи головні концепти християнського вчення, вдаючись до біблійного глокалізму, що вказує на невпинний пошук людиною Господнього Логосу, врешті, присутність Бога в сучасному інформаційному суспільстві»<sup>1</sup>. У розділі про імітацію романтизму О. Когут робить логічний висновок про те, що «у сюжетах сучасної української драматургії практично стерто межу між реальністю та умовністю ігрового світу, що постає головним структуротворчим концептом. У аналізованих драмах привертає увагу своєрідний синкретизм ігрових прийомів (театр у театрі; вистава у виставі; гра у грі), що створює багаторівневе кодування сюжету»<sup>2</sup>. У розділі «Моделювальний реалізм» О. Когут розглянутий біографічний сюжет як один із затребуваних прийомів, проаналізовано можливості психоаналітичного використання архетипів для структурування сюжетів у новітній національній драматургії. Поряд із розкриттям способу міфологізації урбаністичного хронотопу в сучасній драматургії, простежено постмодерну рецепцію архетипу міста, розглянуто іронічні та містерійні модуси, способи демонізації сюжетного архетипу та втілення урбаністичної домінанти в драмах межі ХХ–ХХІ століття.

**Тетяна Вірченко**, що є авторкою монографії, присвяченої художньому конфлікту в українській драматургії 1990–2010-років, також торкається генологічних проблем<sup>3</sup>. Аналіз творів сучасної драматургії дає підстави твердити, що для неї характерне домінування «персоніфікованого типу конфліктів» та «виразне переважання драм над комедіями й трагедіями»<sup>4</sup>. Науковець також вирізняє за типами конфлікту драматургію різних десятиліть. Для п'єс дев'яностих років, на думку Т. Вірченко, характерним був «історичний тип конфлікту», переважно гострий та яскравий, а художні конфлікти п'єс

<sup>1</sup> Когут О. В. Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997–2007): монографія / Оксана Володимирівна Когут. – Рівне: НУВГП, 2010. – С. 143.

<sup>2</sup> Там само. – С. 250.

<sup>3</sup> Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 336 с.

<sup>4</sup> Там само. – С. 296.

із біблійною та національною тематикою «переважно гострі, якщо ця національна тематика не спримітизована до змалювання буденних проблем»<sup>1</sup>. У двотисячних же домінує змалювання матеріально-побутового й родинно-інтимного типу конфліктів. Т. Вірченко пов'язує кризовий стан суспільства та переорієнтацію цінностей у свідомості людини з породженням внутрішнього конфлікту, що активно функціонує в драматургії, «зокрема й у своєму особливому різновиді – конфлікті самоідентифікації»<sup>2</sup>. Приземлена тематика художніх конфліктів драматичних творів 2000-х не сприяє вияву їхньої гостроти, яскравості й глибини. Так, політичні п'єси, які з'явилися під впливом політичних подій двохтисячних, хоча й мають, за спостереженням Т. Вірченко, «повноцінно виписані художні конфлікти з усіма етапами», але «штучними умовами й учасниками»<sup>3</sup>.

На початку ХХІ століття в Україні було видано твори визначного літературознавця і театрознавця з діаспори **Лариси Онишкевич (Залеської)**. 2002 року її передмова відкрила книгу українського драматурга Віри Вовк<sup>4</sup>, а у 2009 р. вийшла її велика книжка «Текст і гра»<sup>5</sup>. Вона являє збірку статей Лариси Онишкевич, які розглядають сучасні напрями в українській та світовій драмі, аналізуючи драми у порівняльному аспекті із західноєвропейською драмою. Увага Л. Онишкевич звернена на драматичний текст головним чином з точки зору архетипної критики. Дослідницьку увагу звернено на інтертекстуальність драматичного твору та зв'язок із іншими жанрами в контексті світової літератури. У третій частині («Тексти в інтерпретаціях режисерів») увага зосереджена на 14 п'єсах та їх режисерських інтерпретаціях на сцені України й Америки від 1980-х рр.

Автори нечисленних *компаративістських* досліджень у галузі драматургії (Н. Бідненко, Т. Івашина, Д. Дроздовський, С. Дем'янова, М. Кореневич) також не минають увагою жанрологічні проблеми.

<sup>1</sup> Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – С. 296–297.

<sup>2</sup> Там само. – С. 297.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Залеська-Онишкевич Л. Від «Вертепу» до «Крилатої скрипки»: драматичні твори Віри Вовк / Лариса Залеська-Онишкевич / Віра Вовк. Театр / Лариса Залеська-Онишкевич – К.: Родовід, 2002. – С. 5–19.

<sup>5</sup> Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма / Лариса Залеська-Онишкевич – Л.: Літопис, 2009. – 472 с.

Наприклад, Тетяна Івашина<sup>1</sup>, вивчаючи формування драматичної традиції образу Дон Жуана в літературі XVII–XVIII століть, зауважує про п'єсу «Севільський ошуканець» Тірсо де Моліни щодо її стильових і жанрових особливостей, зокрема про зв'язок із поетикою бароко та синкретичність жанру. У версіях донжуаніани Нових часів відбувається зміна функціонально-естетичного коду образу Дон Жуана: митці переорієнтовуються на розкриття його позачасового, філософського змісту, що актуалізує його трагедійне начало. Так, романтична традиція «фаустизує» севільського ошуканця (драма «Дон Жуан і Фауст» Граббе), підсилює езистенційно-соціумні й релігійні протиріччя героя та суспільства («Дон Хуан Теноріо» Сорілі), зображує іспанського гедоніста як «поета кохання» («Камінний гість» Пушкіна).

Т. Івашина аналізує модернізацію образу Дон Жуана на межі XIX–XX ст. («Людина і Надлюдина» Б.Шоу і «Камінний господар» Лесі Українки) та парадоксальне переосмислення донжуанівських мотивів у драматургічній традиції XX ст. («Дон Жуан, або Любов до геометрії» М. Фріша). Твори Шоу і Лесі розглянуті як два полюси, дві типологічно значущі лінії однієї традиції: осучаснення традиційного матеріалу, зміна часопросторових характеристик, деміфологізація сюжету, синхронізація соціологічних параметрів, комедійність у п'єсі Б. Шоу і збереження архаїчного хронотопу, усталеного сюжету, «внутрішня» модернізація Дон Жуана і тяжіння до трагедійно-драматичної традиції у драмі української поетеси.

Зіставляючи українські та польські драми, об'єднані спільною темою – темою влади землі, Софія Дем'янова<sup>2</sup> робить цінні зауваги щодо феномену трагічного пізнання в творах двох європейських літератур. Важливим є й висновок про те, що у польських «хлопських» трагедіях конфлікт розвивається в онтологічно-екзистенційній площині, а в українських драмах трагедійного характеру зберігається родинно-побутовий конфлікт, у якому частково прочитується

<sup>1</sup> Івашина Т. М. Закономірності еволюції образу Дон Жуана в європейській літературі XVII–XX ст.: дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Тетяна Михайлівна Івашина. – Т.: Тернопільський держ. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка, 2002. – 212 с.

<sup>2</sup> Дем'янова С. Ю. Жанрові особливості української та польської драми про владу землі другої половини XIX – початку XX століття : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 / Софія Юріївна Дем'янова. – К.: НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2016. – 188 с.



антропологічна, екзистенційна та аксіологічна проблематика. Перспективним є твердження С. Дем'янової щодо жанрової динаміки та руху жанрових форм, наприклад, явищ «жанрової невідповідності», що дослідниця доказово простежує за поетикальними рисами проаналізованих п'єс і пов'язує із руйнуванням старих жанрових кліше, стереотипних формально-сюжетних мотивів та амплуа персонажів.

Особливо бракує сучасній українській науці про літературу розвідок, які б підсумовували результати наукової діяльності видатних філологів – спеціалістів із *драмознавства*. Саме до таких рідкісних (якщо не сказати екзотичних) для нашої філології праць належить дисертація Інни Заровної<sup>1</sup>, що присвячена науковій спадщині визначного спеціаліста з античної та російської драматургії професора Бориса Васильовича Варнеке, котра, за словами авторки, досі не зібрана і не впорядкована навіть на рівні бібліографічного списку праць. І. Заровна чітко й повно схарактеризувала внесок Б. Варнеке у формування вітчизняної теорії та історії драми. Зокрема, дослідниці успішно вдалося виявити новизну підходів Б. Варнеке до жанрових змін російської комедії другої половини XVIII–XIX ст., простежити, як у його працях досліджено генезу російської комедії, визрівання та взаємодію «слізної комедії» і побутової комедії (водевілю). І. Заровна також виявила зв'язок між осмисленням Б. Варнеке образно-тематичного наповнення російської комедії в ситуації наслідування нею європейських взірців та її жанровою динамікою; проаналізувала закономірності у вивченні визначним вченим міжродових, міжвидових і міжжанрових трансформацій російської комедії. Проведений у працях І. Заровної аналіз спадщини Б. Варнеке дозволив не тільки заповнити лакуни у вивченні теоретико-методологічних засад культурно-історичної та порівняльно-історичної шкіл літературознавства. І. Заровна спромоглася вирішити ще одне важливе завдання, а саме – скорегувати деякі жанрологічні положення сучасного драмо- та театрознавства. Адже погляди Б. В. Варнеке були новаторськими не лише століття тому, вони залишаються такими ж і сьогодні. Більш того, його спостереження над жанровими трансформаціями та дифузіями багато у чому здатні прояснити складні жанрової моделі та жанротворчі процеси у сучасній драмі.

<sup>1</sup> Заровна І. Б. Концепція жанрового розвитку російської комедії XVIII–XIX ст. в працях Б. В. Варнеке: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02 / Інна Борисівна Заровна. – О. :Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, 2012. – 160 с.

5. **Студії з жанротворчих процесів драматургії.** Ще одним напрямом генологічних студій у галузі драматургії можна назвати дослідження *жанротворчих процесів*. Це стосується, наприклад, *інтертекстуальності* драматичного твору. Проблему інтертекстуальності можна без сумніву назвати однією з найпопулярніших у сучасному, зокрема пострадянському літературознавстві. Сьогодні, коли вже стали хрестоматійними не тільки бахтінські висловлювання про «чуже слово» та «діалогічність», але й визначення Юлії Крістєвої (текст як «мозаїка цитатій») і Ролана Барта (текст як «розлапкована цитата»; «будь-який текст як інтертекст»), або ж п'ятичленна класифікація різних типів взаємодії текстів Жерара Женетта (інтер-, пара-, мета-, гіпер- та архітекстуальність), проблемі інтертекстуальності присвячуються монографії<sup>1</sup>, дисертації<sup>2</sup>, збірки статей<sup>3</sup>, навчальні посібники<sup>4</sup>. (Детальніше про етапи та підсумки вивчення інтертекстуальності, а також перелік праць з цієї проблеми див.:<sup>5</sup>).

<sup>1</sup> Жолковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма / Александр Константинович Жолковский. – М.: Сов. писатель, 1992. – 432 с.; Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Наталья Арнольдовна Кузьмина. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та; Омск: Изд-во Омского ун-та, 1999. – 268 с.; Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака. 2-е изд. / Игорь Павлович Смирнов. – СПб.: СПбГУ, 1995. – 192 с.; Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Наталья Александровна Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.

<sup>2</sup> Козицкая Е. А. Цитата в структуре поэтического текста: автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.08 / Екатерина Арнольдовна Козицкая. – Тверь: ТвГУ, 1998. – 24 с.; Корабльова Н.В. Интертекстуальність літературного твору (на матеріалі роману А. Бітова «Пушкінський дім»): дис...канд. філол. наук: 10.01.06 / Наталія Василівна Корабльова. – Донецьк: Донецький нац. ун-т, 1999. – 189 с.

<sup>3</sup> «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Сборник научных трудов – Тверь: ТвГУ, 1999. – 219 с.; Интертекстуальність у системі художнього мислення: теоретичні й історико-літературні виміри. Волинь філологічна: текст і контекст. – Випуск 7 / Упоряд. Л. Оляндер. – Луцьк: Волинський нац. ун-т ім.Лесі Українки, 2009. – 392 с.

<sup>4</sup> Миловидов В. А. Текст, контекст, интертекст. Введение в проблему сравнительного литературоведения / Виктор Александрович Миловидов. – Тверь: ТвГУ, 1998. – 83 с.

<sup>5</sup> Козицкая Е. А. Цитата, «чужое» слово, интертекст: Материалы к библиографии / Екатерина Арнольдовна Козицкая // Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сборник научных трудов / Екатерина Арнольдовна Козицкая. – Тверь: ТвГУ, 1999. – С. 177–218.

Такий «культ інтертексту» в літературознавстві останніх двох десятиліть можна пояснити передусім тими широкими можливостями, які надає інтертекстуальний підхід. Адже він, за словами О. Жолковського, «далеко не зводяться до пошуків безпосередніх запозичень і алюзій, відкриває нове коло цікавих можливостей. Серед них: зіставлення типологічно схожих явищ (творів, жанрів, напрямів); варіацій на загальні теми і структури; виявлення глибинного (міфологічного, психологічного, соціально-прагматичного) підґрунтя аналізованих текстів; вивчення зрушень цілих художніх систем, зокрема, опис творчої еволюції автора як його діалогу з самим собою і культурним контекстом; і багато іншого»<sup>1</sup>.

Доводиться констатувати, що проблема інтертекстуальності по відношенню до драматургії належить до найменш розроблених в українському, як і у цілому в пострадянському, літературознавстві. Дійсно, драматичні тексти приваблюють увагу дослідників інтертексту в набагато меншій мірі, ніж тексти епічні та ліричні. Показовими прикладами можуть служити спеціальні наукові збірники, які присвячені різним аспектам інтертекстуальності. Так, у російській збірці «Свое» і «чужое» слово в художньому тексті»<sup>2</sup> драматургії присвячена лише одна з двадцяти трьох статей<sup>3</sup>. А в українському збірнику «Інтертекстуальність у системі художнього мислення: теоретичні й історико-літературні виміри»<sup>4</sup> лише в одній із 43 статей розглядається проблема інтертекстуальності в драмі.

У сучасних драмознавчих студіях проблеми інтертекстуальності розглядаються наразі досить рідко. Тим не менш, слід назвати декілька досліджень, присвячених міжтекстовим процесам у драматичних творах. Передусім це вже згадувана докторська дисертація Мар'яни Шаповал. Дослідниця відзначає обережні кроки літературознавства й мистецтвознавства у бік вивчення драми як інтертекстуального феномена, пояснюючи цю обережність тим, що «інтертекстуальний арсенал у ній використовується дуже нерівномірно,

<sup>1</sup> Жолковский А. Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. – С. 6

<sup>2</sup> «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте.

<sup>3</sup> Якщо не рахувати оригінальної розвідки О. Корабльова про наукову конференцію як текст, що наближається до драматичного.

<sup>4</sup> Інтертекстуальність у системі художнього мислення: теоретичні й історико-літературні виміри.

що зумовлено специфікою драми як літературного тексту, створеного для сценічного втілення»<sup>1</sup>.

М. Шаповал доходить висновку про те, що українська драматургія ХХ ст. «повноцінно зреалізовує головні стратегії інтертекстуальності – авторську та читацьку, що набувають, залежно від типу драматургічного письма (класичного, некласичного, неонекласичного), співвідносних між собою форм: від декларації авторитарної авторської позиції, через секуляризацію читача, до особливих драматургічних текстів, де авторська позиція есплікується побудовою гри з читачем, яка передбачає поліваріантність інтерпретацій»<sup>2</sup>. У сучасній українській драматургії, як цілком слушно стверджує М. Шаповал, знаходять вираження всі типи і форми інтертекстуальних відношень: «і стилістичні та семантичні форми однокривової референції, і різноспрямована деривація текстів, в основі яких лежать такі стратегії жанрової форми як стилізація, імітація, пародія і травестія. Найбільш продуктивними є семантичні інтертекстеми, – як традиційні, так і унікальні інтертекстуальні образи, мотиви, елементи сюжетних схем»<sup>3</sup>.

Необхідно також виокремити кандидатську дисертацію Олени Кобзар, присвячену інтертекстуальності драматургії М. Булгакова<sup>4</sup>. Дослідниця виявила інтертекстуальність на різних рівнях його п'єс: тематики, проблематики, образної системи, мотивної організації, сюжету, композиції, хронотопу, стилю, мови, жанру; встановила широкий діапазон текстів, які присутні в драматургії М. Булгакова. Драматург активно звертається до біблійних текстів, творів російської (О. Пушкін, М. Гоголь, Ф. Достоєвський, Л. Толстой, А. Чехов) і світової літератури (Мольєр, Й. В. Гете, Ф. Шіллер, Ж. Верн, Г. Уеллс). У п'єсах Булгакова О. Кобзар виявляє інтертекст, пов'язаний із його часом (історичні документи, мемуари, епістолярій, газетні та журнальні тексти, твори масової літератури 1920–1930-х років

---

<sup>1</sup> Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі. – С. 16.

<sup>2</sup> Там само. – С. 31.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Кобзар О. І. Інтертекстуальність у драматургії Михайла Булгакова: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.02 / Кобзар Олена Іванівна. – Сімф.: Таврійський нац. ун-т ім. В. І. Вернадського, 2005. – 20 с.

тощо), а також музичний інтертекст (пісні, романси, опери та ін.), «що створює особливий емоційний настрій у творах М. Булгакова і є одним із засобів ліризації його драматургії»<sup>1</sup>.

У контексті нашої розвідки особливо важливі тези дисертації О. Кобзар про те, що інтертекст має велике значення для формування жанрового змісту п'єс. «Це джерело трагічного й комічного, ліричного й гротескно-фантастичного, соціально-історичного й філософського начал, які органічно поєдналися у творах письменника. М. Булгаков-драматург тяжів до створення синтетичних жанрів, складність і багатшаровість яких здебільшого обумовлена розмаїттям форм та поліфункціональністю інтертекстуальності»<sup>2</sup>. Як справедливо стверджує О. Кобзар, М. Булгаков оновив не тільки жанровий зміст, але й жанрові форми драматургії за рахунок посилення міжтекстових зв'язків. Так, він значно розширив можливості трагікомедії, створивши нові її різновиди: лірична трагікомедія з елементами фарсу та водевілю («Дні Турбіних»); онірична трагікомедія, де також присутні елементи лірики, сатири, фарсу («Біг»); міфологічна трагікомедія з елементами антиутопії («Адам та Єва»); пародійна трагікомедія, ускладнена елементами памфлету, буфонади, комедії дель арте, цирку («Багровий острів»).

Ще одна українська дослідниця Валентина Борбунюк присвятила свою кандидатську дисертацію інтертекстуальності драматургії А.П. Чехова<sup>3</sup>. Вона вивчила різновиди інтертексту в п'єсах А. Чехова: шекспірівський інтертекст, інтертекст російської класики (Пушкін, Лермонтов, Гоголь), музично-поетичний інтертекст; фольклорно-міфологічний інтертекст і архетипова символіка; проаналізувала особливості їх функціонування і взаємодії. В. Борбунюк також розглянула стратегію інтертекстуальності та динаміку інтертексту в контексті творчості Чехова. Так, ранній творчості драматурга («Безбатьківщина») притаманна ігрова еkleктика. Інтертекстуальна характерологія розглядається на прикладі драми «Іванов».

<sup>1</sup> Кобзар О. І. Інтертекстуальність у драматургії Михайла Булгакова: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.02 / Кобзар Олена Іванівна. – Сімф.: Таврійський нац. ун-т ім. В. І. Вернадського, 2005. – С. 14.

<sup>2</sup> Там само. – С. 12.

<sup>3</sup> Борбунюк В. О. Інтертекстуальність драматургії А. П. Чехова: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.02 / Валентина Олексіївна Борбунюк. – Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2006. – 19 с.

Вивчаються у дисертації такі проблеми, як інтертекстуальний підтекст («Дядя Ваня»), міф, фольклор і література в «резонантному просторі» тексту («Три сестри»), доводиться, що інтертекстуальність є складовою драматургічного новаторства А. Чехова, засобом створення відкритого, «всеосяжного» тексту («Вишневий сад»), який не можна однозначно інтерпретувати.

М. Самсонова вивчає жанрову функцію блоковського коду як наріжну в інтертексті драматургії російського постмодернізму<sup>1</sup>. Дослідниця приходиться до висновку, що «поєднання різнородових начал (лірики та драми), яке визначає особливості жанрової природи драм Блока, і жанрових елементів різних театральних систем, є свого роду ескізом ризоматичного, гібридно-цитатного мислення, характерного для драматургії кінця ХХ сторіччя і для постмодернізму в цілому»<sup>2</sup>.

О. Краснобаєва присвятила свою розвідку інтертекстуальності п'єси Вен. Єрофєєва «Вальпургієва ніч, або Кроки командора»<sup>3</sup>. Драматург, приходиться до висновку дослідниця, «вдається до використання типових прийомів постмодерністського письма – гротескного загострення, іронічної абсурдизації дійсності, літературної ремінісцентності, інтертекстуальності. Автор майстерно використовує перманентні ремарки, численні цитатні модифікації, алюзійні прийоми з метою не лише переконати ними когось, а й переоцінити та спародіювати дійсність»<sup>4</sup>.

Інтертекстуальність у зарубіжній драматургії студіюють Г. Драненко<sup>5</sup>, Л. Мармазова та Є. Галицька. Так, Людмила Мармазова присвятила міжтекстовим зв'язкам англійського драматурга

---

<sup>1</sup> Самсонова М. А. Жанрообразующий принцип драматургии русского постмодернизма и традиции драмы А. Блока [Електронний ресурс] / Марина Александровна Самсонова. – Режим доступу до ресурсу: // [http://www.rusnauka.com/11\\_EISN\\_2008/Philologia/30829.doc.htm](http://www.rusnauka.com/11_EISN_2008/Philologia/30829.doc.htm)

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Краснобаєва О. Д. Интертекстуальная парадигма пьесы Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» / Оксана Дмитриевна Краснобаева // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – Вип. 3(82). – 2015. – С. 61–71.

<sup>4</sup> Там само. – С. 69.

<sup>5</sup> Драненко Г. Интертекстуальність п'єси Б.-М. Кольтеса «Роберто Зукко»: театр як міфологічний палімпсест / Галина Драненко // Вісник Львівського університету: [зб. наук. пр.]. Серія іноземні мови. Вип. 18 / Львівський нац. ун-т ім. І. Франка. – Л. : Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2011. – С. 110–119.

окремих розділ своєї дисертаційної розвідки<sup>1</sup>, що стосується інтертекстуальності як поетологічному компоненту інтелектуальної постмодерної драми. Вона аналізує весь широкий діапазон використання Т. Стоппардом літературно-культурологічних міжтекстових зв'язків, зокрема, вивчає взаємодію трьох художніх мов у п'єсі «Розенкранц і Гільденстерн мертві» (класичної, або шекспірівської, абсурдистської, або беккетівської, та постмодерністської, власне, стоппардівської) і трьох інтертекстуальних площин у драмі «Винахід любові» (античної, вікторіанської та біблійної). Л. Мармазова переконливо аналізує лейтмотиви пам'яті/забвіння, очікування та бездіяльності, що перегукуються з трагікомедією «Чекаючи на Годо» Беккета, шекспірівський лейтмотив «споглядання», біблійний лейтмотив молитви в «Розенкранці та Гільденстерні...»; джеромівський мотив «трьох у човні» та гораціанські алюзії у «Винаході любові». Обґрунтованим постає також вивчення специфіки функціонування ремарок у драматичних текстах Стоппарда. Л. Мармазова відзначає, що стоппардівська ремарка має белетризований та інтертекстуальний характер, розрахований передусім на читача; аналізує такі її новаторські риси, як розширення контексту твору, акцентція авторської настанови на сприйняття світу як тексту і фіктивність сценічної дії.

Євгенія Галицька у ряді своїх статей із драматургії Т. Стоппарда також звертається до проблем її інтертекстуальності та інтермедіальності. Так, розглядаючи поетику Стоппардової п'єси «Індійська туш», Є. Галицька зупиняється на інтертекстуальних відсилках драматурга до поезії П. Б. Шеллі «Озімандія» та роману Е. М. Форстера «Шлях до Індії», «головний герой якого, лікар-мусульманин Азіз, може бути названий інтертекстуальним двійником Нірада Даса»<sup>2</sup> (протагоніст драми Т. Стоппарда), в іншій – дослідниця аналізує індійський живопис (зокрема,

<sup>1</sup> Мармазова Л. Л. Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Людмила Леонідівна Мармазова. – Дніпропетровськ, Дніпропетровський нац. ун-т, 2006. – 238 с.

<sup>2</sup> Галицька Е. Г. Свообразие композиции пьесы Т. Стоппарда «Индийская тушь» / Евгения Геннадьевна Галицкая // Наукові праці Кам'янець Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – Випуск 27. – Кам'янець Подільський: Акіома, 2011. – С. 62.

середньовічну індійську мініатюру) як інтермедіальний компонент «Індійської туші»<sup>1</sup>.

Інтертекстуальності сучасної драматургії присвячено поки що нечисленні статті. Так, Олена Ліпінська досліджує інтертекстуальні зв'язки в драматургії Валерія Шевчука<sup>2</sup>, провідною рисою якої вона вважає автоінтертекстуальність, що проявляється на рівні художньої трансформації націєтворчих, геополітичних та культурологічних ідей письменника. О. Ліпінська доводить, що, використовуючи у своїх творах прототекстові образи, сюжет, композицію власних прозових творів, Валерій Шевчук переосмислює їх, наповнює новою семантикою і створює на цій основі новий оригінальний драматичний текст (наприклад, п'єса «Кінець віку (Вода життя)»).

Людмила Бондар у цілій низці своїх статей вивчає проблеми сучасної української драми, зокрема її інтертекстуальності. Найбільш вона аналізує міжтекстові зв'язки та інтертекстуальні й метадраматичні стратегії у драмах Ярослава Стельмаха та Ярослава Верещака<sup>3</sup>.

Зарубіжні літературознавці до інтертексту та інтертекстуальності драматургії звертаються набагато частіше, а їхні інтертекстуальні студії охоплюють усі періоди розвитку драми: від античності до постмодерну. Так, Анна А. Ламарі присвятила

<sup>1</sup> Галицкая Е. Г. Индийская живопись как интермедийный компонент пьесы Т. Стоппарда «Индийская тушь» / Евгения Геннадьевна Галицкая // Світова література на перехресті культур і цивілізацій. Збірник наукових праць. – Випуск 6. – Сімферополь: «Кримський Архів», 2012. – С. 79–87.

<sup>2</sup> Ліпінська О. Автоінтертекстуальність драматургії Валерія Шевчука / Олена Ліпінська // Теоретична і дидактична філологія. – 2012 – Випуск 13. – С. 197–201.

<sup>3</sup> Бондар Л. О. Драма «Запитай колись у трав...» як художнє новаторство Я. Стельмаха в інтерпретації відомого сюжету / Л. О. Бондар // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наукових праць. – Вип. 22. – Ч. 1; [Редкол. А. В. Козлов та ін.]. – К.: Акцент, 2005. – С. 64–72; Бондар Л. О. Семантичне навантаження прийому «театру в театрі» у сучасній драматургічній практиці / Л. О. Бондар // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. (філологічні науки). – № 12 (271). – Частина III. – Луганськ: Видавництво державного закладу „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2013. – С. 20–29; Бондар Л. О. Автоінтертекстуальність як метанаративна стратегія у текстах Я. Верещака / Л. О. Бондар // Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових праць. Філологічні науки. – Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2013. – № 3. – С. 9–14; Бондар Л. О. Театральність як прийом жанросинтезу в драматургії Ярослава Верещака / Л. О. Бондар // Славянські літератури ў кантэксте сусветнай: матэрыялы Х Міжнарод. навуц. канф.; [пад агул. Рэд. І. А. Чароты; рэдкал.: С. Я. Ганчарова-Грабоўская і інш.]. – Мінск: Выд. цэнтр БДУ, 2011. – С. 48–54.



окрему монографію трагедії Евріпіда «Фінікійки», в якій дослідила її наратив, інтертекст та простір<sup>1</sup>. Цілий розділ у ній (с. 119–157) відведений для вивчення інтертекстуальності драми, зіставлення її дійових осіб, сюжетних ситуацій, мотивів із «Гліадою» Гомера, драматургією Есхіла і Софокла, трагедіями самого Евріпіда. Окрім фахового аналізу античних текстів, Анні Ламарі вдається робити також теоретичні висновки щодо інтертексту в драмі. Так, розглядаючи зв'язки Евріпідової п'єси з «нерозпізнаними» текстами та міфічним «мегатеконом», вона зауважує: «Інтертекстуальність здійснюється через взаємодію алюзій, посилаючись як на більш ранніх тексти, так і – у випадку драматургії – до ширшої міфічної скарбниці, міфічного мегатеку. Наративна функція алюзії та ж сама, що у *тропа*, риторичного прийому, який вибирає, виокремлює і використовує семантичні аспекти деяких термінів у нових, здавалося б, «недоречних» контекстах. В обох випадках значення створюється за рахунок співіснування і взаємодії двох різних рівнів реальності, які виробляють нову, більш складну реальність, котра рівномірно поєднує в собі денотативне й конотативне значення тексту. В подібному випадку драматург стає центральним координатором: будучи обізнаним, він активізує конотації (інтертекстуальні в даному випадку), що драматичні персонажі, як передбачається, не знають. Відтак всі прямі або непрямі інтертекстуальні посилання ґрунтуються на протилежності між знанням всезнаючого наратора і обізнаної аудиторії, з одного боку, і «наївного» персонажу, який здійснює їх, з іншого»<sup>2</sup>. Таким чином, і глядачі, і драматург, за висновком А. Ламарі, беруть участь у складній взаємодії на основі їх спільного доступу до того ж самого мегатеку, котрий науковець визначає як «умовний конструкт, відтворювану модель, яка містить якомога більш широкий спектр великого міфологічного сховища, що стало майже вбудованою культурною свідомістю суспільства»<sup>3</sup>.

Оригінальним є також авторський термін, що його А. Ламарі називає «інтертекстуальною оманною» (*intertextual deception*)<sup>4</sup>. Вона

<sup>1</sup> Lamari A. A. Narrative, intertext, and space in Euripides' «Phoenissae» / Anna A. Lamari. – Berlin, De Gruyter, 2010 (Trends in classics. Supplementary volumes ; v. 6). – 250 p.

<sup>2</sup> Ibidem. – P. 135.

<sup>3</sup> Ibidem. – P. 136.

<sup>4</sup> Ibidem. – P. 147.

тлумачить її як авторську практику введення в оману глядачів. Драматург спирається при цьому на їх же інтертекстуальну обізнаність, що випливає з ознайомленням аудиторії із міфічним мегатекстом або її попереднього театрального досвіду. В «Фінікійках» науковець віднаходить інтертекстуальну оману, що проявляється в двох епізодах: у незавершених розповіді про поховання Полініка (ця сцена має міжтекстові зв'язки з трагедіями «Семеро проти Фів» Есхіла, «Антигоною» Софокла та «Благальниці» самого Еврипіда, де вона скрізь посідає значне місце) та описі семи воїнів (що також інтертекстуально пов'язаний із тими ж драматичними текстами, а крім того містить метатекстуальний коментар).

Монографія дослідниці давньоримської літератури Вассіліки Пануссі<sup>1</sup> є першим у літературознавстві системним вивченням грецької трагедії як фундаментального інтертексту «Енеїди» Вергілія. В. Пануссі стверджує, що зв'язки з трагедією оприявнює насамперед епічна репрезентація ритуальних дій в «Енеїді», особливо таких, як жертва, шлюб, траур, менадичні обряди. Саме трагічно-ритуальна модель, запропонована дослідницею, пропонує свіжий погляд на політичну і культурну функції «Енеїди», розширює розуміння сфери поеми, презентує нові прочитання її відомих епізодів (ігри Анхиза, менадичні обряди Амати, самогубство Дідони, вбивство Турна). В. Пануссі презентує докази існування систематичного використання трагедії в поемі, яка складається з інтертекстуальних і ритуальних посилань. Важливим трагічним інтертекстом поеми Вергілія є, наприклад, «Орестея» Есхіла (зокрема, у зображенні мук Дідони<sup>2</sup>), «Аякс» Софокла (Вергілій звертається до її концепції героїчної особистості та постійно ставить під сумнів та переосмислює героїчну самопожертву<sup>3</sup>), «Вакх» Еврипіда (образи змії, що перетворюють Амату на вакханку<sup>4</sup>).

В. Пануссі застосовує поняття «трагічний інтертекст», «епічний інтертекст», «гомерівський інтертекст», «ритуальний інтертекст». Так, вона стверджує, що концепт «трагічний інтертекст» має бути використаний на противагу «епічному інтертексту», оскільки саме у ньому

<sup>1</sup> Panoussi V. Greek Tragedy in Vergil's «Aeneid»: Ritual, Empire, and Intertext / Vassiliki Panoussi. – Cambridge University Press, 2009. – 257 p.

<sup>2</sup> Ibidem. – P. 54.

<sup>3</sup> Ibidem. – P. 177.

<sup>4</sup> Ibidem. – P. 126.

криється альтернатива підтримці поемою цього політичного режиму<sup>1</sup>. Адже використання трагічних елементів пов'язане, на думку В. Пануссі, з ідеологічною функцією «Енеїди» і висвітлює складну проблему орієнтації поеми по відношенню до режиму Августа. Науковець свідомо розширює категорію «інтертекстуальність» у своєму дослідженні. Вона обумовлює це необхідністю охопити ритуальні репрезентації, відтак пропонує, щоб поняття «інтертекстуальність» не позначало виключно літературний процес, воно повинно бути пов'язаним також із його соціальним контекстом<sup>2</sup>.

Зарубіжні інтертекстуальні студії охоплюють також драматургію більш пізніх епох. Наприклад, інтертекстуальності п'єс В. Шекспіра присвячена монографія Стівена Лінча<sup>3</sup>. Науковець зауважує, що традиційні дослідження шекспірівських джерел, як правило, розглядали ці джерела як статичні будівельні блоки, які Шекспір обирав, приводив до ладу і майстерно покращував. Проте самі ці джерела слід переглянути як продукти інтертекстуальності – безкінечно складних, багатошарових інтерпретаційних полей, що Шекспір переробив і переобладнав в альтернативні інтерпретаційні поля<sup>4</sup>.

Вивчаючи деякі Шекспірові драми як переробки існуючих текстів («Як вам це сподобається», «Король Лір», «Перікл», «Зимова казка»), С. Лінч вказує на суттєві, у тому числі й жанрові трансформації. Наприклад, в «Як вам це сподобається» (переробці роману Т. Лоджа «Вам це подобається») Шекспір не просто підриває традиції Петрарки та пасторального роману, а й відкидає імпліцитні гендерні структури вихідного тексту. У переробці «Правдивої історичної хроніки короля Ліра» у трагедію «Король Лір» Шекспір не просто відкидає явну християнську установку і щасливе закінчення, але й дає відповідь реформаторським (часом кальвіністським) тенденціям першоджерела. Перетворюючи «Pandosto» Р. Гріна на «Зимову казку», Шекспір не тільки адаптує сюжет і персонажний світ джерела, але послідовно відкидає й запер-

<sup>1</sup> Ibidem. – P. 2.

<sup>2</sup> Ibidem. – P. 3.

<sup>3</sup> Lynch S. J. Shakespearean Intertextuality: Studies in Selected Sources and Plays Contributions in Drama and Theatre Studies, № 86 / Stephen J. Lynch. – Greenwood Publishing Group, 1998. – 127 p.

<sup>4</sup> Ibidem. – P. 1.

чує високопарні евфуїстичні риторичні й мовні романні структури. У «Периклі» Шекспір не лише адаптує фабулу Джона Гауера («*Confessio Amantis*»), а й реагує на твердження про владу і роль автора у початковому тексті<sup>1</sup>.

Інтертекстуальності творчості Персі Біші Шеллі присвячена монографія «Шеллі серед інших» Стюарта Петерфройнда<sup>2</sup>. Зокрема, у ній розглянуті міжтекстові зв'язки драматичних творів видатного англійського романтика – «Прометей визволений» та «Ченчі». Так, драма про Прометея зіставляється із творами Есхіла («Прометей прикутий»), Платона («Федр»), Цицерона («Тускуланські бесіди»), Дж. Мільтона («Втрачений рай»), В. Вордсворта («Ода: Натяки на безсмертя»), Дж. Кітса («Гіперіон») та самого Шеллі («Джуліан і Мадалло», «Аластор», «Повстання ісламу» та ін.), а також з більш пізніми творами Ділана Томаса й Дональда Холла<sup>3</sup>. Трагедія «Ченчі» зіставляється як із першоджерелом – «Італійськими хроніками» Людовіко Мураторі, так і з низкою поетичних і драматичних творів Шеллі («Прометей визволений», «Греція», «Ода до західного вітру»). С. Петерфройнд віднаходить у п'єсі про батьковбивство також Едіпове та Шекспірове відлуння<sup>4</sup>.

Про інтертекстуальність творів драматургії ХХ століття йдеться у книзі компаративістки Крістін Кебужинської «Інтертекстуальні петлі сучасній драмі»<sup>5</sup>. Дослідниці (яка, до речі, походить із Західної України<sup>6</sup>) поряд із поширеним терміном «інтертекст» імпує також поняття, що вперше вжив Ж. Женетт у своїй праці «Палімпсести»<sup>7</sup>. Це поняття «палімпсестових відносин» (*Palimpsestuous Relations*). Щодо інтертексту самі у драмі, то К. Кебужинська висловлює думку, що «ідеї Бахтіна про діалогізм і поліфонію та Крістєвої про інтертекстуальність є особливо актуальними для вивчення драматичних текстів та їх відношення до

<sup>1</sup> Ibidem. – P. 1–2.

<sup>2</sup> Peterfreund S. Shelley among Others: The Play of the Intertext and the Idea of Language / Stuart Peterfreund. – The Johns Hopkins University Press, 2002. – 424 p.

<sup>3</sup> Ibidem. – P. 224–248.

<sup>4</sup> Ibidem. – P. 249–266.

<sup>5</sup> Kiebuszinska C. Intertextual loops in modern drama / Christine Olga Kiebuszinska. – Rosemont Publishing & Printing Corp., 2001. – 350 p.

<sup>6</sup> Ibidem. – P. 11.

<sup>7</sup> Genette G. Genette G. Palimpsests. Literature in the Second Degree / Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky / Gerard Genette. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. – 491 p.

текстів вистав. Парадоксальний за своєю природою, драматичний текст спочатку передує виставі, а потім супроводжує її. Так як театральна вистава відрізняється від драматичного тексту в рецепції тексту від читачів до глядачів, те, що відбувається між драматичним текстом і театральною виставою, не можна визначити як просто переклад, а радше як чітко відокремлену методологічну діяльність, в якій словесні знаки передаються за допомогою знаків із невербальних систем»<sup>1</sup>. У свою книжку К. Кебужинська включила дев'ять есе різних років (переважна більшість написана в 1990-ті), що присвячені інтертекстуальності різних драматичних текстів ХХ ст. Так, вона розглядає твори поляка С. І. Віткаци і чеха М. Кундери, австрійських драматургів Т. Бернгарда й Е. Єлінек, англійських митців К. Хемптона, А. Беннета і К. Черчілла та інших митців. Авторка вивчає діалог із Дені Дідро, що веде у своїй п'єсі «Жак і його господар» Мілан Кундера, або ж перегуки з драматургією Генріка Ібсена, присутні у драмі Е. Єлінек «Що трапилось після того, як Нора залишила чоловіка, або Стовпи суспільства»; п'єси Алана Беннета про Франца Кафку (він є автором двох «кафкіанських» драм: «Член Кафки» і «Страховий агент») в контексті сучасної «кафкології»; постаті драматургів Брехта і Горвата у п'єсі «Казки з Голлівуду» Крістофера Хемптона.

Російські літературознавці присвячують інтертексту в драматургії свої розвідки, у тому числі дисертаційні. Особливий науковий інтерес проявляється до драматургії А. П. Чехова як інтертексту сучасної російської драматургії<sup>2</sup> (наприклад, дисертації

<sup>1</sup> Ibidem. – Р. 41.

<sup>2</sup> Петухова Е. Н. Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века / Е.Н. Петухова. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та экономики и финансов, 2005. – 118 с.; Степанов А. Д. Чехов и постмодерн / Андрей Дмитриевич Степанов // Нева. – 2003. – № 11. – С. 221–226; Нетесова О.В. Чехов и Акунин. Творческая интерпретация пьесы «Чайка» / О. В. Нетесова // Проблемы целостного анализа художественного произведения. – Борисоглебск, 2003. – Вып. 3. – С. 77–88; Смирнова Л. Г. «Чайка» Б. Акунина как социокультурный феномен // Разноуровневые характеристики лексических единиц: сб. науч. ст. по материалам докл. и сообщ. конф., (Смоленск, 19-20 июня 2001 г.): в 4 ч. – Смоленск, 2001. – Ч. 1: Лексика и фразеология. Терминология. – С. 42–48.; Мальцева О. А. Ситуация интертекстуальности в пьесе Б. Акунина «Чайка» / О. А. Мальцева // Вестн. Оренбург, гос. пед. ун-та. – Оренбург, 2001. – № 5. – С. 216–222; Савельева В. В. «Чайка» Б. Акунина – «чисто английское убийство» / В. В. Савельева // Русская речь. – М., 2002. – № 6. – С. 36–41; Давтян Л. «Чайка» в опытах Т. Уильямса и Б. Акунина / Лариса Давтян // Чеховский вестник. – М., 2001. – № 9. – С. 65–70; Исакова О. «Чайка» Б. Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма // Молодые исследователи Чехова. – № 5: Материалы международной научной конференции / О. Исакова. – М.: Изд-во МГУ 2005. – С. 53–64.

В. В. Макарової<sup>1</sup>, Т. А. Мищенко<sup>2</sup>, А. А. Щербакової<sup>3</sup>), а також інтертекстуальності творів драматургів кінця ХХ – початку ХХІ століття – О. Володіна<sup>4</sup>, Л. Петрушевської<sup>5</sup>, М. Коляди і Н. Садур<sup>6</sup>, О. Богаєва<sup>7</sup> тощо.

До проблем, пов'язаних із жанротвірними процесами, в останні десятиліття висунулась також *метадрама та метатеатральність*. 1963 року американський драматург і театрознавець **Лайонел Абель** (Ейбл) видав дослідження «Метатеатр: новий погляд на драматичну форму»<sup>8</sup>. У ньому вперше застосовано поширене нині поняття *метатеатр*. Відштовхуючись від традиційного прийому «театр у театрі» і метафори «життя – театр», Л. Абель аналізує п'єси Софокла, Шекспіра, Кальдерона, Расіна, Піранделло, Жене, Беккета і вказує на наступні твердження, що обґрунтовують феномен

---

<sup>1</sup> Макарова В. В. Чеховский интертекст в современной российской драматургии 1980-2010 гг.: дис ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Макарова Валерия Владимировна. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2012. – 200 с.

<sup>2</sup> Мищенко Т. А. Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии : автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Александровна Мищенко. – Астрахань: Астраханский гос. ун-т, 2009. – 23 с.

<sup>3</sup> Щербакова А. А. Чеховский текст в современной драматургии: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Анна Александровна Щербакова. – Иркутск: Иркутский гос.ун-т, 2006. – 184 с.

<sup>4</sup> Малахова Т. И. Система жанров в драматургии А.М. Володина: автореф. дисс... канд. филол. наук : 10.01.01 / Татьяна Ивановна Малахова. – М.: Моск. гор. пед. ун-т, 2011. – 20 с.

<sup>5</sup> Сорокина Т. В. К вопросу о чеховских традициях в прозе Л. Петрушевской / Татьяна Викторовна Сорокина // Русская и сопоставительная филология: взгляд молодых. – Казань: Изд-во «ДАС», 2001. – С. 90–98; Кучина Т.Г. Дама с собачкой/с собаками»: чеховский подтекст в рассказе Л. Петрушевской / Т.Г. Кучина // 100 лет после Чехова. – Ярославль: Ярославский гос. пед. ун-т, 2004. – С. 136–139. Див. також статтю польського дослідника: Osuch T. Чеховский интертекст в комедии Людмилы Петрушевской «Три девушки в голубом» / Tadeusz Osuch // Polilog. Studia neofilologiczne. – 2015 – № 5. – S. 181–190.

<sup>6</sup> Старченко Е. В. Пьесы Н.В. Коляды и Н.Н. Садур в контексте драматургии 1980 – 90-х годов : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Елена Викторовна Старченко. – М.:МПГУ, 2005. – 213 с.

<sup>7</sup> Шлейникова Е.Е. Драматургия О.А. Богаева в контексте русской драмы рубежа ХХ–ХХІ веков : дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Евгения Евгеньевна Шлейникова. – Санкт-Петербург, 2008. – 151 с.

<sup>8</sup> Abel L. *Metatheatre: A new view of a dramatic form* / Lionel Abel. – New York: Hill & Wang, 1963. – 161 p.

«театралізації життя»: ілюзія як невід’ємна частина життя; реальність, докази існування світу, беззаперечні сенси життя відсутні; життя – це сон, світ – це сцена. Ці твердження, на думку Абеля, в різних своїх трансформаціях зумовили виникнення і розвиток метап’єси: «Тільки певні п’єси говорять нам як те, що події і характери в них – продукт вимислу драматурга, так і те, що, оскільки вони існують, вони мають основою скоріше міркування драматурга, ніж його спостереження світу. П’єси, про які я говорю, мають в собі щось спільне: всі вони представляють життя, що розуміється як уже театралізоване до цього. Я маю на увазі, що герої з’являються на сцені в цих п’єсах не просто тому, що вони були схоплені драматургом у деяких драматичних ситуаціях, наче захоплені об’єктивом фотоапарата, а тому що вони самі усвідомлювали свою театральність до того, як їх помітив драматург»<sup>1</sup>.

Надалі концепція Л. Абеля неодноразово піддавалася критиці за її методологічну розпливчастість: адже, незважаючи на безсумнівні знахідки першовідкривача, Абель займався не розробкою теорії метадрами, а розглядав еволюцію драматичної форми; часто змішуючи поняття метадрами і метатеатра. Так, автор «Словника театру» П. Паві вважає, що Л. Абель лише фактично продовжив існуючу теорію театру в театрі<sup>2</sup>.

У наступні роки вагомий внесок в теорію й історію метадрами зробили Дж. Калдервуд, Дж. Шлютер, П. Хорнбі, С. Свіонтек.

Дж. Калдервуд, звернувшись до метатеатральності шекспірівської драматургії, зазначив, що «п’єси Шекспіра стосуються не тільки різних моральних, соціальних, політичних та інших проблем, що довго і справедливо привертають увагу критики, а й самих п’єс Шекспіра» і що «театральне мистецтво як таке – його предмет, його мова, його форми і закони, його співвідношення з правдою і соціальною ієрархією – домінуюча тема Шекспіра, можливо, його найбільш постійний сюжет»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ibidem. – P. 78–79.

<sup>2</sup> Паві П. Словник театру. – С. 246–247.

<sup>3</sup> Calderwood J. Shakespearean Metadrama: The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream and Richard II / James L. Calderwood. – Minneapolis, 1971. – 192 p.

Д. Шлютер у своїй монографії «Метадраматичні персонажі в сучасній п'єсі»<sup>1</sup> розмежовує такі поняття, як «саморефлексуєuche мистецтво» (self-conscious art), «драматичний персонаж» (the dramatic character), «метадраматичний персонаж» (the metafictional character). Науковець структурує метадраматичні ознаки не за принципами окремих прийомів, а за принципами взаємодії між рольовими моделями поведінки, і ширше – між персонажем та роллю (в театрі – між актором і глядачем). Ті метадраматичні тексти, про які писав Абель, на думку Шлютера, є лише прикладами самовиявлення театру. У той же час трансформація самосвідомості особистості, дуалізм справжнього стану індивіда і його прагнень, опозиція реальності і рольової мінливості – це ті характеристики, які істотно відрізняють метадраму модерну від драматургії попередніх епох.

П. Хорнбі, автор книги «Драма, метадрама і сприйняття», запропонував типологію метадрами, розділяючи її на п'ять видів: церемоніал-всередині-п'єси, п'єса-в-п'єсі, роль-в-ролі, художні / життєві посилення-в-п'єсі, саморефлексія. Окремо Хорнбі говорить про «драму сприйняття», в якій п'єса розглядає саму себе в якості одного із способів сприйняття<sup>2</sup>.

С. Свіонтек запропонував свій погляд на сутність метадрами, ґрунтуючись на семіотиці й теорії комунікації. Зазначивши, що в драмі існує дискурс, спрямований на глядача, він називає метадраматичне подвоєння реальності початковою характеристикою будь-якої драми. Таким чином, мова драми – це метакомунікація, спрямована на самого персонажа, його співрозмовника, а також на дію і глядацьку залу. Усередині кожного з цих векторів існує рефлексія, а всі разом вони утворюють систему метаповіді<sup>3</sup>.

За останні десятиріччя в зарубіжному театрознавстві проведені значущі дослідження різних аспектів метатеатру: метадрама в бароковому театрі, зв'язок метадрами і мелодрами Вікторіанської

---

<sup>1</sup> Schlueter J. *Metafictional Characters in Modern Drama* / June Schlueter. – N.-Y.: Columbia University Press, 1979. – 143 p.

<sup>2</sup> Hornby R. *Drama, Metadrama and Perception* / Richard Hornby. – London-Toronto : Associated University Presse, 1986. – 189 p.

<sup>3</sup> Swiontek S. *Le dialogue dramatique et le metathéâtre* / Sławomir Swiontek // *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. – 36. 1-2. – 1993. – P. 18–30.



доби, церемоніали в абсурдистській драмі, метадрами окремих авторів (Т. Стоппард), осмислення цілого пласта новітньої метап'єси (П. Гандке, К. Черчіл, Е. Єлінек, М. Равенхілл).

У вітчизняній теорії драми (радянській та пострадянській) до останнього часу були відсутні як посилання на західну теорію метатеатру (метадрами), так і відповідні терміни. У кращому випадку розглядалися категорії гри, театральності, «театр у театрі» (Ю. Барбой, Б. Зінгерман, П. Марков, К. Рудницький, М. Соколянський, Г. Титова, В. Халізов), а також драматургія нового типу (роботи М. Молодцової про театр Л. Піранделло, І. Шкунаєвої про бельгійську драму, Т. Проскурнікової про французьку тощо).

Лише в останні роки в Росії захищено три дисертації, в яких метадрама фігурує в самих назвах: «Ігрові концепції в драматургії епохи модернізму. Метадрама» (2009) О. Соколової, «Метадрама в творчості Керіл Черчілл» (2011) Є. Шиловой, «Метадрама Г. Бюхнера і проблеми її сценічного втілення» (2012) О. Ставицького. Метадрамі присвячують статті молоді російські вчені (Ю. Балдина, А. Макаров, В. Осипова, А. Синицька, Є. Політико та ін.).

В українському літературознавстві метатеатральний пласт драматургії освоєний недостатньо. Спочатку можна було виявити лише деякі згадки про метадраматичність окремих п'єс. Вони, наприклад, містяться у працях таких дослідників драми, як Л. Мармазова (про драматургію Тома Стоппарда), О. Новобранець (про «Камінний господар» Лесі Українки), Н. Малютіна (про драматургію Олександра Фредро), В. Мартинюк і Н. Павлюк (обидва – про «Народного Малахія» М. Куліша). В останні роки метадрама стає об'єктом більш ґрунтовних розвідок Олександри Вісич, Леоніда Закалюжного, Миколи Ліпісівського та інших українських дослідників драми<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Вісич О. А. Типологія метадрами в сучасному літературознавстві / Олександра Андріївна Вісич // Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Вип. 2. Науковий збірник / Відп. ред. Є. М. Васильєв. – Рівне: О. Зень, 2017. – С. 165–169; Ліпісівський М. Л. Риси метадраматичності і метадрами як метавиду мистецтва у малих драматичних формах // Там само. – С. 169–173; Закалюжний Л. В. Модифікації прийому «театр у театрі» в сучасній українській драмі: інтермедіальний аспект // Там само. – С. 173–176.

### 1.3. Авторські жанротворчі рефлексії

Вітчизняне літературознавство, розглядаючи жанри як категорії «об'єктивні», «історично конкретні» та «життєво зумовлені», досить часто залишало поза полем зору проблему суб'єктивного чинника в жанротворчості, впливу на жанр творчої індивідуальності письменника. В той самий час на глибоко суб'єктивну природу жанру звертали увагу самі митці. «Що таке по суті жанр? – питав Ф. М. Достоевський. – Жанр є мистецтвом зображення сучасної поточної дійсності, яку перевідчув митець сам особисто та бачив на власні очі...»<sup>1</sup> Схожі думки висловлював і сучасний драматург Олексій Симуков. Він визначає жанр як «обличчя автора», його позицію на театрі», як те, завдяки чому він «виявляє своє ставлення до зображуваного предмету»<sup>2</sup>. Жанр – це ракурс, який допомагає митцю відтворити реальність, це за висловом В. Фролова, «творчий пошук, вибір форм», в якому знов-таки все вирішує «позиція митця, його бачення життя, своєрідність хисту, оцінка автором матеріалу»<sup>3</sup>. Адже творець «приспосовує» жанр до свого бачення світу, рішуче й активно підкорює своїй волі та своєму задуму матеріал»<sup>4</sup>.

Поряд із науковою рефлексією жанру, існує також авторська жанрова рефлексія, яка виявляє себе в авторських жанрових номінаціях. Вона відіграє значну роль у драматургії ХХ – початку ХХІ століття і несе в собі неабиякий жанротворчий потенціал. Авторські жанрові позначення – це свідоцтво «живого різноманіття жанрових форм, що усвідомлює драматург» і факт «прагнення до жанрової визначеності

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. О русской литературе / Федор Михайлович Достоевский. – М.: Современник, 1987. – С. 188.

<sup>2</sup> Симуков А. Поговорим о жанрах / Алексей Симуков // Современная драматургия. – 1990. – № 1. – С. 164.

<sup>3</sup> Фролов В. В. Судьба жанров драматургии / Владимир Васильевич Фролов. – М.: Сов.писатель, 1979. – С. 17.

<sup>4</sup> Там само. – С. 18.

в самому творчому середовищі»<sup>1</sup>. Водночас вони являють собою недостатньо вивчену галузь як у генології, так і в дослідженнях заголовково-фінального комплексу. Теоретики жанру в кращому разі вказують на авторські жанрові позначення як на «окреме питання, яке потребує вивчення»<sup>2</sup> та обмежуються традиційними посиланнями на «роман у віршах» О. Пушкіна, «поему» М. Гоголя або ж рефлексії Л. Толстого, що стимулювало студії О. Чичеріна і введення ним продуктивного терміну «роман-епопея»<sup>3</sup>. Працю ж Ю. Орлицького «Мінімальний текст (удетерон)»<sup>4</sup> можна назвати першим і чи не єдиним підступом до теоретичного осмислення позначення жанру твору (в даному випадку – однорядкового віршового тексту) в контексті проблематики заголовково-фінального комплексу (ЗФК).

Щодо авторських жанрових визначень у драматургії, то вони вивчені вкрай слабко (як у синхронії, так і в діахронії), не осмислені на теоретичному рівні. Наприклад, новітні розвідки з сучасної драматургії С. Я. Гончарової-Грабовської<sup>5</sup>, М. І. Громової<sup>6</sup>, О. В. Журчевої<sup>7</sup>, які містять чимало цінних зауважень стосовно авторських жанрових форм і пошуків, питання жанрових позначень фактично ігнорують. А у фундаментальній колективній монографії Центру Леся Курбаса «Український театр ХХ століття» (К., 2003), першому і поки єдиному дослідженню історії української драматургії і театру минулого століття, аналізу авторських жанрових позначень зовсім не знаходиться місця.

---

<sup>1</sup> Бабичева Ю. В. Жанровые разновидности русской драмы (на материале драматургии М. А. Булгакова) / Юлия Викторовна Бабичева. – Вологда: ВГПИ, 1989. – С. 7.

<sup>2</sup> Див., напр.: Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – С. 18.

<sup>3</sup> Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – 2-е изд. / Алексей Владимирович Чичерин. – М.: Сов.писатель, 1975. – 376 с.

<sup>4</sup> Див.: Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Юрий Борисович Орлицкий. – М.: РГГУ, 2002. – С. 563–609.

<sup>5</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца ХХ – начала ХХІ века.

<sup>6</sup> Громова М. И. Русская современная драматургия; Громова М. И. Русская драматургия конца ХХ – начала ХХІ века. – М., 2006.

<sup>7</sup> Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии ХХ века.

Винятком можуть бути названі лише деякі статті та фрагменти монографій В. Є. Головчинер<sup>1</sup>, О. Г. Лазареску<sup>2</sup>, Ю. Б. Орлицького<sup>3</sup>, О. К. Созиною<sup>4</sup>, що включають роздуми про поетику заголовку і ЗФК драми в цілому, а також жанрових найменувань. Однак справжнім вироком для дослідників звучать слова Валентини Головчинер: «розмаїття авторських визначень характеру, типу, «жанру» твору – у назві або під нею – таке величезне, що не піддається систематизації»<sup>5</sup>. Спробуємо все ж осмислити загальні тенденції функціонування авторських жанрових визначень у драматургії ХХ–ХХІ століття й деякі аспекти їх співвідношення з основним текстом твору.

Система авторських жанрових номінацій, що є своєрідним відбитком теорії драматичного жанру, охоплює: 1) **заголовки** драматичних творів; 2) їх **підзаголовки**; 3) **інші елементи драматичного тексту**, в том числі його ЗФК (епіграф, передмова, ремарки, післямова); 4) **авторські коментарі** (висловлювання про жанрову природу й специфіку драм). Відповідно можна класифікувати авторські жанрові визначення на чотири групи: 1) заголовкові; 2) підзаголовкові; 3) внутрітекстові й 4) позатекстові (екстратекстові).

1) Прикладом «заголовкового» жанрового найменування може слугувати «Містерія-буф» В. Маяковського, сама назва якої є вкрай точним жанровим визначенням. Воно, з одного боку, набагато точніше визначає жанрову природу п'єси, ніж її підзаголовок «героїчне, епічне і сатиричне зображення нашої епохи» (що містить, скоріше, додаткову

<sup>1</sup> Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века: 2-е издание (раздел «Мистерияльная драматургия Маяковского». – С. 153–174); Головчинер В.Е. Неклассическая драма в русской литературе / Валентина Егоровна Головчинер // Литература и театр. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения заслуженного деятеля науки РФ, почетного профессора Самарского государственного университета Льфа Адольфовича Финка. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. – С. 46–60.

<sup>2</sup> Лазареску О. Г. Литературное предисловие в драме: генезис, история, поэтика / Ольга Георгиевна Лазареску // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2007. – С. 23–42.

<sup>3</sup> Орлицкий Ю. Б. Драмагедии «хеленуктов» / Юрий Борисович Орлицкий // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2005. – Вып. 5. – С. 233–244; Орлицкий Ю. Б. Синтез стиха и прозы в драматургических произведениях Игоря Бахтерева (к поэтике обэриутов) / Юрий Борисович Орлицкий // Там само. – С. 245–253.

<sup>4</sup> Созина Е. К. Этика реализма в поэтике заглавий пьес А. Н. Островского / Елена Константиновна Созина // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2005. – Вып. 5. – С. 83–95.

<sup>5</sup> Головчинер В. Е. Неклассическая драма в русской литературе. – С. 47.

інформацію про види пафосу), а з іншого свідчить про характерне для драматургії ХХ ст. сполученні піднесеного, патетичного («містерія») з нищим, ярмарковим («буф»). Сам В. Маяковський вказував на цей парадоксальний синтез у спеціально написаному «лібрето» п'єси: «Містерія – величне в революції, буф – смішне в ній»<sup>1</sup>. Таке поєднання непоєднуваного (особливо, якщо згадати жорстке табу на «смішне» в революції в радянські часи) є наслідком парадоксального художнього мислення Маяковського, відповідно до якого трагедія і комедія, високе і низьке нероздільні в мистецтві і дійсності. Дія «Містерії-буф», за словами її автора, являє собою «мініатюру світу в стінах цирку»<sup>2</sup>.

Заголовкові жанрові визначення знайдемо й у таких драмах, як «Інтерлюдія в театрі», «Притчі про далеке майбутнє» Б. Шоу, «Баденська навчальна п'єса», «Тригрошова опера» Б. Брехта, «Балаганчик» О. Блока, «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського, «Комедія міста Петербурга» Д. Хармса, «Міраклі з Мо-хо-го» І. Бахтерева, «Провінційні анекдоти» О. Вампілова, «Маленькі комедії великого будинку» Г. Горіна та А. Арканова, «Театр часів Нерона і Сенеки» і «Спортивні сцени 1981 року» Е. Радзинського, «Суперечки про Достоевського» Ф. Горенштейна, «Маленька вистава на лоні природи» С. Лобозьорова, «Стереоскопічні картинки приватного життя» Д.О. Пригова, «Три дії за чотирма картинами» В'яч. Дурненкова, «Притча про шлагбаум» В. Минка, «Драма в учительській» Я. Стельмаха, «Страсті за Юродивим» Лідії Чупіс, «Trash story» Магди Фертач.

2) Найчастіше авторські жанрові визначення містять *підзаголовки* драматичних творів. Багатий, невичерпний матеріал для побудови теорії жанрів драматургії ХХ століття являє собою система авторських визначень Бернарда Шоу, більшість з яких мають «підзаголовковий» характер. Величезний діапазон драматургічної творчості Б. Шоу позначився і на його жанрових позначеннях. Практично для кожної зі

<sup>1</sup> Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в 13 томах. – Т. 2 / Владимир Владимирович Маяковский. – М., 1956. – С. 359.

<sup>2</sup> Там само. До речі, сатиричні комедії В. Маяковського «Клоп» і «Баня», що з'єднують в собі драматизм і буфонаду, казковість і циркову ексцентрику, також синтезують елементи як різних драматичних жанрів, так і різних видів мистецтва. Недарма автор дає позначення «Бані» як «драми в шести діях з циркум і феєрверком». У зв'язку з цим відзначимо статтю, присвячену цирку в російському театрі початку ХХ ст. і творчості Маяковського зокрема: Сарафанова Н.В. «Цирковое искусство» русского авангарда: некоторые особенности поэтики В.В. Маяковского // Литература и театр. – Самара, 2006. – С. 109–118.

своїх п'єс драматург знаходить оригінальний підзаголовок. Тут фігурують і традиційні, «чисті» жанри драматургії: «трагедія» («Лікар перед дилемою»), «комедія» («Сватання по-селянськи»), «мелодрама» («Учень диявола»), «фарс» («Огастес виконує свій обов'язок»). Однак при цьому традиційний жанр може мати різноманітні жанрові різновиди. Комедія у Б. Шоу може бути «романтичною» («Зброя і людина») і «мелодраматичною» («Звернення капітана Брассбаунда»), «тематичною» («Серцеїд») і «помпезною» («Мільйонерка»), «комедією з філософією» («Людина і надлюдина») і навіть «комедією поза всякою манерою» («Мільярди Байанта»). Драматург-парадоксалист з'єднує непокдане не тільки у своїх творах, але і в їх підзаголовках. Вже у них Шоу зіштовхує взаємовиключне: п'єса «У золоті дні доброго короля Карла» іменується «правдивою історією, яка ніколи не траплялася», а ексцентричну «Пристрасть, отрута, скам'яніння» драматург визначає як «коротку трагедію для ярмаркових театрів і балаганів». Таким чином, уже в самих жанрових визначеннях декларується притаманна драмі ХХ століття *синтетична природа* твору.

Характерною рисою жанристики Б. Шоу є також тенденція до *модифікації архайчних жанрів драматургії*. Дві його п'єси належать до жанру *інтерлюдії*, що існував в англійському театрі кінця XV–XVI ст. Це «Інтерлюдія в театрі» (жанр заголовковий) і «Смаглява леді сонетів» (що містить підзаголовок «інтерлюдія»). Б. Шоу має також досвід створення *містерії* – жанру, що припинив своє існування ще в середині XVI ст. Підзаголовок драми «Кандида» визначає її саме як містерію. Звертається Шоу і до такого давнього жанру, як *притча*: «Андрокл і Лев» і «Притчі про далеке майбутнє» (і тут одне жанрове визначення підзаголовкове, а інше – заголовкове). Проте чи не найбільш плідною стає діяльність Б. Шоу з модифікації такого «мертвого» жанру, як *екстраваганца*. Жанр екстраваганци існував в англійському театрі на зламі XVIII–XIX сторіч. Це були п'єси фантастичного змісту з елементами пісні, танцю і кумедними перевдяганнями. На основі цього напівзабутого жанру ексцентріади Б. Шоу створює оригінальний жанр *політичної екстраваганци*. Ексцентричні за формою, вони набувають гострого політичного змісту. До «політичних екстраваганц» належать п'єси Шоу кінця 1920–1930-х років: «Візок з яблуками» (підзаголовок «політичний жарт»), «Гірко, але правда» («політичний гротеск»), «На мілині» («політична комедія») і «Женева» («Ще одна політична екстраваганца»).

Система жанрових позначень Б. Шоу свідчить також про відкритість його драм всіляким міжжанровим, міжродовим і міжвидовим сплавам. Так, драматичне може поєднуватися одночасно і з ліричним, і з епічним. Прикладом цього є п'єса «Чудовий Бешвіл, або Винагороджена сталість», що має авторський підзаголовок «*Віршоване перекладання роману «Професія Кешела Байрона»*» (роман цей був створений Б. Шоу на початку 1880-х років). «Чудовий Бешвіл» сполучає в собі і ліричну стихію, і пародійний фарс, і прикмети епічної драми. Жанрову природу цієї маловідомої п'єси можна визначити як «*ліро-епічний фарс*». Про синтез різнорідних і різновидових жанроутворюючих елементів може свідчити і підзаголовок знаменитої комедії «Пігмаліон» – «*роман-фантазія в п'яти діях*».

Низка драматичних творів Б. Шоу межує з жанрами *публіцистики*, що також підтверджується підзаголовками. Так, п'єса «О'Флаєрті. Кавалер ордена Вікторії» визначена автором як «*Спогад про 1915 рік. Памфлет про війську повинність*», а драма «Огастес виконує свій борг» має підзаголовком «*Драматичний трактат у вільній формі з приводу економії, викликаної вимогами воєнного часу, та інших проблем. Правдивий фарс*». Елементи публіцистичності містять такі твори Б. Шоу, як «*дискусії*» «Майор Барбара» і «Нерівний шлюб», «*п'єса-демонстрація*» «Охоплені пристрастю», а також «*проповідь у формі жорстокої мелодрами*» «Викриття Бланко Поснета».

Театр Шоу взаємодіє і з іншим видом мистецтва – театром маріонеток. Великий шанувальник лялькового театру, Б. Шоу на схилі життя пише свій «*фарс для ляльок*» «Шекс проти Шо», доброзичливу пародію на Шекспіра і самого себе. Показово, що одним із найбільш сильних комічних ефектів цього лялькового фарсу досягається шляхом використання прямих цитат і ремінісценцій з *трагедій* Шекспіра.

Слід зауважити, що подібне *парадоксальне сполучення непоєднуваного в самих авторських жанрових підзаголовках* є прикметою всієї драматургії ХХ–ХХІ ст. Підзаголовок стає одним з рівнів тексту, на котрих діє художній закон парадоксу, що сполучає взаємовиняткове. Жанрове визначення «Як важливо бути серйозним» О. Вайльда – «*легковажна комедія для серйозних людей*», «Чудової чоботарки» Ф. Гарсія Лорки – «*жорстокий фарс*», «Ромула Великого» Ф. Дюрренматта – «*неісторична історична комедія*», «Бідермана і паліїв» М. Фріша – «*повчальна п'єса без повчань*», «Коханців у метро» Ж. Тардьє – «*комічний балет без танців і музики*».

Поєднується «непоєднуване» і в авторських жанрових визначеннях бельгійського драматурга Мішеля де Гельдерода. Так, його «релігійна за сюжетом» п'єса «Святий Франциск Ассизький», за свідченням автора, «показувала життя святого, використовуючи найфантастичніші та несподівані прийоми, запозичені з балету, пантоміми, мюзик-холу»<sup>1</sup>. Така взаємодія з недраматургічними формами відобразилась і в Гельдеродових жанрових визначеннях, які нерідко сполучають протилежне. Так, п'єса «Смерть доктора Фауста» названа «трагедією для мюзик-холу», а драма «Про диявола, що проповідував дива» (сам заголовок якої наближається до оксюморонного) – «містерією для лялькового театру». «Поминки в пеклі» драматург визначив як «трагедію-буф», а «Пантаглейз» як «невеселий водевіль».

Подібно Б. Шоу, М. де Гельдерод створив систему різноманітних авторських жанрових найменувань. Серед них – «фарс» і «дивертисмент», «містерія» й «мораліте», «драматична комедія» і «драматична феєрія», «п'єса для маріонеток» та «момент». У цій системі, як видно, нового життя набувають архаїчні, здебільшого середньовічні жанри драматургії (мораліте, містерія, дивертисмент), а жанри високі легко взаємодіють з низькими, часом позадраматичними (трагедія-буф, трагедія для мюзик-холу, містерія для лялькового театру). За влучним зауваженням Л. Г. Андрєєва, «Гельдерод давав такі визначення жанру, що свобода його дій в рамках цієї приблизності наче малася на увазі. Строкатим переліком жанрових ознак Гельдерод швидше сповіщав про свободу жанру, ніж про свої перед ним зобов'язання»<sup>2</sup>.

Своєрідною квінтесенцією теорії жанроутворення в драматургії ХХ ст. є система жанрових визначень представників **театру абсурду**. Серед жанрових найменувань їх п'єс досить малу питому вагу посідають канонічні, «чисті» жанри. Наприклад, такі жанри, як трагедія чи мелодрама відсутні геть. А традиційні комічні жанри найчастіше мають «уточнення», покликані вже своїм підзаголовком очужено поглянути на п'єсу. Якщо це фарс, то «фарс у новому вимірі» («Однобічний маятник» Н. Ф. Сімпсона), якщо комедія, то

<sup>1</sup> Гельдерод М. де. Театр / Мишель де Гельдерод. – М.: Искусство, 1983. – С. 616.

<sup>2</sup> Андрєєв Л. Маски Мишеля де Гельдерода / Леонид Андрєєв // Гельдерод Мишель де. Театр / Леонид Андрєєв. – М.: Искусство, 1983. – С. 660.



«несценічна комедія» («Перерваний акт» Т. Ружевица), або ж – із застереженням – *«так звана комедія»* («Пішов із дому» того ж Т. Ружевица). Нейтральні визначення «п'єса» або «драма» абсурдисти також нерідко модифікують. І п'єса стає *«абсурдною»*, як позначає жанр «Ендшпіля» С. Беккет, або ж взагалі *«антип'єсою»*, як іменує Е. Йонеско «Голомозу співачку». Драма ж перетворюється на *«псевдодраму»* («Жертви боргу» Е. Йонеско).

Основний структурний тип в драматургії абсурду – *змішаний жанр*, в якому переплітаються ознаки жанрів «чистих». Серед авторських номінацій цих змішаних жанрів фігурують *«трагікомедія»* («Чекаючи на Годо» С. Беккета), *«трагіфарс»* («Стільці» й «Носороги» Е. Йонеско), *«псевдокласичний трагіфарс»* («Тато, тато, бідний тато!...» А. Копіта), *«комічна драма»* («Урок» Е. Йонеско), *«комічна мелодрама»* («Макбетт» Е. Йонеско) тощо.

Дифузія в театрі абсурду охоплює й елементи прикордонних видів мистецтва. Цей процес також декларується авторськими жанровими найменуваннями: *«клоунада»* («Негри» Ж. Жене, «Картина» Е. Йонеско), *«мім для одного актора і колючки»* («Сцена без слів II» С. Беккета), *«комічний балет...»* («Коханці в метро» Ж. Тардьє), *«кримінальна хроніка часів санації»* («Графська пломба» С. Мрожека), *«радіоп'єса»* («Про всіх, що падають» і «Жаринки» С. Беккета, «Важіль» Р. Пенже, «Різниця» С. Мрожека), *«телевистава»* («Будинок на кордоні» С. Мрожека).

В інших представників драми ХХ ст. підзаголовки також відображають органічне взаємодоповнення різних елементів: *«драматична комедія»* («Подія» В. Набокова), *«трагікомедія народний лубок»* («Трибунал» А. Макайонка), *«комедія про буржуазну трагедію шлюбу»* («Граємо Стріндберга» Ф. Дюрренматта), *«сентиментальний фейлетон»* («Вірочка» А. Макайонка), *«комедія-памфлет»* («Погана квартира» В. Славкіна), *«трагічний фарс (радіоп'єса)»* («Реінкарнація» Г. Горіна) і т. д.

Нарешті, в сучасній *постмодерністській* драмі традиційні жанрові параметри не здатні пояснити її природу і поетику. І хоча вони часом фігурують в авторських жанрових визначеннях (п'єсу «Мертві вуха» О. Богаєв іменує *«комедією в двох діях»*, «Анна Кареніна II» О. Шишкіна названа *«драмою в двох діях»*, «Гамлет. Версія» визначений Б. Акуніним як *«трагедія в двох актах»*), пояснити

це можна й інерцією драматургії минулого, й іронічно-ігровим переосмисленням/висміюванням цих форм, і відсутністю усталених термінів, адекватних жанровим пошукам митців-постмодерністів.

Втім, у середовищі самих драматургів наявне прагнення «розхитати» звичні жанрові визначення і створити оригінальні, антиканонічні найменування. Так, серед авторських підзаголовків сучасних п'єс знайдемо *«кабаре»* («Чоловіча зона» Л. Петрушевської), *«дійсність і сновидіння у 2 частинах»* («Іосиф та Надія (Кремлівський театр)» О. Кучкіної), *«фільмову мелодраму 1928 року про життя, любов і викриття знаменитої шпигунки Мата Харі в п'яти фільмах»* («Очі дня» О. Греміної), *«сімейний альбом в чотирьох фотографіях»* («Друже мій, повторюй за мною» О. Греміної), *«радіотрагедію для двох репродукторів»* («Революція» Д. О. Пригова), *«молодіжний «капусник» у 2-х діях»* («Бірюльово хіллз» В. Овдіна), *«хохмедію на два впливи»* («Блін 2» О. Слаповського), *«сексуальний пристрій на дві дії»* («Фаллоімітатор» О. Богаєва), *«кімнату сміху для самотнього пенсіонера на одну дію»* («Російська народна пошта» О. Богаєва), *«тридцять три щастя на дві дії»* («Людина-корито» О. Богаєва), *«Хвилюючу історію з щасливим кінцем»* («Загадка таємничого секрета, або Велика міхова тато» К. Драгунської), *«театр.doc»* («Перший чоловік» О. Ісаєвої).

Оригінальними підзаголовками багата й сучасна українська драматургія. У ній фігурують своєрідні, частіше за все унікальні авторські жанрові номінації: *«фентезі-притча з елементами чорної сучасності»* («Авва і Смерть» Оксани Танюк), *«чорна комедія для театру національної трагедії»* («Той, що відчиняє двері» Неди Нежданой), *«майже еротична трагедія»* («Химерна Мессаліна» Неди Нежданой), *«маленька п'єса про великий український сюр»* («Дорога до раю» Ярослава Верещака), *«українська п'єса радянською мовою»* («Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні» Олени Клименко), *«трагедія здійснених бажань»* («Сліди вчорашнього піску» Олександра Вітра), *«нетрагедія на одну дію»* («Пригости мене горіхами» Анни Багряної), *«драматичний етюд з фантазіями»* («Крейзі» Світлани Новицької), *«сучасна казка»* («Моя душа зі шрамом на коліні» Я. Верещака), *«драматична фантазмагорія»* («Я бачив дивний сон...» С. Новицької), *«мелодраматичний трагіглюк»* («Життя на трьох» Лідії Чупіс), *«кажуть,*

«зовсім-не-дурна» драма» («Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше» Артема Вишневського), «моноп'єса на три складові людини, призначається для втілення не на сцені, а в житті» («Людина» Юрія Паскара), «трагікомічна мелодрама з присмаком похмілля» («Цеппелін кольору мрії» Віктора Понізова) тощо.

За спостереженнями Т. Вірченко, більшість авторських жанрових визначень сучасної української драматургії – «синтетичні утворення, які покликані підкреслити прагнення драматургів бачити сценічне втілення п'єс. Автори своїми визначеннями пропонують читачам діалог, з якого встановлюється результат – поєднання різних за походженням жанрових форм. Оригінальність назв у більшості випадків є нічим іншим, як частковим розкриттям змістової лінії твору, що зумовлює тяжіння до епізації; констатуванням структурних елементів п'єси. І хоча драми продовжують домінувати над комедіями і трагедіями, жанрові модифікації комедій у номінації містять прийом, за допомогою якого досягається основний ефект. Увиразнюється жанр трагікомедії, оскільки драматурги пропонують своїм читачам / глядачам спостерігати двобій приземленої реалістичності й національної трагедії, де пафосність останнього стирається заглибленням у буденність»<sup>1</sup>.

3) До **внутрітекстових** жанрових визначень належать авторські ремарки, передмови, післямови. Прикладом може слугувати **система ремарок**, якими Д. Хармс забезпечив друкований текст своєї п'єси «Єлизавета Бам»<sup>2</sup>. Він розділив її на дев'ятнадцять епізодів («шматків»), кожен з яких повинен мати власний жанр. Серед авторських позначень цих «шматків» знайдемо: (1) «Шматок реаліст., мелодрама»; (2) «Шматок реалістичний, комедійний»; (4) «Жанр побутовий-комедійний»; (7) «Урочиста мелодрама»; (9) «Шматок пейзажний» (пародія на натуралізм); (12) «Шматок чинарський» (скомороший, балаганний); (15) «Баладний пафос»; (19) «Кінцівка, оперний».

Отже, згідно з авторським задумом, кожен епізод драми має оригінальний жанровий різновид. Причому, зустрічаються як традиційні драматичні жанри (комедія, мелодрама), так і жанри позадраматичні (балада) і навіть позалітературні (опера). До того ж кожна з цих жанрових форм в «Єлизаветі Бам» пародіюється («шматок пейзажний») і парадоксально «вивертається» («урочиста мелодрама»). У своїй експериментальній п'єсі Д. Хармс здійснює

спробу «накладання» найрізноманітніших жанроутворень, свого роду *монтажу жанрів*.

Подібний монтаж, що є прикметою чи не всієї сучасної драматургії, декларується і в інших елементах драматичного тексту. Авторські жанрові рефлексії можуть міститись у передмові та післямові до драм. Один з провісників театру оберіутів і театру абсурду Лев Лунц у *передмові* до своєї п'єси «Поза законом» зазначає: «Я намагався вирішити важке завдання: почавши водевілем, закінчити трагедією. Я хотів зробити цей перехід органічним: він впливає з основної ідеї п'єси»<sup>1</sup>. А в *післямові* до іншої драми Л. Лунца «Бертран де Борн», що носить характер театрального маніфесту, також містяться роздуми про жанрову природу і систему. Тут автором декларується завдання «з низького створити високе, зі звірячого – трагічне». Тут же міститься уточнення жанрового підзаголовка п'єси («Якби я був зухвалий, я б назвав свою трагедію *романтичною*. Але я не наважуюся: занадто відповідально звучить це слово, занадто воно мені дороге»). І в цій же післямові Л. Лунц «реабілітує» ще один вплетений в його драматичний текст жанр – мелодраму: «*Мелодрама* врятує театр. Фальшива літературно, вона *сценічно* безсмертна! А для мене сценічність важлива понад усе»<sup>2</sup>. Прикметно, що особливу увагу до мелодрами зближує Л. Лунца і Д. Хармса, та й не тільки їх. Справді, жанр мелодрами – п'єси з гострою інтригою, перебільшеною емоційністю, різким протиставленням добра і зла і морально-дидактичною тенденцією, практично не зустрічається в чистому вигляді в театральному мистецтві ХХ століття. Однак мелодраматичні прийоми помітні в трагедіях, комедіях, трагікомедіях, драмах, що ми спостерігали в вищенаведених авторських жанрових позначеннях Б. Шоу, Е. Йонеско, О. Греміної тощо.

4) Важливу частину системи авторських жанрових номінацій складають і *позатекстові (екстратекстові) авторські коментарі, висловлювання*, «розкидані» по художніх і публіцистичних творах, статтях, есе, інтерв'ю та виступах драматургів. Так, наприклад, охоче висловлювався з приводу жанрової природи своїх п'єс Е. Йонеско. Він завжди рішуче протестував проти постановок його

<sup>1</sup> Лунц Л. Вне закона: Пьесы, рассказы, статьи / Лев Натанович Лунц. – СПб.: Композитор, 1993. – С. 42.

<sup>2</sup> Там само. – С. 142.

п'єс, які не враховують притаманне переплетення різнорідних начал, обурювався їх інтерпретацією як суто пародійних, карикатурних, фарсових. Драматург нарікав на те, що глядачі приходять на «Голомозу співачку», яка покликана стати *«трагедією мови»*, аби посміятися. В американській постановці «Носорогів», в котрій п'єса трактувалась як кумедний фарс, Е. Йонеско угледів *«інтелектуальне шахрайство»: «нехай це фарс, але фарс трагічний»*<sup>1</sup>. Не прийняв він і «Носорогів» у Німеччині – іншу крайність у тлумаченні: в німецькій версії п'єса перетворилася на трагедію. За словами Йонеско, відповідно з авторським задумом п'єсу інтерпретував лише Жан-Луї Барро, який влучно назвав «Носорогів» «бурлескним кошмаром» і «братами Маркс у Кафки»<sup>2</sup>.

Е. Йонеско неодноразово постулював парадоксальну жанрову дифузію і гібридизацію: «Я назвав свої комедії «антип'єсами», «комічними драмами», а драми – «псевдодрамами» або «трагіфарсами», бо, як на мене, комічне трагічне, а трагедія людини сміховинна»<sup>3</sup>. Пояснює Йонеско також єдність протилежностей у своїх творах: у «псевдодрамі» «Жертви боргу» він спробував «втопити комічне в трагічному», а в «трагіфарсі» «Стільці» – трагічне в комічному; «Або, якщо завгодно, протиставити комічне трагічному, щоб об'єднати їх у новому театральному синтезі»<sup>4</sup>. Втім, він застережує, що полярні елементи не повинні розчинятися один в одному: «вони співіснують, взаємно відштовхуються... створюють динамічну рівновагу, напругу»<sup>5</sup>.

Думки про взаємодію і взаємозамінність полярних жанрових категорій, трагічного і комічного, про виконання протилежній їх природі функцій Ежен Йонеско висловлював неодноразово: «Комедія, будучи передчуттям абсурду, здається мені більш безвихідною, ніж трагедія. Комічність не має виходу»<sup>6</sup>. І з ним солідарні у своїх висловлюваннях інші представники театру абсурда. Семюелю Беккету належить думка про те, що «життя кожної людини, якщо

<sup>1</sup> Йонеско Э. Слова и послесловия / Эжен Йонеско // Театр. – 1994. – № 2. – С. 187.

<sup>2</sup> Барро Ж.-Л. «Носорог» - это бурлескный кошмар / Жан-Луи Барро // Театр. – 1994. – № 2. – С. 191.

<sup>3</sup> Йонеско Э. Противоядия / Эжен Йонеско. – М.: Прогресс: Литера, 1992. – С. 48.

<sup>4</sup> Там само. – С. 49.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Там само. – С. 48.

його проаналізувати в цілому, зупиняючись виключно на вузлових моментах, і справді трагічне. Але, вдивляючись в кожну його деталь окремо, виявиться, що воно має характер комедії. Адже всі життєві негаразди, постійна роздратованість в кожен окремих момент, бажання і страхи, невдачі кожної миті – все залежить від випадку, що якимось чином виявиться комічним жартом. Тоді як непогамовані бажання, які немилосердно розбиваються долею, численні страждання і помилки зі смертю у фіналі, безсумнівно, трагічні. Тобто, виявляється, що доля ніби додала до життєвих катастроф незбагнений фарс, заповнивши наше буття всією сукупністю трагічних рис. І все ж ми не в змозі якимось чином довести власну гідність трагіків, все життя граючи найдурніші комедійні ролі»<sup>1</sup>.

«Мені все у житті здається смішним, – зізнавався англійський абсурдист Гарольд Пінтер. – Навіть трагедія комічна». Г. Пінтер, за його словами, відтворює у п'єсах ту «реальність абсурду», у якій «все комічно, але завжди настає момент, коли «людська ситуація», подібно до трагедії, перестає бути смішною»<sup>2</sup>. Відзначимо, що Пінтер є основоположником жанру «комедій страху», сама назва якого означає, що театр одночасно і бавить, і вселяє страх. За висловом ще одного абсурдиста – француза Жана Жене, трагедію можна описати таким чином: «вибух реготу, який обривається риданням, що повертає нас до джерела всякого сміху – до думки про смерть»<sup>3</sup>. Як бачимо, навіть у цьому визначенні трагічне і комічне перебувають у стані вільного взаємного перетікання.

В системі екстратекстових висловлювань драматургів ХХ століття можна помітити ще одну прикметну рису: кордони між трагічним і комічним та іншими протилежними категоріями стають *хиткими*, а то і зовсім *зникають*. Так, за визнанням Е. Йонеско, він «ніколи не міг зрозуміти різниці між комічним і трагічним»<sup>4</sup>. Процес дифузії, взаємозаміни та взаємодоповнення полярних явищ

---

<sup>1</sup> Cormier R. Waiting for death: the philosophical significance of Beckett's «En attendant Godot» / [Електронний ресурс] Ramona Cormier and Janis L. Pallister // Режим доступу до ресурсу: // <http://www.english.fsu.edu/jobs/num07/Num7Hesla.htm>

<sup>2</sup> Цит. за: Esslin M. The Theatre of the Absurd. – 3 ed. / Martin Esslin. – London: Penguin Books, 1987. – P. 242.

<sup>3</sup> Преодолев головокружение. О творчестве Жана Жене // Театр. – 1989. – № 7. – С. 87.

<sup>4</sup> Йонеско Э. Противоядия. – С. 48.

призводить до слабкості міжжанрових перегоронок. Взаємне тяжіння різнорідних часток у тексті стає настільки сильним, що саме їх відштовхування, схоже, є цілком неможливим. «Візьміть трагедію, – пропонує Е. Йонеско, – прискорте дію та отримаєте комічну п'єсу; повністю звільніть персонажів від психології та отримаєте ще більш комічну п'єсу; перетворіть своїх персонажів у соціальні типи, списані з соціальної дійсності, й ви знову отримаєте комічну п'єсу ... трагікомічну»<sup>1</sup>.

Хиткість міжжанрових кордонів відзначали у своїх висловлюваннях численні драматурги: Г. Аполлінер, А. Арто, Б. Шоу, Б. Брехт та ін. Б. Шоу, наприклад, зазначав, що хоча дві його п'єси – «Професія місіс Воррен» і «Серцеїд» – номінально належать до різних жанрів (перша являє собою «грубу мелодраму», а друга – «трагікомедію»), обидва вони «створені однаковим способом», а відмінності між ними «носять чисто випадковий характер»<sup>2</sup>.

Зауважимо, що авторські жанрові визначення не завжди слід приймати повністю, «на віру». Якщо одні можуть послужити підставою для дослідника, є коректними, влучними і точними (як підзаголовки Б. Шоу або висловлювання про власні драми Е. Йонеско), то інші можуть не відповідати реальній жанровій природі твору. Так, п'єси «Володимир Маяковський», «Генріх IV» і «Свята Іоанна різниць» названі відповідно В. Маяковським, Л. Піранделло і Б. Брехтом «трагедіями». Однак по суті своїй всі вони належать до жанру трагіфарсу, що неодноразово наголошувалося дослідниками<sup>3</sup>. Такими ж приблизними є і «комедії»

<sup>1</sup> Йонеско Э. Мысли. Экспромт Альмы / Эжен Йонеско // Театральная жизнь. – 1992. – № 8. – С. 31.

<sup>2</sup> Шоу Б. Автобиографические заметки. Статьи. Письма / Бернард Шоу. – М.: Радуга, 1989. – С. 351.

<sup>3</sup> В. Фролов називає «трагедію» «Володимир Маяковський» «трагічним балаганом», звертаючи увагу на «парадоксальні, символіко-фантастичні абсурдні ситуації» п'єси (Фролов В.В. Муза пламенной сатиры. Очерки советской комедии (1918 – 1986) / Владимир Васильевич Фролов. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 28–29). Н. Єліна відзначає «подвійний фарс», що розігрується в домі Генріха IV (Єліна Н. Итальянский театр XX века и драматургия Луиджи Пиранделло / Н. Елина // Луиджи Пиранделло. Пьесы / Н. Елина. – М.: Искусство, 1960. – С. 20). Б. Райх, розглядаючи п'єсу Брехта, робить висновок про те, що «Свята Іоанна різниць» виявилася «трагічним фарсом про довірливу... негідну помічницю справи революції» (Райх Б.Ф. Брехт (Очерк творчества) / Бернгард Фердинандович Райх. – М.: Всероссийское театральное общество, 1960. – С. 88).

Ф. Дюрренматта, жодна з яких не являє собою зразок чистого комедійного жанру (це – «трагічні комедії», як точно визначив сам драматург жанр своєї п'єси «Візит старої дами»). Проте хоча авторські думки і самооцінки нерідко суб'єктивні, до них слід ставитися не тільки критично, але і шанобливо. Провести чіткого розмежування між висловлюваннями письменників і літературознавців неможливо (та й не потрібно). Як справедливо зазначає Н. Копистянська, «вони всі разом складають єдність критичної теоретичної думки. Письменникам варто було б значно більше уваги приділяти аналогічним роботам вчених, так само як теоретикам – працям митців»<sup>1</sup>. Думається, настав час розпочати роботу над складанням лексику авторських жанрових найменувань – для початку, наприклад, на багатому і різноманітному матеріалі драми ХХ–ХХІ століття.

\*\*\*

Те, як система авторських жанрових рефлексій відбиває жанрову картину сучасної драматургії, помітно із наступного прикладу. У 2013 році вийшла друком антологія української драматургії під назвою «13 сучасних українських п'єс»<sup>2</sup>. Об'єднавши твори як маститих драматургів, так і менш відомих авторів (Я. Верещак, В. Даниленко, Т. Іващенко, О. Ірванець, І. Коваль, А. Наумов, Неда Неждана, В. Сердюк та ін.), вона репрезентує різні стилі й жанри, відтак може слугувати своєрідною моделлю, зрізом сучасної драматургії. Нас цікавить насамперед те, яким чином у збірці представлено жанрову картину сучасної драми. І вже сам аналіз авторських жанрових визначень засвідчує розмаїття генологічних пошуків презентованих авторів. Для зручності презентуємо дані про це у вигляді таблиці.

Автор	Назва п'єси	Авторська жанрова номінація
Ярослав Верещак	Уніформіст	Театральна притча
Олександр Вітер	Ніч вовків	Драма

<sup>1</sup> Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – С. 20.

<sup>2</sup> 13 сучасних українських п'єс. – К.: Преса України, 2013. – 576 с.



## Жанри сучасної драматургії: наукова та авторська рефлексія

Володимир Даниленко	Гроші для Йонеско	Комедія
Олександр Жовна	Експеримент	Розповідь тифлосурдопедагога
Тетяна Іващенко	Замовляю любов	Лірична комедія
Олександр Ірванець	Якось в Америці	П'єса на 2 дії з роллю для рудого kota
Ірена Коваль	Маринований аристократ	–
Олександр Куманський	Тоталізатор	Соціальна трагікомедія на дві дії
Олег Миколайчук-Низовець	Дикий мед у рік Чорного Півня	Моноп'єса
Анатолій Наумов	Кафедра для достойника	Трагіфарс у двох засіданнях
Неда Неждана	Угода з ангелом	Фарс-фантазмагорія на дві дії
Володимир Сердюк	Сестра милосердна	П'єса
Григорій Штонь	День прожитих бажань	Елегія

Авторські жанрові визначення тринадцяти українських драматургів є чудовою ілюстрацією чинних жанротворчих процесів, які спостерігаються у сучасному європейському драматичному мистецтві загалом. Деякі номінації (драма, комедія) свідчать про існуючу інерцію класичних, до того ж «чистих» жанрових форм минулого. Ряд найменувань засвідчує тяжіння сучасної драматургії до жанрів-гібридів (трагікомедія, трагіфарс), котрі безперечно домінують у мистецтві ХХ – початку ХХІ століття. Серед авторських маркерів присутня і найбільш нейтральна «п'єса», що у новітньому театральному дискурсі є радше спробою драматурга зняти із себе «жанрову відповідальність» і перекласти її на реципієнта (читача, глядача, режисера). Номінація «п'єса» (до речі, вона супроводжує усі драматичні твори О. Ірванця) водночас є відбитком авторської жанрової відкритості та «безвідповідальності» новітньої доби та тяжінням до постмодерністського вільного вибору та розімкненості митця до співтворчості з читачем. До цієї номінації близька й «нульова»

(відсутня) у творі Ірени Коваль, яка також свідчить про жанрову невизначеність та рецептивну свободу.

Низка жанрових визначень (наприклад, фарс-фантазмагорія) віддзеркалює існуючу в сучасній драматургії тенденцію до оригінальних, неповторних авторських креацій, до авторського жанру, своєрідного «ідеожанру». Вона притаманна насамперед тієї частині драми межі ХХ–ХХІ ст., що орієнтована на ігрову постмодерністську естетику.

Тяжіння сучасної драматургії до ліризації та епізації, а відтак – до продуктивної міжродової дифузії відбивають такі номінації, як «лірична комедія», «елегія» (жанр, запозичений з ліричного роду літератури) та «театральна притча», «розповідь» (що маркує приналежність до епічного театру).

Окрім міжродової, наявною є і міжвидова дифузія, яка відображає контакти з позадраматичним жанровим і взагалі художнім світом. Це можна помітити у «розповіді тифлосурдопедагога» та п'єсі «з роллю для рудого kota». Самий характер діяльності тифлосурдопедагога, який у своїй професії, як відомо, пов'язаний зі сліпоглухоніми дітьми, апріорі протипоказаний драматичному мистецтву, що має справу з візуальним та звуковим боком реалізації художнього. А «рудий кіт» (до речі, відсутній у списку дійових осіб п'єси О. Ірванця) має величезне жанрове та тематичне інтертекстуальне поле: від народної казки і середньовічного бестіарію до абсурдистського та постмодерного розширення персоносфери («Лис-аспірант» С. Мрожека, «Берег утопії» Т. Стоппарда, де також діє персонаж на ймення Рудий кіт), міфологізованих творів і постатей сучасної культури (від М. Булгакова до Й. Бродського). До речі, у цьому авторського підзаголовку наявний ще один вкрай важливий у сучасній драматургії жанроутворюючий процес – інтертекстуалізація.

Деякі жанрові номінації відбивають ще одну потужну в сучасному театрі тенденцію. Це відродження й модифікація архаїчних жанрових форм драматургії. Так, фарс, як відомо, є жанром передусім середньовічної драми, витіснений комедією за доби Ренесансу і Класицизму. До певної міри подібні реставраційні процеси відбуває і наявний в антології жанр притчі – алегоричного й дидактичного жанру давньої та середньовічної словесності.

Нарешті, «моноп'єса» є також характерним і досить продуктивним жанровим утворенням сучасної української («Мільйон парашутиків» Неди Нежданой) та європейської (пізній Семюел Беккет, «Контрабас» Патріка Зюскінда, «Як я з'їв собаку» Євгенія Гришковця) драматургії.

Таким чином, авторські жанрові визначення, оприявлені лише в межах однієї збірки, є яскравим свідченням жанрвотворчої динаміки, характерної для сучасного драматичного мистецтва. Проте, мабуть, найголовнішим є те, що у своїй сукупності презентовані номінації відбивають процес саме жанрових трансформацій, модифікацій та новацій у більшості з аспектів: 1. Консервація чистих (класичних) жанрових форм; 2. Тяжіння до жанрів-гібридів; 3. Надання рецептивної жанрової свободи; 4. Творення авторського жанру (ідеожанру); 5. Модифікація архаїчних жанрів; 6. Участь у процесах міжродової дифузії (ліризація та епізація драми); 7. Між-і позавидовий жанровий струмінь (контакти з позадраматичним світом); 8. Інтертекст як жанрвотворчий чинник.

#### **1.4. Особливості жанрової системи сучасної драматургії**

Загальним місцем у студіях жанрової картини сучасної драматургії є констатація складності та навіть неможливості її опису та систематизації, своєрідна наукова генологічна приреченість. Наголошуючи на неоднорідності жанрової системи драматургії на межі ХХ – початку ХХІ ст. літературознавці (як і театрознавці<sup>1</sup>) опускають та вмивають руки. Наприклад, розглядаючи жанри сучасної російської драматургії, М. Громова зауважує, що драматурги нерідко «відкидають усталену в літературознавстві традиційну жанрову класифікацію, наполягаючи на індивідуалізації жанру кожної окремої п'єси. Тому часто, поряд зі звичним позначенням написаного твору словом «п'єса», «драма», можна зустріти: «текст», «проект», «композиція» і чимало вигаданих самими авторами жанрових визначень»<sup>2</sup>. Безперечно, як ми мали змогу пересвідчитись у

---

<sup>1</sup> Див.: Липківська А. К. До проблеми жанру в драматургії та театрі ХХ – початку ХХІ століття / Анна Костянтинівна Липківська // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – К. : Компас, 2007 – Вип. 1. – С. 12–24.

<sup>2</sup> Громова М.И. Русская драматургия конца ХХ – начала ХХІ века. – С. 229

підрозділі про авторські жанрові номінації, драматурги ХХ–ХХІ ст. тяжіють до «індивідуалізації жанру», до створення оригінального, неповторного підзаголовку, а разом із тим – креації ідеожанру. Проте це ніяк не означає, що постульовані в експериментальному авторському жанровому визначенні жанрові форми мають зводити нанівець самі спроби їх класифікації.

С. Гончарова-Грабовська констатує «складний жанрово-стильовий характер» сучасної драматургії, «неоднорідність її напрямів і течій». Дослідниця наголошує, що її «жанрове обличчя» змінилось. виокремлює «традиційну і нетрадиційну (експериментальну) драму»<sup>1</sup>. Однак і вона не знаходить вагомих критеріїв для цього дихотомічного поділу, як, власне, і не намагається охопити всю жанрову систему сучасної драми.

Л. Черниєнко також констатує, що дослідники сучасної драми «звертають найсерйознішу увагу на істотні зміни в її родових ознаках (активізація впливу «суміжних» родів – епосу і лірики), процес лаконізації драматургічних форм, проникнення в драму елементів інших мистецтв, хеппенінг тощо»<sup>2</sup>. Дослідниця намагається внести деякі уточнення до жанрової системи сучасної драматургії. Так, вона заперечує повне ототожнення таких явищ, як вербатім-на драма і «театр дос.», диференціюючи їх жанрову природу як за походженням, так і за рецепцією: «п'єси-вербатім **монтувалися** з магнітофонних записів реальних діалогів і полілогів реальних людей. У записах нічого міняти не можна було, тільки переставляти місцями і компонувати за задумом автора (авторів). Документальна драматургія допускає більш вільне поводження з документами будь-якого виду, в тому числі диктофонними (магнітофонними) записами. Крім того, вербатімну п'єсу *читати* практично неможливо, документальну набагато простіше, тому що істинний вербатім відрізняється повною безфабульністю в класичному розумінні. Документальна драма зберігає обов'язково хоча б елементи фабули»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца ХХ – начала ХХІ века. – С. 18–19.

<sup>2</sup> Черниенко Л. В. О некоторых особенностях развития жанрово-родовой системы современной русской драматургии / Л.В. Черниенко // Наукові записки Харківського педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство. 2012. – № 1 (69), т. 2. – С. 165–172.

<sup>3</sup> Там само. – С. 168.

Втім, із деякими уточненнями Л. Чернієнко погодитись важко. Наприклад, дослідниця стверджує, що «*формальною* протилежністю вербатіму є **моноп'єси** (монодрами – як синонім)»<sup>1</sup>. Проте якраз із формальної точки зору вербатім нерідко являє собою саме монодраму. Л. Чернієнко ж підставою для цього розмежування вбачає в тому, що моноп'єси притаманний «унікальний образ *подвійного синтезу: драма плюс лірика; драма/лірика плюс епос* (монолог-розповідь)». Проте, як ми бачили, сучасній драмі загалом також притаманний міжродовий синтез – процеси епізації та ліризації в ній є тотальними й неподільними. В усякому разі цей «подвійний синтез» аж ніяк не є конститутивною рисою саме монодрами.

Більш того, дослідниця взагалі відмовляє моноп'єсі у праві називатись жанром: «скоріше це **міжжанровий і міжродовий гібрид**, який може відображати в собі ознаки різних класичних жанрів: моноп'єса-мелодрама, моно-трагедія, моно-комедія тощо»<sup>2</sup>. На нашу думку, це твердження також не є науково коректним. Так, у своїй недавній дисертації про сучасну монодраму Ж. І. Бортнік переконливо продемонструвала її жанрову парадигму. У центральному – другому – розділі своєї дисертаційної розвідки, що носить показову назву «Монодрама як літературний жанр», вона дослідила змістові та формальні рівні жанру монодрами в контексті певної естетичної концепції дійсності, моделі світу<sup>3</sup>.

У цілому ж Л. Чернієнко, як і інші численні дослідники сучасної драми, констатує «деформацію традиційної жанрової системи драматургії», «появу гібридних та авторських жанрів», проте також не робить спроби окреслити контури її системи.

Справді, слід погодитись із численними дослідниками сучасної драми про її жанрову неоднорідність і труднощі жанрової класифікації. Однак схожі проблеми існували досить давно, причому не лише у драматичному роді літератури. Так, наприклад, **жанри епосу** класифікують за різними критеріями: за часом виникнення,

<sup>1</sup> Черниенко Л. В. О некоторых особенностях развития жанрово-родовой системы современной русской драматургии / Л. В. Черниенко // Наукові записки Харківського педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство. 2012. – № 1 (69), т. 2. – С. 170.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Бортнік Ж. І. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Жanna Іванівна Бортнік. – Луцьк, 2016. – С. 56–155.

особливостями мовної організації (прозаїчної та віршової) тощо. Однак найчастіше епічні жанри групують за масштабом зображення подій і доль, повнотою охоплення дійсності, тобто за розміром. Як зауважував Б. В. Томашевський, ознака розміру, що є основною у класифікації творів епосу, – «далеко не така маловажлива, як це може здатись на перший погляд. Від обсягу твору залежить, як автор розпорядиться фабульним матеріалом, як він побудує свій сюжет, як уведе до нього свою тематику»<sup>1</sup>. За цією ознакою розрізняють три групи жанрів епосу: 1. Великі (епопея і роман); 2. Середні (повість); 3. Малі (новела, оповідання, притча, казка, міф, легенда).

Поряд із традиційним **жанровим поділом лірики** (епіталама, панегірик, дифірамб, ода, епітафія, епіграма, мадригал, канцона, станси, елегія, гімн, послання тощо), який здійснюється в залежності від типу переживань поета, від «ставлення суб'єкта до загального змісту, який він бере для свого твору» (В. Белінський), існують інші спроби класифікації ліричних творів. Оскільки процес жанрової еволюції в ліриці призвів до того, що з-під пера поетів виходять твори, котрі не відповідають жодному з відомих жанрових параметрів, деякі дослідники пропонують взагалі відмовитись від традиційного жанрового поділу ліричних творів і перейти до їх **ідейно-тематичної класифікації**. За такими принципами лірика поділяється на такі види, як громадянська, філософська, релігійна, пейзажна, любовна. Існує також класифікація, згідно з якою лірична поезія поділяється на **медидативну і суггестивну**.

До поділу драматичних жанрів також можна було б запропонувати декілька критеріїв:

1. За ознакою *розміру*, не менш важливого, що й в епосі, драми поділяються на одноактні та багатоактні.

2. За *кількістю дійових осіб* слід розрізняти монодраму (один персонаж), дуодраму (двоє) і полідраму (три і більше).

3. За *розробкою сюжету* драматургія поділяється на оригінальну (драматургію першосюжетів) та драматургію обробок (О. Чирков).

4. За *жанровим каноном* можна запропонувати розподіл на канонічні та неканонічні жанри драми. Проте, зауважимо, що ця є найбільш рухомою. Адже якщо, скажімо, трагікомедія з точки зору

<sup>1</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тмарченко; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко / Борис Викторovich Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1999. – С. 159.

аристотелівського канону або ж канону європейського класицизму являє собою неканонічний жанр, то для драматургії бароко або ж драми ХХ століття трагікомедія є однією з жанрових домінант.

5. Також можна запропонувати критерій жанрової та родової чистоти. «Чистими» у жанровому відношенні будуть, наприклад, трагедія та комедія, а «нечистими» («гібридними») – трагікомедія чи трагіфарс. З точки зору родової належності ознак «чистоти» будуть позбавлені епічна та лірична драма.

Подібних критеріїв можна було б спробувати навести ще, причому чимало. Однак для більшої уніфікації та уникнення ускладнень при роботі із без того складною жанровою системою сучасної драматургії вважаємо за доречне не примножувати кількість критеріїв для класифікацій жанрів, а зупинитись на одному, базовому, *не видовому або метажанровому* (слід визнати, що викладені нами можливі варіанти поділу драматичних жанрів носять саме такий характер), а жанровому. Без цього справді проблематично, а то й неможливо схарактеризувати будь-яку жанрову систему, а сучасну й поготів.

Спробуємо схарактеризувати основні особливості сучасної системи драматичних жанрів, зважаючи на жанрові трансформації, модифікації, новації, а також жанротворчі процеси. Адже саме вони й призвели до оновлення жанрової системи сучасної драматургії. Жанрове обличчя драматургії межі ХХ–ХХІ століття характеризується наступними рисами:

1. Якщо за кожної історико-літературної доби (від античності до модернізму) драматургія відзначалась існуючими жанровими домінантами (трагедія та комедія в давньогрецькому та класицистичному театрі, драма в епоху Просвітництва тощо), то сучасна драматургія домінуючих жанрів позбавлена. У ній взагалі відсутні як магістральні стильові, так і жанрові тенденції. Натомість саме ця відсутність і складає чи не найбільш характерну рису сучасної драми. С. Гончарова-Грабовська слушно зауважує, що «наявність різних естетичних установок, їх співіснування в єдиному просторі сучасності надає драматургії складний жанрово-стильовий характер, відображаючи неоднорідність її напрямів і течій»<sup>1</sup>.

2. Визначну роль у жанротворенні відіграють авторські жанрові рефлексії. Система авторських жанрових найменувань, наприклад,

<sup>1</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца ХХ – начала ХХІ века. – С. 18.

ілюструє процес тотальної міжжанрової, міжродової та міжвидової конвергенції, а також свідчить про процес модифікації архаїчних жанрів драматургії.

3. Структурний тип чистого жанру (трагедія, драма, комедія) у сучасній драматургії презентовано, причому досить широко. Проте сучасна трагедія чи комедія функціонують у помітно трансформованому вигляді. Трагедія, наприклад, позбавлена ознак чистого, сформованого ще в давньогрецькому театрі, жанру. Для її природи характерне сполучення із «протипоказаними» жанровими елементами (наприклад, комедії, мелодрами, фарсу).

4. Жанрову картину драматургії на зламі ХХ–ХХІ століть визначають процеси тотальної жанрової дифузії та гібридизації, взаємодії усіх традиційних жанрових форм. Саме через це важливу роль відіграють різноманітні жанри-гібриди: від традиційних, поширених і у драматургії минулого змішаних жанрів (трагікомедія, трагіфарс) до екзотичного ідеожанру, відкритого як для усіляких міжжанрових (трагедія і фарс), міжродових (драма і епос) та міжвидових (театр, цирк, опера) сплавів, так і до їх вільної взаємозаміни, взаємних переходів і доповнень, до хиткості й стирання міжжанрових меж.

5. У сучасній драматургії помітним є процес своєрідної реставрації, точніше модифікації архаїчних жанрових форм. Особливо активно задіяні жанри середньовічного європейського театру (містерія, міраклъ, мораліте, фарс), жанрова матриця яких трансформується, нерідко парадоксально вивертається. Наприклад, у жанрі містерії-буф основоположне місце займають релігійні, ритуальні, містеріальні елементи, але при цьому вони сплавляються з «низьким», фарсовим, буфонним.

6. Поряд із трансформацією традиційних канонічних жанрів (трагедія) та жанрів-гібридів (трагікомедія), модифікацією архаїчних жанрів драматургії (містерія), у сучасній драматургії виникають новітні жанрові форми. Так, доволі широко поширені такі, що можна об'єднати у групу сюжетотворчих жанрів (драма-сиквел, драма-приквел, драма-римейк тощо). Щодо них у науковому та літературно-критичному дискурсі нерідко застосовують епітет «вторинні». Проте він несе в собі явну негативну оцінку і не видається коректним. Сюжетотворчі жанри є результатом інтермедіальних контактів драматургії. Більшість із них пов'язано із відповідними



Жанри сучасної драматургії: наукова та авторська рефлексія  
явищами світового кінематографу. Це можна пояснити, з одного боку, величезним впливом кіно на інші види мистецтва (в тому числі драматургію і театр) у сучасну добу й подібність жанротворчих процесів у кіно- і теледраматургії та драматургії як метавиду мистецтва в цілому, а з іншого, наявною рефлексією даних явищ як у теорії та історії кіномистецтва, так і у масовій рецепції.

Зважаючи на вищесказане, доречним є виділення кількох *жанрових груп, які й визначають жанрову систему драматургії на межі ХХ–ХХІ ст.*:

**1. Жанрові трансформації**, що до них належать сучасні форми як традиційних чистих жанрів (трагедія, комедія, драма), так і поширених у драматургії минулого жанрів-гібридів (трагікомедія, трагіфарс);

**2. Жанрові модифікації**, котрі охоплюють видозміни відроджених у сучасній жанровій динаміці драми архаїчних жанрів драматургії (містерія, міраклъ, мораліте, фарс, комедія дель арте), котрі на тривалий час (нерідко на кілька століть) «випали» з історії театрального мистецтва;

**3. Жанрові новації**, до яких належать найсучасніші жанрові форми, які оформились у драматургії лише на межі ХХ–ХХІ ст. (драма-сиквел, драма-приквел, драма-римейк, драма-ремікс, драма-сайдквел, драма-кросвер).

Власне аналізу цих трьох груп і буде присвячено відповідні розділи нашого дослідження.

---

## РОЗДІЛ 2.

---

### ЖАНРОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ ТА ЖАНРОТВОРЧІ ЧИННИКИ У ДРАМАТУРГІЇ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

#### 2.1. Структурні зміни сучасного драматичного тексту та їх вплив на жанрову динаміку

У сучасній драматургії відбувається потужний процес «*деа-тралізації*» (постдраматизації) драми, у контексті якого деформується, а то й ліквідуються її жанрові ознаки. У багатьох п'єсах не просто щезають традиційні генологічні прикмети (трагедійні, комедійні, мелодраматичні тощо) – створюється, сказати б, «нульовий жанр». У цьому випадку твір не має ознак ні чистих, ні гібридних, ні архаїчних жанрів, ні навіть подібності до нейтральної п'єси. І це безпосередньо пов'язано із руйнуванням традиційної структури драматичного тексту, причому, як «аристотелівського», так і «неаристотелівського» (епічного) типів.

Як відомо, в епічному театрі, починаючи із брехтівської практики, драматичний твір *поділяється* не на традиційні акти (дії) та яви, а на епізоди (картини, сцени), які надають драмі епічного, наративного характеру, слугують втіленням теоретично обґрунтованого німецьким реформатором «ефекту очуження». Наприклад, у драмі-хроніці Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» дію очужує короткий виклад подальших подій перед початком кожної з дванадцяти картин: це дає змогу зосередитись не на тому, *що* відбудеться, а *як*, а значить, за авторською концепцією, сприяє формуванню активної аналітичної позиції глядача (під час вистави ці ремарки проектувалися на екран) й читача.

У сучасних драматургів подібна епізіція «брехтівського типу» нівелюється. Наочним прикладом цього може слугувати творчий досвід митців, що представляють різні національні традиції. Так, п'єсу

польського драматурга Міхала Вальчака «Перший раз» (2008) поділено на шість сцен та епілог, проте ці структурні підрозділи не мають описової частини та навіть заголовків, містять лише нумерацію (Сцена 1, Сцена 2 тощо). З шести подібним же чином пронумерованих сцен складається його ж драма «Пісочниця» (2008).

Загалом кажучи, саме «сцена» є найпопулярнішою в середовищі нинішніх драматургів «молекулою» тексту. П'єса «Партія» (2012) херсонського автора Євгена Марковського має подібний поділ на дванадцять пронумерованих сцен, а киянин Артур Млоян поділяє свій твір «Хома Брут» (2012) на тридцять сцен. Німецький драматург Лутц Хюбнер застосовує подібні пронумеровані сцени (числом 25) у «Справі честі» (2005). Французький митець Ерік-Емманюель Шмітт відвів 19 сцен у драмі «Гість» (1993). Подібних прикладів можна було б наводити ще чимало.

Зустрічаються й інші структурні підрозділи в сучасних драматичних творах. Репрезентант польського театру Тадеуш Слободзянєк визначив жанр свого драматичного твору «Наш клас» (2009) як «історія з XIV уроків» і поділив його згідно з оригінальною авторською жанровою номінацією на чотирнадцять епізодів: Урок I, Урок II, Урок III і т.д. Твір поляка Анджея Стасюка «Чекаючи на турка» (2009) поділений лише на два фрагменти: Частина I та Частина II.

Суто номінативним поділом на сцени іноді підкріплюється ще більш сухий, майже канцелярський їх перелік. Сербський драматург Небойша Ромчевич вдається у своїх п'єсах «Провина» та «Легковажна д(р)ама» до однакового формату нумерації: 1.1. СЦЕНА, 1.2. СЦЕНА, 1.3. СЦЕНА тощо. Ймовірно, подібні явища інспіровані роботою з текстом драматичних творів за допомогою комп'ютерних текстових редакторів (наприклад, програми Microsoft Word).

Нерідко окремі структурні підрозділи драматичних творів взагалі не містять назв (сцена, епізод, частина тощо), а лише *диференціюються* за допомогою цифр (тоді вони нумеруються), літер та інших графічних знаків (тобто можуть залишатися не пронумерованими). Так, початок кожного із дев'ятнадцяти епізодів п'єси австрійського драматурга Фолькера Шмідта «Екстремали» (2007) маркується арабською цифрою (1, 2, 3 і т.д.). Непронумеровані епізоди п'єси швейцарця Лукаса Берфуса «Тест» (2007) відділяються один від одного лише графічними (шрифтовими) знаками \*\*\*.

А структура драми німця Роланда Шіммельпфенніга «Під тиском 1–3» (2001) засвідчує намір автора зруйнувати традиційну побудову драматичного твору. Звичні акти драматург позначає лише великими літерами (А – перший акт, Б – другий і т.д.), а замість яв фігурують цифрові позначки (1.1, 2.3 тощо). Окрім зазначеного вище впливу на структуру драматичного тексту сучасних графічних засобів, можна також констатувати оригінальний постмодерний прояв того, що ще Віктор Шкловський у своїй славнозвісній статті «Мистецтво як прийом», говорячи про дію художнього закону «одивнення», називав «законом економії творчих сил»<sup>1</sup>.

Доволі частим явищем є повна *відсутність поділу* сучасного драматичного тексту на будь-які частини. При цьому йдеться не про одноактні, а насамперед про «повнометражні» твори. Наприклад, «Загадкові варіації» Е.-Е. Шмітта (1996), «Божество різанини» французької письменниці Ясмїни Реза (2006), «Потвора» (2007) німецького драматурга Маріуса фон Маєнбурга, «Удар» (2005) німців Андреаса Файєля і Гезіне Шмідт, «Експеримент» (2013) українця Олександра Жовни, «Тикоцін» (2008) поляків Павла Демірського і Міхала Задари. Останній твір прикметний тим, що позбавлений не лише сцен або епізодів, але й розділових знаків. Ними не відділені навіть авторські ремарки та репліки персонажів. Ця п'єса нагадує скоріше потік свідомості драматургів, а графічно вона наближується до сучасного верлібру:

*плоцький*

*було б дуже довго про це розказувати*

*аліна*

*бо річ у тім що*

*плоцький*

*у будь-якому разі*

*річ у тім що*

*аліна*

*річ у тім що*

*цю нагороду неможливо щоб нею удостоїли*

*бо там у 43 році ніхто вже нікого не рятував*

*не переховував*

---

<sup>1</sup> Шкловський В. Б. Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе (1914–1933) / Виктор Борисович Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 61.

*я знаю*

*адже писала про це роботу*

*а точніше цілу книжку*

*просиділа цілу ніч із четверга на п'ятницю*

*над усіма своїми нотатками*

*і всі факти зійшлися<sup>1</sup>.*

Надзвичайно показово, що форма запису цієї драми наближає її до вірша як типу художнього мовлення. Адже саме графічна форма є найзначнішою конститутивною рисою вірша. Відтак можна констатувати нові й напрочуд оригінальні форми не лише **ліризації постепічної** драми, а точніше її, сказати б, **версизації**.

Низка сучасних п'єс, ніби наслідуючи брехтівську традицію (наприклад, «Барабани вночі»), містять не лише поділ на епізоди, але й їхні **назви** та/ або опис. Проте функції подібного озаголовлювання епізодів можуть бути не лише різні, а й протилежні. Розглянемо для прикладу три створені на початку нашого сторіччя драми: «Кароліна Нойбер» Н. Ромчевича, «Валіза» М. Сікорської-Міщук та «Сексуальні неврози наших батьків» Л. Берфуса.

Серб Небойша Ромчевич озаглавлює кожний із двадцяти шести епізодів своєї драми «Кароліна Нойбер» (2003), присвяченій знаменитій німецькій актрисі XVIII століття<sup>2</sup>. Переважно вони мають допоміжний, службовий характер. Ряд назв є простою вказівкою на місце й час дії епізоду (1.5. Сцена, 1.7. Після вистави, 1.10. Репетиція, 1.19. Корчма, 1.20. Корчма, 1.21. Гамбурзький театр), на концентрацію дії навколо його центральних персонажів (1.2. Батько, 1.4. Шпігельберг, 1.6. Маргарита, 1.8. Йоганн і Маргарита) або основну сюжетну ситуацію (1.3. Втеча з дому, 1.11. Успіх, 1.16. Поганий сон). Як бачимо, назва епізоду здебільшого бере на себе функцію традиційної ремарки, якою у класичних творах драматургії відкривалась дія або ява, вказуючи на час і місце дії, сценічний хронотоп і присутніх дійових осіб. Отже, заголовки драматурга у більшості випадків позбавлені як епізуючого, так і ліризуючого начал. Проте відзначимо, що деякі з них вказують на її метадраматичний характер, адже Н. Ромчевич артикулює в них зображення

<sup>1</sup> Демірський Павло, Задара Міхал. Тикоцін // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії. – К.: Темпора, 2014. – С. 112.

<sup>2</sup> Ромчевич Н. А зараз мало бути найважливіше / Небойша Ромчевич. – К.: Темпора, 2014. – С. 9–58. .

«театру в театрі»: і процесу репетицій (1.10. Репетиція), і театрального життя (1.21. Гамбурзький театр), і самих вистав, як ярмаркових (1.1. Гансвурст, 1.9. Гансвурст – Унтер-офіцер), так і драматичних (1.5. Сцена, 1.7. Після вистави).

Інший характер носять заголовки драми «Валіза» (2008) польської авторки Малгожати Сікорської-Міщук. У ній син французького єврея Франсуа Жако (прототипом якого був француз Мішель Лельо) випадково відкриває у паризькому Музеї Голокосту валізку з Аушвіцу із прізвиськом свого батька Пантофельника. «Валіза» близька епічній драмі брехтівського типу. Недаремно одним із її дійових осіб є Наратор (типовий для сучасної драматургії метаперсонаж), що у першій же сцені «очужує» дію й розповідає історію, що мають побачити глядачі:

*НАРАТОР: Це буде історія про Франсуа Жако і до того ж – ха-ха, не знаю, як я з тим дам собі раду; в цій історії будуть серйозні моменти, але деякі серйозні моменти будуть представлені потішно. І скидається на те, що в найнеочікуваніші моменти я співатиму.*

*Шабада...*

*А тепер пан Жако вирушає з дому до музею. Це змінить його життя, але не знаю, чи він уже вийшов, тож про всяк випадок зателефоную до нього<sup>1</sup>.*

Саме Наратор, що, як бачимо, вступає в контакт як з дійовими особами, так і з читачами й глядачами, і надає всій п'єсі М. Сікорської-Міщук характер епічної драми. Він бере на себе функції Хору та Прологу, причому не лише античного, а й більш сучасного. Наратор з «Валізи» може бути співвіднесений із метатеатральними персонажами трагедії Жана Ануя «Антигона». Нагадаємо, Пролог «Антигони» нагадує публіці відомий міф, повідомляє про вихідну ситуацію драми, представляє дійових осіб; персонажі самі розмірковують про «розподіл ролей», театральність життя і навіть про драматичні жанри. Особливо відверто в Ануя це робить Хор – дійова особа п'єси, що її має грати той самий актор, що промовляє монолог Пролога. Хор, наприклад, пояснює глядачам «зручність трагедії» – жанру, до якого, за авторським визначенням, належить «Антигона».

---

<sup>1</sup> Сікорська-Міщук М. Валіза / Малгожата Сікорська-Міщук // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії / Малгожата Сікорська-Міщук. – К.: Темпора, 2014. – С. 175–176.

Пролог і Хор в Ж. Ануя, як і Наратор у «Валізі», є засобами умовної образності, що руйнують «четверту стіну», тобто сценічну ілюзію реальності зображуваного в театрі, та водночас є засобами епізації драми. Вони сприяють тому, щоб ще більше «очужити» сюжет, примусити подивитись на нього, разом із драматургом, новим поглядом, захопити публіку не зовнішньою фабулою, тобто «тим, що відбувається», а мотивами вчинків, аргументами суперечки, ходом драми ідей, тобто «тим, як відбувається». Але Наратор «Валізи» належить новій, постмодерній добі. По-перше, йому, на відміну від аналогічних Ануїєвих всезнаючих дійових осіб, притаманна епістемологічна невпевненість («не знаю, чи він уже вийшов»). По-друге, Наратор надзвичайно тісно пов'язаний зі світом інших дійових осіб, навіть закохується у Жаклін, яка спочатку існує лише як автовідповідачка. Постмодерністська іронія М. Сікорської-Мищук полягає тут у тому, що й такі персонажі, як Хор, Пролог, Людина театру, Наратор тощо донині мислились драматургами як їхні майже механічні «автовідповідачі». Проте у «Валізі» Наратор завдяки безпосереднім контактам зі світом тої дійсності, про яку він розповідає (подібно до розповідача в епосі), наче оживляється сам, стає принаймні не менш «живим», ніж інші дійові особи п'єси. Тому він і оживлює Автовідповідачку, яка з неживого автомату постає живою жінкою Жаклін. Більш того (і це по-третє), Жаклін перетворюється не лише на живу істоту, а й на партнера Наратора, його «жіночу версію». На діалозі двох нараторів побудовані цілі епізоди твору (наприклад, 3, 6, 12, 13), котрі схожі на антифон давнього хору (строфа та антистрофа в античній драмі):

*НАРАТОР: Франсуа йде до музею, названого на честь*

*Голокосту музеєм Голокосту.*

*Це дуже незвичне місце.*

*Поясню це так,*

*На прикладах:*

*Приклад перший –*

*У музеї живопису можна побачити живопис.*

*ЖАКЛІН. А в музеї порцеляни,*

*Як легко здогадатися, ангелики – звісно ж, порцелянові,*

*Поряд столовий сервіз, дивом збережений,*

*Беручи до уваги його надзвичайну крихкість.*

*НАРАТОР. Ніхто не відгадає, що можна побачити в музеї Голокосту. Це – музей несподіванок!*

*ЖАКЛІН. Кожен знайде тут щось для себе<sup>1</sup>.*

Застосовуючи подібні діалоги двох нараторів (котрі водночас є дійовими особами), їхні переклички, автор наче демонструє можливість як епізації драми, так і драматизації епосу.

Назви ж усіх чотирнадцяти епізодів «Валізи», сказати б, «очують очужене». Адже у цих заголовках подається стереоскопічний вимір зображуваного: погляд і на персонажів драми Франсуа Жако (10. Франсуа віднаходить віру; 11. Франсуа втрачає віру; 14. Хоч і впевнений, що валіза порожня, Франсуа йде її відкрити), Жаклін (4. Жаклін, по кабелю, вплетена в історію, дає відповідь, чому Франція не могла обійтися без цього музею), Екскурсоводку з Музею Голокосту (8. Франсуа входить до музею і зустрічає Охоплену Відчаєм Екскурсоводку. Франсуа не знає, що вона охоплена відчаєм і думає, що це просто екскурсоводка), і на самого Наратора (1. Наратор заохочує розповідати домашні історії, але починає і закінчує французькою; 3 Наратор упорядковує історію і закохується), і на події історії та сучасності (13. Історія котиться далі; наратор розповідає її, вірячи в те, що люди хочуть слухати про розлад європейської цивілізації) і, разом із тим, на самих реципієнтів драматичного тексту (6. Чого немає в музеї Голокосту?; 12. Одне чудо – це замало).

Отже, назви епізодів драми «Валіза» не виконують суто службову або номінативну функцію, як у «Кароліні Нойбер» Н. Ромчевича, а працюють насамперед на процес тотальної **епізації і метадраматизації** твору.

П'єса швейцарського драматурга Лукаса Берфуса «Сексуальні неврози наших батьків» (2003)<sup>2</sup> також поділена на епізоди (загалом їх тридцять п'ять) та містить їх назви. Проте вони вже не лише епізують, як у Б. Брехта та його послідовників, драму, і не виконують суто номінативну функцію, як у Ромчевича. Основним художнім завданням заголовків є **ліризація** драматичного тексту.

---

<sup>1</sup> Сікорська-Міщук М. Валіза / Малгожата Сікорська-Міщук // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії / Малгожата Сікорська-Міщук – К.: Темпора, 2014. – С. 180–181.

<sup>2</sup> Берфус Л. Сексуальные неврозы наших родителей [Електронний ресурс] / Лукас Берфус. – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.theatre-library.ru/author/b/berfus>



Сам твір є історією дівчини Дори, що багато років приймала заспокійливі психотропні препарати. Робилося це для того, щоб захистити її від диких і неконтрольованих сплесків емоцій і дати їй можливість жити «нормальним життям». Вона може навіть працювати, допомагаючи в овочевий крамниці, куди її взяв на роботу доброзичливий Шеф. Але одного дня, за бажанням матері, прийом медикаментів скасовується, і в Дори прокидається велика жага життя, вона відкриває свою сексуальність. Героїня зв'язується з комівояжером (Витончений пан), що гвалтує її. Дора сприймає це як вдалу спробу вирватися зі світу, надмірно опікуваного іншими. Вмовляння і поради лікаря, батьків і роботодавця до неї більше не доходять; вона не дозволяє собі нічого нав'язувати. Батьки спочатку відправляють її на аборт, а потім на насильницьку стерилізацію.

Заголовки епізодів супроводжують усю дію п'єси Л. Берфуса, наче акомпанують їй. Вони є напрочуд оригінальними навіть на тлі експериментальної драматургії межі ХХ–ХХІ століть: 2. Овочевий лоток біля вокзалу. Доноситься звук поїздів. Вечоріє; 12. Вдома. Сніданок. Запах кави й надія прийдешнього дня; 15. У готельному номері. Час забувається, миті течуть, а людина – в знемозі; 34. У лікаря. Час тягнеться, натягаючись довгою ниткою, доки не лопається.

Як бачимо, заголовок епізоду складається з двох частин (подібно до подвійного заголовку твору); кожна назва містить як функціональні вказівки на локацію («У лікаря», «Вдома», «У готельному номері», «На вокзалі», «На озері» тощо), так і поетизацію сюжетної ситуації («Мирно мерехтить світло нічника, за вікном темрявою дихає ніч», «Свічка палає і стікає краплями»). На перший погляд може здатися, що і друга частина назви належить до традиційної інформативної, суто функціональної ремарки<sup>1</sup>. Адже і в ній драматург вказує на час доби («рано вранці», «глибока ніч»), описує погоду («прохолодний ранок», «чудовий день»), запахи («запах кави»), деталі пейзажу («за вікном темрявою дихає ніч») або інтер'єру («світло нічника», «свічка горить»). Однак ці прикмети аж ніяк не є зовнішніми (до того ж зовсім не обов'язковими при сценічному втіленні).

---

<sup>1</sup> Про типи та еволюцію драматургічної ремарки див.: Ищук-Фадеева Н. И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы / Нина Ивановна Ищук-Фадеева // Драма и театр: Сб. науч. тр. : ТьГУ, 2001. – Вып. II. – С. 5–16.

Вони є скоріше «пейзажами душі» і пов'язуються драматургом із настроями і внутрішнім станом дійових осіб, передусім протагоністки Дори: «пізній час і втома», «надія прийдешнього дня», «у піднесеному настрої». До того ж у них багато яскраво поетичної образності, метафорики («Час тягнеться, натягаючись довгою ниткою, доки не лопається»), символіки (символи часу, свічки, світла).

Більш того, якщо спробувати «вирізати» з тексту п'єси назви епізодів і розташувати їх по порядку, то у своїй сукупності вони надають і за змістом, і за образністю, і за ритмом, і за формою радше поетичний текст, близький до європейського верлібру, а часом і до зразків східної поезії (хокку, танка):

*13. В готельному номері. Час забувається, миті течуть, а людина – в знеможі.*

*14. У лікаря. В ніч похолодало.*

*15. Вдома. Світ нічника, що затишним так і не став.*

Отже, одна частина заголовку п'єси «Сексуальні неврози наших батьків» є раціональною, функціональною, «зовнішньою»; друга – емоційною, поетизуючою, ліричною, «внутрішньою». У цілому ж назви епізодів надають драматичному твору Л. Берфуса поетичного характеру, відтак надають йому ознак ліричної драми. Адже лірика в драмі, як зауважує І. В. Фоменко, є «способом втілення індивідуальних переживань людини, незалежно від того, ліричний це вірш, оповідання, теоретичне міркування чи драма»; це те, що «говорить про переживання усамітненої душі... це зосередженість не на світі, а на людині, на пошуках її власного шляху. Таким чином, йдеться не про літературний рід, а про авторську позицію»<sup>1</sup>. Саме така лірична авторська позиція драматурга Л. Берфуса і реалізована в системі його заголовків.

У численних драматичних текстах межі ХХ–ХХІ століття автори обходяться без ремарочного комплексу, що фактично відсутній, зведений до нуля. **Мінімізація ремарок** або ж повна відмова від них є характерною ознакою сучасної драматургії. Цей мінус-прийом можна спостерігати у п'єсах того ж Лукаса Берфуса («Тест»), німецьких драматургів Андреаса Файеля і Гезіне Шмідт («Удар»), французької авторки Ясмін Реза («Божество ризанини»), польських митців Міхала Вальчака («Перший раз»),

---

<sup>1</sup> Фоменко І. В. Лирическая драма – миф или реальность? – С. 26–27

Малжожати Сікорської-Міщук («Валіза») та багатьох інших представників новітньої драми. Нульові ремарки, з одного боку, також слугують загальному процесу руйнації традиційної драми, її театраль-ноцентричної структури, проте з іншого – залишають більше свободи режисеру як чільній постаті театрального процесу, нічим не зобов'язу-чи та не обмежуючи його креативних функцій.

Детеатралізація кінця ХХ – початку ХХІ століття істотно від-різняється від подібних процесів сторічної давнини, що визначили розвиток «нової драми» Г. Ібсена, А. Чехова, М. Метерлінка, Б. Шоу та інших. Адже Ібсен і Шоу були глибоко театральними драматур-гами, тоді як Берфус і Реза – атеатральні. «Постдраматичний театр» (Г.-Т. Леман) нерідко перетворюється радше на «детеатралізовану (атеатральну) драму».

## 2.2. Композиція сучасної драми та її жанротворчі ресурси

Композиція драми має великий жанротворчий потенціал. Не-рідко сам вибір побудови драми безпосередньо впливає на жан-рову природу останньої. Розглянемо це на прикладі п'єс-притч Григорія Горіна.

У передмові до першої збірки драматичних творів Г. Горіна ре-жисер Марк Захаров відзначив: «Хочеться нам того чи ні, але Горін – явище. Притому не випадкове, не якийсь там метеорит, що промай-нув одного разу і раптово на небосхилі сучасної драматургії. Горіна треба осмислити як нашу закономірність»<sup>1</sup>. Однак, схоже, що і після передчасної смерті Григорія Горіна його драматургія, незважаючи на її величезний рецептивний ресурс (популярність сценічних і кінема-тографічних втілень, так і постаті самого автора), все ще не осмис-лена. Театр Горіна поки що не набув (за рідким винятком<sup>2</sup>) свого

<sup>1</sup> Захаров М. Комическое послесловие к фантазиям Горина / Марк Захаров // Горин Г. Комическая фантазия / Марк Захаров. – М.: Сов.писатель, 1986. – С. 375.

<sup>2</sup> Див.: Григорий Горин. Воспоминания современников. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001 – 368 с.; Головчинер В.Е. «Горина надо осмыслить как нашу закономерность...» [Електронний ресурс] / Валентина Егоровна Головчинер. – Режим доступу до ре-сурсу: // [http://www.booksite.ru/fulltext/bab/ich/babicheva\\_u\\_v/rus\\_dram.htm](http://www.booksite.ru/fulltext/bab/ich/babicheva_u_v/rus_dram.htm); Волощук Е. В. Волощук Е. В. Après Брехт: театр Григория Горина // Брехтівський часопис (Br-echt-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 2 / Ред. колегія Бондарева О. Є., Білоус П. В., Віцисла Е. та ін. / Евгения Валентиновна Волощук. – Житомир: Житомирський університет імені Івана Франка, 2012. – С. 85–104.

втілення на сторінках серйозних літературознавчих і театрознавчих досліджень.

Нам хотілося б звернутися до п'єс Г. Горіна, більшість з яких належить до жанру драми-обробки, драми-параболи. «Найчастіше, – зазначає М. Захаров, – наслідуючи практику В. Шекспіра, Ж. Ануя або Є. Шварца, Горін використовує вже відомі людям сюжети, вважаючи, що корисніше досліджувати міф, що вже існує у Всесвіті»<sup>1</sup>.

Сам драматург зізнавався, що став «створювати п'єси-притчі, засновані на історичних і літературних легендах» для того, щоб «допомогти глядацькій фантазії»<sup>2</sup>. Багато в чому до цього підштовхнула епоха застою з її горезвісними «літами» і цензурними заборонами, коли, за словами Горіна, «справжні прозаїки писали» «в стіл», кінематографісти клали готові фільми «на полиці», художники розвішували свої картини на кухнях... Театру, можливо, було найважче! Йому потрібен був глядач, і не майбутній, а сучасник! І хотілося говорити в повний голос, не спотикаючись об нескінченні заборони»<sup>3</sup>.

До горінських п'єс-притч належать дев'ять творів, які власне і склали справжню славу драматурга: «Забути Герострата!», «Тіль», «Той самий Мюнхгаузен», «Дім, який побудував Свіфт», «Поминальна молитва», «Кін IV», «Чума на ваші дві родини», «Королівські ігри», «Блазень Балакірев». У них Горін звертається до різних часів і народів: грецький Ефес 356 р. до н.е. в «Забути Герострата!», Верона XIV ст. в «Чумі на ваші дві родини!», Фландрія XVI століття в «Тілі», Німеччина XVIII ст. в «Мюнхгаузені», Лондон початку XIX століття в «Кіні IV», Росія початку XX ст. в «Поминальній молитві». Проте, звертаючись до різних епох, Горін, як це робили в своїх драматичних обробках Б. Шоу і Б. Брехт, Ю. О'Ніл і Г. Гауптман, Ж.-П. Сартр і Ж. Ануї, Є. Шварц і М. Булгаков, незмінно намагається висвітлити проблеми сучасності. Час і простір горінських театральних творів – це, за його ж визнанням, «Всесвіт» та «Вічність», а «всі люди – які і жили, і живуть, і готуються до життя, – сучасники». Не інакше як сучасниками сприймалися герої трагікомедій Горіна: «фламандський

<sup>1</sup> Захаров М. Игры короля / Марк Захаров // Горин Г. Королевские игры / Марк Захаров. – М.: Стоок, 1997. – С.6.

<sup>2</sup> Горин Г. Прощай, конференсьє! / Григорий Израилевич Горин – М.: Стоок, 1997. – С. 10.

<sup>3</sup> Там само. – С. 9.

## Жанротворчі процеси та жанротворчі чинники у драматургії

блазень Тіль Уленшпігель» стає зрозумілий своїм московським одноліткам і закликає їх до свободи, – писав драматург, – німецький барон Мюнхаузен вчить росіян людей ненавидіти брехню, а англійський сатирик Джонатан Свіфт – іронії та сарказму»<sup>1</sup>. В. Головчинер з приводу п'єси Горіна «Тіль» справедливо зауважує: «Він писав п'єсу-параболу: чим менше зовнішні форми того, що відбувається в ній, нагадували сучасність, тим більше це те, що відбувається, зближувалися з сучасністю по суті. Модель суспільства, створена митцем, опирається однозначному тлумаченню; з кожною новою епохою, з кожним новим поворотом історичної реальності вона вступає в свої особливі стосунки, в залежності від характеру цієї реальності актуалізує, нарощує змістовний обсяг тих чи інших сторін зображення; більш того, в залежності від особливостей сприймаючої свідомості – всім цілим і частковостями – викликає свої асоціації»<sup>2</sup>.

Художню своєрідність п'єс Г. Горіна, як, власне, і будь-якого іншого драматурга, допомагає осмислити система авторських жанрових найменувань. Для зручності наводимо жанрові визначення п'єс-притч Г. Горіна у вигляді таблиці:

Назва	Рік створення	Авторське жанрове найменування
Забути Герострата	1970	Трагікомедія в двох частинах
Тіль	1974	Блазенська комедія в двох частинах за мотивами фламандських народних легенд.
Той самий Мюнхгаузен	1977	Комічна фантазія в двох частинах про життя і смерть славнозвісного барона Карла Фрідріха Ієроніма фон Мюнхгаузена, який став героєм багатьох веселих книг і переказів
Дім, який побудував Свіфт	1982	Театральна фантазія в двох частинах
Поминальна молитва	1987	П'єса в двох частинах за мотивами творів Шолом-Алейхема

<sup>1</sup> Горин Г. Прощай, конференсье! / Григорий Израилевич Горин – М.: Стоок, 1997. – С. 10.

<sup>2</sup> Головчинер В. Е. «Горина надо осмыслить как нашу закономерность...»

Кін IV	1991	Трагікомедія в двох частинах (за мотивами п'єси Ж.-П. Сартра, написаної за мотивами п'єси О. Дюма, створеної за мотивами п'єси Теолона і Курсі, складеної на підставі фактів і чуток про життя і смерть великого англійського актора Едмунда Кіна)
Чума на ваші дві родини	1993	Трагікомедія в двох частинах
Королівські ігри	1995	Фантазія на тему історичної хроніки М. Андерсона «Тисяча днів Анни Болейн»
Блазень Балакіреєв	2000	Трагікомедія в двох частинах

Система горінських підзаголовків свідчить про особливості жанру і композиції його п'єс. Передусім помітним є тяжіння драматурга до двох жанрових форм: «трагікомедії» та «фантазії». Трагікомедіями названо чотири твори («Забути Герострата», «Кін IV», «Чума на ваші дві родини», «Блазень Балакіреєв»), фантазіями – три («Той самий Мюнхгаузен», «Дім, який побудував Свіфт», «Королівські ігри»). Причому, ці визначення зовсім не виключають одне одного: найменування «трагікомедія» підкреслює момент співприсутності в п'єсах трагічного і комічного начал, «фантазія» ж – момент сюжетної «вторинності», вільної обробки відомих літературних та історичних сюжетів. По суті всі п'єси-обробки Горіна, – це одночасно і трагікомедії (в тому числі, «блазеньська комедія» «Тіль» і нейтрально названа «п'єсою» «Поминальна молитва»), і фантазії. Ці два аспекти його драматургії «зійшлися» найбільш яскраво в жанровому позначенні «Кіна IV»: «трагікомедія в двох частинах (за мотивами п'єси Ж.-П.Сартра, написаної за мотивами п'єси О. Дюма, створеної за мотивами п'єси Теолона і Курсі, складеної на підставі фактів і чуток про життя і смерть великого англійського актора Едмунда Кіна)».

Однак звертає на себе увагу ще одна закономірність горінських підзаголовків. У восьми випадках з дев'яти в них незмінно фігурує вже не жанрова, а композиційна особливість: «в двох частинах». Та й в п'єсі «Королівські ігри», в підзаголовку якої ця особливість відсутня, зберігається поділ на дві частини.

Чому ж Горін постійно нагадує про *двочастинну* побудову своїх драм в *жанрових* найменуваннях? На це питання дають відповідь самі п'єси-фантазії Горіна. Очевидно, що їх спільною особливістю є те, що основне *комічне* навантаження несе перша частина, тоді як частина друга за своєю наповненістю і звучанням є *трагічною*.

Цю особливість, звичайно ж, не слід вважати абсолютною – і перш за все через саму жанрову природу трагікомедії. У ній полярні категорії – трагічне і комічне – неподільні одна від одної: трагізм смішного поєднується з комізмом трагічного; а всі структурні елементи по суті є трагікомічними і існують всередині єдиної естетичної категорії трагікомічного. Однак принципу «комічної» першої частини і «трагічної» другої більшою або меншою мірою Г. Горін дотримується у всіх своїх драматичних фантазіях.

Подібні побудови горінських п'єс змушують згадати про рефлексії відомого теоретика драми Е. Бентлі щодо двох різновидів трагікомедії: «трагедія зі щасливим кінцем» і «комедії з трагічним завершенням».<sup>1</sup> Трагікомічні фантазії Г. Горіна безперечно належать до другого різновиду жанру.

Наприклад, «Поминальна молитва» явно розпадається на дві частини як на комедію та трагедію. Перша дія – це своєрідна комічна ідилія, що зображує мирне, майже безконфліктне життя сім'ї Тев'є-молочника і мешканців села Анатівки. Тут щасливо влаштовується доля закоханих Цейтл (старшої дочки Тев'є) і бідного кравця Мотла; конфлікт з місцевою владою в особі урядника можна погасити за допомогою головки сиру; ще не дає про себе знати міжнаціональна ворожнеча: навіть погром на весіллі Цейтл і Мотла – єдина по-справжньому драматична подія цієї частини – носить «декоративний», контрольований з боку урядника характер. В першу частину входять і яскраві комічні сцени п'єси, що стали вже класикою театрального гумору: поява в будинку Тев'є родича Менахема (картина друга), знаменита сцена «qui pro quo» в трактирі, що зображає сватання до Цейтл м'ясника Лейзера (картина третя) і блискучий комічний діалог Тев'є з дружиною Голдою про «покійну бабусю» (картина четверта).

<sup>1</sup> Бентлі Э. Жизнь драмы / Эрик Бентли. – М.: Искусство, 1978. – С. 296, 315, 319.

Різно антиномічною по відношенню до цієї єврейської ідилії є друга частина «Поминальної молитви». Ціла низка бід приходить в будинок Тев'є, який вже на самому початку цієї частини запитує Всевишнього: «Чи не забагато для однієї людини?» Арешт «молодого революціонера» Перчика і добровільний від'їзд із ним до Сибіру другої дочки Тев'є Годл (друга картина); сповнена найвищої напруги сцена в церкві, де «вмирає» для Тев'є його третя дочка Хава, яка переходить у християнську релігію й вінчається з Федором (третя картина); смерть дружини Голди (четверта картина); виселення євреїв Анатівки «за межу осідлості» (картини п'ята і шоста)... І в фіналі трагікомічний сміх крізь сльози, викликаний черговим «qui pro quo», приїздом до сім'ї Тев'є, що збирається від'їжджати у Бердичів до родичів (Менахем), несподіваних гостей – Менахема та його старенької мами, справжніх комічних героїв у трагічній ситуації:

*Мама (вона одна погано розуміє, що відбувається). Мене в поїзді так трясе ... (Це викликає черговий вибух сміху.) Чому сміх? Тев'є, чому сміх?*

*Тев'є (витираючи очі). А що нам ще залишається в цьому житті, Берта? Що ще?..*

*Всі сміються і плачуть<sup>1</sup>*

Той же комічний перший акт і трагічний другий постає в останньому творінні Горіна – п'єсі «Блазень Балакіреві». В першу частину входять комічні і відверто фарсові сцени п'єси. Тут і комічна зустріч Івана Балакірева, рядового Преображенського полку, з Меншиковим; і фарсова сцена з блазеньською командою; і п'яні, але досить невинні безчинства Петра; і побутова комедія, пов'язана з прибуттям із Твері до Петербурга простакуватих родичів Івана.

Трагічне забарвлення мають сцени другого акту «Блазня Балакірева». Помер Петро Великий, не залишивши і не назвавши ім'я спадкоємця. Росією править Катерина. Сцена, коли п'яна імператриця не знає, що робити з державою, могла б видатись цинічною, «якби не той біль, що пронизує малюнок ролі. Недолуга бабьяча гримаса і трагедійна маска з розкритим для крику ротом. Ніякого надлишкового гротеску, ніякої фантазмагоричності, перед нами

---

<sup>1</sup> Горин Г. И. Королевские игры / Григорий Израилевич Горин. – М.: Стоок, 1997. – С. 262.



жива людина»<sup>1</sup>, – зауважував у своїй рецензії на виставу «Ленкому» Віталій Вульф. Трагічну і символіко-філософську наповненість має і «потойбічна» сцена, під час якої підстрелений кулею малолітнього спадкоємця престолу Іван Балакірев зустрічається з померлими персонажами: Петром, Монсом, представниками блазенської команди. На високій, майже трагедійній ноті завершується вся п'єса: Іван, після приходу з того світу Петра Великого, що веде за собою Катерину, грає на фаготі фінальну проникливу трагічну мелодію.

Показово, що сказане про «театральні фантазії» Г. Горіна справедливе й по відношенню до деяких його п'єс іншої, «життєподібної» стильової манери. П'єсами в тих же двох частинах, наприклад, є його драми «Прощай, конферансьє!» («П'єса-концерт в двох частинах»), «Кіт домашній середньої пухнастості» («Трагікомедія в двох частинах, написана спільно з Володимиром Войновичем»), «Счастливец-Несчастливец» («Театральні безумства в двох частинах»). Співвідношення комічного і трагічного начал у них також відповідає поділу на дві частини.

Театр Григорія Горіна – від його перших комедій, написаних спільно з А. Аркановим, до останніх трагікомічних фантазій «Королівські ігри» і «Блазень Балакірев», – безперечно, визначне і своєрідне явище сучасної драматургії. І вивчення його специфіки, еволюції, особливостей композиції, сюжетної організації, жанру, стилю, драматургічної техніки, хронотопу, художнього методу, інтертекстуальності тощо неодмінно має стати предметом подальших філологічних розвідок. Вустами свого персонажа Джонатана Свіфта Григорій Горін продовжує говорити не тільки читачам і глядачам, але і своїм майбутнім дослідникам: «І навіть коли піду, вслухуйтеся, я буду диктувати!»<sup>2</sup>

### 2.3. Епізація і ліризація в сучасній драматургії

Сьогодні, завдяки як численним синтетичним літературним творам, так і теоретичним дослідженням, відпала необхідність

<sup>1</sup> Вульф В. Шут с нами! [Електронний ресурс] / Віталій Вульф. – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.lencom.ru/balakirev/pres.htm>

<sup>2</sup> Горін Г. Формула любови: Повести і пьєси для театра і кино / Григорій Горін. – Екатеринбург: Ладъ, 1994. – С. 282.

доводити факт, що межі між літературними родами нерідко є відкритими, прозорими, а поряд із трьома «чистими» родами (епос, лірика, драма) існують і три «нечисті», змішані, гібридні родові форми (епічна драма, лірична драма, ліро-епіка). Якщо деякі твори належать одному з трьох родів безумовно, то деякі – поєднують у собі риси двох, а часом і трьох (трагедія «Фауст» Гете) родових форм. Серед витворів словесного мистецтва чимало таких, що належать до «двородових утворень» (термін Б. О. Кормана).

Теоретики драми (Б. Брехт, О. Чирков, В. Головчинер) відзначають два її жанрові типи. Перший із них, так звана **«аристотелівська», або «закрита» драма**, розкриває характери персонажів через їхні вчинки. Такій драмі притаманна фабульна будова з необхідними при цьому атрибутами – зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою. У такому типі драми зберігається хронологія подій і вчинків героїв на відносно обмеженому просторі. Генетичні витoki такої драми криються у творчості античних драматургів (Софокл, Еврипід). Свого піку вона досягла в добу класицизму (Корнель, Расін), не зникла в епоху Просвітництва (Шіллер, Лессінг), розвивалась літературі ХІХ ст. (Гюго, Байрон, Котляревський, Квітка-Основ'яненко, Островський, Карпенко-Карий). Існує вона й у драматургії ХХ ст.

Іншим жанровим типом драми є так звана **«неаристотелівська», або «відкрита» драма**. В її основу покладено синтетичне художнє мислення, коли до драматичного роду активно проникають епічні чи ліричні елементи, створюючи враження міжродової дифузії. Це характерно як для драматургії минулого (театри Кабукі і Но – у Японії, музична драма – в Китаї, «Обітниця Яугандхараяти Бхаси» – в Індії, «Перси» Есхіла – у Греції), так і для драматичної творчості сучасності (Б. Брехт, Н. Хікмет, М. Куліш, Є. Шварц, Е. Йонеско).

Якщо в даному жанровому типі домінують епічні елементи, то така драма називається **епічною**. Притаманними їй елементами можуть бути умовність, інтелектуалізація змісту, активне втручання письменника в дію. Епічна драма яскраво представлена у творчості Б. Брехта, Є. Шварца, С. Третьякова, Х. Байєрля, Б. Стейвіса, Н. Хікмета, Ф. Дюрренматта, М. Куліша тощо. У **ліричній драмі** автор вносить у центр зображення внутрішній світ героїв. У ній помітну роль відіграють ліричні елементи, значно посилюються естетичні

функції умовності, деформуються часові та просторові параметри, складнішою стає композиція, домінують асоціативні зв'язки (п'єси Лесі Українки, М. Метерлінка, О. Блока, М. Цветаєвої тощо).

Серед особливостей сучасної драматургії слід виокремити потужний процес епізації та ліризації драми. Особливості цієї динаміки на межі ХХ–ХХІ сторіччя полягає в тому, що епізація та ліризація діють не в окремих текстах, як це траплялось, скажімо, у творах кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Тепер епізація та ліризація нерідко відбувається у межах однієї п'єси. Це яскраво доводять драматичні твори останніх років, скажімо, зразки сучасної української драми (Ярослав Верещак, Валерій Герасимчук, Неда Неждана, Олег Миколайчук, Анна Багряна, Тетяна Іващенко тощо).

Наприклад, у драмі О. Миколайчука «Гайдамаки. Інші» вплив епічних та ліричних елементів діє на реципієнта симультанно і фактично неподільно існує у тексті. У ній відтворено репетиційний процес – режисер Сергій Іванович працює над поемою Т. Шевченка «Гайдамаки» і намагається відновити легендарну виставу Леся Курбаса. Ця «п'єса-репетиція» має яскравий метатеатральний характер. У ній зображено протистояння режисера і групи акторів (вони не вірять в успіх постановки), його бесіди із натхненними виконавцями головних ролей (Оксани та Яреми), діалог зі старим майстром сцени – відданим служителем Мельпомени. Та поряд із героями цієї «п'єси у п'єсі» О. Миколайчук наче розсуває її сценічний час і театральний простір. У ній діють персонажі українського культурного простору ХІХ та ХХ століть. Так, у сцені 3 з'являються Іван та Марічка Миколайчуки: актриса Оксана розповідає Сергію Івановичу про сон, в якому дружина Івана Миколайчука напередодні затвердження того на роль молодого Кобзаря побачила Тараса Шевченка. У сцені 4 дія переноситься у ХІХ ст.: шеф жандармів граф Орлов і агент Долбаганов виношують план знищення Шевченка алкоголем. У наступній сцені постає сам Шевченко на засланні – він зустрічає подорожніх з України, які лишають йому на згадку вербову палицю. Сцена 6 зображує зустріч Шевченка з Михайлом Щепкіним у 1860 році, під час якої постає ще одна «сцена у сцені» – більш рання зустріч Щепкіна та М. Гоголя. Подібні зміни метатеатрального хронотопу п'єси, що відносять його у минуле, безперечно слугують її епізації. Цьому сприяють і авторські назви структурних частин

драми: О. Миколайчук озаглавлює кожний епізод у дусі епічного театру («Сцена третя: Сон. Миколайчуки»; «Сцена четверта: Жандарми і зрада»; «Сцена п'ята: Самотність. Тарасова верба»; «Сцена шоста: Щепкін і Гоголь»). Однак разом із епічними елементами у драмі «Гайдамаки. Інші» присутні засоби, які працюють на її ліризацію. Цю функцію, наприклад, виконують вірші Тараса Шевченка, котрі звучать у сцені «Самотність. Тарасова верба». Цікаво, що в одних випадках власну поезію читає сам Шевченко (він читає перехожим «одну думу, яку доніс сюди вітер з України», – це рядки «Добре жить тому Чия душа і дума Добро навчилась любити!»), в інших – уривки з його поезій («І знов мені не привезла Нічого пошта з України») звучать у виконанні невидимого Голосу). Ліризує драму і поетична сцена сну Марічки.

Проте можна стверджувати, що низка прийомів і засобів п'єси Олега Миколайчука виконують неподільний, сказати б, ліризуючо-епізуючий ефект. Його, наприклад, створюють сцени репетицій «Гайдамаків». Очевидно, що сама метатеатральність п'єси О. Миколайчука надає їй ліро-епічного ефекту. Вона знімає однозначно епічні та ліричні елементи, поєднуючи їх воедино. Наприклад, такий прийом у драматургії ХХ століття, як використання форми Хору, завжди очужував дію, надавав їй епізуючого характеру, тоді як поетичні елементи традиційно ліризували драму. В першій сцені драми О. Миколайчука також діє хор (він, як відомо, був і в постановці Шевченкової поеми Леся Курбаса). Проте через метатеатральність цієї сцени, що зображує репетиційний процес, режисерські зауваження у різні моменти репетиції стосовно мізансценування й роботи хору («Хор розташовується двома півмісяцями у кутках сцени»; «Звучать жіночі голоси хору. Світло на хор»; «А тепер різка зміна темпоритму. Хор виходить на декілька кроків вперед»), цей прийом позбавляється свого виключно епізуючого характеру. Подібну репетицію з аналогічним не-епічним хором спостерігаємо у сцені 7 («Червоний бенкет»), де актори репетирують іншу сцену з «Гайдамаків» (у ній також звучать режисерські вказівки хору). Ймовірно, це відбувається через те, що режисер Сергій Іванович бере на себе функції не стільки фахові, персональні, скільки авторські, драматургічні. Адже його зауваги щодо дій хору є нічим іншим як формою *авторської* присутності в драмі, інакше кажучи

– авторськими ремарками! Саме це, цілком можливо й неусвідомлене переключення функцій, що носить своєрідний трагікомічний характер, і сприяє зняттю епізуючого ефекту, притаманному хору в драматичних текстах ХХ ст.

Те ж саме можна сказати і про елементи п'єси О. Миколайчука, які традиційно ліризують драму. У тих же першій та сьомій сценах, що зображують репетицію «Гайдамаків», значне місце посідає віршований текст, котрий належить дійовим особам, зайнятим у виставі Сергія Івановича. Однак й цей обмін віршованими партіями навряд чи створює чистий ліричний ефект, як, скажімо, у класичних ліричних драмах Лесі Українки або Марини Цветаєвої. Адже у метатеатральній п'єсі зображуються актори, які грають поетичний текст. Більш того – грають текст поеми, тобто *ліро-епічного* жанру. Показово, що сам режисер перед початком репетиції нагадує акторам, про жанр «Гайдамаків»: «Жанр: ліро-епічна поема героїчного характеру». Тому й у тих віршованих репліках, котрі промовляють на репетиції актори, переплітаються ліричне й епічне начало поеми. Прикладом можуть слугувати рядки з репетиції сцени «У татаря», дійові особи (включаючи той же хор) озвучують як ліричну, так і епічну лінію Шевченкового ліро-епічного твору:

*ПОЛКОВНИК. Хочеш жить?*

*Скажи, де гроші?*

*ПЕРШИЙ КОНФЕДЕРАТ. Той мовчить.*

*ДРУГИЙ КОНФЕДЕРАТ. Налигачем скрутити руки.*

*ПОЛКОВНИК. Об землю вдарить <...> .*

*ТИТАР. Оксано, дочко (Падає мертвим до долу).*

*ХОР. Не витернів святої кари.*

*Унав сердега. Пропадай,*

*Душа, без сповіді святої<sup>1</sup>.*

Подібне поєднання ліро-епічних елементів можна спостерігати і у п'єсі Неди Нежданої «І все-таки я тебе зраджу». В ній також присутні ознаки ліричної біографічної драми – адже це твір про Лесю Українку та трьох найбільш значущих для неї чоловіків – Нестора Гамбарашвілі, Сергія Мержинського та Климента Квітку (усі вона входять до числа дійових осіб драми). Априорі п'єса, присвячена долі й коханню найвидатнішої ліричної поетки та драматургині

<sup>1</sup> Таїна Буття. Біографічна драма. Антологія. – К.: Світ знань, 2015. – С. 266–267.

України (до того ж творцеві саме ліричних драм), не може бути уявленою без потужного ліричного струменю. І він справді присутній упродовж всієї «драматичної імпровізації» (так авторка визначає жанр) Неди Нежданої. Наприклад, Леся читає власні віршові твори – причому робить це в усіх трьох сценах. Наприкінці сцени з Нестором вона декламує поезію «Як я умру, на світі запалає Покинутий вогонь моїх пісень...» В епізоді з Сергієм Мержинським вона читає славнозвісний поетичний твір «Твої листи завжди пахнуть зов'язлими трояндами...» А наприкінці сцени з Квіткою Леся залишається, за авторською ремаркою, на самоті, «можливо, розглядає аркуші паперу, списані віршами, і знаходить шукане». Вона читає вірш, що власне і спричинив провокативну назву всієї п'єси Неди Нежданої: «Тебе я може зраджу...»

Проте «І все-таки я тебе зраджу» – не лише біографічна, але й метатеатральна п'єса, стилістику якої створюють та визначають оригінальні постаті Драматурга, П'єро та Арлекіна. Драматург зображений як деміург, творець художнього світу п'єси, а також руйнувач театральної ілюзії та канонів аристотелівської драми: «Я – Драматург. Я обертаю дім на планетарій, де кожен слідує накресленій орбіті і сяє відображенням світлом автора... Я оживляю тіні й мумії і перетворюю вогонь тіла у попіл слів і пожовкле листя рухів... Я – ДРАМАТУРГ. Я падаю у безодні людей і дістаю вугілля для зіпсованих машин мандрівних сюжетів... Сьогоднішній сюжет – про любов і зраду, про болюче щастя найсамотнішої людини – генія. Я напишу п'єсу без пера і паперу тут і зараз, п'єсу про солодку принаду талановитої і безталанної жінки. Я не прагнув достовірності. Сприймайте все, як міф, легенду, притчу!»<sup>1</sup>. У своєму першому ж монолозі Драматург висловлює принципи епічного театру. І його постать, що час від часу втручається у дію ним же самим створеної п'єси, епізує твір. Поряд із ліричною атмосферою його «біографічної» площини, він конструює її епічну складову. Адже він іноді виконує функцію хору, вступаючи в контакт із дійовими особами або роз'яснюючи глядачам сенс та поетику власної п'єси («П'єсу майже дописано. У ній не буде ефектного фіналу. Він був би недоречний. Адже писалася вона за законами життя»<sup>2</sup>). Іноді він виступає в інтермедійній ролі, маркуючи зміну трьох сцен, пов'язаних із трьома коханими чоловіками Лесі Українки.

<sup>1</sup> Таїна Буття. Біографічна драма. Антологія. – К.: Світ знань, 2015. – С. 199.

<sup>2</sup> Там сама. – С. 219.

Неабияку метатеатральну та епізуючу роль відіграють також «асистенти Режисера. З одного боку, це відомі маски італійської комедії дель арте – П'єро та Арлекін, що самою своєю появою створюють атмосферу театральності. З другого боку, їхня роль не зводиться до традиційного комікування італійських слуг-дзанні. П'єро та Арлекін виступають у п'єсі Драматурга в ролі двох духів – Білого Ангела (або Доброго Духа) і Чорного Ангела (або Злого Генія) відповідно. Вони виконують у драмі Неди Нежданої різні функції. Наприклад, вони наче поєднують дві площини п'єси, оскільки здатні безпосередньо розмовляти як із Лесею (щоправда, за авторською ремаркою, «розмова нагадує допит»), так і з Драматургом. Окрім цього, маски втілюють важливу для автора проблему духу, багато в чому запозичену з «Так казав Заратустра» Ф. Ніцше. Недаремно Драматург говорить про три перетворення духу: як дух стає верблюдом, левом верблюд і, нарешті, дитиною лев. *«Що таке тягар – питає витривалий дух, улякаючи, ніби верблюди. Чи це означає бути хворим і відіслати розрадників, а подружитися з глухими, які ніколи не почують, чого ти хочеш... Наша п'єса почалася трагічно. Одна мрія була зруйнована: музика зачинила перед нею свою браму і не лишила вибору – писати чи не писати. Але інша музика – почуттів, тонких порухів душі, зосталася з нею. Наша п'єса про іншу Лесю – земну, живу, лукаву...»*<sup>1</sup> Подібні переплетіння ліричних та епічних (у даному випадку – метадраматичних) компонентів у драматичному творі Неди Нежданої створюють неповторний художній світ п'єси, в якому неподільно злиті елементи усіх трьох літературних родів.

Дещо схожий прийом використала у своїй «драмі на два постріли» «Сум і пристрасть» Анна Багряна. П'єсу присвячено життєвій і творчій долі визначної української поетки та громадської діячки Олени Теліги. У ній висвітлено ключові моменти біографії, пов'язані з її коханням (знайомство, а згодом і одруження з Михайлом Телігою) та ранньою героїчною смертю (насамперед фатальне для О. Теліги повернення в окупований фашистами Київ, яке завершується загибеллю поетеси у Бабиному Яру). Проте як і Неда Неждана, Анна Багряна створює не традиційну біографічну – лінійну – драму (хоча події з життя Олени Теліги мають тверде документальне

<sup>1</sup> Таїна Буття. Біографічна драма. Антологія. – К.: Світ знань, 2015. – С. 200.

підгрунтя: листи, статті, спогади як самої поетки, так і її літературних та громадських соратників Є. Маланюка, Д. Донцова, Н. Лівницької-Холодної). Вона наче вихоплює з життя головної героїні найбільш значущі і напружені та водночас зламні епізоди. Але найбільшою ознакою п'єси є її метатеатральність, адже драму супроводжують дві алегоричні постаті – Сум і Пристрасть, які, за авторською ремаркою, «конфліктують в душі Олени, призводячи до внутрішнього роздвоєння й несподіваних вчинків, але продовжують іти по її життю пліч-о-пліч – до самої смерті»<sup>1</sup>. Ці умовні персонажі не лише «конфліктують» між собою, не лише проливають додаткове світло на події внутрішнього життя протагоністки, але мають здатність перевтілюватись упродовж драматичної дії в інших дійових осіб (так, Пристрасть в одній із сцен виконує роль подруги Олени Теліги, тоді як Сум – поета Євгена Маланюка). З точки зору змістовної п'єси пройнята неабияким моральним (проте не моралізаторським) пафосом, який зокрема втілено у проблемі відповідальності літератури і митця, та справжнього патріотизму, що його власне й уособлює героїчна доля Олени Теліги, а також влучних і тонких перегуків із сучасною долею України.

Драма Тетяни Іващенко «Таїна буття», присвячена Іванові Франку, складається із епізодів, що красномовно названі «споминами». Вони носять яскраво епізований характер, адже у кожному з них міститься спогад про певний момент із минулого, який пригадує Ольга Хоружинська – дружина І. Франка. Наприклад, у Споміні першому вона згадує: «*Прийшов 1885 рік. Мені виповнилося 20 років. Я ще не спізналася із Франком. Щойно я приїхала з Харкова, де закінчила інституту шляхетних дівчат, до Києва. Вирішила продовжувати навчання на Вищих жіночих курсах*»<sup>2</sup>. А далі йде доволі об'ємний текст про першу зустріч із Франком на вечірці у Трегубових, про мрії Ольги щодо знаків уваги з його боку та розчарування. А у Споміні другому містяться також віднесені у минуле, а відтак епічні описи початку подружнього життя: «*По весіллю ми переїхали жити до Львова... Я хвилювалась, гадала, що не здатна бути*

<sup>1</sup> Саме таке пояснення давала драматург у варіанті тексту, що було подано нею на конкурс «Коронація слова» у 2015 р. До речі, тоді драма мала іншу назву – «Останнє танго». Пізніше твір увійшов до збірки «Таїна буття» (С. 87–125).

<sup>2</sup> Таїна Буття. Біографічна драма. Антологія. – К.: Світ знань, 2015. – С. 168.



*дружиною за демократичних умов*<sup>1</sup>. Проте подібні епічні монологи-спогади з минулого, що містяться у кожному зі структурних підрозділів драми Т. Іващенко, поєднуються з драматичними діалогами, які, за законами традиційної аристотелівської драми, відбуваються у теперішньому часі – безпосередньо на очах у публіки. Ось, наприклад, гострий, конфліктний, динамічний діалог між Іваном та Ольгою у тому ж другому Споміні:

*ОЛЬГА ФРАНКО. Іваночку, тобі сподобався мій борець?*

*ІВАН ФРАНКО. Усе, що ти готуєш, мені смакує.*

*ОЛЬГА ФРАНКО. То не був борець. Я насмажила хробаків, і залила їх томатним соком. (Кидає в обличчя йому капелюшок).*

*ІВАН ФРАНКО (зловив капелюшок). Олю, ти так більше не жартуй.*

*ОЛЬГА ФРАНКО. Це не жарт. Це тобі помста, Іваночку! Цілий вечір у мене на голові розквітав новий капелюшок, а ти й не помітив.*

*ІВАН ФРАНКО. Пробач! Мужичького я роду. Ніколи не помічаю шовкових суконь. Витончених парфумів. Ти, Олю, є мій товариш. Ми дивимось з тобою в один бік, однією мовою розмовляємо. Саме цим ти мене зваблюєш.*

*ОЛЬГА ФРАНКО. А кохання?*

*ІВАН ФРАНКО. Та й кохання, зрозуміло, теж<sup>2</sup>.*

Проте поряд із подібними поєднаннями епічних спогадів і драматичних діалогів, у п'єсі «Таїна буття» міститься їх синтез із ліричними елементами. Показовий у цьому відношенні Спомин четвертий. У ньому крім традиційних для драми споминів Ольги Франко (епізод, власне, починається з її спогадів про день, коли «Франко повернувся після засідання радикальної партії зовсім понурий. Обідати відмовився і сів до столу плести рибальські сіті»<sup>3</sup>), її діалогів із чоловіком, міститься також об'ємний спогад самого Івана Франка. У ньому міститься сповідь про знайомство із Целіною Журовською за три роки до одруження та про почуття, що викликала в нього упродовж багатьох років ця дівчина, зрештою про їх недавню зустріч («я неначе оскраженів, годинами простоював під її вікнами,

<sup>1</sup> Таїна Буття. Біографічна драма. Антологія. – К.: Світ знань, 2015. – С. 172.

<sup>2</sup> Там само. – С. 174.

<sup>3</sup> Там само. – С. 178.

*аби вона лише підняла фіранку і я міг уклонитися їй... В травні я наважився підійти до неї. Благав вислухати мене, говорив, як палко її кохаю. Моя любов викликала у неї роздратування»<sup>1</sup>), яка постає у вигляді діалогу. Проте найприкметнішим у даному епізоді є те, що презентовані у Споміні четвертому епічні спогади двох героїв (Ольги та Івана) та стрімкі діалоги (Франка й Целіни, Франка та Ольги) постійно поєднуються із засобами ліризації: упродовж епізоду драматург вміщує шість віршованих текстів, що належать Франкові. Більшість із них (чотири) звучать під час монологів Івана Франка, наче ілюструючи його почуття до Целіни:*

*ІВАН ФРАНКО. Я повернувся до Львова з хворими нервами. Мої вірші народжувались хворими і безнадійно зболеними.*

*Як почувеш вночі край свого вікна,  
Що щось плаче і хлипає важко,  
Не тривожся зовсім, не збавляй собі сна,  
Не дивися в той бік, моя пташко!  
Се не та сирота, що без мами блука,  
Не голодний жебрак, моя зірко;  
Се розпука моя, не втишима тоска,  
Се любов моя плаче так гірко.*

*На вулиці майже в кожній жінці мені ввижалася Целіна. Я втомився від своїх візій. І страхався, що назву дружину її ім'ям. Рік тривала ця маячня. І ось вже 2 місяці, як я відчуваю себе вивільненим від цього хворобливого кохання. Вирішив їхати до Перемишля, щоб переконатись, що я є свободна людина, не здатна до непоміrkованих почуттів. Ніколи не любив я Целіну Журовську. То є кара!*

*Я не тебе любив, о ні,  
Моя хистка ліля,  
Не оченька твої ясні,  
Не личенько блідеє.  
Не голос твій, що, мов дзвінок,  
Мою бентежить Душу,  
І не твій хід, що кожний крок  
Відчути серцем мушу.  
Я не тебе люблю, о ні,*

---

<sup>1</sup> Таїна Буття. Біографічна драма. Антологія. – К.: Світ знань, 2015. – С. 181.

*Люблю я власну мрію,  
Що там, у серденьку, на дні,  
Відмалечку лелію<sup>1</sup>.*

Схожі поєднання епізованих спогадів із ліричними вставками спостерігаємо й у драмі С. Новицької «Я бачив дивний сон...», яка також присвячена життю і творчості Івана Франка. У ній лише двоє дійових осіб – Він та Вона. Він є самим Франком, роль якого побудована зокрема за його спогадами, щоденниками, поезіями (у п'єсі є уривок про зустріч із Целіною Журовською, який майже ідентичний тому, що відтворює у своїй драмі Т. Іващенко). Вона ж утілює кілька осіб, а саме різних жінок у життя Каменяра. Спomini й діалоги героїв п'єси «Я бачив дивний сон...», аналогічно «Таїні буття», також перериваються ліричними вставками з поезій І. Франка. Прикладом цього може бути діалог із фінальної частини драматичного твору С. Новицької:

*ВОНА. Наснилось щось страшне?*

*ВІН. Я бачив їх усіх – жінок, що так любив колись; дружину, що безнадійно мене кохала... Згадував про сина, хоча ніколи не забував його. За мить якусь переді мною пройшло життя... Не все, а лиш найглибші, найінтимніші його фрагменти. Одне чуття з усього виніс я, що сам не був щасливим у житті і щастя не приніс нікому. Любов моя не врятувала навіть сина. Хто знає, в кого був націлений той камінь, що голову розбив йому і спричинив хворобу, яка до смерті згодом призвела. Чи мало в мене летіло того каміння та пльовків, якщо комусь були не до вподоби мої статті та праці? Русини різних відтінків і сторонництв повстали проти мене. Одні вважали мене маргіналом, а інші одіозним мужиком. Мене тричі заарештовували, перешкоджали закінчити університет і захистити докторат, не допустили викладати в університеті, робили усе можливе, щоб я не пройшов у парламент. Журнали, в яких друкувалися мої оповідання про людей з найнижчих соціальних груп, повертались до редакцій з приписками типу: «Повертається назад до стративших глуд».*

---

<sup>1</sup> Таїна Буття. Біографічна драма. Антологія. – К.: Світ знань, 2015. – С. 182. Аналіз композиції, монтажності, художніх експериментів драми здійснено у статті: Закалюжний Л. В. Драма Тетяни Іващенко «Таїна буття» як спроба художньої реконструкції творчої біографії Івана Франка / Леонід Володимирович Закалюжний // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2015. – Вип. 62. – С. 265–272.

*Якось навіть мотузку вислали, щоб повісився. Ще досі бачу я, як вітер розгойдує опудало підписане моїм ім'ям...*

*ВОНА. Блажений муж, кого за тебе лають,  
Кленуть і гонять, і поб'ють камінням;  
Вони ж самі йому тріумф підготовляють,  
Самі своїм осудяться сумлінням.*

*Ти сам обрав цей шлях і клявся, що не зійдеш з обраної дороги до самої смерті. Чи клятви ті були брехнею?*

*ВІН. Я не брехав. І смерть моя вже близько. Я чую, як вона стоїть у мене за плечима і дихає в потилицю мою. Війну з життям програв я, мила пані. Мій шлях скінчився, вичерпався час. Я ж знаю сам, що раз мені вмирати.*

*Мені не жаль життя, бо що ж воно давало?*

*Куди не глянь, усюди браки й діри.*

*Робив без віддиху, а зроблено так мало,*

*І інших зігрівав, аж на кінці не стало*

*У власнім серці запалу ні віри.*

*Діти мої розлетілися по світу. Ганна поїхала у Київ до тітки і не хоче повертатись, мовляв – війна. Петро і Тарас пішли на фронт. Дружина... в божевільні. Целіна тут більше не живе. Не має права. Я був змушений випроводити її. Через образливе ставлення до мене та вимоги відписати їй та її дітям усе майно, моя хвороба загострилась і дійшла до тяжкого стану. Тепер я залишився сам, наодинці зі своєю совістю і чекаю смерті, як виволення.*

*ВОНА. Знов починаєш плакати?.. Облиш цей песимізм!*

*Ах, друже мій, поет сучасний –*

*Він тим сучасний, що нещасний,*

*Поет – значить: вродився хорим,*

*Болить своїм і власним горем<sup>1</sup>.*

Отже, драматургія на межі ХХ–ХХІ століть відрізняється від драматургії більш ранніх епох тим, що в структурі драматичного тексту, на різних його рівнях відбувається не лише взаємодія та взаємопроникнення елементів драматичного та епічного

---

<sup>1</sup> Новицька С. Я бачив дивний сон // [Електронний ресурс] / Світлана Новицька. – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.kurbas.org.ua/dramlab/novytska.html>

Жанротворчі процеси та жанротворчі чинники у драматургії (епічна драма) або ж драматичного та ліричного (лірична драма). У сучасній драмі, в межах одного тексту, мікророда дифузія епічного, ліричного та драматичного відбувається, сказати б, тотально і неподільно. Відтак створюється новий специфічний жанровий тип – *ліро-епічної драми*.

## 2.4. Інтертекстуальність сучасної драматургії

Розглянемо особливості інтертекстуальності у творах двох драматургів ХХ сторіччя: Владіміра Набокова й Ежена Йонеско. Йтиметься про зближення вельми оригінальних, однак фактично ідентичних умовних художніх прийомів у їхніх драматичних текстах. Відразу застерігаємо, що інтертекстуальність ця була абсолютно неусвідомленою, а міжтекстові зв'язки носили винятково типологічний характер. П'єси Набокова створені у 1920-і (поетичні драми) та 1930-і роки (прозові драми), тоді як Йонеско звернувся до драматургії наприкінці 1940-х років. З іншого боку, драми В. Набокова були невідомі Йонеско. Тривалий час вони не перекладались, а коли у 1966 та 1974 роках з'явилися переклади цих п'єс (до того ж англійською), основний корпус драматичних текстів Е. Йонеско був уже створений.

Авторка відомої книги «В пошуках Набокова» Зінаїда Шаховська намагається висвітлити ставлення Набокова до російських та зарубіжних письменників. Завершуючи досить суб'єктивну характеристику творчості абсурдистів (Беккет, Адамов та Йонеско), З. Шаховська робить висновок: «В усьому цьому не знайти нічого спільного з тим, що мучило Набокова або відповідало б на його питання самому собі»<sup>1</sup>. Однак розгляд лише двох найдовершеніших п'єс В. Набокова «Подія» та «Винахід Вальса» у співвідношенні з драмами абсурдистів спростовує цю думку. Їх трагіфарсова, гротескова атмосфера відсилає до «антип'єс» Йонеско, Сімпсона, Мрожека, а понурі екзистенціальні мотиви – до трагікомедій Беккета, Пінтера, Олбі.

В. Набокова й Е. Йонеско, російського та румунського емігрантів, чії п'єси були поставлені у Парижі, ріднить насамперед використання оригінальних, але подібних засобів умовної

<sup>1</sup> Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения / Зинаида Алексеевна Шаховская. – М.: Книга, 1991. – С. 82.

образності. Слід зауважити, що умовність для обох митців не була самоціллю, а вважалася засобом художнього опанування дійсністю. Згідно з естетикою і Набокова, і Йонеско, неправдоподібні, ірреальні, фантастичні образи покликані наближати читача (глядача) до художньої правди зовсім не у меншій мірі, ніж образи життєподібні, реальні, натуралістичні. «Нічого немає менш правдоподібно-го, ніж подібність до правди», – відзначав В.Набоков<sup>1</sup>. Е.Йонеско також уважав, що «реалізм є хибним та ірреальним»<sup>2</sup> і перебуває «поза реальністю»<sup>3</sup>, тоді як «світ незвичний, неправдоподібний» є «більш справжнім, ніж сама реальність»<sup>4</sup>.

Одним із найбільш поширених умовних прийомів у театрі ХХ ст. є *введення у текст п'єси Автора* як умовної дійової особи. Цей прийом, що руйнує сценічну ілюзію та оголює первинну умовність мистецтва, «штучність» (сконструйованість) твору, у драматургії Набокова і Йонеско зустрічається у різних формах. Так, п'єси обох авторів містять нагадування як імен авторів, так і власних творів. Прогагоніст «Події» Трощейкін згадує фільм «Камера обскура» за однойменним романом Набокова, який саме планувався до постановки у момент написання п'єси: *«Адже ми, Любо, вчора ледь-ледь не пішли також: ах, чудовий фільм, ах, «Камера обскура» – найкращий фільм сезону!»*<sup>5</sup>.

Подібна гіперболізовано-схвальна саморецензія міститься у «псевдодрамі» Е. Йонеско «Жертви боргу»:

*Ніколай (Поліцейському). Справа у тому, що я нічого не пишу, і пишався цим.*

*Поліцейський (приголомшено). Та ні ж-бо, ні, мсьє, ви пишіть...*

*Ніколай. Марно. У нас уже є Йонеско. Цього достатньо*<sup>6</sup>.

Аналогічну іронічну «похвалу» Е. Йонеско використовує і у першій картині своєї драми «Носороги». Жан, який бажає «виховати» і «окультурити» свого непутячого друга Беранже, радить

<sup>1</sup> Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения / Зинаида Алексеевна Шаховская. – М.: Книга, 1991. – С. 20.

<sup>2</sup> Йонеско Э. Противоядия. – С. 63.

<sup>3</sup> Йонеско Э. Мысли. – С. 31.

<sup>4</sup> Йонеско Э. Противоядия. – С. 42.

<sup>5</sup> Набоков В. Пьесы / Владимир Набоков. – М.: Искусство, 1990. – С. 113.

<sup>6</sup> Йонеско Э. Жертвы долга / Эжен Йонеско // Театр парадокса: Сб. / Эжен Йонеско. – М.: Искусство, 1991. – С. 113.

тому: «Замість марнувати гроші на горілку, чи не ліпше придбати квитки в театр і подивитися цікаву виставу? Ви хоч знаєте, що таке авангардистський театр, про який зараз стільки говорять? Чи ви бачили п'єси Йонеско? <...> Зараз якраз ставлять одну. Неодмінно сходіть»<sup>1</sup>.

І Набоков, і Йонеско до краю перебільшують ці самопохвали. Причому роблять вони це вустами своїх персонажів, які, ніби перегукуючись із героями знаменитої трагікомедії Луїджі Піранделло, знаходять свого автора. Відгуки персонажів знаходяться у контексті однозначно найвищого ступеню: «Камера обскура» – найкращий фільм, а Йонеско – чи не найкращий драматург сучасності. І хоча на кону постаті Набокова і Йонеско відсутні, їх образи долучені до створення ефекту умовності. При цьому, незважаючи на руйнацію традиційної театральної ілюзії достовірності сценічної дії, ці образи зовсім не знімають життєподібності. Адже і твір Набокова, і особистість Йонеско – тогочасні реалії зі світу життя і мистецтва.

Слід відзначити, що у драматургії Йонеско зустрічаються і куди більш відверті, власне постмодерністські «ігри з автором». У ряді своїх п'єс він виводить Автора і на саму сцену. Героєм драми «Альмський експромт» є сам Йонеско, що працює над п'єсою і висловлює естетичні погляди реального автора-творця. Постать Автора несподівано з'являється у йонесківському «Макбетті». Коли Маколь розповідає про своїх нащадків (Банко III, Банко IV тощо), на сцені по черзі з'являються їх голови. Головою ж Банко VI, за ремаркою, є «голова автора п'єси з широко роззявленим ротом, що сміється». Автор мав виходити на сцену і у першому варіанті фіналу «Голомозої співачки»: він підходив до рампи, починав погрожувати глядачам і кричати на них.

У театрі Набокова такі відверті прийоми умовного важко собі уявити. Але в усякому разі такі чи інші появи Автора у тексті п'єси дозволяють говорити про *автоінтертекстуальність* (термін польського теоретика літератури Міхала Гловінського) драм обох митців. Цей рівень інтертексту слід розуміти як звернення автора до власних текстів у формі автоцитат. Це й переклички автора з самим собою, зі своїми героями, з раніше створеними текстами.

---

<sup>1</sup> Йонеско Е. Носороги / Ежен Йонеско // Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард / Ежен Йонеско. – К.: Основи, 1993. – С. 451.

Ще один умовний прийом, що зближує Набокова і Йонеско, полягає у *руйнуванні «постулатів нормального спілкування»*<sup>1</sup>. Е. Йонеско, як яскраво довели О. та І. Ревзіни, в «антип'єсі» «Голомоза співачка» проводить семіотичний експеримент. Він «імпліцитно вводить поняття «нормального» спілкування і досліджує ті умови, за яких це «нормальне» спілкування є можливим»<sup>2</sup>. Однак і у Йонеско, і у Набокова ці постулати можна виявити «саме завдяки їх порушенню, тобто маючи «ненормальний» акт комунікації, можна порівняти його з нормальним і знайти постулат, який не виконується»<sup>3</sup>.

Одним із законів нормального спілкування, що досить часто порушується персонажами Йонеско, є постулат про детермінізм. Це порушення зводиться передусім до руйнування причиново-наслідкового зв'язку. Так починається «Голомоза співачка», коли місіс Сміт констатує: «Сьогодні ми смачно повечеряли. А все через те, що ми живемо у передмісті Лондону і всі ми – Сміти»<sup>4</sup>. Прізвище і місце проживання оголошуються причиною доброго травлення. На цьому прийомі побудований весь текст «Голомозої співачки». Так, невиконання постулату про детермінізм ілюструють і знаменита пародійна «сцена впізнавання» подружжя Мартінів (сцена 4), і усі «експериментальні байки» персонажів у восьмій сцені, і потік сентенцій і силогізмів, псевдоприказок та ідіом, що їх виголошують герої «антип'єси» в останній сцені.

Подібні постулати, що не виконуються, використано і у п'єсі В.Набокова «Винахід Вальса». Так, розмови старих генералів у другій дії ведуться абсолютно у тому ж ключі, що й бесіди персонажів «Голомозої співачки» Йонеско:

*Грб (до Брига). Що це вас, генерале, не помічають? Адже ви не такий вже й маленький.*

*Грб. Пробачте, я вас якось недоглядів...*

---

<sup>1</sup> Ревзина О. Г. Семіотический експеримент на сцене. Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием / Ольга Григорьевна Ревзина, Исаак Иосифович Ревзин // Труды по знаковым системам. – Т.5. – Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1971. – С. 232–254.

<sup>2</sup> Там само. – С. 232.

<sup>3</sup> Там само. – С. 233

<sup>4</sup> Йонеско Е. Голомоза співачка / Ежен Йонеско // Всесвіт. – 1988. – № 10. – С. 127.



*Брег (до Гроба). Ви, ймовірно, його не помітили через те, що він короткозорий<sup>1</sup>.*

Із другою дією «Винаходу Вальса» пов'язана ще ціла низка типологічних збігів умовних прийомів Набокова та Йонеско. Вельми подібними є групи *персонажів-маріонеток*, «персонажів без ідентичності», як назвав їх Е. Йонеско. І В. Набоков у «Винаході Вальса», і Е. Йонеско у своїй ранній драматургії («Жак, або Підкорення», «Голомоза співачка», «Етюд для чотирьох») зображують світ однонамітних людей-автоматів, безликих, невиразних героїв, «світ безособового» (Йонеско). Такими персонажами-маріонетками у Набокова є одинадцять генералів: Берг, Бриг, Брег, Герб, Гроб, Граб, Гриб, Горб, Груб, Бург, Бруг. На їх маріонетковість вказують не тільки промовисті імена, але й авторська ремарка, згідно з якою останні троє генералів «представлені ляльками, які мало чим відрізняються від решти».

Якщо герої-ляльки В. Набокова відрізняються один від одного – бодай ілюзорно – лише прізвищами, то йонесківський «світ безособового» цих відмінностей вже не знає. Дійові особи «натуралістичної комедії» Йонеско «Жак, або Підкорення» складаються з представників двох сімей, що носять ідентичні імена: Жак, Жак-батько, Жак-мати, Жак-бабуся, Жакліна у першій сім'ї; Робер-батько, Робер-мати, Роберта I і Роберта II (обидві ролі, вказує автор, має грати одна й та сама актриса) – у другій. Лише номерами відрізняються також три театральні критики з «Альмського експромту»: Бартоломеус I, Бартоломеус II і Бартоломеус III. Свого апогею прийом зображення «персонажів без ідентичності» досягає у сцені розмови подружжя Смітів з «Голомозої співачки». Як з'ясовується, численні представники знайомої їм родини (чоловіки, жінки, діти) – Боббі Уотсони:

*Містер Сміт. Якого Боббі Уотсона ти маєш на увазі?*

*Місіс Сміт. Ну як же, Боббі Уотсона, сина старого Боббі Уотсона, другого дядька небіжчика Боббі Уотсона.*

*Містер Сміт. Ні, це не той, а інший. Це Боббі Уотсон, син старої Боббі Уотсон, тітки того Боббі Уотсона, що помер<sup>2</sup>.*

Але, мабуть, найбільш разючою є схожість умовних засобів Набокова і Йонеско при зіставленні того ж другого акту «Винаходу

<sup>1</sup> Набоков В. Пьесы. – С. 189.

<sup>2</sup> Йонеско Е. Голомоза співачка. – С. 128–129.

Вальса» із трагіфарсом Йонеско «Стільці». Обидва драматурги застосовують одну й ту ж сюжетну ситуацію: **персонаж, який мав сповістити децю надзвичайно важливе, виявляється німим.**

У п'єсі Набокова військовий міністр відкриває засідання, на якому має бути заслухана доповідь, що генерали «*складали разом*», однак знайти її не вдається. У буфонадній сцені пошуку доповіді вони кивають один на одного. Міністр закриває засідання і «*негайно подає у відставку*», але тут один із генералів, здається, знаходить цю важливу доповідь:

*Герб. Стривайте, стривайте... ось ви генерала Горба не спитали, – чому ви його не питаєте?*

*Горб підводиться; він німий, але намагається щось сказати знаками<sup>1</sup>.*

Аналогічну ситуацію, щоправда розтягнену на всю п'єсу, спостерігаємо у «Стільцях» Е. Йонеско. Протагоніст драми Старий бажав сповістити людству якесь «послання», «ідею». Ще на початку дії Старий каже, що найняв «професійного промовця», який буде говорити від його особи. Однак під завісу трагічного фарсу, після самогубства Старого і Старої, промовець, що з'явився, виявляється «глухонімим». Він «*хрипить, стогне*», і, подібно до німого генерала Горба, робить відчайдушні жести, щоб його зрозуміли.

«Винахід Вальса» В. Набокова і «Стільці» Е. Йонеско пов'язує ще один умовний прийом: **невидимий верховний правитель країни, про прихід якого сповіщають персонажі.** Так, у драмі Набокова Голос сповіщає учасникам засідання: «Пан Президент Республіки». Після цього йде авторська ремарка: «*Генерали підводяться, ніби ідуть назустріч та повертається, немов супроводжуючи когось, але той, кого супроводжують, – невидимий. Невидимого Президента підводять до порожнього крісла, і за рухами Герба і міністра видно, що невидимого усаджують*»<sup>2</sup>.

Одним із основних художніх засобів «Стільців» Йонеско є, як відомо, прийом залучення невидимих гостей, яким Старий і Стара виносять все нові й нові стільці. І показово, що останнім серед гостей прибуває «Його Величність Імператор». Старий і Стара схвилювані, вони запобігають перед ним, а головне – турбуються, щоб Імператора посадили на краще місце, аби він чув усе, що казатиме промовець.

<sup>1</sup> Набоков В. П'єси. – С. 192.

<sup>2</sup> Там само. – С. 206.

Отже, драматургія Владіміра Набокова та Ежена Йонеско відзначається широкими інтертекстуальними зв'язками, а саме типологічною спільністю цілої низки прийомів умовної образності. У драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть процес інтертекстуалізації є ще більш потужним, сказати б, тотальним. Інтертекстуальність сучасної драми призводить не лише до збігів і сходжень двох текстів чи двох авторів, але й до створення нових оригінальних жанрових форм. Про ці жанрові новації, в основі яких лежать передусім міжтекстові зв'язки, йтиметься у розділі 5.

## 2.5. Метатеатральність та метаперсонажність

Проблема метатеатральності, про яку ми згадували в першому розділі, далеко не вичерпана. Вона провокує на нові (в тому числі й термінологічні) розвідки та гіпотези. Нам хотілося б позначити й спробувати термінологічно обґрунтувати проблему, яка входить до метадраматичного кола. Ми пропонуємо назвати її проблемою метаперсонажа.

Драматургічний матеріал ХХ–ХХІ століть, зорієнтований на мета-театр, знає цілий ряд випадків, коли дійові особи п'єси усвідомлюють себе не живими людьми із плоті й крові, а саме *персонажами* драматичного твору, що розгортається. Аналогічно тому, як метатеатром, починаючи зі згаданої книги Л. Абеля, іменують театр, який «знає», що він – театр, і не приховує цього від глядача, подібний тип персонажа, який також «знає», що він – персонаж, цілком доцільно називати метаперсонажем.

Чи не першим в історії драми й в той самий час класичним прикладом цього є п'єса Л. Піранделло «Шість персонажів у пошуках автора» (вона фігурує практично в усіх працях, присвячених теорії та історії метатеатру). У ній зображено театральну репетицію, під час якої на сцені з'являються шість персонажів на чолі з Батьком, котрий пояснює, що вони прийшли в театр у пошуках автора. Вони пропонують Директорові театру стати його новою п'єсою. Батько пояснює: *«автор, який дав нам життя, потім передумав чи не зміг возвести нас у ранг мистецтва...»*<sup>1</sup>, але персонажі (Батько, Мати, Пасербиця, Син, Хлопчик, Дівчина) хочуть жити, *«Драма полягає в нас; ми самі*

<sup>1</sup> Піранделло Л. Шість персонажей в поисках автора // Піранделло Луиджи. Пьесы. – М.: Искусство, 1960. – С. 357.

– драма, і ми згораємо від нетерпіння представити її так, як нам підказують пристрасті, що бушують в нас!»<sup>1</sup>, – каже Батько Директору. Метаперсонажі Піранделлової п'єси хочуть бути втіленими, як втілюються на сцені персонажі тої п'єси, що її репетирують актори. Далі на сцені самими шістьома персонажами розігруються історії з їхнього життя.

Метаперсонажність дещо іншого роду ми зустрічаємо в «Антигоні» Жана Ануя. Перед підняттям завіси всі дійові особи перебувають на сцені. За авторською ремаркою, хто теревенить, хто плете, хто грає в карти. Від гурту відокремлюється Пролог і виходить наперед. Якщо в античному театрі, як відомо, прологом був монолог актора, звернений безпосередньо до глядачів, котрий викладав вихідний міф, фабулу, покладену в основу п'єси, Пролог «Антигони» Ануя нагадує публіці ХХ століття відомий з трагедії Софокла міф, повідомляє про вихідну ситуацію драми, представляє дійових осіб: *«Ось персонажі, які зіграють для вас історію Антигони. Антигона – це маленька чорнявка, що сидить отамо і нічого не каже. Дивиться просто себе. Думає. Думає про те, то невдовзі стане Антигоною, скине з себе подобу худенької юнкн, потайної і смаглявої з лиця, яку ніхто в родині не сприймав усерйоз, і муситиме стати віч-на-віч із цілим світом, віч-на-віч із Креоном, своїм дядьком-царем. Вона думає про те, що має померти, що вона молода і тепер могла б тішитись життям. Але нічого не вдієш. Її нарекли Антигоною, тож доведеться зіграти свою роль до кінця...»*<sup>2</sup>.

Таким чином уже на самому початку п'єси починає реалізовуватися метафора про світ-театр і людей-акторів. Цей мотив – один з найулюбленіших у драматургії Ануя. І персонажі «Антигони» самі розмірковують про «розподіл ролей», театральність життя і навіть про драматичні жанри! Це, зокрема, робить Хор – дійова особа п'єси, що її має грати той самий актор, який промовляє монолог Пролога. Хор у Ж. Ануя, як і у деяких інших драматургів ХХ сторіччя (Артюр Адамов, Макс Фріш, Тормуд Скагестаг, Олексій Арбузов, Юлія Голєвінська), є певним посередником між глядачами

<sup>1</sup> Піранделло Л. Шість персонажей в поисках автора // Піранделло Луиджи. Пьесы. – М.: Искусство, 1960. – С. 358.

<sup>2</sup> Ануї Ж. Антигона / Жан Ануї // Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард / Жан Ануї. – К.: Основи, 1993. – С. 212.

і персонажами п'єси. За словами Б. Брехта. «хори містять у собі звернення до глядача як до практика, закликають його до емансипації щодо зображуваного світу, а також від самого процесу його зображення»<sup>1</sup>. Пролог і Хор в «Антигоні» Ануя – це, звичайно ж, засоби умовної образності, що руйнують «четверту стіну», тобто сценічну ілюзію реальності зображуваного в театрі. Вони сприяють тому, щоб іще більше «очуднити» відомий сучасному глядачеві сюжет, примусити подивитись на нього, разом із драматургом, новим поглядом, захопити публіку не зовнішньою фабулою, тобто «тим, що відбувається», а мотивами вчинків, аргументами суперечки, ходом драми ідей, тобто «тим, як відбувається». Хор у Ануя, наприклад, пояснює глядачам «зручність трагедії» – жанру, до якого, за авторським визначенням, і належить «Антигона»: *«Трагедія – то є чиста, то є надійна річ, відпочинок у ній забезпечено... По-перше, тут усі свої. Адже усі по суті своїй невинні! Ну і що з того, що одних убивають, а інші самі вбивають?! Це швидше питання розподілу ролей. До того ж на трагедії можна відпочити саме тому, що знаєш; жодної надії нема, ані найменшої, тебе ввіймано, ти потрапив у пастку, як пацюк... У драмі герої борсаються, бо мають надію виборсатись. Це негідно, це утилітарне. У трагедії ж усе безкорисливо. Це королівська втіха. Адже, врешті, вже не треба робити жодних намагань»*<sup>2</sup>. Отож, ролі розподілено, кожному персонажу доведеться лише зіграти свою роль, жанр наперед заданий, а те, чим усе закінчиться, відомо заздалегідь.

Протягом власне дії самої п'єси персонажі час від часу нагадують собі й одне одному, що вони – учасники такого собі дійства, фінал якого заданий наперед. *«Я хочу, щоб ти знала, що насправді відбувалося за лаштунками драми, у якій ти палаєш бажанням зіграти роль, що вариться у кухні цих подій»*<sup>3</sup>, – говорить Антигоні її ідейний супротивник Креон. Він же констатує під час інтелектуального поєдинку зі своєю небогою: *«В мене роль погана, в тебе – добра»*<sup>4</sup>; *«моя роль негарна, але це моя роль, і я накажу тебе вбити. Хочу лише,*

<sup>1</sup> Брехт Б. Примечания к пьесе «Мать» // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Выказывания: В 5 т. – М.: Искусство, 1963. – Т.1. – С. 465.

<sup>2</sup> Ануя Ж. Антигона / Жан Ануя // Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард / Жан Ануя. – К.: Основи, 1993. – С. 228.

<sup>3</sup> Там само. – С. 239.

<sup>4</sup> Там само. – С. 234.

*щоб і ти була свідома своєї ролі»*<sup>1</sup> і т.п. Отже, і дійові особи п'єси Ж. Ануя усвідомлюють себе персонажами, будучи, як і у вищезгаданій метадрамі Л. Піранделло, метаперсонажами.

Ще більш відверта метаперсонажність притаманна постмодерністській драмі, наприклад, п'єси Ельфріди Єлінек «Що трапилось після того як Нора залишила чоловіка, або Стовпи суспільства»<sup>2</sup>. На перший погляд вона може здатися черговим сиквелом ібсенівської драми (за задумом Єлінек, її дія відбувається в 1920-ті роки). Однак п'єса Єлінек за своєю жанровою і стильовою природою докорінно відрізняється від численних продовжень «Лялькового дому», як трагічно пофарбований постсюжет в новелі англійця В. Безанта (в ній Хельмер спився, а дочка Нори заподіяла собі смерть), мелодрама американця Е. Ченя (тут Нора стає сестрою милосердя, рятує Хельмера під час епідемії холери і подружжя знову з'єднуються) або «Куди пішла Нора» данського драматурга Е. Б. Ольсена (в ній Нора виявилася «на дні» суспільства, серед злодіїв і повій, потім влаштовується на фабрику; вона впевнено дивиться в майбутнє, а Хельмер марно намагається повернути її). На відміну від подібних сиквелів, «Що трапилось...» являє собою метадраму в чистому вигляді. Нора Єлінек на самому початку п'єси заявляє: «*Я – Нора з однойменної п'єси Ібсена*». Вона ж неодноразово апелює до подій «Лялькового дому» («*Я повинна була покинути свій будинок, щоб стати людиною*»; «*Які чудові дитячі свята ми влаштовували!*»; «*Я могла б завтра станцювати тарантелу. Мене навчив цього мій чоловік*» і т.п.). Прикметно, що й інші персонажі п'єси (а серед них є також герої драми Ібсена: Торвальд Хельмер, Кrogстад, фрау Лінда) сприймають Нору як частину художньої реальності іншого тексту:

*Вейганг. Як тебе звуть?*

*Нора. Нора.*

*Вейганг. Як головну героїню у п'єсі Ібсена?*<sup>3</sup>

Цікаво, що саме консул Вейганг перебирає на себе функції Хельмера; називаючи Нору то «моєю маленькою дівчинкою», то

<sup>1</sup> Ануї Ж. Антігона / Жан Ануї // Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард / Жан Ануї. – К.: Основи, 1993. – С. 238.

<sup>2</sup> Елінек Э. Что случилось после того как Нора оставила мужа, или Столпы общества // Эльфрида Елинек. Болезнь, или Современные женщины. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – С. 5–106.

<sup>3</sup> Там само. – С. 31.

«жайворонком», то «легковажним чижином». Він стає специфічним дублером (симулятором) чоловіка Ібсенівської Нори. Його метаперсональність, як і метатеатральність всієї п'єси Єлінек, полягає і в тому, що він співвідноситься із консулом Берником з іншої п'єси Ібсена «Стовпи суспільства» (це артикульовано і в другій частині заголовку). При цьому остання також згадана самим Вейгангом: «Справа стосується залізничної гілки, як у п'єсі». Як бачимо, персонажі метадрами Е. Єлінек у повній мірі позиціонують себе в якості персонажів п'єс і також можуть бути віднесені до категорії метаперсонаж.

Поряд із метаперсонажним типом, який зустрічається у вищезазначених п'єсах Л. Піранделло, Ж. Ануя, Е. Єлінек, і який умовно можна назвати «саморефлектуючим» (таким, що усвідомлює себе) метаперсонажем, у метадраматичних творах досить часто можна спостерігати два інших типи метаперсонажа, які можна назвати «театральним» («професійним») і «ритуальним». До першого належать актори та інші люди театру (драматурги, режисери тощо), зображені в процесі театральної гри, репетиції, вистави («Критик, або Репетиція однієї трагедії» Р. Б. Шерідана, «Кіт у чоботях» Л. Тіка, «Зелений папуга» А. Шніцлера, «Перша п'єса Фанні» і «Шекс проти Шо» Б. Шоу, «Смерть доктора Фауста», «Вихід актора», «Три актора, одна драма» М. де Гельдерода, «Ми сьогодні імпровізуємо» Л. Піранделло, «Багряний острів» М. Булгакова, «Колomba» Ж. Ануя, «Ендшпіль» С. Беккета, «Біографія» М. Фріша, «Розенкранц і Гільденстерн мертві» і «Гамлет Дога» Т. Стоппарда, «Вбивство Гонзаго» Н. Йорданова, «Кароліна Нойбер» Н. Ромчевіча, «Счастливцев – Несчастливцев» Г. Горіна, «Прощайте... і плескайте в долоні» А. Богдановича, «Смерть Фірса» В. Леванова тощо). До другого – дійові особи, які, не будучи професійними театралами, розігрують на сцені різного роду ритуали і церемоніали («Самурай, або Драма почуттів» А. Арто, «Покоївки» Ж. Жене, «Не боюсь Вірджинії Вульф» Е. Олбі, «Кладовище автомобілів» Ф. Аррабаля та ін.). Однак, розгляд цих типів метаперсонажа вимагає окремих досліджень.

Нарешті, відзначимо, що існує термінологічна спокуса розширити категорію метаперсонаж. Так, за аналогією з поняттям метасюжет (він трактується як сюжет, який зустрічається в творах різних авторів або в різних творах одного автора) можна було б назвати метаперсонажем (в

широкому сенсі) персонажа, який також зустрічається в творах різних авторів або в різних творах одного автора. З одного боку ця категорія могла б замінити такий застарілий термін, як «вічний образ» (а саме в драматургії – це Прометей, Едіп, Гамлет, Дон-Жуан, Фауст тощо), з іншого – внести більшу термінологічну ясність в аналогічні, схожі або наскрізні типи персонажів у рамках творчості одного драматурга, наприклад, парні герої у С. Беккета (Владімір і Естрагон в «Чекаючи на Годо») чи Т. Стоппарда (Роз і Гіл у «Розенкранц і Гільденстерн мертві») або Беранже в чотирьох п'єсах Е. Йонеско («Безкорисливий убивця», «Носороги», «Повітряний перехожий», «Король помирає»). Втім, тут існує небезпека нової термінологічної плутанини, тому, думається, розширювати значення категорії метаперсонаж (до того ж неусталеної) поки що передчасно.

Перспектив вивчення метаперсонажів драматургії, як нам здається, чимало. Серед них може бути і написання історії, і створення типології, і аналіз багатого сучасного метадраматичного матеріалу. Перспективним видається також дослідження метаперсонажності поза драмою. Наприклад, метатекстуальні пошуки в сучасній поезії (від пастернаківського «Гамлета» до експериментів Г. Сапгіра і Д. О. Пригова) дають можливість розширити уявлення про такі категорії, як ліричний герой і поетична маска. А метаперсонажі М. Унамуно і Дж. Джойса, Г. Гессе і Дж. Фаулза, В. Набокова і А. Бітова, М. Павича і М. Варгаса Льоси, Ю. Андруховича і С. Жадана здатні відкрити нові горизонти в дослідженні особливостей сучасних нарративних стратегій і поетики метапрози.

Можна стверджувати, що наявність у драмі метаперсонажу є конститутивною ознакою її метатеатральності. Проте метадрама не обов'язково є гарантією трансформації персонажа на метаперсонажа. У той же час метадраматичність п'єси несе в собі жанротворчий потенціал. Вона передусім сприяє руйнації традиційного, «чистого» жанру: адже, наприклад, світ полярних жанрових категорій – трагічного і комічного – завдяки метатеатральності позбавляється жанрової заданості та однозначності. Визначаючи «Антигону» як «трагедію», Ж. Ануї, попри трагічний матеріал, апеляцію до античної традиції, метатекстуальні звернення персонажів до апології трагічного жанру тощо, атмосферою метадрами якраз знижує трагічне, домішує до нього елементи інших, зокрема протилежних



жанрів. До того ж свідоме осучаснення античного матеріалу, яке і відбувається засобами метатеатральності, також позбавляє п'єси «бездомішкового» трагізму.

З іншого боку, метатеатральна рамка, завдяки якій віднаходить себе театральний пласт, пов'язаний із театральними репетиціями й виставами, існуванням театру як живого організму, життєвими – цілком реальними, а не декоративними драмами акторів, режисерів, драматургів, сприяє переключенню комедійного, несерйозного, легковажного, погано зробленого тексту, який грається, репетирується, обговорюється тощо, у більш високу, драматичну, а то й трагічну площину.

Яскравим прикладом цього може слугувати п'єса «Академія сміху» (2001) сучасного японського драматурга **Кокі Мітані**. Її персонифікація складається лише з двох дійових осіб: Автора і Цензора. Автор, драматург театральної трупи «Академія сміху», приносить восени 1940 року свою нову комедію на затвердження новопризначеному Цензору, який має дати дозвіл на її постановку. Вона має назву «Ромео і Джульєтта. Комедія»: як зізнається Цензору Автор, він «переписав оригінальну п'єсу Шекспіра в комедійному ключі»<sup>1</sup>. Зауважимо, що шекспірівський інтертекст також виконує вкрай важливу сюжетотворчу і жанротворчу функції, адже на діалозі з трагедіями Шекспіра вибудовується текст, що створює драматург, точніше обидва драматурги: сам К. Мітані та Автор з його п'єси.

Проте якщо колишні цензори без особливих проблем давали дозвіл на постановку подібних п'єс («звичайно, я мав щось переробити, переписати якісь репліки»), то з нинішнім упертим Цензором відразу виникає конфлікт. Він є офіцером служби безпеки Токійської поліції, раніше «займався робітничим рухом у Маньчжурії», жодного разу не був у театрі та взагалі вважає, що цензура не потрібна: *«взяти та закрити всі театри і заборонити всі вистави. Такий час зараз настав для всієї нації, що весь народ повинен згуртуватися воедино, аби винести всі злигодні й випробування. Навіщо нам театр зараз. Не на часі нам тепер веселитися і віддаватися втіхам»*.

<sup>1</sup> Тут і далі п'єсу Кокі Мітані цит. за: Митани К. Академія смеха // [Електронний ресурс] / Коки Митани. – Режим доступу до ресурсу: // <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/pjesa/akademija-smeha>.

Цензор абсолютно не тямить нічого як у природі драматичного й театрального мистецтва (у результаті службового розслідування він щойно з'ясував, що був такий «західний драматург» Вільям Шекспір, який вже написав п'єсу з подібною назвою), так і комедії, зокрема пародійної комедії-переробки. *«Я навіть жодного разу не посміхнувся, коли читав її»*, – зізнається він Автору, а дізнавшись від нього про те, що коли п'єсу зазвичай грають на сцені живі актори, вона звучить набагато смішніше, примушує його самого зіграти її, як у театрі. Проте й ця моновистава Автора абсолютно не переконує Цензора, і він вимагає переробити до завтрашнього ранку «Ромео і Джульєтту» на... «Гамлета» (цю Шекспірову історію він розуміє виключно як історію помсти, що повинна в японських співгромадян викликати почуття мужності та відваги): *«Якщо ви переписете вашу п'єсу у суворій відповідності з моїми побажаннями, я не буду заперечувати проти її подальшої постановки... Зараз не на часі любовні історії. Покара. Помста. Готовність віддати своє життя за когось іншого. Ось зараз генеральна лінія»*.

Проте і наступного дня Автор не отримує дозволу на перероблений варіант комедії, що тепер має назву «Гамлет і Джульєтта». Більш того, з точки зору Цензора, драматург не покращив, а погіршив п'єсу, допустивши при цьому багать фривольного: *«Цей ваш Гамлет без кінця повторює, що помститься за смерть батька, але нічого не робить для цього. Мало того, він забуває про помсту і починає залицятись до Джульєтти»*. До того ж Цензор впізнає себе в якості персонажа переробленої комедії:

*АВТОР. У першій сцені режисер вистави сперечається з автором, і режисер говорить буквально наступне (Читає за текстом). Зараз не на часі розігрувати любовні історії. Переробіть вашу «Ромео і Джульєтту» на «Гамлета». До завтрашнього ранку. Покара. Помста. Готовність віддати своє життя за когось іншого. Ось сьогодні генеральна лінія.*

Цікаво, що персонаж метадрами К. Мітані стає також і персонажем «подвійної метадрами» – п'єси, написаної іншим персонажем. І надзвичайно оригінально зображено процес трансформації персонажа на метаперсонажа: Цензор усвідомлює себе не в якості дійової особи метатекстуальної п'єси Кокі Мітані – реального автора-творця, а впізнає себе у персонажі «Гамета і Джульєтти», метадрами Автора, іншого персонажа твору К. Мітані:

*ЦЕНЗОР. Цей режисер я, так?*

*АВТОР. Та ні, що ви.*

*ЦЕНЗОР. Ну як же, все, що я говорив вам тут вчора, слово в слово включене у текст п'єси.*

*АВТОР. Ви помітили?*

*ЦЕНЗОР. Як же я міг не помітити? Вирішили мене дурнем виставити, так?*

*АВТОР. Ну що ви, як можна? Просто вчора ви так влучно висловились, що я не зміг утриматись, щоб... ну, добре, я перепишу це місце.*

*ЦЕНЗОР. Та ні, залиште як є, якщо вже написали.*

*АВТОР. Можна, так?*

*ЦЕНЗОР. Дійсно, краще не скажеш. В усякому разі, так смішніше.*

Як бачимо, метаперсонажна роль у «Гамлеті та Джульєтті» цілком задовольняє Цензора. Більш того, саме цей його метатеатральний двійник нарешті вносить до тексту комедії те, чого їй до цього, на його думку, бракувало, – сміх. Але ще більш показово, що цей метадраматичний сюжетний хід сам Автор вважає справжньою знахідкою, і щиро дякує за цю «підказку» Цензорові:

*АВТОР. Я зробив так, що цей зануда-режисер невпинно намагається переробити «Ромео і Джульєтту» в «Гамлета». Від цього і виникає відчуття натяжки, але від цього п'єса лише виграє і стає ще смішнішою... Навіть не знаю, як вам і віддячити.*

Проте і в такому, більш смішному вигляді Цензор не пропускає п'єсу. Немов фольклорний персонаж, він дає драматургові все нові й нові завдання, обіцяючи надати свій дозвіл на постановку. Проте чим серйознішими й патетичнішими є ці абсурдні завдання (наприклад, Цензор просить то вставити у текст фразу «Боже, бережи Імператора», то придумати додаткову роль поліцейського за особистим проханням начальника департаменту поліції), тим комічнішими стають нові варіанти п'єси Автора. Сам же Цензор не лише обурюється творчими провалами драматурга, а й сам захоплюється, здавалося б, абсолютно чужим для нього світом театру. Він починає радити Авторові внести зміни у текст його п'єси вже не як офіцер служби безпеки, а скоріше як апологет системи Станіславського. Наприклад, Цензор намагається зробити маленьку роль вартового Оогівари (це й є роль середньовічного поліцейського) якомога більш логічною, достовірною, правдоподібною, психологічно

виправданою. З цією метою він погоджується сам порепетирувати цю роль – спочатку без особливого бажання, а згодом із дедалі більшим азартом – у власному поліцейському кабінеті. Автор має визнати: його візаві вигадує чудові й, головне, правдоподібні, комедійні ситуації й до того ж має неабиякий акторський талант:

*АВТОР. Ви блискуче репетували... Ви дивовижна людина, пане Цензор.*

*ЦЕНЗОР. Так, там треба буде ще почистити трошки, останні репліки, і буде відмінно.*

*АВТОР. У вас певно є письменницький талант.*

Зауважимо, що метадрама К. Мітані складається не з традиційних дій чи яв. Вона має циклічну, календарну, по-східному неквапливу структуру, підрозділом якої є «день»: День Перший, День Другий тощо та зрештою День Останній (за числом восьмий). Це безперечно епізує текст «Академії сміху», проте у ньому водночас присутня явна авторська іронія щодо традиції епічного театру. За прийомом слідує «мінус-прийом», точніше його іронічна, постмодерна реалізація: слідом за епізодом «День п'ятий» йде лише авторська ремарка: «День шостий (була неділя)», а сам подальший епізод відсутній. Одразу йде епізод «День сьомий», із змісту якого читач (глядач) дізнається, що у неділю, в вихідний день, Цензор ходив – уперше в своєму житті – до театру, точніше на одну з комедій Автора в «Академію сміху». І цей похід, що винесений, сказати б, за лаштунки драми К. Мітані, постає ретроспективно у сцені «День сьомий».

Цей епізод розпочинається із метатеатральної сцени, що зображує репетицію: Автор і Цензор, немов старі приятелі та колеги за театральним цехом, грають сцену з чергового переробленого варіанта комедії. Драматург виступає у ролі Джульєтти, а Цензор грає священика – брата Лоренцо, що приготував для неї зілля. Він не лише намагається органічно вжитися в цей образ, але й критикує деякі передбачені текстом п'єси комічні ефекти, недоречні з його точки зору (він сумнівається в необхідності свого героя губити вставну щелепу). У контексті суперечки про прийоми комічного Цензор розповідає про вчорашній похід до театру. Він, зокрема, зізнається, що його дратувала «зірка» «Академії сміху» актор Кінкан зі своїми дешевими трюками (ковтанням шпаги). Прикметно, що двоє персонажів, які є, здається, представниками полярних сфер (мистецтво і влада) і є непримиренними супротивниками, занурившись разом

у світ театру, починають сповідувати ідентичні естетичні принципи. А прийшовши з Автором до такої злагоди та єдності, Цензор зізнається, що від самого початку затягував вирішення питання з дозволом: *«Я вирішив максимально ускладнити життя вашої трупи. Поставити вам умови нечувані, майже нездійсненні... Але ви проявили наполегливість, кожного разу переробляючи тексти, і що найдивовижніше, від цих переробок п'єса ставала все смішнішою та кумеднішою»*. Проте, визнавши талант драматурга, а після цього і вислухавши його «антидержавні» виливи, за які він мав би його негайно заарештувати як державного зрадника («молодий чоловіче, я на вершині тої самої влади, проти якої ви повстали»), Цензор і тепер не дає свого дозволу на постановку. Більш того, він дає Авторові останнє, здавалося б, абсолютне абсурдне і нездійсненне завдання – викинути з комедії всі репліки, які здатні викликати сміх, написати за одну ніч *«комедію, в якій нема з чого посміятись»*.

Остання сцена п'єси Кокі Мітані є напрочуд оригінальною, сповненою несподіваних не лише сюжетних, але й жанрових ходів. Драматург переробив п'єсу, але всупереч волі Цензора не прибрав смішне, а зробив її до геніального смішною: *«Цей варіант п'єси найсмішніший з усіх, що ви мені приносили, – зізнається Цензор. – Я, для якого вартує великого труда ввічливо посміхнутись, сміявся вісімдесят два рази!»* Проте порушити угоду і дозволити комедію Цензор не здатний. Але й Авторові дозвіл вже не потрібний: виявляється, він отримав повістку і написав свою блискучу комедію в ніч перед відправкою до армії: *«я повинен повернутись до свого рідного міста і вступити в піхотний полк»*. І в цей момент прощання Цензор, всупереч своїм службовим обов'язкам і переконанням, всупереч своєму місцю «на вершині влади» звертається до свого опонента з парадоксальними настановами, зізнаннями й обіцянками:

*ЦЕНЗОР. Що б там не було, поверніться живим. Просто повертайтеся. Не смійте гинути, я не дозволяю вам цього робити... Я беруся зберегти вашу п'єсу... І одного чудового дня ви її поставите... Я вам дуже вдячний, що ви розкрили мені очі на світ, про існування якого я і не підозрював до зустрічі з вами... Я весь цей тиждень сміявся так, як не сміявся ніколи в своєму житті... Я приносив вашу п'єсу до себе додому. І кожен раз, читаючи її, я сміявся над репліками, уявляв, як її будуть розігрувати актори і захоплювався*

талантом, мудрістю людини, яка написала її... Я хочу прочитати ваш наступний рукопис. Я хочу подивитися виставу, яку ви поставите. Я хочу, щоб ви не давали мені нудьгувати!

АВТОР. Але... навіть якщо я і повернусь, не впевнений, що до того часу буде існувати наша трупа.

ЦЕНЗОР. Значить, створимо іншу.

АВТОР. ... це не так просто.

ЦЕНЗОР. Гаразд. Якщо ви нікого не знайдете, я сам буду її грати.

АВТОР. Пане цензоре, одного вас мені буде замало.

ЦЕНЗОР. Я сам зіграю і Гамлета, і Джульєтту, і вартового, і всіх, хто там у нас іще є.

АВТОР. Це неможливо.

ЦЕНЗОР. Я впораюсь. Не думайте ви про майбутнє... Головне... поверніться живим.

АВТОР. Добре.

ЦЕНЗОР. Думати навіть не смійте «загинути за вашу велику Батьківщину»!

Проте драма К. Мітані завершується не на цій пронизливій і вкрай чуттєвій сцені. Драматург не закінчує її патетично й навіть дещо сентиментально – він пропонує яскравий трагікомічний і разом із цим метатеатральний фінал. Вважаючи п'єсу в цілому чудовою, Цензор все-таки пропонує відкорегувати її фінал – сцену, в якій Джульєтта приймає отруту й помирає:

ЦЕНЗОР. Адже якщо ви прийняли отруту, то вже не зможете після цього так довго розмовляти. Це неправдоподібно.

АВТОР. Який же ви все-таки впертий.

ЦЕНЗОР. А що, коли вона, скажімо, приймає отруту не оральним способом, а з іншого боку?

АВТОР. З іншого боку?

ЦЕНЗОР. Так. У цьому випадку дія отрути сповільнюється, і буде цілком виправдано, що вона так довго розмовляє. Я просто знаю випадок із життя, коли одна жінка покінчила з собою у такий спосіб.

АВТОР. Взагалі звучить кумедно, прийняти отруту за допомогою клізми.

ЦЕНЗОР. Вам подобається? Я подумав, це ж комедія. Мало того, Гамлет і Джульєтта можуть поставити ці отруйні клізми один одному?

*АВТОР. Неприпустима вульгарність. Схоже, вам починають подобатися низькопробні комедії.*

*ЦЕНЗОР. Ледь-ледь.*

*Продовжують захоплено розмовляти.*

Так у фіналі інтертекстуальної метадрами Кокі Мітані (що базується на шекспірівському трагічному інтертексті) її персонажі обговорюють фінал її «подвійної метадрами», їх спільної «п'єси у п'єсі», що по суті у співавторстві написали митець і можновладець. Це завершення надає «Академії сміху» яскравой жанрової амбівалентності, що її можна порівняти з єдиним і неподільним трагікомічним чи трагіфарсовим відчуттям. Водночас драматичний твір засвідчує можливості «подвійної дії» метадраматичності та інтертекстуальності. Метап'єса Кокі Мітані дає всі підстави визнати, що метатеатральність драматичного тексту призводить до створення не стільки нового оригінального жанру, скільки *метажанру*.

Взагалі слід зауважити, що метадрама має чималу питому вагу в сучасній драматургії. Наприклад, у згаданій збірці «13 сучасних українських п'єс» три драми («Уніформіст» Ярослава Верещака, «Гроші для Йонеско» Володимира Даниленка та «Маринований аристократ» Ірени Коваль) присвячені життю сучасного українського театру.

«Театральна притча» «Уніформіст» відтворює будні працівників такого собі театру – акторів, режисерів, освітлювачів, робітників сцени, що репетирують п'єсу про Ярослава Галана. Сама ж «п'єса у п'єсі», репрезентована Я. Верещаком, зображує події минулого – то 1932, то 1949 років (вбивство Галана). Оригінальним є сюжетний хід, коли завдяки молодому акторові Лесю Режисер перероблює фінал вистави, змінюючи криваву сцену вбивства письменника.

У комедії В. Даниленка провінційний актор Геньо Бобик, втомившись від нескінченних побутових драм на кшталт «Сватання на Гончарівці», вирішує поставити п'єсу Ежена Йонеско. Аби заробити на абсурдистську виставу гроші (сім тисяч) актори блукають колами сучасного абсурду, потрапляючи в ситуації, не менш абсурдні, ніж у антип'єсах самого Йонеско. Так, наприклад, щоб відкупитись від міліції, куди актори потрапляють за крадіжку лісу, Геньо здає до борделю місцевого політика власну дружину – актрису Роксолану Курицю. Аби ж відкупитись від власника будинку розпустити сам він продає за кордон шматок печінки, вдаючись до фіктивного шлюбу з героїнею

Йонеско мадам Беф. У п'єсі В. Даниленка зображується також процес постановки – Бобик та Роксолана репетирують сцени з комічної драми Йонеско «Урок», щоправда українізовану версію.

«Маринований аристократ» Ірени Коваль розповідає про актора, який від безгрошів'я виїхав за часів перебудови до Англії на заробітки. Там він прислужує подружжю пенсіонерів, для яких починає влаштовувати трагіфарсові спектаклі: стару він вбирає так, щоб та почувалася світською левицею, старого втягує у пияцтво, перевдягаючи задля розваги в гетьмана Мазепу, конструює в квартирі самогонний апарат тощо. Врешті-решт, забаганки літніх людей доводять до вбивства їхнього слуги-актора. Коли той вирішує повернутися на батьківщину – до дружини та омріяних ролей, пенсіонери відрубують йому голову, а тіло маринують в акваріумі, щоб не зіпсувалося.

У цілому ряді сучасних метадраматичних творів, як і в п'єсі К. Мітані, наявний *шекспірівський інтертекст*. Драма Валерія Герасимчука «Приборкування... Шекспіра!» розвінчує міф про те, що Шекспір був успішним драматургом. За версією В. Герасимчука, його не раз намагалися приборкати «сильні світу цього». Про це свідчать використані у драмі уривки з п'єс самого Шекспіра.

Дія трагіфарсу Валерія Гітіна «Фортінбрас не прийде» переноситься до періоду українських визвольних змагань. Вона відбувається в театрі Харкова напередодні наступу більшовиків. Їхній прихід в особі Коменданта, що майже позбавлений конкретних реалій, і його німого воїнства витлумачується драматургом як наступ Антихриста.

«Нешекспірівська трагедія на дві дії» Віктора Понізова «Втікати з Ельсинора» також має відверто метатеатральний характер. У ній дійові особи «Гамлета» вирішують змінити хід п'єси й починають діяти супротив написаного Шекспіром. Як зауважує сам драматург, «ця війна заради миру призводить до ще більших кривавих наслідків, ніж в оригінальній версії творця. Все вертається на круги своя, лише герої міняються ролями»<sup>1</sup>.

Метатеатральність притаманна численним п'єсам, що належать такому метажанру, як біографічна драма. Окрім творів, які ми розглядали у підрозділі про інтертекстуальність («Гайдамаки. Інші» О. Миколайчука, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданой, «Сум

<sup>1</sup> Авансцена : Інформ. зб. сучас. укр. драматургії: Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса; упоряд. Я. Верещак [та ін.]; [передм.] О. Бондаревої. – К.; Л., 2012. – С. 90.



і пристрасть» Анни Багряної), метадраматичність властива драмі «Помилка Сервантеса» Валерія Гітіна. До її персоносфери, поряд із постаттю самого Мігеля де Сервантеса Сааведра, належать персонажі його видатного роману: Дон Кіхот і Санчо Панса. При цьому Дон Кіхот постає у двох іпостасях: Дон Кіхот (I) – молодий, сильний, зухвалий дворянин, тоді як Дон Кіхот (II) – підстаркуватий, кволий, наївний рицар. Метатекстуальний характер має також п'єса Катерини Демчук «Колискова для Лесі». У ній документальні сторінки життя Лесі Українки поєднані з епізодами з життя героїв її творів, уривками з листів, спогадів тощо.

Авторська стратегія п'єси Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані» (драматург визначив її як «містичний детектив на дві дії») також відверто метатеатральна. Новий режисер, що з'являється у занедбаному театрі, прагне за будь-яку ціну вивести театр із кризи. Він примушує акторів готувати до прем'єри вельми сумнівну, на їхній погляд, п'єсу. В театрі спалахує бунт, та режисер за допомогою шантажу і підкупу придушує його. Коли, здавалося б, усі актори підкорилися, і планам режисера нічого не може завадити, в дію вступають містичні сили.

---

## РОЗДІЛ 3.

---

### ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ

Як вже зазначалось, під жанровими трансформаціями ми розумітимемо ті жанрові видозміни у драматургії на межі ХХ–ХХІ століть, що до них належать сучасні форми традиційних жанрів – як «чистих» (трагедія, комедія, драма), так і «жанрів-гібридів» (трагікомедія, трагіфарс). Складний, різновекторний і, здавалося б, невловимий процес жанрових трансформацій має, за нашими спостереженнями, низку типологічно значущих різновидів. Ми пропонуємо виокремити чотири основних: жанрова еволюція, жанрова конверсія, жанрова конвергенція і жанрова дифузія. Саме вони й будуть предметом аналізу в цьому розділі.

#### 3.1. Жанрова еволюція

Одним із різновидів жанрових трансформацій у сучасній драматургії слід кваліфікувати жанрову еволюцію. Під нею розуміємо видозміни давнього, традиційного, чистого жанру, який під впливом багатовікового розвитку відходить від своєї канонічної (аристотелівської) схеми, набуваючи нових жанрових прикмет, зберігаючи при цьому автентичне жанрове обличчя у цілому. Найяскравіше процеси жанрової еволюції можна прослідкувати на матеріалі такого жанру, як трагедія.

У середовищі самих *драматургів* ставлення до трагічного жанру не є уніфікованим. Деякі митці цілком відкидають можливість написання трагедії, наприклад, французький сюрреаліст Роже Вітрак<sup>1</sup>. Бертольт Брехт заперечував саму необхідність цього жанру в ХХ ст. Його позиція відбилася в останніх рядках «Доброї людини з Сичуані»: поганий кінець є відкинутим наперед, «він має, має, має бути добрим!» А Фрідріх Дюрренматт не вірив у можливість

---

<sup>1</sup> Цит. за: Гозенпуд А. А. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века /Абрам Акимович Гозенпуд. – Л.: Искусство, 1967. – С. 281.

створення трагедії «у ляльковій комедії нашого часу»<sup>1</sup>. «В наш час, – стверджує Дюрренматт, – не можна писати трагедію. Трагедія передбачає почуття провини, нещастя, міру відповідальності. Немає ні винних, ні відповідальних. Нам лишилася тільки комедія»<sup>2</sup>.

Однак не всі драматурги ХХ століття поділяли подібні негативні щодо трагедійного жанру думки. Серед апологетів сучасної трагедії був **Альбер Камю**: «Трагедія – замкнений світ, де люди спотикаються, стикаються один з одним. В театрі вона повинна народжуватися і гинути на вузькому просторі сцени»<sup>3</sup>. «Великі періоди трагічного мистецтва, – проголошує він у своїй Афінійській лекції 1955 р., – збігаються в історії зі століттями радикальних змін, з моментами, коли життя цілих народів наповнюється славою чи небезпекою, коли майбутнє є неясним, а теперішнє – драматичним». Розмірковуючи над сутністю та історичною долею трагедії, Камю висловлює надію на відродження цього жанру в ХХ ст. Адже світ виявився жадливим, і людина кидає йому виклик, борючись як «воїн і біженець в одній особі»<sup>4</sup>. Людина розривається «між абсолютною надією і кінцевим сумнівом». Вона живе у «трагічному кліматі». Вона бунтує, знаючи, що у цього бунту є свої обмеження, і вимагає свободи, знаходячись під владою необхідності. І саме ця суперечлива людина є тою «трагічною людиною», з якою Камю пов'язує надію на майбутнє відродження трагедійного мистецтва.

Американський драматург **Артур Міллер** намагався створити у своїх п'єсах героїв, що їх можна було б назвати трагічними і що мають майже ніцшеанську волю до життя аби досягнути людяності. За словами самого А. Міллера, кожний із його значних героїв був готовий віддати своє життя, аби забезпечити «своє почуття власної гідності»<sup>5</sup>. Майже всі ранні п'єси Міллера (за винятком «Спогадів про два понеділка») закінчуються смертю головних дійових осіб

<sup>1</sup> Wilson E. *The Theater Experience* / Edwin Wilson. – N.Y.: McGraw-Hill, 1988. – P. 431.

<sup>2</sup> Павлова Н. С. Фридрих Дюрренматт / Нина Сергеевна Павлова. – М.: Высшая школа. 1967. – С. 60.

<sup>3</sup> Камю А. Творчество и свобода. Сборник / Составление и предисловие К. Долгова. Комментарий С. Зенкина / Альбер Камю. – М.: Радуга, 1990. – С. 270.

<sup>4</sup> Цит. за: Васильев С. М. «І я обрав щастя вбивств...» Трагедія А. Камю «Калігула» / Євген Михайлович Васильєв // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1999. – № 4. – С. 22–23.

<sup>5</sup> Leach R. *Theatre Studies* / Robert Leach. – NY: Routledge. – P. 50.

в ситуаціях внутрішньої кризи або кризи світоустрою. В інтерв'ю зразка 1966 року А. Міллер стверджував: «На смерть нічого не схоже. Навіть саме помирання. Ніякої заміни видовища смерті для впливу на свідомість немає. І мені здається, що немає ніякої можливості говорити про трагедію без цього»<sup>1</sup>.

Серед видатних майстрів жанру трагедії ХХ століття слід назвати також Ж. Ануя і Ж. - П. Сартра, Т. С. Еліота і В. Б. Єйтса, Ф. Гарсія Лорку і Ю.О'Ніла.

Гарольд Блум, порівнюючи театр Юджина О'Ніла, який стверджував, що «трагедією є ми самі», з театром А. Міллера, зауважив, що безмежний трагічний «пафос може бути більш плідним для казкаря або лірика, ніж для того, хто складає трагедії»<sup>2</sup>. Інший американський дослідник Лайонел Тріллінг зазначає: О'Ніл «вирішує проблему зла, роблячи явним те, що завжди вважалося суттю трагедії – мужнє утвердження життя перед обличчям індивідуальної поразки»<sup>3</sup>.

Український режисер **Андрій Жолдак** також певен, що трагедія є необхідним жанром сьогоднішнього театру. В інтерв'ю 2008 року він зауважив: «в щоденнику я почав описувати ті теми, які мене хвилюють. Сьогодні це – трагедія: що таке трагедія в театрі, літературі, мистецтві і в житті, і якими засобами можна доносити її до глядача. Є такий відомий італійський режисер Ромео Кастеллуччі, він теж дотримується думки, що світові зараз потрібна трагедія – у нього взагалі є цілий цикл вистав по столицях Європи, який так і називається «Трагедія, яка породжує сама себе». Кастеллуччі вважає, що достукатися до глядача можна лише через потужний жах, а німецький режисер-радикал Франк Касторф робить це через пристрасть. Коли є пристрасть, актори більше не грають, а горять, знаходяться в іншій, вищій енергетичній системі, і цим вони наносять дискомфорт глядачу. Мене також цікавлять стосунки: брат – сестра, жінка – чоловік, брат – і брат, убивство, секс, інцест, але все через призму трагедії. Трагедія завжди брала високі теми. Раніше все відбувалося по-чехівськи, поки люди приязно пили каву

<sup>1</sup> The Theater Essays of Arthur Miller / Robert A. Martin, ed. – New York: Viking, 1978. – P. 118.

<sup>2</sup> Modern American drama / [edited and with an introduction by] Harold Bloom. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005. – P. 5.

<sup>3</sup> Ibidem. – P. 18.

і розмовляли ні про що, в головах у них розривалися світи – саме про це Бергман знімав своє кіно. Ми гинули від того, що нема любові, вся трагедія минулих років якраз і полягала в цьому замовчуванні життєво-необхідного. Сьогодні мистецтво 21 ст. вважає, що треба чесно класти карти на стіл і чесно все казати. А український театр оминає теми, котрі цікавлять і бентежать людей сьогодні»<sup>1</sup>.

Під роздумами про трагедійний жанр А. Камю або А. Жолдака могли б очевидно підписатися і такі драматурги, як В. Маяковський і Л. Піранделло, Ю. О'Ніл і Ф. Гарсія Лорка, Ж. Ануй і Ж. - П. Сартр, П. Клодель і Вен.Єрофеев. Саме ці митці визначили жанр своїх п'єс як трагедійний: підзаголовок «*трагедія*» мають драматичні твори «Владимір Маяковський» В. Маяковського, «Генріх IV» Л. Піранделло, «Благовіщення Діви Марії» П. Клоделя, «Калігула» А. Камю, «Криваве весілля» Ф. Гарсія Лорки, «Антигона» Ж. Ануй, «Вальпургієва ніч, або Кроки командора» Вен. Єрофеева.

У драматургії нового ХХІ століття трагедія зустрічається, причому не так вже й рідко. Нам вдалось віднайти майже п'ятдесят п'єс, які самі автори визначають як трагедії. Саме цей авторський підзаголовок мають твори українських драматургів «Локальний землетрус» Олександра Скурідіна, «На прізвисько Цинциннат» Едуарда Богуша, «Магдаліна, Гамлет і... Кентавр» Володимира Марро, «Остання любов Нарцисса» білоруського митця Миколи Рудковського, «22 поверх» Фатіми Джандосової та «Іспанці» Наталі Долматової (обидві з Казахстану), «Каплиця закоханих» Вальдемара Мікшиса з Латвії, «Гості» німця Олівера Буковські, «Клара Ш.» австрійської нобеліатки Ельфріди Єлінек (як трагедійний можна також охарактеризувати й її цикл «Смерть і діва I–V: драми принцес»), «Че Гевара» турецького драматурга Тунджера Джюдженоглу, «До тебе, земле обітована» Жан-Клода Грюмбера та «Післязавтра» Ігоря Левіна з Франції. До трагедії звертаються і російські драматурги: Анатолій Дзантієв («Анахарсис»), Юрій Суходольський («Аномалія»), Сабріна Карабаєва («Баня»), Дмитро Журавльов («Бунт маньяків»), Віктор Калитвянський («Візчик»), Віталій Амутних («Все життя в травесті...»), Анатолій Сударєв

<sup>1</sup> Жолдак А. Митець без держави. Розмовляла Марися Нікітюк [Електронний ресурс] / Андрій Жолдак – Режим доступу до ресурсу: [http://teatre.com.ua/mode-m/andrij\\_zholdak\\_mytets\\_bez\\_derzhavy/](http://teatre.com.ua/mode-m/andrij_zholdak_mytets_bez_derzhavy/).

(«Друге пришествя, або Дієта за аюрведою»), Анатолій Санотенко («Газета»), Роман Волков («Дон Гуан»), Сергій Могилевцев («За пеленою дощу»), Олена Новікова («Іуда»), Кирило Ужалов («Казак і Владика»), Анатолій Заболотников («Конкурс іграшок» і «Король урн»), Тарас Дрозд («Князь Михайло Тверський»), Костянтин Посилаєв («Ляльки також бачать сни»), Тетяна Ласкіна («Крамар, або Право голосу»), Вадим Клімов («Мертві сусіди»), Роберт Орешник («Макбет»), Сергій Янрал («Низька хмарність»), Рахіль Гуревич («Профілаторій смерті»), Артем Новіченков («Сізіф і Тантал»), Андрій Гушин («Сонячний острів Буян»), В'ячеслав Улибін («Сорокін і сатана»), Михайло Врачевський («Теміртау... Серпень 1959 р.»), Людмила Крищенко («Сховище»).

Більшість із вищезгаданих авторів позначають жанр просто як «трагедія», деякі уточнюють кількість дій: «трагедія на одну дію» (І. Левін, С. Карабаєва), «трагедія на дві дії» (В. Улибін, М. Врачевський, А. Санютенко, О. Новікова, Т. Дрозд), «трагедія на три дії» (Е. Богущ), «трагедія на чотири дії» (В. Мікшиш, Д. Журавльов, О. Скурідін). У ряді випадків до трагедії долучається додатковий епітет: «містична» (А. Могилевцев), «сучасна» (В. Марро, М. Рудковський, А. Сударєв), «героїчна» (А. Новіченков), «музична» (Е. Єлінек і Т. Джюдженоглу), «зубна» (Ж.-К. Грюмбер). Чотири жанрові номінації мають уточнення щодо віршованої форми твору – «трагедія у віршах» (дві п'єси А. Заболотнікова, трагедії К. Ужалова і К. Посилаєва).

Трагедія трапляється і в доробку інших драматургів, але, сказати б, із домішками інших жанрів. Так, вона фігурує в авторських жанрових номінаціях відразу двох п'єс Неди Нежданої: «Той, що відчиняє двері» схарактеризована як «чорна комедія для театру національної трагедії», а «Химерна Мессаліна» визначена як «майже еротична трагедія». Звичайно, у цих номінаціях наявні як авторська іронія (визначення жанру «Химерної Мессаліни»), так і зміщення полярних жанрових категорій (трагедії та комедії в «Той, що відчиняє двері»), проте категорія трагічного оприявнюється в обох цих драматичних текстах. Олександр Вітер характеризує свою п'єсу «Сліди вчорашнього піску» як «трагедія здійснених бажань». Віктор Понізов свій римейк «Гамлета» «Втекти з Ельсинору» визначає як «нешекспірівська трагедія на дві дії». П'єсу «Труп на кухні,

або Вагітна Лола» Марія Вакула іменує «трагедією з елементами чорного гумору на 3 дії». «Коридор» Петра Перебийноса має яскраво виражену ліричну авторську креацію «лірична трагедія на три дії, шість картин і чотири поетичні монологи». А твір для сцени Валерія Герасимчука «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея...» містить жанрове визначення не лише в своєму підзаголовку («драма на дві дії»), але й в заголовку.

**Йосиф Бродський** у своїй Нобелівській лекції (1987), резюмуючи історію Росії ХХ століття, висловлював тезу про те, що «у справжній трагедії гине не герой – гине хор»<sup>1</sup>. Її можна знайти і в інших текстах поета, як до, так і після промови у Стокгольмі. Так, в есе про Анну Ахматову 1982 року Бродський зауважив з приводу її «Реквієма»: «Це трагедія, де хор гине раніше за героя»<sup>2</sup>. А в своїй пізній поезії «Театральне» (1994 – 1995) він розвинув власний афоризм у вигляді своєрідної ампліфікації: «*Но в настоящей трагедии гибнет хор, / а не герой. Вообще герой / отступает в трагедии на второй / план. Не пчела, а рой / главное! Не иголка – стог! / Дерево, а не его листок. / Не солнце, если на то пошло, а вообще восток*»<sup>3</sup>.

У Нобелівській промові слово «трагедія» застосовується не стільки в жанровому, естетичному, скільки в суспільно-політичному сенсі. Художня («зроблена») трагедія протиставляється тій, в якій смерть реальна. Недаремно афоризму про загибель хору передуює фраза про те, що ХІХ століття в Росії закінчилося трагедією, і «насамперед через кількість людських жертв, які спричинила соціальна і хронологічна зміна, що настала»<sup>4</sup>. У вірші ж «Театральне» поет стикає обидва значення: ліричний герой твору постає водночас метаперсонажем трагедії.

Прикметно, що ця популярна теза Й. Бродського має античне першоджерело. Давньоримський письменник і філософ Клавдій

---

<sup>1</sup> Бродский И. Лица необщим выраженьем. Нобелевская речь // Сочинения Иосифа Бродского. – Том VI. / Иосиф Бродский. – СПб.: Пушкинский фонд, 2003. – С. 51.

<sup>2</sup> Бродский И. Муза плача // Сочинения Иосифа Бродского. – Том V / Иосиф Бродский. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – С. 41.

<sup>3</sup> Бродский И. Театральное // Сочинения Иосифа Бродского. – Том IV / Иосиф Бродский. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – С. 184.

<sup>4</sup> Бродский И. Лица необщим выраженьем. Нобелевская речь. – С. 51.

Еліан (кін. II – поч. III ст.) у своїх «Строкатих історіях» (кн. II, розділ 11), які Бродському були добре відомі, приписує Сократу такі слова: *«Тобі не прикро, що ми не стали великими і знаменитими, якими в трагедіях зображують царів, всяких Атреїв, Фієстів, Агамемнонів і Егісіфів? Адже їх заколюють, роблять героями драм і змушують на очах всього театру куштувати страшні страви. Однак ніколи не було настільки відважного і зухвалого трагічного поета, який вивів би на сцену приречений на смерть хор»*<sup>1</sup>.

Цікаво й те, що 2015 року в Санкт-Петербурзі відбулась прем'єра роком раніше написаної п'єси Асі Волошиної «Гине хор» (творчий простір «Імажинаріум», режиссер Євгенія Богинська). Назва твору явно відсилає до популярного афоризму Й. Бродського. Як зазначає театральний критик Сергій Бондаренко, вислів Бродського «виглядає настільки провокуюче-театральним, що театр, звичайно, не міг на нього не відреагувати»<sup>2</sup>.

Прикметно, що жанр п'єси А. Волошиної має авторське визначення «трагедія»<sup>3</sup>. Її дія відбувається у 1915 році (тобто драматургом витримана часова дистанція рівно у століття), а весь текст говорить про жахи Першої світової війни. На страшному воєнному тлі розгортається трагічна історія любові і смерті головного героя – лікаря Михайла Валеріановича.

Партія Хору, що, власне, створює атмосферу війни, заснована на записах справжніх голосів солдатів Першої світової. Вони запозичені з книги сестри милосердя Софії Федорченко «Народ на війні». Ця документальна збірка була видана у 1917 році в Києві у формі коротких розповідей і роздумів солдатів про війну і мир, вона привабила багатством і яскравістю зібраного в ній своєрідного солдатського фольклору, соковитим побутовим колоритом. С. Федорченко стала також безперечним прототипом єдиної героїні п'єси А. Волошиної – медичної сестри Софії, співрозмовниці єдиного героя трагедії Михайла.

<sup>1</sup> Элиан. Пестрые рассказы / Элиан. – М.-Л.: Наука, 1964. – С. 19.

<sup>2</sup> Бондаренко С. Закливание страха [Електронний ресурс] / С. Бондаренко. – Режим доступу до ресурсу: // <http://ptj.spb.ru/archive/80/na-teatre-voennux-deistyv/zaklinanie-straha>.

<sup>3</sup> Волошина А. Гибнет хор [Електронний ресурс] / Ася Волошина. – Режим доступу до ресурсу: // [http://www.dramahod.ru/play\\_voloshina\\_gibnet\\_hor/](http://www.dramahod.ru/play_voloshina_gibnet_hor/).



Теза Й. Бродського включається до основного тексту драми. Михайло згадує медсестрі Софії про одного померлого філософа: *«Он мне знает, что сказал? В настоящей, говорит, трагедии гибнет не герой – гибнет хор. Красиво? Точно! Улавливаете мысль? Не один, а все гибнут. Широко – миллионами. Такой вот прогноз. А вы говорите – театр»*<sup>1</sup>. Показово, що А. Волошина, подібно до самого Бродського, стикає у репліці свого протагоніста два змістових наповнення поняття трагедія: жанрово-естетичний та суспільно-політичний.

Сучасний польський драматург **Марек Прухнівський** створює трагедію *«Люцина та її діти»* (2006). П'єса заснована на реальних подіях, а саме на фактах вчиненого 2001 року злочину. В одному з сільських будинків у 100 кілометрах на схід від Варшави були знайдені муміфіковані залишки чотирьох немовлят. У злочині була звинувачена їхня мати. Проте роль у вбивстві новонароджених дітей інших членів сім'ї залишилась невиясненою.

Цій кримінальній історії М. Прухнівський надав універсального змісту. Він увів до неї елементи античної трагедії. У п'єсі присутній сучасний варіант хору, який складається з сільських жінок (дві безіменні жінки та Ковальська). Вони прикрашають придорожню статую Богоматері з немовлям і при цьому коментують події, переказують сільські чутки, інформують реципієнта тощо. Хор з'являється у чотирьох сценах: 5, 19, 28, 49.

Театрознавець Роман Павловський має рацію, коли зауважує, що твір Прухнівського «слід віднести до жанру трагедії»<sup>2</sup>.

Сучасна Медея – Люцина дівчиною виховувалась у притулку, згодом вийшла заміж за Яцека, саме ім'я якого фонетично є близьким до імені Ясона. Люцина страждає і від тиранії свекрухи, що ненавидить як її, так і своїх трьох онуків, і від байдужості слабкодухого питушого свекра. А її чоловік виявився безвільною і нікчемною людиною, який, будучи добряче напідпитку, насильно оволодіває дружиною. Люцина намагається вирватись із цього пекла, але не може, бо не має роботи.

<sup>1</sup> Волошина А. Гибнет хор [Електронний ресурс] / Ася Волошина. – Режим доступу до ресурсу: // [http://www.dramahod.ru/play\\_voloshina\\_gibnet\\_hor/](http://www.dramahod.ru/play_voloshina_gibnet_hor/).

<sup>2</sup> Павловский Р. Краткая история польской революции (в драматургии) / Роман Павловский // Антология современной польской драматургии / Роман Павловский. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 28.

Подруга героїні Ольга радить їй розвестися з чоловіком, пропонує тимчасово пожити в неї, а дітей забрати згодом. Проте в Люцини у будинку-пеклі залишилися не тільки троє живих, а й двоє мертвих, непохованих дітей. Вагітність лиха свекруха суворо наказувала приховувати від односельців, немовлят вбивали відразу після пологів, а їхні муміфіковані тіла від Люцини ховали, аби тримати її на гачку («Розлучення – це розділ майна, землі, всього. Тому вони зберігали ці мумії. Приперли Люцину до стінки», як пояснює одна з учасниць хору<sup>1</sup>). Врешті-решт протагоністка скоює підпал стодоли власної домівки, у пожежі вона згоріла, осиротивши трьох живих дітей:

*1-А ЖІНКА. До сих пір стоїть запах гару. Після дощу ще гірше.*

*2-А ЖІНКА. На згарищі крім тіла Люцини знайшли ще залишки двох немовлят...*

*КОВАЛЬСЬКА. Відомо було, що вони десь їх зберігають...*

*2-А ЖІНКА. Боже милостивий, що було відомо?..*

*КОВАЛЬСЬКА. Мало того, що тих вбила ... так і цих, живих, залишила напризволяще...<sup>2</sup>.*

М. Прухневський ні в якій мірі не звинувачує свою героїню, навпаки, він зображує жорстокий світ, де тиранія й байдужість одних та трагічна самотність інших робить злочин можливим. Сім'я, за висловом Р. Павловського, «замість того щоб дарувати один одному любов, функціонує як мініконцтабір, де правлять нелюдські закони»<sup>3</sup>. До того ж, судячи з тексту, сама Люцина, на відміну від античної Медеї, не є вбивцею власних дітей – після народження їх вбивала свекруха:

*ОЛЯ. Що сталося з твоєю дитиною?*

*ЛЮЦИНА. Вона взяла її...*

*ОЛЯ. Взяла? Свекруха? Куди?*

*ЛЮЦИНА. Не знаю.*

*ОЛЯ. Не знаєш?*

*ЛЮЦИНА. Вона сказала, вона була мертва...*

---

<sup>1</sup> Прухневський М. Люцина і її діти / Марек Прухневський // Антологія сучасної польської драматургії / Марек Прухневський. – М.: Нове літературне обозрення, 2010. – С. 508.

<sup>2</sup> Там само. – С. 507.

<sup>3</sup> Павловський Р. Краткая история польской революции (в драматургии). – С. 28.

*ОЛЯ. Мертва?..*

*ЛЮЦИНА (через хвилину). Я чула...*

*ОЛЯ. Що?*

*ЛЮЦИНА. Чула її голос.*

*ОЛЯ. Що вона з нею зробила?*

*Люцина мовчить.*

*ОЛЯ. Люцина?*

*ЛЮЦИНА. Не знаю.*

*ОЛЯ. Не знаєш... Не знаєш, що вона з нею зробила? Ти дозволила, щоб вона... вона її...*

*ЛЮЦИНА. Я народила...*

*ОЛЯ. Господи. Це ж була дитина. Невинна і беззахисна. Чуєш?!*

*ЛЮЦИНА. Я народила!..<sup>1</sup>*

Проте з античною трагедією п'єсу «Люцина та її діти» споріднює тяжіння над героїнею фатуму. Незважаючи на боротьбу Люцини проти жорстокої гнітючої реальності, сама доля прирекла її на трагічний фінал.

Ще один польський драматург **Томаш Ман** також поклав в основу найвідомішої своєї п'єси «III» (2005) кримінальну історію: американський підліток застрелив батьків і кілька учнів зі своєї школи. Цифра, що винесена у назву, є тією ціною, що герой заплатив за зброю, з якої вбив своїх батьків.

У драматичному творі Мана герой вже після скоєння вбивства разом з батьком, матір'ю і сестрою розповідає історію свого життя, бажаючи розібратися в причинах трагедії. Оригінальною є композиція п'єси: біографію хлопця з дитинства до моменту злочину розповідають разом сам герой і його жертви – батько, мати і сестра, яка дивом вижила. Всі четверо шукають відповіді на питання про причини трагедії. Короткі, але змістовні фрази, з яких складаються їх діалоги, нагадують уривки з протоколу слідства:

*БАТЬКО. Він гриз склянки.*

*МАТИ. Тримав скло в роті і чекав, поки я витягну.*

*СЕСТРА. Я боялася, проковтне.*

*МАТИ. Спеціально бісив мене, щоб я вийшла з себе.*

*СЕСТРА. Коли я спала, гладив мене, щоб я прокинулася.*

---

<sup>1</sup> Прухневский М. Люцина и ее дети. – С. 495.

*МАТИ. Рвав мої газети з кросвордами.*

*БАТЬКО. У ньому росла агресія.*

*СЕСТРА. Лоскотав мене в костелі, щоб я зойкнула.*

*СИН. Іноді я доношував за сестрою штани, але це все ж краще, ніж нічого.*

*БАТЬКО. Кинув в унітаз мій гаманець і спустив воду.*

*СЕСТРА. Тато велів йому лягти на живіт.*

*БАТЬКО. Я повинен був його покарати<sup>1</sup>.*

Подібна форма твору, в якій голос вбивці зустрічається з голосами своїх жертв, на перший погляд, менше схожий на трагедію, ніж, скажімо, вищерозглянута п'єса «Люцина та її діти». Проте драма «111» також сповнена неабиякого трагізму. По-перше, сам умовний прийом сплетіння голосів сина-вбивці з покійними родичами надає п'єсі трагічнішого звучання. По-друге, сама документальна, протокольна, беземоційна форма цю трагедійність водночас відтіняє та подвоює:

*СЕСТРА. Батько буде сидіти на кухні.*

*МАТИ. Він підійде до нього.*

*БАТЬКО. Хочеш мене вбити?*

*СИН. Так.*

*БАТЬКО. Діждеться мати.*

*МАТИ. Я була в місті.*

*СИН. Я люблю тебе, мамо.*

*СЕСТРА. Він вб'є її.*

*МАТИ. В потилицю.*

*БАТЬКО. Чотири постріли.*

*СИН. Я щойно вбив своїх батьків. Погано міркую.*

*БАТЬКО. У руці триматиме фотоапарат.*

*СЕСТРА. Фотографії зроблені за пару хвилин до смерті<sup>2</sup>.*

У п'єсі Т. Мана також створена своєрідна атмосфера трагічного фатуму, що визначає подальші події. І хоча драматург намагається психологічно осмислити витoki ненависті й жорстокості, трагічний фінал передбачено долею наперед. Так, незважаючи на те, що безпосереднім каталізатором вбивства служать дві події: смерть

---

<sup>1</sup> Маш Т. 111 / Томаш Маш // Антологія сучасної польської драматургії / Томаш Маш. – М.: Новое літературне обозрение, 2010. – С. 295–296.

<sup>2</sup> Там само. – С. 309.

діда («помер його найкращий друг»<sup>1</sup>) і зрада дівчини, яка пішла від нього до іншого, але все вже і без того визначено. Недаремно, герой поясняє: «У мене не було вибору»<sup>2</sup>, а на питання Сестри, навіщо він стріляв у батьків, відповідає: «Я повинен був»<sup>3</sup>.

Крім того, Син виступає не стільки в ролі жорстокого вбивці, скільки трагічного героя, жертви насильства з боку сім'ї та суспільства. Всю п'єсу він волає про допомогу, голосить про власну самотність, але ніхто не чує його. Син страждає від низки заборон (наприклад, йому забороняють купання з Сестрою через те, що вони розплескали занадто багато води; Батько викидає всіх солдатиків Сина і забороняє йому грати у війну тощо). Кожна заборона позбавляє його частини власного ества, з часом не залишаючи йому нічого.

Томаш Ман досліджує, як у нормальній, добропорядній, релігійній родині могло статися подібне жахливе вбивство. Він не лише запитує, чи може смерть батьків вирішити проблеми їх сина, але й провокує на більш глибоке питання: чи здатна вирішити проблеми суспільства смерть самого вбивці. Отже, до причин трагедії в одній сім'ї драматург піднімається до проблем можливих суспільних трагедій.

Німецький драматург **Олівер Буковські** дає жанрове визначення «трагедія» своїй п'єсі «*Гости*» (1999). Її дія розгортається у глибокій провінції: місцем дії, за авторською ремаркою, є «сільська місцевість Східної Німеччини, спустошеної економічною кризою»<sup>4</sup>. Після об'єднання країни у колишню НДР прийшло, здається, нове життя. Нарешті люди можуть вести самостійну справу. Молоді герої Катрін і Еріх викупувають приміщення колишнього свинарника і перебудовують його під готель «У Катрін». Здається, світлі перспективи відкриваються й перед іншими дійовими особами. М'ясник Вільгельм Хагедорн займається виробництвом м'ясопродуктів для готелю. Селянин Трайчке-яблучник переорієнтує своє садівництво на вирощування екологічно чистих продуктів. Екзальтована фрау Штоклоза, за авторською характеристикою, «естетичне начало» села, переїхала сюди з міста, аби нести «чисте, добре, світле» в маси: вона відкриває

<sup>1</sup> Маш Т. 111 / Томаш Маш // Антологія сучасної польської драматургії / Томаш Маш. – М.: Нове літературне обозрение, 2010. – С. 308

<sup>2</sup> Там само. – С. 311.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Буковски О. Гости / Олівер Буковски // Сучасна німецька драматургія / Олівер Буковски. – К.: Логос, 2003. – С. 153.

музичний клас, майстерню по кераміці в цьому Богом забутому селі.

Проте тло, на якому розгортаються події «Гостей», є безрадісним, похмурим і безвихідним. Воно нагадує знамениту драму Гергарта Гауптмана «Перед сходом сонця» (до речі, драматург отримав свого часу премію імені Гауптмана), яка свого часу стала яскравим естетичним маніфестом натуралізму в театрі. Від мешканців гауптманівського вугільного селища Віцдорфа з їх постійним пияцтвом і розбещеністю мало відрізняються персонажі Олівера Буковські. Всі вони є нещасливими, егоїстичними, недоумкуватими. Колишня доярка Ютта Шванхоф є надзвичайно вульгарною особою й характеризується драматургом як «нерозбірлива в амурних справах». Її дочка Едіт (скоріше за все плід зв'язку з м'ясником) є розумово відсталою (в дитинстві вона перенесла запалення мозкових оболонок, у чому Ютта звинувачує вже іншого свого співмешканця, садівника). Їй притаманний «яскраво виражений препубертатний казковий романтизм», що проявляється у «любові до польотів» та мріях про неіснуючого «штурмана». Від відчуття повної безвиході співається сільській священик Лутц (Лулле) Мірш:

*ФРАУ ШТОКЛОЗА. І це ви! Яким ви були, коли приїхали сюди? Людина з багатим внутрішнім світом, з духовними запитами, а тепер в дев'ять годин чотирнадцять хвилин ви вже п'яні.*

*ЛУЛЛЕ. Ще п'яний, моя сільська інтелектуалка в кераміці, поки що ще на вчорашніх дріжджах. Я против церковний дах (Задоволений сміх). А почую ще подібне, на черзі твоїй орган. Струнко на кораблі!<sup>1</sup>*

Та й справи володарів «У Катрін» ідуть дуже кепсько. Адже немає жодного мешканця в готелі. Здається, з появою першого гостя ситуація повинна змінитися на краще. Ним стає доктор Манфред Нойгебауер, який вирушив у сільську місцевість задля нових свіжих вражень. Еріх і Катрін стеляться перед ним, як перед «царствоною особою»:

*ВОНА. Так-так, клієнт – це цар (Довго дивляться один на одного). Якщо клієнт дійсно царственіше за царя, тоді ясно, що найостанніший прислужник поводить себе, як барон: чим бароністіший слуга, тим царственіший цар.*

---

<sup>1</sup> Буковски О. Гости / Олівер Буковски // Сучасна німецька драматургія / Олівер Буковски. – К.: Логос, 2003. – С. 153. – С. 160.

*ВІН. Що ти хочеш цим сказати?*

*ВОНА. Наш клієнт – землемір-пенсіонер. Тобі доведеться лизати йому черевики, ах, та що там! Лизати його зашкарублі п'яти, аби відстань між тобою і ним задовольнила царствену особу<sup>1</sup>.*

Проте Катрін є спустошеною та розчарованою. В своїх бідах вона звинувачує священика: *«А я ж вірила тобі, святоша, я ж вірила в усьому... всім твоїм брудним благословенням у шлюбі!... Де мій Еріх? Ти всучив мені якусь ганчірку!»*. Колись, ще до шлюбу, Катрін, мала інтрижку з молодим Лутцем, який був зовсім не схожий на Лулле, що так деградував:

*ВОНА. Такий ясний! Такий міцний і сильний! Знаєш, Лутц: як згадаю твоє волосся, вогненно-руде, тоді, як ти тут з'явився.. Кожне слово проповіді променем світла осяювало...<sup>2</sup>*

Під час цієї ностальгічної сцени у церкві Катрін випадково вбиває Лутца. Налякана його залицаннями, вона несамовито впивається обома руками йому в волосся і у зловісному захваті б'є його об свої коліна допоки священик не втрачає свідомість, а потім прихоплює з собою церковну скарбничку. Протягом трагіфарсової сцени похорону виявляється, що небіжчика вже два роки як було позбавлено сану «за п'янку і баб»<sup>3</sup>.

Гостинність же подружжя щодо свого єдиного мешканця не знає меж. Еріх втрачає своє обличчя і стає маріонеткою постояльця. Аби пан Нойгебауер не залишав їх готелю, Еріх виконує для нього принизливі танці. Поступово готель перетворюється на справжній бордель. Катрін, що пережила крах всіх своїх мрій і надій, віддається гостю на очах чоловіка.

Остання сцена п'єси О. Буковські завершується трагічно. У шинку готелю за святковим столом сидять гості. Нойгебауер з радістю оголошує їм про своє заручення з Едіт. Під час загальних веселощів стає відомим, що Катрін вагітна від свого постояльця. Вона підходить до святкового столу, *«встає на нього, не роздумуючи перекидає через балку шнур і вішається. Всі рухи її легкі,*

<sup>1</sup> Буковски О. Гости / Оливер Буковски // Сучасна німецька драматургія / Оливер Буковски. – К.: Логос, 2003. – С. 153. . – С. 166–167.

<sup>2</sup> Там само. – С. 169.

<sup>3</sup> Там само. – С.173.

буденні, наче вона вбирає сміття на кухні»<sup>1</sup>. Реакція присутніх на самогубство є специфічною. Еріх, сповнений ненависті, волає: «Ах, ти так! Ти все... все... зламала! Це негостинно! Кострубато це! Тепер більше ніхто... в цей дім більше ніхто й ніколи! Ніколи! Все марно»<sup>2</sup>. Звинувачуючи мертву дружину в тому, що вона зіпсувала всім свято, Еріх лупить ногою її труп і закликає до подібних дій присутніх. Хтось з гостей також копає Катрін, хтось плює на неї, хтось вчіплюється їй в волосся. Всі йдуть, а самотній Еріх обливає себе і все навколо бензином, проте запальничка не спрацьовує. «Він коротко посміхається і – здається»<sup>3</sup>.

Спробуємо поглянути на «трагедію» О. Буковські на предмет відповідності жанрового визначення класичним характерним прикметам трагедійного жанру. Автор відомого дослідження «Драматургія» Володимир Волькенштейн, враховуючи історичні трансформації трагедійного жанру, виділяє п'ять характерних ознак трагедії:

1. конфлікт між особистістю і «вищими силами», говорячи словами Гегеля: роком – в античній трагедії, Богом – у трагедії християнській, природою чи суспільством – у Шекспіра;
2. максимальна сила зображуваної в трагедії особистості;
3. «фатальність» спрямувань цієї особистості;
4. глибокодумний, ідейно насичений діалог;
5. відхилення від побутової та історичної точності<sup>4</sup>.

Щодо трагічного конфлікту, то у п'єсі «Гості» він знижений, якщо не сказати цілком відсутній. Сільські мешканці, вочевидь, не протистоять ніяким «вищим силам». Якщо окреслити їх конфлікт, то це радше буде модифікований «боваризм», тобто зіткнення мрії (в даному випадку мрії про процвітання й щастя завдяки готелю) та дійсності. Крім того, наявне й протистояння досить вузького соціально-побутового характеру: сувора дійсність посткризової доби затягнула в свої тенета мізерне людське існування.

Констатувати «максимальну силу» зображуваної особистості також не доводиться. Важко взагалі говорити не лише про силу,

---

<sup>1</sup> Буковски О. Гости / Оливер Буковски // Сучасна німецька драматургія / Оливер Буковски. – К.: Логос, 2003. – С. 153. – С.183.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само. – С.184.

<sup>4</sup> Волькенштейн В. Драматургія / Владимир Волькенштейн – М.: Сов. писатель, 1960. – С. 138.



але й просто про особистість щодо персонажного світу «Гостей». Катрін, яка грішить зі священником, згодом вбиває його, потому спокушує постояльца на очах у чоловіка, а в фіналі заподіює собі раціональну «побутову» смерть, навряд чи наближується до трагічних героїнь Шекспіра (Джюльетта, Офелія, Дездемона, Корделія, леді Макбет) чи Федру Расіна. Боягуз і «ганчірка» Еріх з його самоприниженням і померти як герой не здатний – його не слухається навіть запальничка. Безперечно, цей кінець героя-нездари знижує поетику традиційного трагічного фіналу.

Спрямування «трагічної особистості» у творі О. Буковські не носить ніякого фатального характеру. Високий фатум у п'єсі замінюється ницим побутом. Герої не кидають виклику долі, Богу, космосу тощо, а болісно існують в непримиренному конфлікті зі світом, оточуючими, з самими собою.

Про «глибокодумний» та «ідейно насичений» діалог п'єси годі й говорити. Якщо й насичені чимось розмови дійових осіб «Гостей», то лише побутовими й натуралістичними подробицями, насильством та непристойностями. Діалоги Еріха й Катрін завжди мають сексуальну складову (починаючи з картини 1). Власне, й гість прибуває під час статевого акту подружжя (картина 3). Прикладами ж суто комічних діалогів можуть бути також шаржовані розмови м'ясника Хагедорна і Трайчке-яблучника (картина 8) або ж псевдокрасномовні промови фрау Штоклози над труною священника (картина 9).

Від побутової та історичної точності драматург ніяк не відхиляється. Навпаки, він намагається слідувати їй. П'єса О. Буковські сповнена численних побутових, навіть фізіологічних деталей, що зближують твір з драматургією німецьких натуралістів кінця XIX століття (передусім раннього Г. Гауптмана). Читач дізнається, що ковбаси мешканці східнонімецького селища набивають «все ще вручну», а екологічно чисті огірки мають рости на «чистому лайні»<sup>1</sup>.

Отже, жодної риси, притаманної класичному жанру трагедії, п'єса Олівера Буковські позбавлена. Як, власне, позбавлена чистого

---

<sup>1</sup> Буковски О. Гости / Оливер Буковски // Сучасна німецька драматургія / Оливер Буковски. – К.: Логос, 2003. – С. 153. – С. 163.

трагізму й будь-яка з вищезгаданих сучасних драматичних творів, окреслених авторами як трагедії. І справа полягає не в авторській короткозорості чи повній відсутності розуміння жанрової диференціації. Трагедійне не зникає в житті – не зникає воно й з обріїв сучасної драматургії. Очевидно, слід говорити про жанрову еволюцію сучасної трагедії. Боротьбу героя з «вищими силами» замінює елементарна боротьба за виживання в умовах суспільно-політичних або економічних негараздів. Масштаб трагічного героя значно зменшується. Він стає екзистенційно невідомою особистістю. Перефразовуючи діалог «Гостей», можна сказати, що на місце царя приходять клієнти, а барони стають останніми прислужниками. Посаду жорстокого фатуму обіймає не менш жорстокий побут, а фатальні прагнення трагічної особистості знижуються. Піднесений і філософський діалог зводиться до обміну незначущими репліками про повсякденні проблеми. Замість широких трагедійних узагальнень приходять вузьке, локальне, конкретне. Естетичний катарсис і естетична насолода класичної трагедії повністю редукується у сучасній. Крім того, у трагічну тканину останньої вплітається комічне, фарсове, гротескне, що доволі органічно поєднується із нею. Власне, на прикладі загибелі «нетрагічних трагічних» героїв сучасної драматургії може бути проілюстрована відома теза Й. Бродського про загибель хору («у справжній трагедії гине не герой – гине хор»).

Таким чином, драматургія на межі ХХ–ХХІ століття доводить навіть скептикам, що попри те, що у порівнянні з класичними епохами трагічного мистецтва втрачається естетичний зміст трагічного, трагічне неможливе без трагедії. У трансформованому й значним чином деформованому жанрі сучасної трагедії реципієнт вочевидь здатний отримати те, що Ж.-П. Сартр характеризував як «втрачений резонанс»<sup>1</sup>. Герой сучасної трагедії кидає виклик жорстокому світові, розривається, говорячи словами А. Камю, «між абсолютною надією і кінцевим сумнівом» і бореться як «воїн і біженець в одній особі»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Сартр Ж.-П. К театру ситуацій. – С. 94.

<sup>2</sup> Васильєв Є. М. «І я обрав щастя вбивств...» Трагедія А. Камю «Калігула» – С. 22–23.

### 3.2. Жанрова конверсія

Оригінальним і безпрецедентним явищем у жанрових трансформаціях сучасної драматургії є жанрова конверсія. Термін «конверсія» (від лат. *conversio* – зміна, перетворення, обмін), що сьогодні широко використовується у різних наукових сферах, першим застосував до літературних явищ М. Ріффатер. Спочатку він зробив це у праці «Формальний аналіз та історія літератури» (1970)<sup>1</sup>, надалі Ріффатер послуговувався терміном у численних розвідках зі структурної стилістики, семіотики поезії тощо. Сьогодні поняттям «конверсія» позначають різні процеси будь-яких перестановок, транспонування, наприклад, у психоаналізі означене явище інтерпретується як «транспонування психічного конфлікту та намагання його розв'язати»<sup>2</sup>. Наприклад, Н. Нікоряк у своїй монографії про кіносценарій вдало простежує конверсію літературного твору на кінотекст<sup>3</sup>. Надзвичайно важливим є аналіз процесу конверсії сценарної форми в кіносценарій, а також встановлення рецептивної специфіки жанру, що, на думку чернівецької дослідниці, характеризується особливим синкретичним образом читача-глядача<sup>4</sup>.

Як зазначають Н. Зошук та І. Тимошук, у цілому в мистецтві конверсії «можна спостерігати у площині переходу або музики в слово, або слова в графічний малюнок, або танцю та жесту – у словесний віршований текст тощо»<sup>5</sup>. Вони ж відзначають необхідність «враховувати й перманентну природу конверсійних процесів у відношеннях між окремими видами мистецтв», а також «припустимість

---

<sup>1</sup> Ріффатер М. Формальный анализ и история литературы / Мишель Риффатер // Новое литературное обозрение. – 1992. – № 1. – С. 20–41.

<sup>2</sup> Там само. – С. 25.

<sup>3</sup> Нікоряк Н. В. Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту: Монографія / Наталія Валеріанівна Нікоряк. – Чернівці: Місто, 2011 – 240 с.

<sup>4</sup> Див. Васильєв Є.М. Актуальна ідентифікація кіносценарного тексту як оригінальної літературної форми / Євген Михайлович Васильєв // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Випуск 88. – Чернівці: Чернівецький національний університет, 2013. – С. 406–411.

<sup>5</sup> Зошук Н. В. Явище «конверсії» у площині жанрової поліфонії літературознавства / Н.В. Зошук, І.О. Тимошук // Наукові записки національного університету «Острозька академія». – 2015. – Вип. 52. – С. 117–118.

різнорідних переходів всередині вже самого словесного мистецтва як такого, особливо на рівні жанрово-родових відношень»<sup>1</sup>.

Сутність жанрової конверсії полягає у тому, що драматичним жанром стає не просто позадраматичний або ж позалітературний жанр. На жанрові категорії перетворюються концепти, що взагалі не пов'язані зі сферою генології. Вони запозичуються зі сфери літературних напрямів та течій. Так, у жанровій системі сучасної драматургії помітне місце посідає **«драма абсурду»**, яка конверсована із однойменної течії.

Як відомо, термін «театр абсурду» («драма абсурду») веде свій родовід з монографії англійського літературознавця Мартіна Ессліна «Театр абсурду» (1961). Під цим терміном М. Есслін об'єднав драматургів різних генерацій та літературних традицій, твори яких, на думку вченого, відзначались цілою низкою типологічних ознак (відсутність часу й місця дії, руйнування сюжету і композиції, ірраціоналізм, екзистенційні персонажі, абсурдні сюжетні ситуації, переважання засобів умовної образності, словесний нонсенс). Починаючи з фундаментальної Есслінової монографії, під загальною вівіскою «театр абсурду» розглядають творчість французьких драматургів А. Адамова, С. Беккета, Б. Віана, Ж. Жене, Е. Йонеско, Р. Пенже, Ж. Тардьє, англійців Г. Пінтера і Н. Ф. Сімпсона, американських митців Дж. Гелбера, А. Копіта й Е. Олбі, іспанців Ф. Аррабаля і М. де Педроло, італійських письменників Д. Буццаті та Е. д'Ерріко, представників Німеччини Г. Грасса і В. Хільдесхаймера, швейцарця М. Фріша, польських драматургів С. Мрожека і Т. Ружевича та чеха В. Гавела.

Слід зауважити, що есслінівський список ні в якому разі не повинен претендувати на повноту і канонічність (це, до речі, застерігав і сам Есслін у передмові до своєї книги). Можна, наприклад, дивуватися, чому Макс Фріш зарахований за абсурдистським відомством, а його компатріот Фрідріх Дюрренматт – ні. Або ж задаватися питанням, чого англійський науковець «проігнорував» німця Петера Вайса, австрійця Томаса Бернгарда, італійця Даріо Фо, японця Кобо Абе й багатьох інших драматургів, які також творили у повоєнний час і, безсумнівно, були близькими і за своїм

<sup>1</sup> Зошук Н. В. Явище «конверсії» у площині жанрової поліфонії літературознавства / Н. В. Зошук, І.О. Тимошук // Наукові записки національного університету «Острозька академія». – 2015. – Вип. 52. – С. 118.

світовідчуттям, і за особливостями поетики до Йонеско, Беккета, Олбі або Пінтера.

Вводячи в літературознавчий обіг новий термін, Мартін Есслін зазначав, що під назвою «театр абсурду» не існує «ні організованого напрямку, ні мистецької школи» (адже «абсурдисти» не тільки не створювали ніяких програмних творів чи маніфестів, але й взагалі не спілкувалися один з одним). Сам термін, за його словами, є лише «робочою гіпотезою» та має «допоміжне значення», оскільки лише «сприяє проникненню у творчу діяльність, не дає вичерпної характеристики, не є всеохоплюючим і винятковим». «Якщо більшу частину драматургів, зарахованих до цього напрямку, – зауважує Есслін, – запитати, чи належать вони до театру абсурду, ті обурено заперечать – і матимуть рацію»<sup>1</sup>.

І дійсно, драматурги, що їх було об'єднано під загальним поняттям «театр абсурду», відкидали як сам термін, так і свою належність до напрямку. Так, Е. Йонеско заявляв, що «насилу приймає цей термін» і має всі підстави «називати «абсурдом» театр абсурду»<sup>2</sup>. В одному зі своїх інтерв'ю Е. Йонеско зазначав: «Мене завжди смішить та філософська значущість, що надається моєму театру. Його називають театром абсурду. А він передусім картина нісенітничі. Ірреальність реального, ілюзія, що вислизає, – ось що я намагаюся виразити...»<sup>3</sup>. Цікаво, що ще у 1957 році, тобто до виходу Есслінової монографії, Йонеско заперечував термін «абсурдизм», який вже почали застосовувати до його творчості: «Абсурдизм – це модний вислів, який вийде з моди»<sup>4</sup>. Проти терміну «театр абсурду» протестували і такі «абсурдисти», як С. Беккет і В. Хільдесхаймер, а Е. Олбі пригадував, що був «вельми ображений», коли його називали абсурдистом<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. – 3 ed. / Martin Esslin – London: Penguin Books, 1987. – P. 21.

<sup>2</sup> Йонеско Э. Театр абсурда будет всегда / Эжен Йонеско // Театр. – 1989. – № 2. – С.152.

<sup>3</sup> Йонеско Э. И смех, и вера / Эжен Йонеско // Советская культура. – 1988. – 25 июня. – С. 10.

<sup>4</sup> Дюшен И. Новое о современном французском театре / Игорь Дюшен // Театр. – 1969. – № 3. – С.114.

<sup>5</sup> Анастасьев Н. Профили американского театра (60-е годы) / Николай Анастасьев // Вопросы литературы. – 1969. – № 6. – С. 140.

М. Есслін підкреслював, що центральне для нової драматургії поняття абсурду не вміщується в його словникове значення «нісенітний», «недоладний», «безглуздий». Воно має глибокий морально-філософський сенс. Англійський вчений зауважував, що театр абсурду слід розглядати як відображення найбільш суттєвих духовних тенденцій нашого часу, відтворення стану сучасної людини, що знаходиться в розладі з природою, світом, іншими людьми, самою собою<sup>1</sup>. Очевидно, що категорія абсурду приходить насамперед із філософії екзистенціалізму. У своєму есе «Міф про Сізіфа» Альбер Камю писав, що абсурд – це «метафізичний стан людини у світі», він народжується із зіткнення людського бажання «бути щасливим і збагнути розумність життя» з «безмовною нерозумністю світу». Камю відзначав, що людина відчуває себе «чужою» у всесвіті, вона є вигнанцем у ньому; «розлад між людиною і життям, що її оточує, між актором і декораціями і дає, власне, почуття абсурду»<sup>2</sup>. З ним перегукується Е. Йонеско: «Абсурд – це те, що позбавлено мети... Відрізана від своїх релігійних, метафізичних і трансцендентальних коренів, людина є загубленою, а всі її дії стають безглуздими, марними, абсурдними»<sup>3</sup>.

Однак, незважаючи на такий новий – філософський зміст поняття «абсурду», саме словосполучення «театр абсурду» містило (а подекуди й досі містить) в уявленні драматургів і критиків, читачів і глядачів явно негативний, а часом і засуджуючий відтінок. Термін «театр абсурду» перетворився на категорію оціночну, а не понятійну.

Англійський драматург Девід Кемптон, говорячи про те, що «театр абсурду є зброєю проти самовдоволення, зброя якого – ярлик», висловлював думку: тепер, коли йому надано ім'я, «театр абсурду наражається на небезпеку опинитись самому з приклеєним ярликом»<sup>4</sup>. Термін «театр абсурду» дійсно став ярликом, за допомогою якого, за словами О. Дорошевича, «критики з ходу заганяють всі особливості драматургів, котрих вони під цю вивіску підганяють»<sup>5</sup>. Подібного погляду дотримується і відомий швейцарський вчений Ж.-Ф. Жаккар.

<sup>1</sup> Esslin M. The Theatre of the Absurd. – L., 1987. – P. 23.

<sup>2</sup> Камю А. Творчество и свобода. – М., 1990. – С. 32.

<sup>3</sup> Esslin M. The Theatre of the Absurd. – L., 1987. – P. 23.

<sup>4</sup> Дорошевич А. «Человек без качеств» на подмостках / Александр Дорошевич // Театр. – 1965. – № 4. – С. 149.

<sup>5</sup> Там само.

На його думку, вживання терміну «театр абсурду» є «лише зручним ярликом для позначення творів, що мають спільні ознаки»<sup>1</sup>.

Різні дослідники неодноразово робили спроби «винаходу» нового терміну стосовно до явищ, які криються за поняттям «театр абсурду». Серед них – «театр обурення» (Р. Брустайн), «театр протесту і парадоксу» (Дж. Веллворт), «театр насмішки» (Е. Жекар). Фігурували і такі визначення, як «театр паніки» і «театр кошмару», «театр годинника, що зупинився», згадували і «театр жорстокості» (А. Арто). Однак і ці нові дефініції аж ніяким чином не вичерпували всієї складності й неоднорідності явища. І термін «театр абсурду», від якого, за виразом Йонеско, «не відшкребтися», вони не затьмарили та не замінили.

Проблема термінології, схоже, існувала і для самих драматургів-абсурдистів. Так, Е. Йонеско, повністю заперечуючи поняття «театр абсурду», яке є «настільки розпливчастим, що може означати усе підряд, нічого при цьому не говорячи», в ряді своїх статей, виступів, інтерв'ю пропонував різні терміни для позначення суті власних естетичних пошуків. Показовим є той факт, що протягом 1987–1988 років Йонеско по черзі висловлював свою перевагу чотирьом (!) дефініціям. У книзі «Переривчатий пошук» (1987) драматург говорить про «новий театр» і «театр авангарду»<sup>2</sup>. У виступі на лондонському семінарі «Кінець абсурду?» (квітень 1988) він солідаризується з терміном Е. Жекара «театр насмішки»<sup>3</sup>. А у бесіді того ж року з драматургом Юлію Едлісом автор «Носорогів» зауважив: «правильніше було б назвати той напрям, до якого я належу, парадоксальним театром, точніше навіть – «театром парадоксу» ... ми – я, Беккет, інші, абсолютно незалежно один від одного, – почали показувати світ і життя в їх реальній, дійсній, а не причепуреній, не підсолодженій парадоксальності. Вірніше, трагічності»<sup>4</sup>.

Термін «театр парадоксу» видається нам вдалим і правомірним. Адже в творах Е. Йонеско і С. Беккета, А. Адамова й Е. Олбі,

<sup>1</sup> Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс: театр абсурда – реальный театр / Жан-Филипп Жаккар // Театр. – 1991. – № 11. – С. 18.

<sup>2</sup> Йонеско Э. Противоядия. – С. 364.

<sup>3</sup> Йонеско Э. Театр абсурда будет всегда. – С. 152.

<sup>4</sup> Йонеско Э. Театр бесполезен, но необходим / Эжен Йонеско // Литературная газета. – 1988. – № 47. – С. 15.

Б. Віана і М. Фріша, С. Мрожека і Н. Ф. Сімпсона парадокс є не лише основним художнім прийомом, але й законом художньої творчості. Сфера його діяльності необмежена: композиція і сюжет, художній час і простір, характер і жанр, мова і стиль. Парадокс активно експлуатується «абсурдистами» на різних рівнях художнього тексту, він широко презентований у всіх своїх функціональних різновидах: від парадоксу вербального до парадоксу як основи сюжетних ситуацій та цілих творів. До того ж, запропонований Е. Йонеско термін почав приживатись: під назвою «Театр парадоксу» у 1991 р. було видано збірку п'єс Е. Йонеско, С. Беккета, Ж. Жене, Г. Пінтера, Ф. Аррабаля і С. Мрожека – тобто драматургів, яких традиційно зараховували до «театру абсурду»<sup>1</sup>.

Однак сам термін «театр парадоксу» потребує уточнення. Навряд чи є доцільним механічно замінювати ним сталий термін «театр абсурду» (як це робить услід за Йонеско укладач вищезгаданого збірника Ігор Дюшен). На наш погляд, поняття «театр парадоксу» є значно ширшим за поняття «театр абсурду». Останнє криє в собі явище, яке можна *обмежити 1950–1980-ми роками*. Під *«театром парадоксу»* (або ж драматургією парадоксу) ми розуміємо явище, яке далеко виходить за межі драми абсурду і являє собою одну з типологічно значущих тенденцій *усього літературного розвитку*. Драматургія парадоксу – це невід'ємна частина існуючої упродовж багатьох століть *літератури парадоксу*. Адже в історії всесвітньої літератури від античності до наших днів можна вичленувати дві тенденції, дві потужні типологічні лінії. З одного боку, це зображення життя у впізнаваних, притаманних йому, «правильних», або ж *ортодоксальних* формах. З іншого – відтворення світу в формах деформованих, що «відхиляються» від дійсності, тобто *парадоксальних*. Інакше кажучи, у межах кожної історико-літературної доби, кожної національної літератури, кожного роду і жанру співіснують літератури ортодоксальна і парадоксальна.

Драматургія парадоксу, будучи вплетеною в загальний потік літератури парадоксу, за кожної доби має свої конкретно-часові визначники. Так, ХХ сторіччя серед таких визначників має «політичні екстраваганци» Б. Шоу і «драми-параболи» Б. Брехта, «театр у

<sup>1</sup> Театр парадокса (Йонеско, Беккет и другие): Сб. / Сост. и автор предисловия И. Дюшен. – М.: Искусство, 1991. – 300 с.



театрі» Л. Піранделло і експериментальний театр ОБЕРІУ, «вільну драму» М. де Гельдерода і «трагічні комедії» Ф. Дюрренматта, а також, звичайно ж, «театр абсурду», який, хоча й складає своєрідне ядро драматургії парадоксу ХХ сторіччя та є її найбільш яскравим і різноманітним «одягом», являє собою лише її *окреме явище*.

Проблему співвідношення драматургії абсурду і драматургії парадоксу яскраво ілюструє і такий літературний факт: *не всі драматичні твори «абсурдистів» можуть бути зараховані до «театру абсурду»*. В типологічну спільноту, віднайдену М. Ессліном, з її певними, досить жорсткими критеріями не вписуються численні п'єси Е. Йонеско («Цей жакливій бордель»), А. Адамова («Паоло Паолі»), Е. Олбі («Смерть Бессі Сміт»), Т. Ружевича («Пастка»), Ж. Жене («Суворий нагляд»), Г. Пінтера («Зрада»), А. Копіта («Кінець світу з подальшим симпозиумом»), В. Гавела («Аудієнція») та інші драми. Це, до речі, помічали деякі драматурги. Так, Е. Йонеско зазначає, що його ранні «антип'єси» («Голомоза співачка», «Стільці», «Жертов боргу») заклали підвалини «театру нового абсурду» (сам по собі абсурд, на думку Йонеско, одвічно присутній у театральному досвіді). Однак, він застерігає: «Не можу стверджувати, що все написане мною пізніше відноситься до того театрального стилю»<sup>1</sup>.

Схожі думки висловлював і англійський літературознавець Дж. Р. Тейлор. Він вважає, що вже до 1962 року «театр абсурду» вичерпав, схоже, свої сили»<sup>2</sup>. Пов'язано це з тим, наголошує вчений, що драматурги поступово перестають поділяти програму «абсурдизму», здебільшого негативну. «Драматургам абсурду, – зауважує Тейлор, – стає складно витримати цілий вечір у театрі, не компрометуючи щонебудь: повнометражні п'єси Йонеско стають все більш очевидно алегоричними, а п'єси Беккета – все більш короткими, Адамов повністю відмовився від абсурду на користь брехтівського епічного театру, Пінтер перейшов до поєднання абсурду з високою комедією»<sup>3</sup>.

Дійсно, далеко не всі драми «абсурдистів» мають риси й ознаки театру абсурду. Але *всі вони належать до драматургії парадоксу*. Відмовляючись у конкретних випадках від філософії та поетики абсурдизму, жоден із драматургів не відмовляється від парадоксу як

<sup>1</sup> Йонеско Э. Театр абсурда будет всегда. – С. 153.

<sup>2</sup> Taylor J. R. The Penguin Dictionary of the Theatre / John Russell Taylor. – Harmondsworth, 1978. – P. 8.

<sup>3</sup> Ibidem.

закону власної творчості. Митець може змінювати свою належність до тієї чи іншої літературної школи, може змінювати свої політичні, ідеологічні, філософські настанови, може варіювати стилістику й поетику своїх творів. Але він не може примусити себе припинити мислити парадоксально, оголоючи неочікуваним чином сутність речей. Саме парадоксальне світосприйняття та парадоксальне художнє мислення і є фундаментом творчості драматурга-парадоксалиста, незалежно від того, хто він – «сюрреаліст», «оберіут», «абсурдист». І внаслідок такого світосприйняття й художнього мислення у тексті діє **закон парадоксу**, згідно з яким поєднується непоєднуване та притягається полярне, взаємопроникає та взаємозамінюється різнорідне, а канонічне, усталене, «ортодоксальне» – вивихується, вивертається, стає з ніг на голову, примушуючи по-новому «очуднено» подивитись на зображену ситуацію.

Показовим є той факт, що про парадокс як основу світовідчуття й самого твору неодноразово говорили самі драматурги. Ці висловлювання свідчать про те, що хоча й термін «драматургія парадоксу» є новим, але поняття, позначуване ним, не тільки від початку притаманне драмі, але й усвідомлювалось митцями. Так, Макс Фріш зауважує, що його «притча «Андорра» побудована на парадоксі: одного бурша приймають за єврея, після чого він і сам починає вважати себе таким, громада робить його козлом відпущення, чим викриває себе в своїх забобонах»<sup>1</sup>. Співвітчизник Фріша Фрідріх Дюрренматт іменує свої п'єси «парадоксальними», і не безпідставно. «Вона парадоксальна»<sup>2</sup>, – говорить Дюрренматт про свою відому трагікомедію «Фізика». Вся вона ґрунтується на парадоксі: будучи неспроможними впливати на долю своїх винаходів, вчені вимушені ховатися в божевільні. Але Ф. Дюрренматт зазначає, що «в цьому парадоксі виявляється дійсність. Хто не приймає парадоксу, той іде проти життя»<sup>3</sup>. Більш за те, швейцарський митець певен того, що «парадокс – феномен сьогоднішнього мислення. Сьогоднішня драматургія – драматургія парадоксів»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Фріш М. Листки из вещевого мешка / Макс Фриш. – М.: Прогресс, 1987. – С. 271.

<sup>2</sup> Павлова Н. С. Фридрих Дюрренматт. – С. 46.

<sup>3</sup> Зись А. Я. Искусство и эстетика: традиционные категории и современные проблемы / Авнер Яковлевич Зись. – М.: Искусство, 1975. – С. 316.

<sup>4</sup> Симонян Л. О драматургии парадоксов (Фридрих Дюрренматт в «ИЛ») / Л. Симонян // Иностранная литература. – 1967. – № 9. – С. 236.

Своїми висловлюваннями Ф. Дюрренматт перегукується з одним із найвидатніших письменників-парадоксалістів – Оскаром Вайльдом. Вустами одного з персонажів свого роману «Портрет Доріана Грея» О. Вайльд проголосив: «Правда життя відкривається нам саме у формі парадоксів. Щоб збагнути Дійсність, треба бачити, як вона балансує на канаті. І лише переглянувши всі ті акробатичні номери, які виконує Істина, ми можемо правильно судити про неї»<sup>1</sup>. Ці слова Вайльда могли б стати своєрідним кредо всієї драматургії парадоксу. Адже абсолютно всі її представники примушують балансувати на канаті Дійсність і намагаються у формі парадоксів наблизитись до «правди життя».

Так, подібно до Вайльда, інший видатний ірландець-парадоксаліст Бернард Шоу певен того, що саме парадоксальна форма наближає до більш глибокого пізнання дійсності. Недарма чи не всі його п'єси ґрунтуються на парадоксальних ситуаціях. Священик стає бунтарем, а безбожник здійснює акт християнської самопожертви в «Учні диявола». Хворіє мікроб, якого заразили люди, а хвора дівчина виявляється напрочуд здоровою й сильною («Погано, але правда»).

На парадоксі завжди засновані також параболи Бертольта Брехта. Право на доброту можна купити лише ціною лихих вчинків («Добра людина з Сичуані»), а здорові задатки обертаються на джерела нещастя й загибелі («Матінка Кураж та її діти»). Поряд з Б. Шоу і Б. Брехтом, М. Фрішем і Ф. Дюрренматтом, усіма представниками театру абсурду, до конкретно-часових визначників драматургії парадоксу ХХ століття можна зарахувати трагіфарси Альфреда Жаррі («Убю-король») і Гійома Аполлінера («Груди Тірезія»), трагікомедії Миколи Куліша («Народний Малахій») і лубочні трагедії Андрія Макайонка («Трибунал»), «містерії-буф» Мішеля де Гельдерода («Школа блазнів») та «театр у театрі» Луїджі Піранделло («Шість персонажів у пошуках автора»), «жорстокі» драми Петера Турріні («Полювання на пацюків») і провокативні комедії Матея Вішнека («Пригоди ведмедиків панда...»), «гротески» Едварда Радзинського («Театр часів Нерона і Сенеки») та притчі Григорія Горіна («Дім, що збудував Свіфт»), парадоксальні драми Сема Шепарда («Дія») і Мюррея Шізгала («Друкарки»), Володимира Набокова («Винахід

<sup>1</sup> Wilde O. The Picture of Dorian Gray / Oscar Wilde. – К.: Dnipro Publishers, 1978. – P. 43.

Вальса») й Венедикта Єрофєєва («Вальпургієва ніч, або Кроки командора»), театральні твори французьких сюрреалістів (А. Арто, Р. Вітрак, Ф. Супо) і представників англійської постабсурдистської «другої хвилі» (Т. Стоппард, Е. Бонд), російських «будетлян» (В. Хлебніков, В. Маяковський, О. Кручоних), оберіутів (Д. Хармс, О. Введенський, І. Бахтерєв), постмодерністів (Б. Акунін, О. Богаєв, В. Коркія, Д. О. Прігов, В. Сорокін, М. Угаров). В усіх цих творах парадокс є основним художнім законом та діє на всіх рівнях драматичного тексту (мовному, сюжетному, композиційному, жанровому, змістовому), що, в свою чергу, зумовлюється парадоксальним світосприйняттям і художнім мисленням митців, за яким не існує нічого сталого, нормативного, непоєднуваного.

Отже, театр абсурду є окремим явищем такої широкої позачасової категорія, як театр парадоксу, її конкретно-часовим визначником. Драматургія парадоксу існує й існуватиме в нових формах, приміряючи нові, більш або менш вдалі шати. Але незалежно від якості цього нового одягу, театр абсурду як напрям, пов'язаний з іменами Йонеско і Беккета, Адамова і Жене, Фріша і Олбі, Пінтера й Аррабаля, Мрожека і Гавела, назавжди залишиться не тільки в історії словесності, а й у самій живій літературі. Ежен Йонеско казав: «Поверх реальності, перейшовши її межу, ми тепер вступили у межі абсурду і навіть вийшли за них»<sup>1</sup>. Вийшли або ще тільки вийдемо на новий рівень позачасового явища – театру парадоксу.

\*\*\*

Серед дискусійних питань, пов'язаних із театром абсурду, зокрема його відкритістю і, сказати б, конверсійним потенціалом, значне місце посідає проблема його взаємостосунків із епічним театром. Нам хотілося б спробувати розвінчати міф, що склався у літературознавстві, про ворожий і несумісний характер цим двох визначних напрямів розвитку драми ХХ століття.

Проблема взаємовідносин «епічного театру» Б. Брехта з «театром абсурду» виникла при самому виникненні останнього, на початку 1950-х років. Однак розглядалася вона досить однобічно, перш за все як протидія, а не взаємодія, непримиренність, а не взаємовплив.

Слід визнати, що цю традицію, не зжиту і понині, поклав один із лідерів абсурдизму Ежен Йонеско. Він завжди протестував проти

---

<sup>1</sup> Йонеско Э. Театр абсурда будет всегда. – С. 154.

театру реалістичного, ідеологічного, заангажованого та методично прагнув розхитати його основи. «Драматичний твір як такий, – заявляв він наприкінці 1950-х років, – має бути вільним від будь-якої свідомої повчальної мети... Давайте відмовимося від ідеології, прихованих цілей та планів... Мої п'єси базуються на зображенні стану людської душі, а не на ідеологічних концепціях, спонуканнях і програмах»<sup>1</sup>. У цілій низці своїх есе, виступів, художніх творах Йонеско досить агресивно виступає проти ідеологічних і естетичних засад брехтівського епічного театру. Він неодноразово звинувачував Б. Брехта і його театр в політичній ангажованості (недарма одна з його статей називалася: «Я не люблю Брехта»). «Чим більше я дивлюся п'єси Брехта, – зазначав французький абсурдист у 1960 р., – тим більше укріплююсь на думці, що йому непідвладне почуття часу, його ж часу. Його людині наче бракує одного з вимірів, його епоха сфальсифікована тієї ж ідеологією, яка звужує поле його бачення»<sup>2</sup>. За Йонеско, соціальна і політична загостреність позбавляє їх права перебування в рамках справжнього мистецтва: «Я не люблю Брехта саме тому, що він дидактичний, ідеологічний. Він не примітивний – він первинний. Він не простий – він наївний. Він не дає предмету для роздумів, він сам є відображенням, ілюстрацією ідеології, він мене нічому не вчить, він тільки повторює»<sup>3</sup>. Ідейну концепцію свого опонента він називає «примітивним брехтівським марксизмом»<sup>4</sup>. Не приймав Е. Йонеско і художньої платформи Брехта. «Театр не може бути епічним ... тому що він драматичний, – явно полемізуючи з Брехтом, відзначав він. – Для мене театральна п'єса полягає не в описі того, як розгортається ця історія: для цього треба було б писати роман або створювати фільм»<sup>5</sup>. І подібних висловлювань Е. Йонеско можна наводити ще чимало.

Говорячи про антибрехтівські виступи Йонеско, чи не всі дослідники ілюструють їх памфлетним випадом у драмі «Спрага і

---

<sup>1</sup> Цит.по: Абалкин Н. У наших соседей / Николай Абалкин // Театр. – 1959. – № 12. – С. 169.

<sup>2</sup> Йонеско Э. Противоядия. – С. 50–51.

<sup>3</sup> Цит. по: Куликова И.С. Философия и искусство модернизма. 2-е изд., перераб. и доп. / Ирина Сергеевна Куликова. – М.: Политиздат, 1980. – С. 195.

<sup>4</sup> Йонеско Э. Противоядия. – С. 330.

<sup>5</sup> Esslin M. The Theatre of the Absurd / Martin Esslin. – New York: Anchor Books, Doubleday and Company, Inc., 1961. – P. 131.

голод», де один із персонажів клоун Брехтолл (що сприймається як відверта пародія на Брехта) повністю відмовляється від своїх переконань за тарілку супу і підкоряється волі тюремників. Однак сам Йонеско згодом запевняв, що мав тут на увазі не обов'язково Брехта, а взагалі нестійкість і тому неістотність ідейних переконань для людини. Показово, що після «Носорогів» цілий ряд критиків (хто з обуренням, хто з радістю) заговорили про близькість театру Йонеско до «ідейного» театру. Драматург заявив тоді, що не бажає бути ні брехтіанцем, ні марксистом, бо це зробило б із нього літературного робота, «машину в пенсне». Він послідовно продовжував відстоювати позицію «незаангажованого» мистецтва.

Таким чином, сам Йонеско створив міф про непримиренність не тільки його власного театру і театру Брехта, а й ширше – театру абсурду і театру епічного. І міф цей успішно розвивали зарубіжні та вітчизняні літературознавці та театрознавці (Р. Барт, К. Тайнен, Ф. Руйє, Є. Сурков та ін.).

Досить красномовно свідчить про тенденцію до сприйняття цих двох форм театру як полярних і ворожих відомий фахівець з творчості Брехта, секретар Російського брехтівського товариства, організатор і хранитель домашнього музею Б. Брехта, письменник, філософ, театральний критик Володимир Клімов. «Влітку 1954 «Берлінський ансамбль» гастролював у Парижі, де панувала тоді абсурдистська драма, а в «дамках» знаходилися її королі – Ежен Йонеско, Семюел Беккет... Париж був вражений. Брехтівські гастролі були названі «революцією театру»... Це був ефект вибуху естетичної бомби. Переворот художньої свідомості. В особливому потрясінні виявилися молоді французькі критики Ролан Барт, Гі Дюмюр, Жан Парі і деякі інші. Попередні кумири тут же злетіли з п'єдесталу, опинившись в таборі агресивних антибрехтіанців. Удвічі вражає те, що поваленими були молоді автори, поступившись місцем поважному вже метру. Хоч і зухвалому, і задиркуватому, але – на схилі років... Молоді французькі інтелектуали відкинули своїх однолітків і виявилися забрехтованими, завербованими естетикою, що мала більш колосальний потенціал розвитку (з їхньої точки зору). Зазвичай, буває навпаки, – молоді теоретики приходять з новими художниками – і перетворюють світ, що дістався їм у спадок... Брехт вплинув на все художнє життя Парижа, але особливо – на Ролана Барта, який згодом став найбільшим філософом, естетиком, есеїстом і літератором (не тільки для Франції), що здійснив особливий вплив і на

семіотику, і на структуралізм, а також став предтечею такого унікального руху останніх десятиліть, як постмодернізм... Р. Барт згадує про враження від гастролей: «Це осяяння було немов пожежа; в моїх очах не стало більше французького театру; я зрозумів, що «Берлінер» та інші театри розрізняються не просто якістю, але у них різна природа, мало не різна історія... Брехт відбив у мене смак до будь-якого недосконалого театру, і з тих-то пір я, здається, і перестав ходити в театр» (Р. Барт «Міфології», виноска стор. 45)»<sup>1</sup>.

Показово, що про паризькі гастролі «Берлінер ансамбль» як про вельми знакову подію в історії театру (в рамках фестивалю «Театру націй» були зіграні три вистави в «Театрі Сара Бернар»; Брехт був удостоєний першої премії за «Матінку Кураж» як кращу п'єсу і, разом з Еріхом Енгелем, за кращу постановку) пише й один з найвідоміших дослідників життя і творчості Брехта Ернст Шумахер: «Спектакль «Берлінського ансамблю» був сприйнятий французькими критиками і знавцями театру як «революція театру», а самі гастролі як «знаменна дата в історії театру»<sup>2</sup>. Примітно, що Шумахер називає імена тих же представників молодого покоління французьких критиків: «Ролан Барт і Бернар Дор, Гі Дюмор, Жан Дювіньо і Жан Парі. Шляхом осмислення брехтівської театральної теорії й аналізу відповідної сценічної практики вони прийшли до нового визначення французького театру як «театру критичного», театру громадського обов'язку, а також вивели новий тип ставлення до власних традицій»<sup>3</sup>. Але, мабуть, ще більш показовим є те, що Е. Шумахер також відзначає факт протиборства епічного театру і театру абсурду: «Гастрольні вистави стали сильною антитезою театру абсурду, який панував тоді на сценічному коні». Тому цілком закономірний той факт, що Ежен Йонеско, який уособлював цей напрям і відразу став несамовитим антибрехтіанцем, намагався принизити значення Брехта, називаючи його в зв'язку з соціальними «посланнями», які несли з собою його п'єси, «листоношею»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Климов В. Бертольт Брехт – Ролан Барт (к истокам постмодернизма) // [Електронний ресурс] / В. Климов. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.proza.ru/2009/12/23/956>

<sup>2</sup> Шумахер Э. Жизнь Брехта / Эрнст Шумахер. – М.: Радуга, 1988. – С. 267.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само. Про гастролі «Берлінер ансамбль» у Франції див. також: Hüfner A. Brecht in Frankreich 1930 – 1963 / Agnes Hüfner. – Stuttgart: Metzler, 1968 – 278 s.

Цей міф, що існує вже шість десятиліть, намагалися розвінчати далеко не всі західні дослідники. Природно, що такий видатний театрознавець, як Мартін Есслін, «першовідкривач» театру абсурду і водночас глибокий знавець Брехта, не грішив подібними категоричними судженнями. Про це свідчать, наприклад, його фундаментальне дослідження «Театр абсурду», в якому ранні брехтівські п'єси розглядаються серед сходинок традиції абсурду в світовій літературі і мистецтві, а також стаття «Брехт, абсурд і майбутнє»<sup>1</sup>.

Одну з найбільш плідних спроб зробив і американський вчений Джуліан Х. Вулберн. У своїй книзі «Брехт і Йонеско: згода в контексті» (1971) він порівнює поетику драматичних творів двох ідеологічно далеких, але художньо близьких авторів<sup>2</sup>.

Хоча все ж більшість західних дослідників театр Брехта і театр Йонеско протиставляють як два несумісні світи. Так, французький театрознавець Філіп Руйе вважає, що якщо театр Брехта прагне змінити реальність і світ, виховати в глядача нове мислення, показати становлення особистості, то «за своєю споконвічною посилкою театр абсурду не має нічого спільного з брехтівським: з його точки зору людина, відірвана від своїх метафізичних і релігійних коренів, приречена. Він перетворюється на антигероя, позбавленого будь-яких норм, в протиборстві з якими той міг би самоствердитися»<sup>3</sup>.

Протиставляє театр Брехта і Йонеско і визначний англійський театральний критик Кеннет Тайнен. «Драматургія Брехта ставить на перше місце факти першорядної важливості, вона стверджує, що людство треба підняти на той рівень, коли всім буде надано однакові можливості, а потім вже почати піклуватися про те, чи принесуть ці однакові можливості щось краще, ніж рівну можливість стати духовно нещасним». Послідовник Йонеско стверджує: в будь-якому суспільстві буде нещастя; прихильник Брехта заперечує: «деякі види нещастя можна вилікувати, що ж до решти, давайте краще відкладемо рішення до тих пір, коли нове суспільство буде збудовано»<sup>4</sup>. «Моє нинішнє ставлення до абсурдистів, – підсумовував Тайнен свої численні висловлювання

<sup>1</sup> Esslin M. Brecht, the Absurd, and the Future / Martin Esslin // The Drama Review: TDR. – Vol. 7. – No. 4 (Summer, 1963). – P. 43–54.

<sup>2</sup> Wulbern J. Brecht and Ionesco: Commitment in Context / Julian H. Wulbern. – University of Illinois Press, 1971. – 250 p.

<sup>3</sup> Руйе Ф. Эволюция современного французского театра / Филипп Руйе // Театр. – 1989. – № 7. – С. 81.

<sup>4</sup> Тайнен К. На сцене и в кино / Кеннет Тайнен. – М.: Искусство, 1969. – С. 7.



про них, – полягає в тому, що я отримую від них задоволення як від поетів, але не довіряю їм як філософам»<sup>1</sup>. Не можна не згадати і полеміку між К. Тайненом і самим Е. Йонеско, що розгорнулася в середині 1950-х років з питання про соціальну драму. Перший оцінював її високо, другий – зневажав. Йонеско заявив, що «готовий взяти будь-яку з коли-небудь написаних «соціальних п'єс» і може надати їй діаметрально протилежний зміст шляхом простої зміни декількох слів в окремих місцях», що, на його думку, «вже саме по собі свідчить про поверхневність цієї літературної форми»<sup>2</sup>.

Якщо для західних інтелектуалів, подібно Р. Барту, протиставлення театру епічного і драми абсурду було, так би мовити, особистим міфом, то для радянського літературо- та театрознавчого дискурсу подібна опозиція в 1950-ті – першу половину 1980-х була, безумовно, суспільно значущою і вигідною. Пошлемося, наприклад, на об'ємний текст «Шлях до Брехта» Є. Суркова – післямову до найбільш повного, п'ятитомного зібрання творів Б. Брехта. У ньому ім'я Е. Йонеско як небезпечного ідеологічного ворога виникає в першому ж абзаці: «І чим більше у нього (Брехта – Є. В.) стає друзів, тим гучніше робляться ті, хто, подібно до Ежена Йонеско, резонно відчувають у Брехті небезпечного ворога і тому користуються кожною нагодою, щоб атакувати його позиції»<sup>3</sup>. А в кінці статті Є. Суркова містяться більш розлогі, але не менш категоричні роздуми про непримиренність театрів Брехта і Йонеско: «З точки зору Йонеско, театру цікава не історія, а різні стани свідомості, їх зміни, співвідношення, їх кризи і завершальний «дозвіл» у безвихідь. Це концепція театру суб'єктивістського, де воля митця творить свій особливий світ, абсурдний і безнадійно відчужений від нас. У цьому театрі кидаються не до правди, а до похмурого захвату примарністю, умовністю всього того, що ми зevamo буттям і що так жалюгідно і мізерно в порівнянні з неминучістю уготованого нам кінця. Сама войовнича алогічність такого театру з цієї точки зору є лише формула авторської капітуляції перед непізнаваністю історії та універсальної нелюдськістю капіталістичної повсякденності. Йонеско тому не помиляється, коли відчуває у Брехті небезпечного ворога. Його безперестанні спроби атакувати

<sup>1</sup> Тайнен К. На сцені і в кіно / Кеннет Тайнен. – М.: Искусство, 1969. – С. 8

<sup>2</sup> Там само. – С. 84.

<sup>3</sup> Сурков Е. Д. Путь к Брехту / Е. Д. Сурков // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. / Евгений Данилович Сурков – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/1. – С. 59.

брехтівські п'єси, їх драматургічну конструкцію, поетику і, головне, виражену в них філософію історії цілком закономірні. Брехт справді всім ладом своїх естетичних і політичних ідей, самим фактом свого дедалі більшого поширення впливу на уми і художні смаки заперечує антитеатр Йонеско, Беккета, Жене, Пінтера, їх космічний песимізм і войовничий, анархічно деструктивний суб'єктивізм»<sup>1</sup>.

Протистояння театру абсурду Йонеско, з одного боку, і брехтівського епічного театру, з іншого – загальне місце і всіх нечисленних досліджень драматургії абсурду за радянських часів. Втім, слід зазначити, що в найкращих із них (А. Гозенпуд<sup>2</sup>, І. Куликова<sup>3</sup>, Т. Проскурнікова<sup>4</sup>, Т. Якимович<sup>5</sup>) непримиренність ця хоч і констатується і підтверджується антибрехтівськими сентенціями самого Йонеско, все ж не трактується так незграбно, а часом і вульгарно, як у статтях радянських брехтознавців.

Починаючи з часів перебудови, в літературознавчих і театрознавчих дослідженнях імена Брехта і Йонеско починають звучати не тільки в контексті ідеологічної боротьби, а й можливих художніх зіставлень. Наприклад, відомий театральний критик Борис Ємельянов в статті про йонесківську тетралогію про Беранже зазначає: «Був час, коли люди перетворювалися в носорогів під страхом смерті або жорстоких репресій. Б. Брехт продемонстрував у всіх деталях механізми фізичного і психічного примусу. Йонеско показує наступну стадію, коли розтлінні люди, втративши всі принципи і здатність самостійного мислення, з жахливою легкістю слідує добрим гаслам або просто прикладу один одного. Тут, власне, і проходить межа між театрами Йонеско і Брехта. Брехт попереджав, а Йонеско показує весь жах ситуації, коли люди, які не послушали попереджень, зробили фатальний крок. Заспокійливого переконання, що ніколи не пізно взятися за розум, що все на світі можна виправити, Йонеско протиставляє п'єси про заздалегідь програї ситуації»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Сурков Е. Д. Путь к Брехту / Е. Д. Сурков // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. / Евгений Данилович Сурков – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/1. – С. 59.

<sup>2</sup> Гозенпуд А. А. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века / Абрам Акимович Гозенпуд. – Л.: Искусство, 1967. – 327 с.

<sup>3</sup> Куликова И. С. Философия и искусство модернизма.

<sup>4</sup> Проскурникова Т. Б. Французская антидрама (50 – 60-е годы) / Татьяна Борисовна Проскурникова. – М.: Высшая школа, 1968. – 102 с.

<sup>5</sup> Якимович Т. К. Драматургия и театр современной Франции / Татьяна Константиновна Якимович. – К.: Изд-во Киевского ун-та, 1968. – 301 с.

<sup>6</sup> Емельянов Б. Театр абсурдной действительности / Борис Емельянов // Современная драматургия. – 1987. – № 4. – С. 138.

За нашим спостереженням, в цій статті Б. Ємельянова, яка передує публікації Йонескової драми «Король помирає», вперше за радянських часів імена Брехта і Йонеско не різко протиставляються, а сміливо і відкрито зіставляються.

Серед сучасних вчених, що займаються проблемою взаємин епічного театру і драматургії абсурду, можна назвати білоруського літературознавця Дениса Кондакова. У ряді своїх праць<sup>1</sup> він розглядає вплив естетики і художньої практики «епічного тетра» Бертольта Брехта на французьку літературу після Другої світової війни (Р. Барт, А. Адамов, Е. Йонеско). Згідно судженням Д. Кондакова, Е. Йонеско, що багаторазово засуджував театральну концепцію Брехта, уважно вивчав творчий доробок конкурента і, як показує порівняльний аналіз текстів, навіть використовував у своїх творах. Проаналізовані факти дають досліднику підстави виявити в творчості таких різних французьких авторів 1950 – 1970-х років об'єднуючий їх базовий принцип – художній синтез (термін Л. Г. Андрєєва). «Приклад Ежена Йонеско, – справедливо зауважує Д. Кондаков, – доводить, що неприйняття, відштовхування іноді виявляється більш продуктивною формою освоєння художнього досвіду, ніж адаптація і запозичення. Численні випадки одного зі стовпів «абсурдної драми» в бік естетики Брехта, його політичної позиції не суперечать тому, що в таких його творах, як «Стільці», «Жертви боргу», «Голод і спрага», виявляються загальні прийоми, принципи побудови дії, навіть прямі переклички. По суті, і «очуження», і «абсурд» (як його інтерпретував Йонеско) можна розуміти як спробу естетизації розладу між світом і людською свідомістю, між свідомістю і способами його репрезентації. При цьому Брехт, і слідом за ним Йонеско, вибирають для цього найбільш прості художні форми – предмети і атрибути сценічної дії, повсякденну мову»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Кондаков Д. А. Творчество Эжена Йонеско в контексте идейно-художественных исканий европейской культуры XX века [монография] / Денис Александрович Кондаков. – Новополоцк: ПГУ, 2008. – 188 с.; Див. також: Кондаков Д. А. О влиянии «эпического театра» Б. Брехта на французскую литературу 1950 – 70 годов: Р. Барт, А. Адамов, Э. Йонеско / Денис Александрович Кондаков // Вестник Полоцкого государственного университета. № 7. Серия А. Гуманитарные науки. – 2009. – С. 150–154.

<sup>2</sup> Кондаков Д. А. О влиянии «эпического театра» Б. Брехта на французскую литературу 1950 – 70 годов: Р. Барт, А. Адамов, Э. Йонеско. – С. 152.

Нарешті, О. С. Чирков, розмірковуючи про перетинки напрямів і розмежування в мистецтві, ілюструє тези про їх умовності зіставленням текстів, що належать до таких різних явищ ХХ століття, як епічний театр і драма абсурду. «Чи не тому і мають багато спільного «Круглоголові і гостроголові» Бертольта Брехта і «Носороги» Ежена Йонеско, що літературні перегородки теж не вічні? Більш того, чи не тому Брехт, суворий прихильник «бойового реалізму», в 1953 році звертається до спадщини «великого абсурдиста» Самоеля Беккета, що вони з різних «стартових позицій» йшли до одного «фінішного результату»: розповіді про болі схибнутого ХХ століття. Тому-то розпливчасте аморфне Беккета «Помовчімо трохи» із його п'єси «Чекуючи на Годо» перетворювалося на брехтівські начерки до обробки її в жорстко конкретне: «Давайте заткнемось». Побудова статичної і умоглядної картини світу у Беккета змінювалося у Брехта зображенням боротьби протиріч. Діалектичний погляд на проблему буття (Брехт) приходив на зміну метафізичному (Беккет)»<sup>1</sup>.

Необхідно також відзначити, що *театральні режисери*, на відміну від більшості дослідників, виявлялися часом більш прозорливими і чуйними до відкритості для художніх контактів різних театральних систем. Вони тонко вловлювали і яскраво демонстрували на сцені відсутність вищезазначених «перегородок» між брехтівським театром і абсурдизмом. Можна згадати легендарні постановки Юрія Любимова («Добра людина із Сезуана» в Театрі на Таганці, в якому актуалізовані мотиви соціального абсурду) і Роберта Стуруа («Кавказьке крейдяне коло» у Театрі ім. Руставелі з його ігровою, карнавальною, місцями абсурдистською стихією). З подій останніх років відзначимо оригінальне трактування Костянтина Богомолова, що поставив п'єсу Б. Брехта «Що той солдат, що цей» у московському Театрі ім. Гоголя (2003). «Брехтівський абсурд близький до іронічного абсурду Йонеско, Богомолов зближує його з сумним і куди більш філософським абсурдом Беккета. Витягує події із соціального і поміщає їх у екзистенціальний контекст»<sup>2</sup>, – зазначає відомий театрознавець Марина Давидова.

<sup>1</sup> Чирков А.С. Пигмалион, или О всевластии Творящей личности / Александр Семенович Чирков. – Житомир: Рута. 2009. – С. 153.

<sup>2</sup> Давыдова М. Никто забыт // [Електронний ресурс] / Марина Давыдова. – Режим доступу до ресурсу: // [http://www.smotr.ru/2002/2002\\_gogol\\_breht.htm](http://www.smotr.ru/2002/2002_gogol_breht.htm)

До речі, дуже показово, що всі вищезгадані режисери після постановок брехтівських творів зверталися до творінь абсурдистів (причому, майже одночасно): Р. Стуруа в 2003 році поставив у тому ж Театрі Руставелі «Чекаючи на Годо» за Беккетом, К. Богомолів у 2004 р. – «Безкорисливого вбивцю» Йонеско у РАМТ, а Ю. Любимов в 2005 р. у Театрі на Таганці – абсурдистський колаж «Суф(ф)ле», «вільну фантазію на тему творів Ф. Ніцше, Ф. Кафки, С. Беккета, Д. Джойса».

Справді, творчість класика абсурдизму і послідовного антибрехтіанця Ежена Йонеско дає достатні підстави говорити про широке використання ним прийомів епізації драми і художніх засобів епічного театру. Розглянемо деякі із них, що застосовуються як Йонеско, так і іншими абсурдистами.

Як відомо, Брехт, постійно звертаючись у своїй драматургічній практиці до *обробки* «чужих» літературних сюжетів («Життя Едуарда II» – обробка однойменної трагедії К. Марло, «Тригрошова опера» – «Опери жебраків» Дж. Гея тощо) теоретично обґрунтував жанрові принципи драматургії обробок, довівши її необхідність для епічного театру. Е. Йонеско також неодноразово звертався до такого жанрового відгалуження епічної драми, як драматургія обробок. Так, «Альмський експромт» є переробкою «Версальського експромту» Мольєра, «Макбетт» – своєрідним римейком однойменної трагедії Шекспіра, а драма «Ігри в різанину» – роману «Щоденник чумного року» Д. Дефо. Французький драматург стверджував, що його «Макбетт» «стоїть між Шекспіром і Жаррі»<sup>1</sup>. Зовні комічне, пародійне трактування шекспірівської трагедії, обробка Йонеско, за визнанням автора, була присвячена злу і владі<sup>2</sup>. Як і в параболі Брехта, в цій «комічній мелодрамі» зі стихією жорсткого гіньйолю йдеться про дурниці честолюбних політиків: боягузливого Дункана, легкодухого Макбета, його двійника Банко і приреченості історично сформованих ситуацій.

Одним із характерних елементів епічної драми є членування тексту на *епізоди* й озаглавлювання їх (наприклад, брехтівські «Барабани вночі» або «Пан Пунтіла і його слуга Матті»). Показова в цьому відношенні Йонескова метафізична драма «Спрага і голод». Вона також складається з чотирьох епізодів, що мають назви:

<sup>1</sup> Йонеско Э. Театр. – С. 422.

<sup>2</sup> Там само.

«Втеча», «Побачення», «Біля підніжжя стіни» і «Чорні меси Доброго готелю». Назви окремих сцен покликані, як і в театрі Брехта, передати як суть того, що відбувається, так і ставлення автора. І не випадково постановник «Спраги і голоду» Жан-Марі Серро назвав її «брехтіанською п'есою», «п'есою промивання мізків»<sup>1</sup>.

Не можна не відзначити, що з членуванням «Спраги і голоду» на епізоди пов'язана і ще одна найважливіша риса, яка зближує її з епічної драматургією: *притчевість*. Адже кожен із чотирьох епізодів являє собою наче текст у тексті, відносно самодостатню притчу: відповідно про сімейні стосунки, примхи любові, блукання дорогою життя і підсумки людського досвіду. Це, безперечно, найбільш загадкова п'еса Е. Йонеско, в якій, за його власним визнанням, «говорять не слова, а образи і галюцинації»<sup>2</sup>. І в той же час – найбільш наближена до епічного театру. Епічна притчевість характерна і багатьом іншим йонесківським п'есам ( «Амедей, або Як його позбутися», «Носороги», «Новий мешканець», «Ігри в різанину» тощо).

Епічний театр Б. Брехта мислився як театр *деїлюзіоністський*, театр, який руйнує театральну магію, сценічну ілюзію і «четверту стіну». Те ж можна сказати і про театр Йонеско. Нагадаємо, що численні прояви *автоінтертекстуальності* Йонеско ми описали у підрозділі про інтертекстуальність (3.4), коли драматург в текст п'еси вводить Автора, що й є прийомом епізації драми.

Яскравим свідченням процесів епізації драми абсурду може послужити і той факт, що багато п'ес Йонеско виникло з його ж оповідань. Так, оповідання «Оріфламма» стала основою п'еси «Амедей, або Як його позбутися», оповідання «Фотографія полковника» було перероблено в п'есу «Безкорисливий вбивця», оповідання «Носоріг» і «Повітряний пішохід» – в однойменні драми. Як зазначає І. Дюшен, саме та обставина, що оповідання «Носоріг», яке містить всі основні мотиви майбутньої п'еси, було опубліковано за три роки до її написання, є рідкісним прецедентом в історії літератури. Жоден автор-реаліст, будучи драматургом, не наважився б викласти сюжет своїх майбутніх п'ес, розвинувши основні діалоги, змалювавши своїх героїв, щоб зробити їх надбанням читачів і літературних побратимів»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Йонеско Е. Театр. – С. 422.

<sup>2</sup> Там само. – С. 10.

<sup>3</sup> Там само. – С. 416–417.

**Обробка наративів** – ще одна важлива риса епічного театру. При цьому «можна говорити не про перенесення оповідних структур епічного роду в драматичне оповідання, а про активізацію самою драмою органічно властивих їй оповідних форм»<sup>1</sup>. Саме з епічних текстів виникли епічні драми Б. Брехта «Мати», «Сни Сімони Машар», «Швейк у Другій світовій війні», «Матінка Кураж та її діти» та інші. Втім, йшов і зворотний процес: так із «Тригрошової опери» постав «Тригрошовий роман».

Подібно Брехту – теоретику і практику «ефекту очуження», Е. Йонеско також досить широко використовує його різноманітні, теоретично обґрунтовані німецьким митцем форми. Як не дивно, театр абсурду використовує і таке брехтівське завоювання, як **зонг**. Персонажі йонесківської «натуралістичної комедії» «Жак, або Підкорення» виконують свої абсурдно-пародійні зонги з неприхованим задоволенням. Так, столітній Жак-дідусь – глухий і німий, ледь тримається на ногах, але «напористо» співає: то явно про себе ( «*Так співав, що захворів... Сто років тому хлопчиськом був я Але до того мені байдуже*»), то про «шаманства гультяїв на вулицях Парижа». Свій зонг «Розвесели сестру» співає і Роберта II («*Я не фривольна й не розумна по натурі, Я розбираюся в сільгоспкультурі...*»).

В інших абсурдистів також можна знайти широке застосування різних прийомів епізації драми і форм епічного театру. Наприклад, як і у Брехта, драма являє собою **наратив**, спогад героя (так побудовані Беккетові «Остання стрічка Креппа», «Зола», «Гра»). Таку поширену в Брехта форму «ефекту очуження», як **хор**, використовує М. Фріш, ввівши в свою параболу «Бідерман і палії» Хор пожежників. Жан Жене використовує улюблений брехтівський прийом **маски** («Балкон», «Негри»), запозичений ним у свою чергу в східному театрі й італійській комедії дель арте.

Непоодинокими є випадки використання в текстах театру абсурду **музики** (наприклад, в беккетівській п'єсі «Nacht und Träume», побудованій як переключка з шубертівською «Смерть і дівчина»), **танцю** («комічний балет» «Коханці в метро» Ж. Тардьє).

---

<sup>1</sup> Семеницкая О. В. Эпический элемент в драматургии Н. Садур [Електронний ресурс] / Ольга Владимировна Семеницкая. – Режим доступу до ресурсу: // <http://weblib.ssu.samara.ru/DLib/vestnik/documents/2004106020.html>

А *соціально-політичну загостреність* епічного театру активно використовували східноєвропейські абсурдисти В. Гавел («Протест», «Повідомлення») і С. Мрожек («Портрет», «Стриптиз», «Будинок на кордоні»).

Отже, Ежен Йонеско, цей найбільш несамовитий антибрехтіанець, використовує – причому, широко і різноманітно – прийоми і засоби, здавалося б, ворожого йому епічного театру. Але і Бертольт Брехт «відповідав» йому тим же. В цілому ряді своїх п'єс німецький драматург використовував (або ж – найчастіше – віщував) естетичні завоювання абсурдизму.

Так, одна з ранніх Брехтових п'єс «*У джунглях міст*» (1921–1923), на думку М. Ессліна, передбачає твори театру абсурду своєю навмисною відмовою від мотивування<sup>1</sup>. У ній зображена смертельна сутичка двох героїв, Гаргі і Шлінка, пов'язаних між собою своєрідною любов'ю-ненавистю. Починається драма з того, що Шлінк намагається «купити» бібліотекаря Гаргі: він пропонує йому великі гроші за позитивний відгук про ненависну тому книзі. В цьому і криються витoki боротьби, що протікає в гротескному гангстерському Чикаго. Проблематика п'єси полягає, з одного боку, у властивій абсурдизму неможливості дізнатися мотивування дій людей (Беккет, Пінтер), з іншого – піднімає ще одну проблему, що випереджає драматургію абсурду Йонеско, Адамова, Олбі тощо. Це проблема людського спілкування, а точніше – некоммунікабельності. Хоч Гаргі і Шлінк прагнуть до контакту, в кінці драми вони усвідомлюють його неможливість, навіть через конфлікт: «*Якщо корабель набити щент людськими тілами, самотність всередині нього буде такою величезною, що вони закрижаниють... Настільки ж велике і наше роз'єднання: навіть конфлікт неможливий*».

Мотиви і образи театру абсурду передбачає ще одна рання драма Брехта «*Людина – це людина*» (1924–1925). Як зазначає Дж. Стайн, це «відверто дидактична п'єса, повна циркових трюків, елементів кабаре і мюзик-холу, прийомів, які знищують останні сліди експресіоністського ідеалізму і душевного страждання»<sup>2</sup>. У ній описується процес трансформації, ремонтування мирної людини, вантажника

<sup>1</sup> Esslin M. The Theatre of the Absurd. – L., 1987. – P. 376.

<sup>2</sup> Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 3. Експресіонізм та епічний театр. – Львів, 2004. – С. 189.



Гейлі Гея, в машину для вбивств. На думку М. Ессліна, «Людина – це людина» «передбачає театр абсурду в твердженні, що людська природа не постійна, і тому в ході п'єси можливо перетворити один характер в інший»<sup>1</sup>. Есслін також зближує цю брехтівську комедію з його вищезгаданою драмою «У джунглях міст», адже і у Гаргі, і в Гейлі Гея крадуть їх особистість. Обидві п'єси говорять про придушення людської особистості сильнішою, що призводить до втрати ідентичності. А цей мотив також притаманний драматургії Ежена Йонеско: свою ідентичність під впливом жорстокості оточуючих втрачає Жак із комедії «Жак, або Підкорення»; в філологічній драмі «Урок» зображено придушення і руйнування особистості за допомогою наростання агресії; а герої-маріонетки «Голомозі співачки», за словами самого автора, є «персонажами без ідентичності» і «взаємозамінними»<sup>2</sup>.

Відзначимо також, що театр Брехта і Йонеско зближує і мотив *маріонетковості*. Вельми подібні групи персонажів-маріонеток, тих же «персонажів без ідентичності», діють в п'єсах обох драматургів. У Брехта, для якого маріонетковість була однією з основних форм втілення ефекту очуження, ми зустрічаємо і в тій же комедії «Людина – це людина», і в антифашистській параболі «Круглоголові і гостроголові», і в «Тригрошовій опері», і в «Добрій людині з Сичуані». Про те, як Йонеско зображує світ одноманітних людей-автоматів («Жак, або Підкорення», «Голомоза співачка», «Етюд для чотирьох») «світ безособового», ми також уже писали (підрозділ 3.4.).

Таким чином, Брехт і Йонеско, ці, здавалося б, «непримиренні вороги» йшли все ж схожими шляхами, які нерідко перетиналися, що усвідомлювали найбільш тонкі і незашорені літературознавці й театрознавці, і відчували талановиті художники (насамперед режисери). М. Есслін недаремно назвав Брехта одним із перших майстрів театру абсурду<sup>3</sup>. Думається, й Е. Йонеско без жодного перебільшення можна назвати одним із чільних представників театру епічного. На наш погляд, подальше вивчення «театру абсурду» Брехта й «епічного театру» Йонеско має величезні наукові перспективи.

\*\*\*

Думається, однією з основних причин конверсії драми абсурду є її апріорі відкритий характер. Ще М. Есслін підкреслював як

<sup>1</sup> Esslin M. The Theatre of the Absurd. – L., 1987. – P. 377.

<sup>2</sup> Ibidem. – P. 144.

<sup>3</sup> Ibidem. – P. 378.

відкритість театру абсурду, так і його необмежені жанротворчі ресурси: «Нез'ясовність мотивів, вчинків і часто незбагненна, таємнича природа дій персонажів театру абсурду заважає ідентифікації, і всупереч похмурому, жорстокому і гіркого змісту театр абсурду – театр комічний. Він виходить за межі жанрів – і комедії, і трагедії, поєднуючи сміх із жахом»<sup>1</sup>. А дослідник авангардного театру ХХ століття Сергій Ісаєв зауважує: «Абсолютна смислова відкритість драматичного тексту призводить до його жанрового нівелювання: нічого специфічно театрального в ньому вже немає, це просто (або тільки) текст. І тому він ближче міфологічному монологізму, ніж традиційним драматичним формам, в яких на першому місці стояв якраз діалог, спілкування»<sup>2</sup>.

Ціла низка досліджень, виконаних науковцями різних країн, доводять те, що театр абсурду не є самодостатнім напрямом, обмеженим певним часопростором. Його традиції не лише самі сходять до античних часів (про що писав ще Мартін Есслін у розділі «Традиції абсурду»), а живлять мистецтво більш пізнього часу. Так, Д. Палієвська прослідковує за еволюцією театру абсурду в повоєнній літературі **Німеччини**<sup>3</sup>. Вона розглядає драматичні твори таких авторів, як В. Хільдесхаймер, Г. Грасс, Т. Дорст, П. Вайс, Х. Мьорс, серед яких лише двоє (Хільдесхаймер і Грасс) входять до абсурдистського канону (створеного Ессліном). На думку Д. Палієвської, театр абсурду в Німеччині проіснував недовго (німецькі митці прагли до критичного відображення нової німецької дійсності) і вже у 1960-ті роки розчинився у новому театральному напрямі – документальній драмі. Якщо на початку 50-х років для театру була характерна втеча від дійсності, інтерес до поетичної і музичної драми, то у 1960-ті «відбувається поворот на 180 градусів – від абсурдизму до політизації і демонстративної ангажованості»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Эсслин М. Театр абсурда / Мартин Эсслин. – СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – С. 421–422.

<sup>2</sup> Исаев С. Предисловие / Сергей Исаев // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева / Сергей Исаев. – М.: ТПФ «Союзтеатр», издательство «Гитис», 1992. – С. 9–10.

<sup>3</sup> Палиевская Д. М. Эволюция театра абсурда в послевоенной литературе ФРГ: автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.05 / Дарья Михайловна Палиевская. – М: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1993. – 32 с.

<sup>4</sup> Там само. – С. 30.

Долю драми абсурду в театрі Німеччини прослідковує також Г. Макарова<sup>1</sup>. Дослідниця звертається не стільки до текстів німецьких драматургів-абсурдистів, що на її думку, не прижились на німецькій сцені і були «достатньо провінціальними», скільки на театральній практиці. Зокрема, Г. Макарова зосереджує увагу на виставах межі 1970–1980-х років за трагедіями німецького романтика Г. Клейста («Битви Армінія» Кірхнера і «Роберт Гіскар» Паймана в Бохумі, «Пентиселея» Нойєнфельза у Західному Берліні). Риси абсурдизму вона вбачає також у романі Гюнтера Грасса «Камбала» та славнозвісній екранізації Фолькера Шльондорфа грассівського роману «Бляшаний барабан». Вельми показове звернення Г. Макарової не до власне текстів драми абсурду, а до яскравих явищ міжродової (роман) та міжвидової конверсії (театральна вистава, кінотекст) абсурдизму.

Чимало досліджень присвячено драмі абсурду в сучасній **російській драматургії**. Здебільшого науковці віднаходять риси абсурдизму у творчості окремих драматургів. Частіше за все вивчається театр О. Вампілова, Л. Петрушевської, М. Коляди. Так, особливості поетики абсурду в драматургії Вампілова розглядає у своїй монографії С. Козлова<sup>2</sup>. На зв'язок вампіловської драми з театром абсурду вказує у своїй дисертації М. Меркулова<sup>3</sup>. Ф. Фарбер та Т. Свербілова виявили прийоми театру абсурду в драматургії Вампілова<sup>4</sup>.

На традиції російського і західного «абсурдизму» в «поствампіловській» драмі вказують М. Громова<sup>5</sup>, Б. Бугров<sup>6</sup>, О. Стрельцова<sup>7</sup>,

<sup>1</sup> Макарова Г. В. Круги на воде. Судьба абсурдизма в театре Германии / Г. В. Макарова // Театр абсурда: Сб. статей и публикаций. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. – С. 138–171.

<sup>2</sup> Козлова С. М. Парадоксы драмы – драма парадоксов: Поэтика жанров русской драмы 1950–1970 гг. / С. М. Козлова. – Новосибирск: Изд-во НГУ, 1993. – 220 с.

<sup>3</sup> Меркулова М. Г. Драматургия А. В. Вампилова в историко-литературном контексте: автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.01 / Марина Геннадьевна Меркулова. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 1995. – 25 с.

<sup>4</sup> Фарбер Ф. Пьесы Александра Вампилова в контексте американской культуры: Элементы театра абсурда / Ф. Фарбер, Свербилова Т. // Современная драматургия. – 1992. – № 2. – С. 158–164.

<sup>5</sup> Громова М. Русская драматургия конца XX начала XXI века. – 363 с.

<sup>6</sup> Бугров Б. С. Дух творчества (Об отечественной драматургии конца века) / Б. С. Бугров // Русская словесность. 2000. – № 2. – С. 20–28.

<sup>7</sup> Стрельцова Е. Мистический нигилизм в стиле конца века / Е. Стрельцова // Современная драматургия. – 1998. – № 1. – С. 189–197.

В. Клімов<sup>1</sup>, А. Кургатніков<sup>2</sup>. Зіставленню західної драматургії абсурду і російської драми 60 - 70-х рр. присвячені статті зарубіжних дослідників: В. Шварца, Е. Рейснера, Х. Шміда.

О. Зирянова у своєму дисертаційному дослідженні вивчає поетику абсурду в російській драмі другої половини ХХ – початку ХХІ століття<sup>3</sup>. Вона здійснила спробу систематизації й типологізації російської драми абсурду, зокрема спромоглася проаналізувати художні типи, форми, концепції абсурду в російській драматургії 1960-х років на матеріалі творчості А. Амальрика та О. Вампілова у порівнянні з творами західного театру абсурду. О. Зирянова також прослідкувала тенденції розвитку поетики та функціонування абсурду в систему постмодерністської драми 1990-х років (Н. Садур, В. Сорокін, Д. Прігов) та дослідила трансформацію «оберіутської» поетики абсурду в «новій драмі» (брати Преснякови).

С. Гончарова-Грабовська зауважує, що драма абсурду існує в сучасній російській та білоруській драматургії. Із творів російського абсурдизму 1990-х років вона виділяє такі п'єси, як «Знову двадцять п'ять» Л. Петрушевської, «Дев'ять легких стареньких» М. Курочкина, «Слідство» С. Шуляка. Однак, зауважує дослідниця, абсурд у них у більшій мірі проявляє себе на рівні змісту, ніж художньої форми. «Драматургів цікавить те, що може бути в цьому реальному світі, хоча світ їх п'єс відкидає і традиційну логіку, і здоровий глузд, він варіативний, у ньому все можливе»<sup>4</sup>.

До списку російських абсурдистів слід також додати Анатолія («Джорджа») Гуницького – одного зі співзасновників та авторів текстів групи «Акваріум». Низка його драматичних творів за поетикою мають бути розглянуті саме як абсурдистські («Метаморфози позитивного героя», «Практика окремих явищ», «До самих

<sup>1</sup> Клімов В. Театр должен «бродить» в слове (а он «умирает») / В. Клімов // Современная драматургия. – 1996. – № 2. – С. 154–163.

<sup>2</sup> Кургатніков А. Современная драматургия / Александр Кургатніков // Современная драматургия. – 1990. – №1. – С. 172–182.

<sup>3</sup> Зирянова О. Н. Поэтика абсурда в русской драме второй половины ХХ – начала ХХІ вв.: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Николаевна Зирянова. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2010. – 22 с.

<sup>4</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Поэтика современной русской драмы (конец ХХ – начало ХХІ века) : Уч.-метод. пособие / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская. – Мн.: БГУ, 2003. – С. 27.

висот», «Смерть безбілетника»). Деякі з них і були поставлені на театральному кону з жанровим маркуванням «драма абсурду».

Щодо драматургів **Білорусі**, то С. Гончарова-Грабовська зараховує до драми абсурду п'єси «Справжні» Андрія Курейчика, «Труси» та «Врожай» Павла Пряжка. Абсурд у драмі Курейчика знаходить свою реалізацію в експерименті головного героя, об'єктом якого стають передусім батьки його дружини. «Фарсова ситуація (він змушує їх роздягнутися догола, стрибати і гратися подібно горілам на лоні природи) обертається трагікомічним пасажем: експеримент вдався, батьки відчули себе «справжніми», але виявилися в дурдомі. Туди ж потрапляють і інші жертви його експерименту — представники влади (воєнком, чиновник, дільничний)»<sup>1</sup>.

Говорячи про драму П. Пряжка «Труси», дослідниця відзначає, що її «ризоморфна фактура в традиціях театру абсурду свідчить про трансмутацію драматичних паражанрових одиниць, що складаються із «кусків», епізодів, діалогів, «розмов трусів», роздумів. За зовнішньої абсурдно-чорнушною оболонкою твору – аморальність і бездуховність, що мають місце в нашому житті. Труси – метафора, яка виражає дике, потворне життя»<sup>2</sup>. У драмі того ж Пряжка «Врожай», підкреслює С. Гончарова-Грабовська, також яскраво виражений естетичний код драми абсурду, у ній «редукуються беккетівські мінімалізм та амбівалентність, що розширює традиційні параметри драми і надає їй високий ранг умовності. Таке поняття «філософії абсурду», як самосвідомість, трансформується драматургом відповідно до життя і культури ХХ ст., сполучаючи сучасну філософію і художню практику з реаліями повсякденного життя. Як і в п'єсі «Труси», драматург продовжує розкривати тему катастрофи, але його герої її не усвідомлюють, так як живуть за своїми правилами»<sup>3</sup>.

У сучасній російській драматургії звернення до драми абсурду як жанру є доволі частими. Концепт абсурд фігурує в авторських жанрових номінаціях таких п'єс: «Лабіринт із двома мінотаврами»

<sup>1</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Современная русская и белорусская (русскоязычная) драматургия: аспекты взаимосвязей / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская // Беларуская і русская літаратуры: тыпалогія узаемазвязей і нацыянальнай ідэнтыфікацыі. – Мінск, 2012. – С. 83–88.

<sup>2</sup> Там само. – С. 85.

<sup>3</sup> Там само. – С. 86.

та «Один демон і шість леді» Данила Ключникова (обидва твори мають визначення «абсурдична п'єса»), «Наступник.Дос» та «Путін. Дос» Віктора Тетеріна (автор маркує обидві як «реалістична п'єса з елементами абсурду на одну дію»), «П'єстел» Анатолія Заболотникова («п'єса абсурду у віршах»), «П'єса, що написана трофейною авторучкою» Миколи Соловійова («романтична п'єса-абсурд на одну дію»), «Увага – полтергейст!» Валентина Афоніна («лірична комедія-абсурд на дві дії»), «Двійники» Руслана Литвинова («абсурдна драма на одну дію»), «Дубліки» Сергія Кузнецова («абсурд-перформанс»), «Санькіни мрії (Ляпсус Феї)» Миколи Чапайкіна («Іронічне, музичне фентезі з елементами абсурду, на дві дії»), «Сімдесят вісім» Катерини Точанської («комедія абсурду на три дії»), «Срібло, або Ні розуму ні фентезії» Артема Васильєва («театр абсурду в єдиній нескінченній дії»), «Віват, Бразиліє» Геннадія Авласенка («п'єса абсурду на дві картини»). Характерно, що поняття абсурду проникає не лише у підзаголовки, а й у самі заголовки п'єс («Абреал, або Абсурдна реальність» Дьордя Берковича, «Досвід абсурду» Поліни Громової).

Досвід жанрової конверсії драми абсурду притаманний і сучасній польський драматургії. Багато в чому його можна пояснити тим впливом на театр, який на межі ХХ–ХХІ ст. продовжували здійснювати Тадеуш Ружевич і Славомір Мрожек, що їх Мартін Есслін зараховував до міжнародного театру абсурду. Самі вони продовжували створювати нові абсурдистські твори. Наприклад, 1992 року Мрожек написав один із своїх знакових драматичних текстів «Вдови», сповнений принципами і прийомами драми абсурду не лише як течії, але й як жанрової форми, а через рік ним написана «Любов у Криму». У 2000 р. драматург створив п'єси «Шановні» і «Прекрасний вид». Вже у рік смерті Мрожека (2013) була видана його остання драма «Карнавал, або Перша дружина Адама» (про неї йтиметься у підрозділі 5.3.). Ружевич 1993 р. створив «Розкидану картотеку», що є автосиквелом його ж знаменитої абсурдистської п'єси 1959 р. «Картотека» (детальніше про неї йтиметься в останньому розділі). 1997 р. написана його остання п'єса «Курець».

Жанр драми абсурду застосовують і польські драматурги більш молодого, ніж «класичні абсурдисти», покоління. Яскравим прикладом може слугувати драма Анджея Стасюка «Чекаючи на турка»<sup>1</sup> (2009).

<sup>1</sup> Стасюк А. Чекаючи на турка / Анджей Стасюк // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії / Анджей Стасюк. – К.: Темпора, 2014. – С. 275–308.

Перегукуючись своїм заголовком, а також композицією (в ній також дві частини) із Беккетовою трагікомедією «Чекаючи на Годо», вона інтертекстуально пов'язана і з драматургією С. Мрожежа. Насамперед слід відзначити мрожеківський «Будинок на кордоні», в якій у дім, в котрому живе пересічна родина, вдираються дипломати й політики, зайняті новим переділом світу, й окреслюють нові кордони, що проходять тепер усередині цього помешкання і розводять по різні боки членів однієї сім'ї. Адже Стасюк також зображує «прикордонну ситуацію». Дія його п'єси відбувається на Дуявському перевалі, на колишньому польсько-словацькому кордоні. До речі, він справді діяв до кінця 2007 року, доки Польща не вступила до шенгенської зони. Старий прикордонник Едек упродовж 35 років охороняв «об'єкт», шматок старого шлагбауму («Шлагбаум – це життя»). Проте на зміну старому охоронцю приходять молоді (Патрік і Анджела) і, виявляється, вони вже охороняють не свою, «найсвятішу землю країни», а... кордони Туреччини, бо турки купили цей шмат землі. Як зізнається Патрік, купили все, «*оте, оце, там ті бараки, палац, паркан. Ага, мені дали новий план, і там є червоним позначено, що я маю охороняти, то те все є турецьке. Зараз ми, наприклад, стоїмо на турецькому*»<sup>1</sup>.

А. Стасюк зображує конфлікт між старим і новим, що втілюють два прикордонники – старий служака Едек і молодик Патрік. Старий світ із жахом очікує невідомого нового, що уособлює для Едека чужий і ворожий турок:

*Едек. Турок вітер вам притишить? Літо він вам зробить?*

*Патрік. Мова йде про зміни... На краце.*

*Едек. А де це сказано, що зміни на краце? А може хтось не хоче ніяких змін? Має право хтось не хотіти? Питаю тебе, юначе, котрий так за ту свободу стоїть? Має право хтось не хотіти змін?*<sup>2</sup>

Діє у «Чекаючи на турка» і Хор Старих Контрабандистів. Він оплакує своє минуле, ностальгує за старими суворими часими з лютими прикордонними псами «*як у кіно про гестапо*» («*Собаки як змії, аж волосся дибилось... Пси як дияволи. Пси як холера*»), тужать за соціалізмом («*Із того СРСР привозилось золото, а туди можна було завезти що завгодно... А з НДР то везли ведмежат і мелений перець*»)<sup>3</sup>. Нові часи Європи без кордонів Хор сприймає як прихід

<sup>1</sup> Стасюк А. Чекаючи на турка / Анджей Стасюк // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії / Анджей Стасюк. – К.: Темпора, 2014. – С. 284.

<sup>2</sup> Там само. – С. 296.

<sup>3</sup> Там само. – С. 282.

Вавилону. «*О Матір Божжа безмитна! О Богине нашої зони шенгенської, тут немає нічого доброго, коли вже отой Вавилон стука у наші карпатські ворота*»<sup>1</sup>. Наприкінці твору Хор виконує пародійний френос (заупокійний плач), називає себе «сиротами шенгенськими»: «*Ми вже мертві. Голоси наші чути, але вдіяти ми нічого не можемо. Бо немає вже кордонів тих. Ми вже мертві, і чути лише наш спів, наш цей шенгенський лемент, наш сей сирітський хор*»<sup>2</sup>.

На відміну від Годо, турок таки приходять, щоправда виявляється туркинею, пані Саламіною, «вона велика, пишна і прегарна», і оголошує (вустами Секретаря) про плани перетворити місцевість на тематичний парк під назвою «Прикордонний перехід у давній Східній Європі» із паспортним контролем і прикордонними собаками, колючим дротом і контрабандистами, стріляниною і тортурами. Двом же прикордонникам вона пропонує стати консультантами у цьому грандіозному проєкті – «розважальній зоні світового масштабу».

Представники **сербської драматургії** також звертаються до драми абсурду. Як зауважує Деян Айдачич, «ідеї театру Бекета не набули прямого наслідування у сербській драматургії, але деякі елементи його стилю з'явилися в п'єсах Александра Поповича, про що пише театролог Мір'яна Міючинович. Дехто з молодших письменників, наприклад Зоран Стефанович, у тексті «*Казка про космічне яйце. Patchwork мелодрама*», спробували більшою мірою наблизитися до п'єс Бекета»<sup>3</sup>. Окрім А. Поповича і З. Стефановича, молодша генерація драматургів Сербії опановує драму абсурду ще більш активно. Серед них, безперечно, Небойша Ромчевич («Парадокс») і Біляна Срблянович («Сімейні оповідання»). В «Сімейних оповіданнях», наприклад, на тлі абсурду громадянської війни на Балканах діти (двоє хлопчиків і двоє дівчаток) розігрують дорослі історії, що вони їх бачили у власних сім'ях, по телебаченню або в Інтернеті. Льміра Болотян зазначає, що драматургія Срблянович сходить до драматургії Славоміра Мрожека, «який укладав проблеми тоталітаризму і розвиненого соціалізму в абсурдистські кліше, а будь-яку комірку суспільства

---

<sup>1</sup> Стасюк А. Чекаючи на турка / Анджей Стасюк // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії / Анджей Стасюк. – К.: Темпора, 2014. – С. 278.

<sup>2</sup> Там само. – С. 307.

<sup>3</sup> Айдачич Д. Передмова / Деян Айдачич // Новітня сербська п'єса / Деян Айдачич. – К.: ДЦТМ імені Л. Курбаса, 2006. – С. 22–23.



перетворював на багатозначні соціальні метафори. Щоправда, на відміну від Мрожека, Біляна Срблянович залишає більш широке поле для інтерпретації. Крім того, Срблянович вдало використовує у своїй драматургії абсурдистські традиції і жанри масової поп-культури»<sup>1</sup>.

Твори **української драматургії ХХ – початку ХХІ ст.** сучасні літературознавці також співвідносять із драмою абсурду. Так, драматургію Миколи Куліша розглядає у контексті абсурдизму у своїй кандидатській дисертації В. Мартинюк<sup>2</sup>. Він вивчає основні особливості поетики драми абсурду (сюжетно-фабульна організація, редукування персонажів, мовоцентризм, метатеатральність, фантазмагорійність художнього світу та ін.) та функціонування її механізмів у драматичній творчості М.Куліша, демонструє функціональну роль елементів абсурдного у п'єсах «Народний Малахій» (редукованість, «знелюдненість» дійових осіб), «Мина Мазайло» (реалізація принципу розладнаного комунікування, що дає підстави говорити про різні типи комунікативних розладів), «Патетична соната» (організація художнього простору та внутрішня розбалансованість на ідеологічному рівні). Показово, що В. Мартинюк у своїй дисертації доводить можливість використання терміну «театр абсурду» як жанрового маркеру<sup>3</sup>.

Про драматургію Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться» і «Спокуса не святого Антона» з точки зору її зближення з театром абсурду пишуть В. Муқан<sup>4</sup> і Ю. Горідько<sup>5</sup>. Т. Вірченко здійснює аналіз

<sup>1</sup> Болотян И. Современная сербская драматургия (на примере творчества Биляны Срблянович) [Електронний ресурс] / Ильмира Болотян. – Режим доступу до ресурсу: // <http://ilmira-b.livejournal.com/4263.html>

<sup>2</sup> Мартинюк В. О. Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Віктор Олександрович Мартинюк. – Львів: Львівський нац. ун-т імені Івана Франка, 2008. – 192 с.

<sup>3</sup> Там само. – С. 10.

<sup>4</sup> Муқан В. Гротеск і парадокс у драматургії Ігоря Костецького (на матеріалі п'єси «Спокуси несвятого Антона») / Володимир Муқан // Літературознавчі студії: 36. наук. праць. – Вип. 37. – Ч. 2. – К.: Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2013. – С.82–89; Муқан В. Поетика «театру абсурду» в українській драматургії (на матеріалі п'єси Ігоря Костецького «Спокуси несвятого Антона») / Володимир Муқан // Вісник Черкаського університету: наук. журн. – № 25 (238). Серія Філологічні науки. – Черкаси: Вид-во ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2012. – С. 87–90; Муқан В.С. Поетика абсурду в українській драматургії першої половини ХХ століття (на матеріалі творів Миколи Куліша та Ігоря Костецького) : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Володимир Сергійович Муқан. – К.: Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2015. – 19 с.

<sup>5</sup> Горідько Ю. П'єси І. Костецького як феномен «драми абсурду» в українській літературі / Ю. Горідько // Українська література в загальноосвітній школі. – 2005. – № 2. – С. 6–9.

художнього конфлікту в сучасних абсурдистських драмах Сашка Ушкалова та Артема Вишневського<sup>1</sup>.

А. Ткалич та Ю. Скибицька досліджують феномен абсурдистської драми Лариси Паріс «Я, Сіріус, Кентавр»<sup>2</sup>. Як зазначає Анастасія Ткалич, Паріс вдало переосмислила естетику театру абсурду, поєднавши її із традицією театральних містерій<sup>3</sup>. Драматичний твір Паріс має низку ознак драми абсурду. На інтертекстуральному рівні це чимала цитата з Семюеля Беккета й зізнання авторки, що друга частина її твору є імпровізацією за мотивами Беккета. Це також персоносфера твору, до якої належать герої без визначеного соціального статусу, віку, роду занять. «Ні молоді – ні старі... Ні добрі – ні злі...», вони не мають цілей і власної долі. Це два чоловіки: Зигмунд (А), сліпий від народження, в темних окулярах, і Зенон (Б), без ноги, на понівеченому комп'ютерному кріслі (щось на кшталт інвалідного візка?). І дві жінки: Дора (Д) – дружина Зигмунда, та Цецилія (Ц) – дружина Зенона. Простір не визначений, зрозуміло лишень, що чоловіки знаходяться на землі (там є дерева, листя, трава, глиця, горбки та ямки), а жінки – на небі, але не на сьомому, де живе Господь-Бог (там є гойдалка на хмарі). Час від часу Д і Ц поглядають на землю – «вниз» і прислухаються до того, що говорять їхні чоловіки, але майже їх не чують, бо в ефірі перешкоди – «пил часів»<sup>4</sup>.

У п'єсі Лариси Паріс, подібно до трагікомедій Беккета чи Пінтера, невизначеним є хронотоп. «Час зупинився і на землі і серед неба. На землі нічого не змінюється: вічна зима, низька хмарність, сніг на деревах. Зенон навіть намагається порахувати, скільки він вже сидить в кріслі, але все марно, адже це – вічність. Він навіть сам називає себе «сторожем часу», який не змінюється»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія. – С. 266–276.

<sup>2</sup> Паріс Л. Я. Сіріус. Кентавр / Лариса Паріс // Страйк ілюзій: Антологія сучасної укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко/ Лариса Паріс. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 249–278.

<sup>3</sup> Ткалич А. «Драма абсурду» в сучасній українській жіночій драматургії (на прикладі п'єси Лариси Паріс «Я. Сіріус. Кентавр») / Анастасія Ткалич // Теоретична і дидактична філологія. – Випуск 10. – 2011. – С. 385–390.

<sup>4</sup> Скибицька Ю. Сучасна українська драма: мотиви та поетика [Електронний ресурс] / Юлія Скибицька – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1874.html>

<sup>5</sup> Ткалич А. «Драма абсурду» в сучасній українській жіночій драматургії (на прикладі п'єси Лариси Паріс «Я. Сіріус. Кентавр»). – С. 388.

З театром абсурду п'єсу Л. Паріс зближує також система діалогів та реплік дійових осіб. «Часом це навіть не діалоги, – зауважує А. Ткалич, – а просто репліки, які не спрямовані ні до кого. Герої можуть вести розмову і в той же час взагалі не чути один одного. Це може нагадати розмову психічно хворих людей, що втратили відчуття реальності і живуть у своєму власному вигаданому світі. Деякі репліки взагалі не несуть інформативності: це просто вигуки чи набір звуків. Руйнування драматичного діалогу вказує на екзистенційну самотність героїв, їхню неспроможність знайти спільну мову з оточенням<sup>1</sup>.

Проте попри усі наведені вище ознаки, п'єсу Лариси Паріс «Я, Сіріус, Кентавр» не можна назвати чисто абсурдистським твором. Від естетики абсурдизму твір відрізняє щасливий фінал: «герої, що прагнули поєднатися, поєднуються на небесах, вони – щасливі, лунають чарівні звуки арфи й не менш чарівні ангельські співи... Формальних «вимог» абсурдності Лариса Паріс старанно дотримується, проте має цілком відмінну світоглядну позицію: вона вірить у весільну Гармонію»<sup>2</sup>.

Відзначимо, що сучасні українські драматурги артикулюють власні звернення до жанрово конвертованих форм у відповідних авторських жанрових номінаціях. Артем Вишневський дає жанрове визначення «драма абсурду» п'єсі «Різниця»<sup>3</sup>. Сашко Ушкалов об'єднав свої драматичні твори у збірку «ESC. Сім абсурдових п'єс»<sup>4</sup>.

Р. Семків так пише про персоносферу збірки п'єс Ушкалова: «Наскрізними образами є герої-трудяги типу робітників ремонтної бригади з п'єси «Без світла» чи шахтаря та пожежників із «Воа constrictor», носієм глибшого чоловічого досвіду є Капітан Ліптон із «Обвалу балконів». Пародійовані маскулінні персонажі (не забудьмо омонівця-заїку із «Сьюзі, гном та інші» та чоловіка-кажана Алена з «Володаря акваріумів») програють кіберпанківському образу рішучої жінки, гібридизованої німфетки-кілерки (Сьюзі, Катрін, Ванесса, Анжелік, Альчеста – вона з'являється під різними

<sup>1</sup> Ткалич А. «Драма абсурду» в сучасній українській жіночій драматургії (на прикладі п'єси Лариси Паріс «Я. Сіріус. Кентавр»). – С. 389.

<sup>2</sup> Скибицька Ю. Сучасна українська драма: мотиви та поетика.

<sup>3</sup> Вишневський А. Різниця / Артем Вишневський // У пошуку театру: Антологія молодшої драматургії / Артем Вишневський. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 62–75.

<sup>4</sup> Ушкалов С. ESC: сім абсурдових п'єс / Сашко Ушкалов. – Х.: Майдан, 2006. – 84 с.

іменами). Сповненими оптимізму постають і відверто буфонадні персонажі на кшталт фізико-хіміка Гей-Люссака чи американсько-го журналіста Гів Няра в футболці «Kiev is fucking city»<sup>1</sup>.

Яскравими зразками сучасного жанру драми абсурду є п'єси Володимира Сердюка. Серед них – «Сестра милосердна», «Розібрати «М\*\*\*» на запчастини», а також твори, написані у співавторстві з Василем Кожелянком («Лізикава»). Недаремно свій драматичний текст «Розібрати «М\*\*\*» на запчастини»<sup>2</sup> він і визначає як «драма абсурду».

До жанрової моделі драми абсурду тяжіють і деякі драматичні твори Юрія Тарнавського<sup>3</sup>, наприклад, його «сумна комедія» «Карлики» або ж «кінська драма-гротеск» «Коні».

П'єса «Маринований аристократ» Ірени Коваль також належить драмі абсурду. Саме так її визначають і Ніна Козачук, автор передмови до збірки, куди увійшла ця драма<sup>4</sup>, і лінгвіст В. Корольова, що досліджує мовну особистість персонажа української драми абсурду<sup>5</sup>.

Жанр драми абсурду, що є результатом конверсії однойменного напрямку повоєнного театрального авангарду, характеризується наступними рисами:

1. **Хронотоп** у творах жанру є здебільшого умовним, абстрактним, невизначеним, позбавленим конкретно-історичних прикмет. Часопростором «Лізикави» В. Сердюка і В. Кожелянка є «дитяча кімната, повна іграшок для дітей різного віку», а часопростором «Різниця» А. Вишневського – майстерня художника. Абсолютно невизначеним є хронотоп драми Л. Паріс «Я, Сіріус, Кентавр». Подібні часопросторові риси нагадують класичну абсурдистську драму,

<sup>1</sup> Семків Р. [Рец. на: Ушкалов С. ESC: сім абсурдових п'єс] [Електронний ресурс] /Ростислав Семків. – Режим доступу до ресурсу: <https://krytyka.com/ua/reviews/esc>

<sup>2</sup> Сердюк В. Розібрати М\*\*\* на запчастини. Далеко не п'єса / Володимир Сердюк // Сучасні українські драматурги / Упоряд. Я.М. Верещак / Володимир Сердюк. – Біла Церква, 2000. – С. 118–128.

<sup>3</sup> Тарнавський Ю. бх0: Драматичні твори / Юрій Тарнавський. – К.: Родовід, 1998. – 360 с.

<sup>4</sup> Козачук Н. Хто впустить життя у затхлий український театр? / Ніна Козачук // 13 сучасних українських п'єс / Ніна Козачук – К.: Преса України, 2013. – С. 12.

<sup>5</sup> Корольова В.В. Мовна особистість персонажа сучасної української драми абсурду /В.В. Корольова // Вісник Харківського національного університету імені В. Каразіна. Серія «Філологія». – Харків, 2015. – Вип. 73. – С. 44.

наприклад, «Чекаючи на Годо» С. Беккета. Її місце дії, точніше «бездії» не тільки не визначено. Його взагалі, за словами одного з персонажів, «важко описати». «Вона ні на що не схожа, – говорить про цю місцевість Владімір. – Тут нічого немає». Час для героїв п'єси вже давно зупинився. Протягом довгих років він свідомо вбивається ними. «Учора ввечері, – говорить Естрагон, – ми розмовляли про сірого бичка. Ми вже півсторіччя тільки про нього й говоримо».

**2. Дійові особи**, як правило, є абстрактними, деіндивідуалізованими, неперсоніфікованими. Наприклад, персонажами «Різниці» А. Вишневського є Дальтонік, Зелений, Коричневий та власне сама Різниця. Героями «Сестри милосердної» В. Сердюка є Лисий і Бородань. Актор, Дружина, Старий і Стара входять до персоносфери драми «Маринований аристократ» Ірени Коваль.

Нерідко дійові особи є героями-маріонетками, «персонажами без ідентичності», як називав Ежен Йонеско своїх Смітів і Мартінів із «Голомозі співачки». Саме такими є дійові особи п'єси В. Сердюка «Розібрати М\*\*\* на запчастини»: Жінка в шафі, Жінка № 1, Жінка № 2, Жінка № 3. Вони нагадують персонажів того ж Йонеско, які нерідко відрізнялись лише номерами, як, наприклад, Роберта I і Роберта II у п'єсі «Жак, або Підкорення» або Бартоломеус I, Бартоломеус II і Бартоломеус III з «Альмського експромту». Персонаж цієї ж драми Сердюка, що значиться у списку дійових осіб як «Дівчина (Майже голомоза)», безперечно інтертекстуально пов'язано з Йонесковою «голомозою співачкою». Поведінка подібних персонажів драми абсурду позбавлена логіки, психологічного мотивування, раціонального сенсу.

**3. Взаємопроникнення** високого, патетичного, трагічного і нищого, комічного, фарсового. У фіналі «Лізікави» В. Сердюка і В. Кожелянка змальована трагіфарсова сцена: навіжені батьки, які мріють остаточно розправитись із своєю дитиною, яку вони упродовж драми морально й фізично калічать, вирішують випити на доріжку коньяку. Проте «за хвилину їх охоплюють передсмертні корчі» – дитина отруїла їх.

**4. Реальне співіснує із фантастичним.** У драмі Л. Паріс поряд із дійовими особами-людьми діє Ангел. У «Розібрати «М\*\*\*» на запчастини» у першій яві в діалозі беруть участь Шафа і Жовта кулька, які промовляють свої «людські» репліки, а в яві другій Піонер

«роздвоюється, видавши з себе Піонерку». «Сестра милосердна» того ж В. Сердюка відтворює чарівне перетворення двох німецьких стариганів на молодих і успішних красенів.

5. **Традиційні конструктивні елементи драматичного тексту (сюжет, композиція, конфлікт, драматична дія) руйнуються.** Подібна деструкція була притаманна і багатьом п'єсам класичного театру абсурду, наприклад, Беккетовим драмам «Ендшпіль», «Щасливі дні», «Розв'язка», «Звук кроків», «Приходять та ідуть», «Три тіні» та ін. Текст жанрових зразків драми абсурду частіше за все презентує не послідовні події та зміни, ними викликані, а певну статичну ситуацію. До них можна застосувати характеристику англійського театрознавця К. Тайнена щодо «Чекаючи на Годо»: «це драматургічний вакуум... В ній немає сюжету, немає кульмінації та розв'язки; немає ні початку, ні середини, ні кінця»<sup>1</sup>. Усі негативні структурні ознаки драми абсурду чудово ілюструються висловом Естрагона з цієї ж п'єси Беккета: «Нічого не відбувається, ніхто не йде, ніхто не приходять...»

Драма абсурду являє собою повну відсутність як самої дії, так і її місця й часу, а побудова п'єси має циклічно-замкнену структуру. Наприклад, кожна з шести картин «Лізкави» Сердюка і Кожелянка розпочинається з ідентичної репліки Чоловіка, котрий з відразою констатує своїй Дружині, що їх ненависний син «вимагає роликів, ще трохи – і захоче мотоцикла».

6. У п'єсах присутні **абсурдні сюжетні ситуації.** У «Різниці» А. Вишневського художник є дальтоніком, який не помічає різниці між кольорами. Переконувати Дальтоніка, який не помічає різниці, що остання все-таки існує, приходять Зелений та Коричневий, а в фіналі й сама Різниця. У «Маринованому аристократі» І. Коваль Актор виконує абсурдні забаганки старого англійського подружжя.

7. У драмі абсурду наявний **словесний нонсенс і словотворчість.** Заголовок «Лізкави» В. Сердюка і В. Кожелянка являє собою подібний словесний абсурд. Упродовж дії драматичного твору ця лексема постійно обігрується персонажами, то поєднує слова «кава» і «Ліза»: «На минулому рауті подавали присохлий кав'яр... Ліза з'явилася без діамантів»<sup>2</sup>. То інтерпретується як

<sup>1</sup> Тайнен К. На сцені і в кіно. – С. 62.

<sup>2</sup> Кожелянко В. Лізкава / Василь Кожелянко, Володимир Сердюк // Сучасна українська драматургія: Альманах. – Випуск 4 / Василь Кожелянко, Володимир Сердюк. – К.: Фенікс, 2007. – С. 172.

імітація японського слова: «Як боявся? Як Лізикави? До речі, що це означає по-японськи»<sup>1</sup>. То – як жіноче ім'я: «Хто це тобі сказав? Лізикава?»<sup>2</sup>. Згодом – як синонім самогубства<sup>3</sup>. І нарешті – як назва страшної невідомої сили: «Лізикава є! А що людина на землі без неї, як би пізнала вона добро і зло?»<sup>4</sup>. У неї є двійник («Світ Антилізикави!»<sup>5</sup>). Лізикава є уособленням смерті («Але Лізикава стоїть у них за плечима»<sup>6</sup>, у фіналі, коли герої випивають свою смертельну дозу, вони п'ють «за свободу від Лізикави»<sup>7</sup>).

Як зауважує В. Корольова, «креативність являє собою важливу ознаку аналізованих мовних особистостей, що умотивовує постійну фіксацію в репліках героїв оказіонального словотворення»<sup>8</sup>. Окрім «Лізикави», дослідниця відзначає оказіоналізми в драмі абсурду І. Коваль «Маринований аристократ»: «носопхайло», «слухняночка», «смоктулька».

Отже, більшість жанрових ознак драми абсурду співпадають із визначними прикметами однойменного напрямку. Проте не слід гадати, що у жанровій конверсії відбувається механічне їх заміщення. Жанрова форма відрізняється тим, що належить новій – постмодерній епосі та іншій – постмодерній – свідомості. Недаремно І. Тарнавський дає жанрове визначення своїй близькій до абсурдизму драмі «Сука(сукка)-розлука» «лірично-драматична поема з трагічно-еротичним забарвленням в постмодерністичнім стилі». Жанр драми абсурду не лише всотує ознаки напрямку, але й піддає їх іронічному висміюванню. Це видно, зокрема, за пародіюванням «коронних» абсурдистських прийомів і поетикальних принципів, наприклад, заголовками і підзаголовками, іншими елементами заголовково-фінального комплексу (списком дійових осіб). Так, «Чекаючи на турка» Анджея Стасюка іронічно перегукується з «Чекаючи на Годо» Беккета. Крім

<sup>1</sup> Кожелянко В. Лізикава / Василь Кожелянко, Володимир Сердюк // Сучасна українська драматургія: Альманах. – Випуск 4 / Василь Кожелянко, Володимир Сердюк. – К.: Фенікс, 2007. – С. 173.

<sup>2</sup> Там само. – С. 175.

<sup>3</sup> Там само. – С. 179.

<sup>4</sup> Там само. – С. 180.

<sup>5</sup> Там само. – С. 182.

<sup>6</sup> Там само. – С. 183.

<sup>7</sup> Там само. – С. 185.

<sup>8</sup> Корольова В. В. Мовна особистість персонажа сучасної української драми абсурду. – С. 45.

того, жанр набуває нових, суто постмодерних рис (інтертекстуальність, інтермедіальність, метатеатральність, гібридно-цитатні персонажі тощо). Отже, можна стверджувати, що, зберігаючи, говорячи словами М. Бахтіна, «пам'ять жанру», драма абсурду розширює рамки поважної течії, наповнюючись новими жанровими формами та зберігаючи основний жанровий зміст. Поряд із домінуючою жанровою конверсією, у трансформації беруть участь і жанрова еволюція, і жанрова конвергенція, і жанрова дифузія.

### 3.3. Жанрова конвергенція

Одним із найбільш поширених у сучасній драматургії різновидів жанрових трансформацій слід вважати жанрову конвергенцію.

Термін конвергенція (від лат. *convergere* – наближатися, сходитися) давно прийнятий у ряді наук (математика, біологія, етнографія, філософія, соціологія, мовознавство) для позначення аналогічних процесів зближення, сходження, взаємної подібності. Сутність терміну найвлучніше передає поняття «злиття». Виходячи із цього значення, у 1950-ті роки його почали вживати у суспільно-політичних науках, зокрема, у контексті поступового згладжування відмінностей між капіталістичними та соціалістичними суспільствами. Науково-технічна революція стимулювала конвергенцію ідеологічно протилежних суспільних формацій (В. Ростоу, Я. Тінберген, Д. Белл).

З 1970-х років це поняття дедалі частіше вживається для позначення інтеграції інформаційних і комунікаційних технологічних пристроїв – комп'ютерів, телефонів, телевізорів. А у 1990-х роках «швидке запровадження Інтернету у повсякденне життя мільйонів людей надало дискусіям про конвергенцію широкий практичний сенс»<sup>1</sup>.

На межі ХХ–ХХІ століть конвергенція почала вживатись у журналістиці, позначаючи процеси, що лежать в основі сучасних змін ЗМІ. Конвергенція – це 1. злиття технологій, що дозволяє різним технічним носіям (кабельним або телефонним мережам, бездротового супутникового зв'язку) доставляти інформацію користувачеві; 2. зближення колись віддалених і роз'єднаних ЗМІ; 3. злиття ринків для різних-entertainment), доба Інтернету створила едютейнмент (education + entertainment), канали сучасної інформації породили інфорторіал (information

<sup>1</sup> Вартанова Е. Л. К чему ведет конвергенция СМИ? / Елена Леонидовна Вартанова // Информационное общество. – 1999. – Вып. 5. – С. 11–14.



+ editorial). «Конвергенція є процесом, який в найближчі десятиліття може повністю змінити не тільки системи засобів масової інформації та комунікації, але й різноманітні, пов'язані з ними індустрії»<sup>1</sup>.

Поняття конвергенції іноді використовують і в літературознавстві. Так, Ольга Фрейденберг розглядає теорію конвергенції у своїй фундаментальній книзі «Поетика сюжету і жанру»<sup>2</sup>. А Сергій Чупринін у своїй книзі, присвяченій поняттям сучасної літератури, відзначає, що «говорити про конвергенцію, розуміючи під нею процеси дифузії, взаємопроникнення різноорієнтованих імпульсів, а також виникнення гібридних, кентаврничних форм, абсолютно необхідно»<sup>3</sup>. Він вважає, що численні явища в культурі є результатом подібних дифузій («Майстер і Маргарита» Булгакова є зближенням класичних реалізму і модернізму, а «Пушкінський дім» Бітова – взаємообміном постмодерністських ідей зі стратегією художнього консерватизму). Окрім того, зауважує С. Чупринін, «суперництво тенденцій до дивергенції (розбіжності) і конвергенції взагалі, мабуть, становить саму сутність літературного і – ширше – загальнокультурного процесу»<sup>4</sup>.

В літературознавстві останніх років поняття жанрової конвергенції спорадично застосовувалось, проте нами не зафіксовано його вживання стосовно жанрів драми. В монографії Олега Зирянова, присвяченій еволюції жанрової свідомості, мова йде про новелізацію лірики, що розуміється як процес, іманентний родовому началу лірики<sup>5</sup>. Жанрова конвергенція спирається на підстави, що забезпечують і закріплюють взаємопритягнення лірики й новели: підвищена сугестивність і символістика, стислість, пунктирність сюжету, навантаженість окремої події загальним змістом. О. Зирянов демонструє також процес жанрової конвергенції балади і

<sup>1</sup> Вартанова Е. Л. К чему ведет конвергенция СМИ? / Елена Леонидовна Вартанова // Информационное общество. – 1999. – Вып. 5. – С. 12.

<sup>2</sup> Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской / Ольга Михайловна Фрейденберг. – М.: Лабиринт 1997. – С. 26–28.

<sup>3</sup> Чупринин С. Конвергенция в литературе / Сергей Чупринин // Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / Сергей Чупринин. – М.: Время, 2007. – С. 225.

<sup>4</sup> Там само. – С. 226.

<sup>5</sup> Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / Олег Васильевич Зырянов. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2003. – С. 319.

новели<sup>1</sup>, віднаходить близькість цих жанрів у самій специфіці їх жанрових структур. Характерними рисами балади і новели є «фабульна стислість і розповідний лаконізм, установка на сюжетну захопливість і драматизм дії»<sup>2</sup>. Науковець розглянув і шляхи жанрово-родової конвергенції на матеріалі типів ліричного роману.

Галина Коптева досліджує жанрову конвергенцію лірики й епосу в творчому універсумі М. Заболоцького, художній стиль якого вона визначає як ліро-епічний<sup>3</sup>. Фелікс Штейнбук студіює конвергенцію тілесних мікротопосів (топос бажань, топос спокусливості тощо) у сучасній світовій літературі<sup>4</sup>.

Як слушно зауважує українська дослідниця жанрів лірики Олена Юферева, «тенденція до вивчення кордонів структури жанру, що відображають характер змін, акцентує «трансформаційні» явища: уточнення ознак динаміки жанру крізь призму міжжанрових конвергенцій, визначення модифікацій і їх жанроутворюючого значення, з'ясування смислових «потоків», які впливають на перетворення жанрової системи конкретного історико-культурного періоду, – такі аспекти викликають найбільшу зацікавленість в сучасній науці»<sup>5</sup>.

Під жанровою конвергенцією ми розуміємо процес взаємодії, сходження, зближення, зрештою злиття елементів різних жанрів в одному тексті. Щодо драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст., то найбільш плідними випадками жанрової конвергенції є злиття елементів драми, комедії, фарсу, мелодрами. Відразу оговоримо, що поєднання в одному драматичному тексті полярних елементів (трагедія і комедія), що також поширене в драматургії ХХ – початку ХХІ століття,

---

<sup>1</sup> Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / Олег Васильевич Зырянов. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2003. – С. 346–370.

<sup>2</sup> Там само. – С. 348.

<sup>3</sup> Коптева Г. Г. Эпические интенции в творчестве Николая Заболоцкого: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Галина Геннадьевна Коптева. – Барнаул: Алтайская гос. пед. академия, 2011. – 205 с.

<sup>4</sup> Штейнбук Ф. М. Конвергенция тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі / Фелікс Маратович Штейнбук. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 248 с.

<sup>5</sup> Юферева Е. В. Динамика периферийных жанров в русской поэзии второй половины XIX века. [монографія] / Е. В. Юферева. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – С. 53.

ми відносимо до явища жанрової дифузії (її ми розглядаємо в окремому підрозділі 3.4).

На відміну від жанрової дифузії, у процесі якої елементи різних, популярних жанрів (трагічне і комічне, трагічне й фарсове) не лише взаємодіють, але й взаємодоповнюються і взаємозамінюються, жанрові елементи, котрі беруть участь у жанровій конвергенції, при зближенні й навіть злитті все ж таки зберігають свою *автономність*. Мелодраматична складова у тексті несе своє навантаження і зберігає своє поле впливу на текст і жанрову природу, комедійне і драматичне відповідно виконують власні функції. Але при взаємодії мелодраматичного, драматичного, комедійного тощо жанр у цілому стає різнобарвним, стереоскопічним, *поліфонічним*. Наприклад, у «мелодрамофарсі» (за авторським визначенням) Неди Нежданой «Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів» за мелодрамою «закріплена» сюжетна лінія ліричних стосунків шефа школи блазнів Гордія та інспекторки райвно Соломії, яка має перевірити її діяльність, що вочевидь були зв'язані непростими любовними стосунками у минулому. За фарсом же закріплені численні витівки, розіграші та перформанси учнів школи блазнів, спрямовані насамперед на їхню непрохану відвідувачку.

Жанрова конвергенція нерідко маркується в паратекстуальних елементах драматичного твору. Ярослав Верещак, наприклад, маркує її в самих заголовках своїх п'єс: «Чоловіча комедія з жіночими сльозами» та «Жіноча комедія з чоловічими сльозами». Частіше жанрова конвергенція відбивається у підзаголовках. Ізраїльський драматург Ханох Левін визначає жанр п'єси «Пакуємо валізи» як «комедія на 8 поховань», а драматичний твір «Якіш і Пупче» називає «сумною комедією». Лідія Чупіс дає визначення «мелодраматичний трагіглюк» своїй п'єсі «Життя на трьох». Віктор Понізов кваліфікую свою драму «Пес Господній» як «трагікомічна мелодрама з присмаком похмілля». «Осінні квіти» Олександрі Погребінської отримали авторську номінацію «комічна драма». Юрій Паскар, наче маючи на увазі жанровий поліфонізм своєї п'єси «YQ», іменує її «поліфонічною драмою».

Яскравим прикладом жанрової конвергенції може слугувати п'єса німецького драматурга **Роланда Шиммельпфенніга** «Жінка з минулого» («Die Frau von früher», 2004)<sup>1</sup>. У ній зображено пересічну німецьку

<sup>1</sup> 2006 р. твір було перекладено російською й опубліковано: Шиммельпфенніг Р. Жінчина из прошлых времен: пьеса / Роланд Шиммельпфенніг; пер. с нем. А. Рыбиковой // Современная драматургия : январь-март. – Вып. 1. – С. 125–139. Тут і далі п'єса цит. за електронним джерелом: <http://www.theatre-library.ru/authors/sh/shimmelpfennig>

оселю (квартира у старому будинку). Подружжя Франк і Клаудія, які пов'язані дев'ятнадцятирічним шлюбом, та їх юний син Анді збираються переїздити. Оселя ця є справжньою пустелею, певна річ, у метафоричному сенсі – адже очевидно, що і між чоловіком і дружиною немає, а скоріш за все, ніколи і не було, кохання; і син є абсолютно чужим своїм батькам та до того ж внаслідок переїзду повинен залишити свою кохану дівчину Тіну. Але пустеля також і в сенсі буквальному, оскільки майже всі речі спаковані й вже на завтра всі троє від'їжджають – далеко і назавжди. (*«В коридорі стоять уже спаковані коробки. Ні меблів, ні картин»*).

Двері оселі відгороджують «своє», затишне, від «чужого», ворожого; старе, застигле від молодого, нового, вони схожі на домашній митний контроль. Недаремно в авторській ремарці вказано, що у квартирі *«чотири двері: двостворчасті вхідні, у ванну, в кімнату сина і в спальню батьків. Можливо, перехід або ще одні двері у вітальню і на кухню»*. Ці, здавалось, незначні деталі інтер'єру символічні, вони підкреслюють не лише чіткий розділ на своє (замкнене ізольоване життя всередині оселі) і чуже (зовнішній простір), але й внутрішні кордони всередині існування сім'ї. У вхідні двері роздається наполегливий стук. Це – непрохана гостя, «жінка з минулого» Ромі Фогтлендер, яка, виявляється, двадцять чотири роки тому упродовж цілого літа кохалася з Франком, і вони обіцяли любити одне одного вічно. І тепер вона нарешті знайшла його і має лише один намір – нагадати Франку про його обіцянку та виконати свою, тобто забрати його з собою назавжди.

Подібний початок твору Шіммельпфенніга, на перший погляд, нагадує *комедію*. Це відзначали різні театрознавці. Наприклад, Дітмар Шмідт зауважує, що «в усякому разі на початку це комедія. Одна з численних комедій про стосунки всередині любовного трикутника». Підтвердженням комедійності на початку «Жінки з минулого» Д. Шмідт вважає ляпаси, що отримає від своєї дружини Франк. Хотілось би лише уточнити, що ці ляпаси, які повторюються наприкінці першої і другої сцен, а також на початку четвертої сцени, є навіть свідченням елементів *фарсового* характеру. Недаремно

---

<sup>1</sup> Schmidt D. Mülheim Theatertage. Stücke. 2005 [Електронний ресурс] / Dietmar N. Schmidt – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/smp/ru5049595.htm>

інший німецький театральний критик Ульріх Вайнцірль порівнює початок «Жінки з минулого» з манерою Фейдо<sup>1</sup> – французького комедіографа, що уславився передусім своїми фарсами.

Однак для драматургії ХХ – початку ХХІ століття ця ситуація зовсім не нова, скоріше, типова, або ж навіть архетипова і, головне, не така вже й комедійна. Адже чимало жінок та чоловіків «з минулого» порушували спокій та мирне життя героїв-обивателів. Згадаймо Клер Цаханасян з трагічної комедії Фрідріха Дюрренматта «Гостина старої дами». Ця «найзаможніша жінка світу», що після сорока років відсутності прибуває до рідного Гюллена, пропонує мешканцям заштатного міста мільярд за вбивство Альфреда Ілля, котрий колись розчавив їх любов. Або ж «п'єсу-романс» «Санта-Крус» Макса Фріша, де у похмурий замок проникає пірат-романтик Пелегрін, який сімнадцять років тому кохав його нинішню володарку Ельвіру. Чи, скажімо, драму Гарольда Пінтера «Кімната», в якій замкнені у своєму обмеженому «світі-кімнаті» підстаркуваті Роз та Берт відчують загрозу і небезпеку ззовні. Сюди ж належать також містичні «непрохані» в «театрі мовчання» Моріса Метерлінка («Непрохана», «Сліпці», «Там, усередині»), які сіють смерть і перетворюють людей на безмовних, заціпенілих від жаху перед Невідомим маріонеток.

Проте подібну ситуацію можна вирішувати на театральному кону в різних жанрових і стильових площинах, шукати відповіді у традиційному реалістичному, соціально-психологічному театрі, або ж залучати екзистенціальну модель свободи вибору; трактувати «візит дами» з минулого як вторгнення у життя абсурду або ж здійснювати пошук у вимірах естетики сучасного постдраматичного театру. Роланд Шіммельпфенніг намагається органічно сплавити різні, подекуди полярні і на перший погляд несумісні театральні концепції й жанрові форми. Адже в його драмі «Жінка з минулого» знаходиться місце як поважній, навіть дещо архаїчній традиції (театр побутовий, реалістичний), так і не менш поважному театральному авангарду, що встиг перетворитися на класику (естетика Антонена Арто, епічний театр Бертольта Брехта, театр абсурду). Але головне, що стилістика твору не є еkleктичною (хоч добою

---

<sup>1</sup> Weinzierl U. «Die Welt», 14.09.2004 [Електронний ресурс] Weinzierl Ulrich / Режим доступу до ресурсу: // <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/smp/de5049595.htm>

постмодерну можна виправдати і будь-яку еkleктику), а гармонійною, і різні стилістичні тканини – насамперед, традиція та авангард – вплетені одна в одну майстерно й органічно.

Зауважимо, що вперше в Україні «Жінка з минулого» було поставлена на сцені Рівненського академічного обласного музично-драматичного театру у листопаді 2006 р., постановку здійснив один із найбільш визначних режисерів сучасності Олександр Дзекун. Надзвичайно показово, як режисер-постановник не лише коректно підійшов до жанрової та стильової конвергенції вихідного драматичного матеріалу, але й поглибив деякі мотиви й поетикальні риси п'єси Шіммельпфенніга. Наприклад, знамениті брехтівські піснizonги, що покликані «очужувати» дію, коментувати її, проливати світло на характери дійових осіб та узагальнювати сенс твору, безперечно нагадували у виставі пісні у стилі реп (автором текстів до яких є, до речі, сам О. Дзекун), котрі виконувались молодими героями і проголошувалися безпосередньо в зал. А реп-група з чотирьох виконавців (відсутня у тексті драми) нагадувала осучаснений Хор – невід'ємний елемент давньогрецького театру. Цю давню театральну форму (хор спочатку був головною дійовою особою античної драми, активно втручався у події, коментував їх, щось радив герояві) також віродив у ХХ столітті Брехт, у сучасному театрі модернізований хор (його знайдемо, скажімо у Жана Ануя в «Антигоні», у Макса Фріша в «Бідермані і паліях», у Тормуда Скагестада в «Місті у моря», у «Чужих тілах» Юлії Голевінської) є не тільки певним посередником між глядачами і персонажами п'єси. Він, зокрема у «Жінці з минулого», сприяє тому, щоб захопити публіку не зовнішньою фабулою, тобто «тим, що відбувається», а мотивами вчинків, аргументами конфлікту, тобто «тим, як відбувається».

У «Жінці з минулого» сам драматург постійно звертається до естетики *епічного театру*, теоретиком і творцем якого був Бертольт Брехт, що від нього у сучасному театрі іде традиція знищення четвертої стіни і відштовхування від системи «перевтілення» К. С. Станіславського. Елементи епічної драми проявляються у тексті Шіммельпфенніга насамперед у монологах Тіни. В ряді епізодів (епізоди 3, 5, 10, 12.4, 18) Тіна виконує роль своєрідного наратора, вона повідомляє про залаштункові події драми, промовляючи свої монологи безпосередньо до глядача:

ТІНА. *Ми з Анді... Вечір теплий... Наш останній вечір. Осіннє сонце уже хилиться до заходу, і ми... ми не хочемо додому, не можемо розлучитися, але завтра він зі своїми батьками їде звідси, і дуже далеко. Ми кохаємо один одного. Він міг друг, мій перший друг. Я не хочу, щоб він їхав. Але все вже зроблено, батьки упакували все речі, і це наші останні хвилини. Ми сидимо на схилі перед будинком і не знаємо, що сказати: я кохаю тебе, я ніколи тебе не забуду, залишся зі мною, що ж це буде, ти ... Ми сидимо нагорі на схилі, як зазвичай, як це часто бувало, і бачимо жінку в плащі, як вона підходить і дзвонить у двері. Що ж з нами буде? Не знаю. Гадки не маю. Я тримаю його за руку, або він мене, ми сидимо й не знаємо, як далі бути.*

Проте ці й подібні безумовно епізуючі елементи драматичного тексту несуть також і ліричне навантаження. Адже Тіна не стільки інформує читача про події, скільки ділиться своїми **ліричними** переживаннями, емоціями, тривогами. Її монологи не стільки є сюжетними, подієвими, скільки замальовками, враженнями від тієї чи іншої події. Вони мають радше імпресіоністичний характер. Отже, епічні елементи мають яскраве ліричне забарвлення, і вкотре доводиться констатувати, що у сучасному драматичному тексті компоненти епічного театру поєднуються з елементами ліричної драми.

У подібній «ліро-епічній» ролі виступає і Анді. Одного разу драматург також відводить йому роль наратора (епізод 7), що правда він промовляє свій монолог у присутності батька й матері. І у цьому монологі є не лише зізнання у тому, що вони з Тіною раптом почали жбурляти камінням у Ромі, але й елементи поетичного тексту. В ньому наявні схожі з ліричними переживаннями Тіни почуття й емоції: *«Сьогодні у нас останній день, сонце уже на заході, й тут жінка... ця жінка виходить з дому ... І не знаю чому, але вона злить нас, щось в її манерах, в ході... не знаю що, якийсь неспокій ... але нас зло бере, ми відчули це одночасно... І тут Тіна хапає камінь і кидає їй услід, хибить, двічі... Далеко, не дістати, – подумав я і теж кинув. Але камінь, немов притягується нею, наздоганяє її, в той момент, коли вона відвертається, і точно потрапляє в голову. Жінка впала і більше не встала»*. Зауважимо, що навіть злочинне кидання камінням (Анді певен, що вбив жінку, хоча та невдовзі оклигала) герой поясняє почуттями: *«ми відчули це одночасно»*.

Особливо яскраво ліричне начало проявляється у сцені 12.3, коли Анді на прохання Ромі описує свою кохану дівчину Тіну. Цей опис звучить як ліричний твір, у якому поєднується поезія і живопис, що робить цей монолог прикладом *екфрасису* в драматичному тексті: *«Я розмалював би всю стіну будинку, всі паркани її фігурою. Намалював би на стіні ліс, з якого виникало б її тіло: коріння, гілки, листя, все живе, нетлінне, що росте на очах. Тіло її було б на стіні з блакитних листочків, гнучке, на доріжці. Стіна, і ліс, і її тіло темне, променисте. Такий би я мав намалювати її. А ще звірі, голоси. Несподіваний світло-зелений колір, як коли я прокидаюся з нею поруч. А далі – глибока чорнота. Тигри, папуги – місце, якого і існувати не може. Сум'яття, краса, чорнота, яка разом з тим і є її тіло. Чорнота, в якій не можна жити. Кілька сонячних променів падають на озеро. Там хтось пливе. Їх двоє. Ось що треба було б намалювати на стіні – коріння, риб. Все це – тіло моєї подружки, її юність і все, що ще до неї прийде: інше життя, інші чоловіки, діти. Те, як вона рухається. Настінний живопис, що складається тільки з лісу, стіна, заповнена лісом, з прогалинами, в яких подекуди, високо-високо, хтось прорубав крихітні вікна»* Коли ж Анді на прохання Ромі описує обличчя Тіни, він створює портрет у стилі поетичної біблійної «Пісні над Піснями»: *«Обличчя – це небо. Небо над будинком, над стіною. Димові труби – шия. Хмари – волосся, а небо – незбагненим чином її прозорі очі».*

Із інших художніх контактів «Жінки з минулого» слід відзначити інтермедіальне зближення її театральної мови з мовою сучасного *кінематографу* – також конвергенцію, але вже не жанрову, а міжвидову, трансмедійну. Це, зокрема, проявляється у ситуації подвійного повтору (тобто своєрідного прокручування назад «плівки») сцени появи Ромі в оселі Франка і Клаудії, причому «другий дубль» охоплює події «за десять хвилин до цього», як пояснює драматург у ремарці. Так само, наприклад, перед початком епізоду 11 слідує авторська ремарка «за два дні до цього». Подібні ретроспективні прийоми залюбки використовують кінорежисери: від Куросави і Фелліні до Тарантіно і Тиквера, але цікаво, що ця поетика «дублів» та програвання-прокручування ситуацій приходить і в драматургію («Біографія» Макса Фріша, «Чайка» Бориса Акуніна).

У виставі О. Дзекуна інтермедіальні контакти зі світом кіно були не редуковані, а марковані ще відчутніше. Особливо помітною



модель «театр+кіно» стає у фінальній сцені, коли Тіна коментує жахливий кінець п'єси, порівнюючи його не тільки з «сюр-жахом» Сальвадора Далі «Палаючий жираф», але і з фільмами кінокороля жахів Тарантіно. Героїня також озвучує непритаманні театральній традиції... фінальні титри: «у головних ролях...», «режисер-постановник» і, нарешті, промовляє кіношне «The End», що збігається із кінцем вистави. Усього цього немає в тексті драми Шіммельпфенніга.

До того ж Тіна розповідає про похід разом із Анді в кіно (епізод 10): *«А фільм був про одну жінку, котра мала знайти ящик Пандори, перш ніж він потрапить до рук чоловіка, який стане загрожувати цим ящиком всьому світу. Полювання йде по всіх континентах: з Греції в Англію, через Росію, Китай аж до Африки, яка колиська людства. Ми подорожуємо з героїнею на підводних човнах, мотоциклах, джипах, з парашутами, на кораблях, конях і гвинтокрилах».*

Важливе місце у тексті драми посідає також інтермедіальний зв'язок із **музикою**. Музика виконує у «Жінці з минулого» не просто допоміжну, супроводжуючу, фонову роль. Вона по суті перетворюється на ще одного актора. Музичним лейтмотивом є пісня Джона Леннона і Пола Маккартні «I will»: «Who knows how long I've loved you You know I love you still...» («Хто знає, як довго вже тебе кохаю/ Ти знаєш, все ще я тебе люблю...»). Вона символізує минуле кохання Ромі та Франка, а також знаменує зближення «жінки з минулого», колись молододі і понині люблячої, з юним і дуже схожим на колишнього Франка його сина Анді. Ромі спокушує Анді, після чого вбиває – також за зраду коханню. Адже Анді за хвилину до пристрасного поцілунку з Ромі клявся у вічному коханні до Тіни.

Режисеру О. Дзекуну у виставі вдалось органічно поєднати кілька різнорідних, здавалося б, несумісних музичних тем. Це «Патетична симфонія» Бетховена, лірична мелодія А. Шонберга та вищезгадана «бітловська» пісня. Уже на самому початку спектаклю у знамениту симфонію Бетховена влітається голос Пола Маккартні. І в кожній музичній темі «Жінки з минулого» – своє коло, своя прив'язка. «Патетична симфонія» підкреслює трагічне начало п'єси, вторгнення фатальних, містичних сил у буденну дійсність; а чудовий лірико-драматичний мотив Шонберга є насамперед темою головного героя і говорить про неможливість повторити і відродити померле почуття.

Жанрове і стильове навантаження несуть і образи дійових осіб «Жінки з минулого». У їхній поведінці, взаємостосунках, внутрішніх переживаннях проступають риси любовної комедії, сімейно-побутової драми, мелодрами. Характер Клаудії побудовано за допомогою сухуватого, поміркованого малюнка, зовні стримано. Вона утвердилась у своєму філістерстві і занадто здоровому глузді. Клаудія, безперечно, викликає почуття природної антипатії. Проте у певні моменти читач або глядач здатний поспівчувати Клаудії, яка намагається зберегти – так, наскільки вона здатна, – свій (нехай і обмежений) світ, затишок і рівновагу: *«Дев'ятнадцять років подружнього життя скріплюють намертво. Не розірвати... Вони скріплюють міцніше, ніж якесь одне літо»*.

Франк – це стомлений, слабкий чоловік, що понад усе цінує спокій своєї оселі-пустелі, однак назавжди втратив можливість любити і, головне, не відчуває потреби у цьому почутті. Слабкість і малодушність Франка особливо ефектно проявляється у сцені його зречення. Коли Ромі, яка нарешті залишилась із ним наодинці, вимагає, аби Франк вимовив, що «краще б усіх цих років не було: ні дружини, ні сім'ї, ні сина», після вагань він таки промовляє ці слова тремтячим, боягузливим голосом, зі слізьми на очах.

Проте Ромі карає його не за цю слабкість – карає передовсім за втрату пам'яті. Спочатку, коли вона постукала до нього, він взагалі не впізнав ту, якій клявся колись у вічному кохання. Але це ще нічого, це ще можна пробачити. Та от коли Ромі вияснює, що він не зберіг аніяких спогадів про те літо, що Франк не пам'ятає «ту пісню», що співав їй («I will»), не пам'ятає, як називався «той парк», а врешті-решт, забув про її подарунок («Так давно це було, – виправдовується Франк, – Не можу я перескочити через весь цей час»), жінка з минулого виносить йому вирок: «Значить, ти не підеш зі мною... я зараз одна вийду звідси, а ти один залишишся тут. Ні з чим». І цей жорсткий вирок звучить надзвичайно переконливо і справедливо. Образ Ромі, безумовно, найскладніший у творі. Він не знає меж ні у високій патетиці, ні у гострій характерності, проявляє себе і у дитячому наїві, і в пораненій гордості, і у пронизливому болю, і у жадобі помсти. Можна констатувати, що Ромі являє собою втілення властивих усьому тексту п'єси процесів жанрової конвергенції.

Наскрізним символом у «Жінці з минулого» стає *камінь*. Каміння висипається з переповненої коробки, і серед нього Франк і

Клаудія знаходять по «курячому богу», кризь дірку якого можна побачити минуле або майбутнє (залежно від того, яким боком повернути, уточнює Франк); камінням за лаштунками драми жбурляють у Ромі Анді з Тіною, і син ледь не вбиває жінку (це вже нагадує євангельські слова «хто з вас без гріха, нехай перший кине в неї камінь...»). У виставі Олександра Дзекуна камінці також кидає до ніг подружжя прибула Ромі, що може нагадати біблійні вислови про час розкидати і час збирати каміння. Взагалі кожна річ на сцені у постановці О. Дзекуна оживлена, одухотворена певною ідеєю, виростає до розміру багатогранного символу. Двері зі сталі уособлюють кордон між своїм і чужим, два глобуси можуть бути потрактовані як співіснування двох несумісних, паралельних, взаємовідчужених всесвітів (світу минулого і теперішнього насамперед для Франка і Ромі, життя старого і нового поколінь), іграшковий автомобіль символізує зовні щасливе і радісне дитинство молодого героя.

У заключній сцені розкривається у всій повноті сенс *антично-го* інтертексту драми. Адже звістка про те, що Клаудія загорілася від подарунку Ромі (у сценічній редакції Дзекуна зроблено акцент на *грецьке* вбрання (пеплос) – воістину, «бійтесь данайців») вказує на перегук драми Шіммельпфенніга з трагедією Евріпіда «Медея». Медея, палаючи від ревності і жадоби помсти, надсилає у подарунок корінфській царівні, яка «перехопила» в неї колишнього аргонавта й батька Медеїних дітей Ясона, отруєне весільне вбрання, і та гине у страшних муках. Отже, у люблячій жінці з минулого прокидається Медея. Тіна розповідає, як зайнялася Клаудія: *«в той момент, коли вона опускає руку в пакет, (принаймні, так це виглядає через вікно), її пальці, руки, плечі раптом займаються вогнем. Вся фігура жінки в спальні охоплена вогнем. Вона горить, горить все її тіло, горить неймовірно швидко і моторошно... Здається, вона навіть не в змозі закричати, за закритими вікнами мені нічого не чути, але рот її відкритий, болісно розкритий...»*

Показово, що античні мотиви звучать упродовж всієї дії п'єси. Тіна порівнює власний будинок з «античним надгробком» (епізод 10). А персонажі сучасного фільму, який вона дивилась із Анді, знаходились у пошуках «ящика Пандори» з античної міфології.

Про те, що люблячої слід стерегтися, сигналізує ще один інтертекстуальний зв'язок «Жінки з минулого». Коли в заключній сцені

Тіна повідомляла про смерть Анді і згадувала про синці та криваві сліди на шії свого коханого (до речі, Ромі душить юнака за допомогою пластикового пакету просто на сцені), згадується новела Проспера Меріме «Венера Ілльська». У цьому напівмістичному творі чорна статуя задушила молодого Альфонса Пейрорада, покаравши того за легковажність (напередодні він надягнув їй на палець весільну обручку) і цинічний меркантильний вступ до шлюбу з розрахунку і без кохання. На статуї бронзової Венери містився напис – CAVE AMANTEM, у перекладі з латини «бережись закоханої». Ромі теж карає юного героя – передусім за таку ж зрадливість своїй коханій Тіні, адже він назавжди залишає її, хоча й обіцяв тій (як колись Франк клявся Ромі!) любити її вічно, та певен, що це «не має значення». «Бережись люблячої!» Вона може помститися не тільки за своє, але й за будь-яке зруйноване, розчавлене, вбите кохання!

Авторське жанрове визначення у творі Шіммельпфенніга відсутнє. Проте в її жанровій природі відбувається конвергенція відразу кількох жанрових елементів: комедії, фарсу, драми, мелодрами, трагедії. Дітмар Шмідт зауважує, що Шіммельпфенніг, перемикаючись між часами і поколіннями, начебто хотів грайливо узаконити свої перемикання між театральними жанрами. Адже п'єса розпочинається з ситуацій, які можливо знайти в легкій комедії, потому фарс, що шкребе минуле, стає драмою помсти, заснованої на стародавніх моделях. Ряд частин з цього набору взято з грецької міфології, вони закликають до віри в долю і водночас руйнують її<sup>1</sup>. Ульріх Вайнцірль наголошує, що комедія, яка розпочинається у дусі комедій Фейдо, перетворюється на трагедію. Він же зближує п'єсу із драмою абсурду: «він (Шіммельпфенніг – Є.В.) пише так, ніби абсурд стає нормою. У чому він не такий вже далекий від істини. Абсолютне колапсує в абсолютну відносність»<sup>2</sup>.

Проте не всі оцінки жанрів, що беруть участь у процесі жанрової конвергенції драматичного твору Шіммельпфенніга, є коректними. Ось що, наприклад, пише про «Жінку з минулого» німецький оглядач з «Байрїшес Штаатсшауспіль»: «Нова робота Роланда Шіммельпфенніга віртуозно сполучає дотепний лаконізм діалогічної

<sup>1</sup> Schmidt D. Mülheim Theatertage. Stücke.

<sup>2</sup> Weinzierl U. «Die Welt», 14.09.2004

п'єси із рисами грецької трагедії і водночас із сучасним детективним жанром»<sup>1</sup>. Втім, із чим точно не можна погодитись, так це із «детективним жанром». Адже у центрі детективу (від англ. to detect – розкривати, шукати, викривати) знаходиться процес розслідування злочину та ідентифікації злочинця. Цей метажанр присвячений логічному й послідовному розкриттю обставин таємничої події. У «Жінці з минулого» є тільки «таємнича подія», але ніякого «розкриття» її обставин, певна річ, немає та й не повинно бути.

У жанровій номінації п'єси Шіммельпфенніга був би цілком доречний епітет «містичний», адже сама постать головної героїні, жінки з минулого, не виключає можливості тлумачити її образ не як реальну постать, а метафору совісті героя, або ж певну примару, галюцинацію, одне слово, дещо містично-таємниче. Думається, коректно було б визначити жанр «містична драма» або ж, зважаючи на комедійний початок і фінальний «танець смерті» – «містична трагікомедія».

Отже, жанрова конвергенція у п'єсі Роланда Шіммельпфенніга призводить до жанрового поліфонізму, в якому представлені чи не всі основні традиційні жанри драматургії: комедія і фарс, драма і мелодрама, трагедія і містерія. У той самий час кожний з них, зближуючись із іншим, зберігає свою автономію, так що можна твердити про постмодерністський жанровий колаж. Окрім того, «Жінка з минулого» репрезентує поєднання елементів епічної та ліричної драми, які, на відміну від компонентів окремих жанрових структур, перебувають у більш динамічному конвергенційному стані. До того ж поетика драми Шіммельпфенніга визначається широкими інтертекстуальними («Медея» Евріпіда, «Венера Ілльська» П. Меріме) та інтермедіальними (естетика кінематографу, екфрасис, музичний лейтмотив «I will» Леннона і Маккартні) зв'язками.

Сказане про особливості твору німецького митця характерне й для усієї сучасної драматургії. У ній спостерігається злиття різних типів драми (епічна і лірична), тотальна інтертекстуалізація та інтермедіалізація драматичного твору, а також зближення і взаємодія різноманітних жанрових елементів: комедії, фарсу, драми,

---

<sup>1</sup> Цит. за: Васильєв Є. «Бережись закоханої!» / Євген Васильєв // Кіно-Театр. – 2007. – № 2. – С. 8.

мелодрами. Прикладами можуть слугувати п'єси британців Тома Стоппарда («Індійська туш», «Рок-н-рол») та М. МакДонаха («Людина-подушка», «Каліка з острова Інішмаан»), французів Еріка-Емманюеля Шмітта («Гості», «Загадкові варіації») та Ясмін Реза («Бог різанини»), ізраїльтян Йосефа Бар-Йосефа («Важкі люди») та Ханоха Левіна («Пакуємо валізи»), швейцарця Лукаса Берфуса («Тест»), серба Небойші Ромчевича («Парадокс»), поляка Януша Гловацького («Полювання на тарганів»), білоруса Андрія Курейчика («Скорина», «Стариган із крилами»), російських драматургів Людмили Петрушевської («Чоловіча зона»), Миколи Коляди («Полонез Огінського»), Олексія Слаповського («Від червоного пацюка до зеленої зірки»), Василя Сігарєва («Пластилін»), українських митців Олександри Ірванця («Електричка на Великдень», «Якось в Америці»), Ярослава Верещака («Стефко продався мормонам»), Неди Нежданої («Химерна Мессаліна», «Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів»), Олександри Погребінської («Осінні квіти»), Юрія Паскара («YQ»).

### 3.4. Жанрова дифузія

Одним із найпоширеніших різновидів жанрової трансформації сучасної драматургії є жанрова дифузія. Її сутність полягає у взаємопроникненні, взаємодоповненні, взаємозаміні елементів різних, нерідко полярних жанрів.

Представники сучасного відкритого театру, виступаючи проти усталених театральних канонів, намагаються, говорячи словами Ежена Йонеско, «знайти новий вільний театр», який не має «інших норм, окрім норм... уяви»<sup>1</sup>. Драматурги створюють вільний і відкритий жанр як невід'ємну частину цього театру, і вважають не тільки можливим, але й необхідним досвід різноманітних міжжанрових, а також міжродових і міжвидових дифузій.

Історія драми ХХ – початку ХХІ ст. наче підтвердила «процтво», зроблене Гійомом Аполлінером у передмові до його «сюрреалістичної драми» «Груди Тірезія»: «віднині насилу будуть

---

<sup>1</sup> Esslin M. The Theatre of the Absurd. – L., 1987. – P. 168

виносити театральну п'єсу», в якій трагічне з комічним «не будуть стикатися»<sup>1</sup>. Адже драматурги певні того, що, як наголошував Йонеско, саме на суперечливих принципах – «трагедія і фарс, реалізм і фантастика» – може вирости «театральна конструкція»<sup>2</sup>.

Полярні жанрові елементи у творах драматургії ХХ–ХХІ ст. не просто взаємодіють, але й взаємодоповнюються. Бертольт Брехт наголошував: «Комічний аспект виявляється у трагічному, а трагічний – у комічному як єдність суперечностей»<sup>3</sup>. Крім того, протилежні категорії взаємозамінюються, виконують протилежну їхній природі функцію. Трагічне бере на себе функцію комічного (і навпаки), у ролі містерії виступають балаган, цирк, лубок, а ексцентрична буфонада приховує певний філософський чи релігійний підтекст. Недарма Жан Жене описував трагедію як «вибух реготу, що обривається голосінням, яке повертає нас до джерела усякого сміху – до думки про смерть»<sup>4</sup>. Йонеско зауважував, що «сьогодні, коли всі закони зруйнувались, трагічне стає сміховинним»<sup>5</sup>, а комедія є «більш безвихідною, ніж трагедія»<sup>6</sup>.

Межі між трагічним і комічним та іншими полярними категоріями у сучасній драматургії стають хиткими, а нерідко й взагалі щезають. За визнанням Йонеско, він «ніколи не міг збагнути різниці між комічним і трагічним»<sup>7</sup>. Процес дифузії, взаємозаміни та взаємодоповнення протилежних явищ призводить до слабкості міжжанрових перегородок. Взаємне притягнення різнорідних часток у драматичному тексті настільки сильне, що саме відштовхування цих часток здається зовсім неможливим. «Візьміть трагедію, – пропонує Е. Йонеско, – прискорте дію і отримаєте комічну п'єсу; повністю звільніть персонажів від психології і отримаєте ще більш комічну п'єсу; перетворіть своїх персонажів на соціальні типи, сплані з дійсності, і ви знов отримаєте комічну п'єсу...»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Аполлинер Г. Эстетическая хирургия. Лирика. Проза. Театр / Гийом Аполлинер. – СПб.: Симпозиум, 1999. – С. 441.

<sup>2</sup> Йонеско Э. Противоядия. – С. 49

<sup>3</sup> Брехт Б. Про мистецтво театру: Збірник / Бертольт Брехт [упоряд., вступ. ст., прим. і перекл. з нім. О. С. Чиркова]. – К.: Мистецтво, 1977. – С. 210.

<sup>4</sup> Преодолев головокружение. О творчестве Жана Жене. – С. 87.

<sup>5</sup> Йонеско Э. И смех, и вера. – С. 10.

<sup>6</sup> Йонеско Э. Противоядия. – С. 48.

<sup>7</sup> Esslin M. The Theatre of the Absurd. – L., 1987. – P. 192.

<sup>8</sup> Йонеско Э. Мысли. Экспромт Альмы. – С. 31.

Природно, що жанрове обличчя сучасної драматургії визначають не «чисті» жанри (трагедія, драма, комедія, фарс), а жанри-гібриди, що конструюються у результаті міжжанрової дифузії. Найпоширенішими з них є трагікомедія та трагіфарс, котрі водночас слід визнати жанровими домінантами драматургії межі ХХ–ХХІ століття.

Факт панування *трагікомедії* в минулому та нинішньому столітті є загально визнаним. Як справедливо зауважує І. Рацький, у ХХ сторіччі «немає жодного значного драматурга, в творах якого не можна було б виявити елементи трагікомічного»<sup>1</sup>. Творчість багатьох митців стикається з трагікомедією. До цього жанру тяжіють п'єси Л. Піранделло і М. Куліша, Б. Шоу і Б. Брехта, М. Фріша і Ф. Дюрренматта, С. Беккета й Е. Олбі, Г. Пінтера і В. Гавела, Е. Радзинського та М. Шізгала.

Те, що саме трагікомедія стала одним із домінуючих жанрів світової драматургії, є не випадковим. «Духовна криза, виражена у протистоянні світу й людини, породила нерозв'язні конфлікти, які опинились у центрі уваги трагікомедії», – слушно зауважує С. Гончарова-Грабовська, яка розглядає сучасну трагікомедію у контексті комедіографії в російській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. На думку дослідниці, найбільш плідно вона розвивається у 1980–1990-ті роки, «оскільки трагікомічне бачення світу стає частиною суспільної свідомості. Г. Горін вважав трагікомедію «основним жанром» наших днів, у якому найбільш гостро відчутні парадоксальні суперечки часу (зміна соціально-ідеологічних пріоритетів), що слугують базою для трагікомічного»<sup>2</sup>.

Як відзначає британський драмознавець Р.Р. Рассел, «судження про змішаний характер повоєнної драматургії є однією з найважливіших теоретичних думок про неї. Девід Л. Херст, наприклад, зазначає, що після війни трагікомедія складається з «величезного розмаїття театральних ідіом». Саме цей жанр найбільше підходить для постійної дилеми людського буття в нашому складному і фрагментарному світу, як це, мабуть, найбільш прикметно з усіх сучасних драматургів показав Беккет. Будучи в стані сміятися над найбільш гротескними

<sup>1</sup> Рацкий И. А. Трагикомедия / И. А. Рацкий // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. – Т. 7. – М.: Сов.энциклопедия, 1972. – С. 594.

<sup>2</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца ХХ – начала ХХІ века. – С. 200.



репрезентаціями жорстокості на сцені, наприклад, трагікомедія в ідеалі слугує тому, щоб не спрощувати жорстокість, але визнати її і тим не менше відмовитися від визнання її влади над нами»<sup>1</sup>.

Домінування трагікомічного жанру в драматургії ХХ ст. відзначає також О. Журчева: «В силу превалювання в художній свідомості ХХ ст. екзистенціального конфлікту людини зі світом, приватні недосконалості характерів або обставин менше займають драматургів, і, таким чином, трагікомедія з її особливим світовідчуттям стає якщо не домінуючим жанром, то принаймні, своєрідним «знаменником» для всього жанру комедії ХХ ст. Продовженням трагікомедії бачиться «понура комедія», ексцентріада, «театр абсурду», де гіркота усвідомлення деградації особистості в сучасному суспільстві посилюється часом до безвиході (Ж. Жіроду, Ж. Ануй, Е. Йонеско). Тут яскраво проявляється тема втрати ілюзій і всепроникаючий дух іронії – по відношенню до персонажів, подій, моралі, до публіки, нарешті, іронії, спрямованої на самого автора і його творчість»<sup>2</sup>.

Про домінування жанру трагікомедії в творчості окремих драматургів писали численні дослідники. Так, із трагікомедіями нерідко зближувались п'єси Гарольда Пінтера. «Їхнім найбільш адекватним вираженням у жанровому відношенні, звичайно, є трагікомедія», – писала про Пінтерові п'єси М. Коренева<sup>3</sup>. Вона вдало підмітила важливу рису поетики Пінтера, органічну частину якої складає «сміх... поряд із співстражданням і патетикою»<sup>4</sup>. Адже це поєднання й є однією з основних ознак трагікомічного жанру. На близькість драм Г. Пінтера до трагікомедії вказує і В. Бабенко<sup>5</sup>. А англійський дослідник творчості Пінтера Дж. Р. Тейлор зазначав, що пінтерівські драми «водночас і лякають, і веселять, вони створюють атмосферу безіменного, невизначеного жаху і в той же час вражають сміхом»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Martin Mc Donagh: A Casebook / Edited by Richard Rankin Russell. – Routledge, Taylor & Francis Group, 2007. – P. 3.

<sup>2</sup> Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. – С. 48.

<sup>3</sup> Коренева М. М. Гарольд Пинтер / Майя Михайловна Коренева // Английская литература. 1945 – 1980. Отв. ред. Саруханян А. П. / Майя Михайловна Коренева – М.: Наука, 1987. – С. 395.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Бабенко В. Г. Драматургия современной Англии / Владимир Гаврилович Бабенко. – М.: Высшая школа, 1981. – С. 74.

<sup>6</sup> Taylor J. R. Harold Pinter / John Russell Taylor. – Harlow, Essex: Published for the British Council and the National Book League by Longmans, Green, 1969. – P. 7.

Трагікомедія – жанрова домінанта не тільки творчості окремих представників драматургії ХХ – початку ХХІ століття, але й цілих її конкретно-часових визначників. Саме до цього жанру тяжіє, наприклад, театр абсурду. Те, що під категорію трагікомедії підпадає багато творів абсурдистів, відзначав американський театрознавець Едвін Вілсон. «Вони, – зазначає Е. Вілсон, – глибоко проникають у людські проблеми і кидають похмурий погляд на світ. Але разом із цим вони просочені комічним духом...»<sup>1</sup>

Твори драми абсурду відносить до трагікомедії Ерік Бентлі. Так, він наголошує на співіснуванні й сплаві протилежних стихій у Беккетовому «Чекаючи на Годо», де «похмурий настрій переривається час від часу спалахами легковажної веселості»<sup>2</sup>. Е. Бентлі звертає увагу на деяку автономність трагічного і комічного в трагікомедії С. Беккета. Проте, ця автономність скоріш за все є ілюзорною, адже полярні категорії у художній тканині «Чекаючи на Годо», як і інших трагікомедій драматургії абсурду, нерозривно пов'язані між собою. Беккетова трагікомедія, за словами Е. Бентлі, це водночас і «велика трагедія людини у... незбагненому і погрожуючому світі», і «комедія пари гульця-їв, що розважають себе і нас базіканням у стилі мюзик-холу»<sup>3</sup>.

Трагікомедію як основний жанр творчості таких драматургів, як М. Куліш, А. Макайнон, Е. Радзинський, Л. Петрушевська, В. Славкін, аналізує в контексті як вітчизняної, так і світової трагікомедії Т. Свєрбілова<sup>4</sup>. Глибоке та вдумливе дослідження українського вченого створює як теоретичні, так і типологічні основи вивчення трагікомічного жанру в його різноманітних модифікаціях.

Розглядали трагікомедію також М. Кіпніс<sup>5</sup>, І. Попиванов<sup>6</sup>, Т. Марвін<sup>7</sup>, Дж. Стайн<sup>8</sup> та інші зарубіжні та вітчизняні дослідники.

<sup>1</sup> Wilson E. The Theater Experience. – P. 130.

<sup>2</sup> Бентлі Э. Жизнь драмы. – М., 1978. – С. 325.

<sup>3</sup> Там само. – С. 321.

<sup>4</sup> Свєрбілова Т. Г. Трагикомедия в советской литературе (Генезис и тенденции развития) / Татьяна Георгиевна Свєрбілова. – К.: Наук. думка, 1990. – 148 с.

<sup>5</sup> Кипнис М. Ш. Трагикомедия как жанр драматургии: Генезис и особенности развития: автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.08 / Михаил Шаевич Кипнис.4 – К. : Институт литературы им.Т.Шевченко, 1990. – 23 с.

<sup>6</sup> Попиванов И. Трагикомичното в литературата / Иван Попиванов. – София: Наука и изкуство, 1978. – 294 с.

<sup>7</sup> Herrick M. Tragicomedy: Its Origin and Development in Italy, France and England / Marvin T. Herrick. – University of Illinois Press, 1955. – 331 p.

<sup>8</sup> Styan J. The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy / John L. Styan. – Cambridge University Press, 1962. – 304 p.

Проте їх праці написані здебільшого у 1950–1980-ті роки, отже позбавлені аналізу сучасного драматургічного матеріалу.

Яскравим прикладом жанрової дифузії може слугувати п'єса румунського драматурга **Йона Сапдару** *«Натюрморт із товстим племінником»* (2011<sup>1</sup>). В останні роки вона була поставлена у театрах Черкас, Києва та Рівного. Сам автор визначив її жанр як «комедію на дві частини», проте жанрова природа п'єси набагато складніша й неоднозначніша.

Дія відбувається у сьогodнішній Румунії, у середньої руки помешканні, де живе доволі екстравагантна родина Мунтяну: три тітоньки похилого віку (Ванда, Чесонія та Мірелла) та їх 36-річний племінник Помпіліу, працівник комп'ютерної фірми. Три ексцентричні сестри (вони мають явний іронічний інтертекстуальний зв'язок із героїнями «Трьох сестер» Чехова) відмовились від особистого життя, аби виховати сина своєї покійної сестри Олени («ми були йому трьома мамами»). Проте зі своєю гіперопікою і культом їжі вони зробили із Помпіліу закомплексованого, егоїстичного й дуже гладкого чоловіка. Дія п'єси розпочинається зі сцени очікування: під видом хатньої робітниці тітоньки наймають повію на прізвисько Лілі аби зробити із небожа мужчину.

Ситуація, здавалося б, зображена драматургом цілком комедійна, навіть водевільна, фарсова. Тут і комедія характерів (кожна з тітоньок має свої оригінальні риси: наприклад, старша Ванда є втіленням раціонального начала, вона найбільш розсудлива; середня Чесонія надмірно емоційна, екзальтована, театральна; молодша ж Мірелла наївна й недоумкувата), і комедія ситуацій (на початку твору Мірелла намагається сховатись у коморі під час побачення Помпіліу та проститутки: «У перший раз же! Я боюся за нього»). Проте смішне постійно сусидить у п'єсі Сапдару із серйозним, фарсове із драматичним. Так, упродовж діалогу з Лілі племінник зображений не лише кумедним, але й вразливим і в той же час самоіронічним. Наприклад, він розповідає Лілі про своє дивне хобі – Помпіліу колекціонує «прізвиська для товстунів. На сьогодні в мене є майже 2000». А під час надзвичайно комічної сцени спокуси «хатньою робітницею» Лілі товстого клієнта тітка Мірелла помирає від серцевого нападу.

<sup>1</sup> Тут і далі твір Сапдару цитуємо за: Сапдару Й. Натюрморт с толстым племінником [Електронний ресурс] / Йон Сапдару: – Режим доступу до ресурсу: <http://www.theatre-library.ru/authors/s/sapdaru>

Трагічне перетворюється на комічне й навпаки у наступній сцені «Натюрморту із товстим племінником», коли після смерті сестри Ванда і Чесонія розглядають сімейний альбом. Ностальгійна, на перший погляд сентиментальна сцена спогадів про небіжчиків (власну маму, мати Помпіліу Олену, Міреллу) змінюється комічною сценою взаємних звинувачень та ревнощів щодо спільного залицяльника Петрика:

*Чесонія: (раптово, як на допиті) Ти спала з ним?*

*Ванда: Дай мені спокій.*

*Чесонія: А Мірела?*

*Ванда: Вона померла, не копайся...*

*Чесонія: А я буду копатися! Як ви могли! Ви ж мої сестри.*

*Ванда: Ну і що якщо? Ти дуже добре знаєш, як діяли його пес-тощі. У нього руки були як змії. Я вся покривалася потом, коли він затискав мене в кутку. І в нього була така стратегія затискання, Господи Боже ти мій!*

*Чесонія: (інквізиторським тоном) Ти спала з ним?*

*Ванда: Ну і розмови у нас. Дві склеротичні бабки.*

Проте найбільша сімейна проблема полягає не у минулому, а в теперішньому сімейства Мунтяну. Виявляється, племінник закохався у Лілі, яку й благають тепер тітоньки продовжувати виконувати роль хатньої робітниці, але зробити так, аби у бідного хлопчика ці почуття зникли:

*Чесонія: Хотілося б, щоб ця закоханість пройшла якомога швидше.*

*Ванда: А ти зробиш так, щоб вона пройшла швидше.*

*Лілі: (з цікавістю) Як?*

*Ванда: Що-небудь придумай. Обломай його. Розподобайся йому.*

І хоча Лілі відмовляється від чергового «геніального плану» сестер (вона збирається їхати до Італії, де можна заробити набагато більше грошей, ніж на батьківщині), тітоньки у різний спосіб вмовляють її залишитись: то пропонують їй достатню суму грошей («всі наші заощадження»), то демонструють, як лагідно й ніжно треба поводитись із Помпіліу, то погрожують своїми кримінальними зв'язками (колись вони й справді відсиділи три місяці у в'язниці, вступившись за улюбленого небожа), то встають перед Лілі на коліна, а встати через вік уже не в силах.

Саме в цей момент із квітами і цукерками для розчуленої цим подарунком Лілі заходить Помпіліу. Виявляється, квіти їй дарували лише один раз у житті («Однокласник приніс мені три великі троянди за те, що я дала йому списати хімію»). Лілі неочікувано для тітоньок вигадує для Помпіліу рятівну версію недавньої сцени:

*Помпіліу: (До Лілі) Чому вони стояли на колінах?*

*Лілі: Вони благали мене.*

*Помпіліу: Благали? Про що? (Тетушки ціпеніють)*

*Лілі: (затягуючи паузу). Залишити тебе в спокої.*

*Помпіліу: Не розумію.*

*Лілі: Я сказала їм, що ти мені подобаєшся, і вони попросили мене залишити тебе в спокої. Зникнути.*

*Помпіліу: Чому?*

*Лілі: Тому що я не гідна тебе.*

Це настільки вражає героя, що він переходить до відвертого і навіть брутального бунту проти тітоньок. Він зізнається їм про свої багаторічні приховані почуття до них: «Знаєте, з яких пір я мрію позбутися вас? Ще з початкової школи ... Коли ви ще втрюх водили мене на уроки. Утрюх! На батьківські збори. Всі втрюх! Знаєте як дражнили мене однокласники? Тритітонька. Помпіліу Тритітонька! А знаєте коли я нарешті відчув себе надзвичайно добре? Всі ті три місяці, коли вас закрили у в'язницю. Я молився кожної ночі, щоб це диво не закінчувалося. Щоб ви залишалися у в'язниці багато-багато років... І щоночі мені снувся триголовий змій. Дуже швидко я зрозумів, що це ви. З часом я став свого роду Святим Георгієм. Хрясь! І голова «Ванда» котилася на підлогу. Хрясь! І голова номер два, «Чесонія» падала додола. Але незрозумілим чином, як тільки я кінчав з усіма трьома, на їх місці сходили інші голови. І тоді я прокидався від власного крику...»

Коли ж ображені тітоньки у сльозах ідуть на кухню, між Помпіліу та Лілі відбувається ще більш відверта розмова, що призвела до фатальних наслідків. Помпіліу розповів про своє кохання з дівчиною Луїзою, з якою він познайомився по Інтернету. Вона теж була товстою, і їх стосунки у зображенні головного героя сприймаються не лише як ніжне кохання, але й як бунт проти стандартизованого й жорстокого суспільства:

*Помпіліу: Знаєш, коли по вулиці йде товстун, більшість людей уникає витріщатися на нього. Але коли проходять два товстуни, і особливо якщо це він і вона, вистава стає гротескною. Мені було пофігу, що всі про нас думають. Ми цілувалися на вулиці, навіть коли нам улюлюкали. Танцювали на дискотеках. Всі утворювали навколо нас коло, плескали нам в долоні, сміялися, але нам було по барабану.*

Проте, й у дорослі стосунки товстого племінника в черговий раз втрутилися тітоньки, які розшукали зниклого Помпіце.

*Помпіліу: Покликали когось, він вліз у комп, знайшли адресу і приїхали за мною.*

*Лілі: Упакували тебе і привезли додому.*

*Помпіліу: Саме так.*

*Лілі: Жахливо. А Луїза?*

*Помпіліу: Померла. Через два місяці вона зробила операцію для зменшення шлунка, яка не дуже виходить у наших хірургів. Померла на операційному столі.*

Вислухавши цю гротескну історію кохання двох товстунів, що мала цілком трагічне закінчення, Лілі вже не в змозі приховувати, що вона є ніякою не хатньою робітницею, а повією, і що її найняли тітоньки, «щоб я переспала з тобою». Дізнавшись цю гірку правду, Помпіліу тікає з дому і потрапляє під колеса автомобіля. Чезонія, не витримавши цього, помирає. На цьому завершується перший акт «комедії».

Між першим і другим актом минув рік. Глядач бачить ту ж квартиру сім'ї Мунтяну. Про події тривалістю у дванадцять місяців драматург сповіщає за допомогою оригінального прийому: Помпіліу записує на відео своє звернення до тітоньки Ванди і насамперед до Лілі перед спланованим самогубством: *«Після аварії мене забрали до психлікарні, бо була сильна травма голови. Уяви собі цього персонажа. Дебільний товстун серед інших імбецилів. Ці скоти-санітари накидалися, щоб знерухомити мене, а медсестра робила мені укол прямо через штани. Лікар був божевільніше, ніж всі його пацієнти, разом узяті. У нього була типу дуже крута система реабілітації. Ми йшли до нього в кабінет, і він змущував нас складати сценарії фільмів. У моєму фільмі з'являлася ти, Лілі. Красива і загадкова. Ти підходила до мене і піднімала блузку як тоді, пам'ятаєш?... Я просив виписати мене, тому що я повністю оговтався від свого коматозу,*

я відчував себе ОК. А цей хрінов Фрейд: ні, потрібно ще полежати. Тоді я спокійно взяв джинси, в плямах крові, і послав бандероллю в Міністерстві охорони здоров'я. Який скандал трапився. Його позбавили посади, а я, нарешті, повернувся додому...» Із відеозапису Помпіліу в режимі он-лайн стає відомим і те, що Ванда поїхала у Верону багати Лілі повернутись заради психічно хворого племінника. («Яка іронія! Займатися проституцією в місті Ромео і Джульєтти!»).

Глядач пересвідчується у наступній сцені, що Помпіліу ще не є достатньо здоровий. У кімнаті з'являються Мірелла і Чезонія, точніше їх привиди, які живуть у хворій свідомості героя: «Тітонька Ванда, не лякайся. Твої сестри частенько навідують мене останнім часом. Напевно ви їх не бачите, але вони тут». Привиди двох тітоньок прийшли, щоб племінник «не накоїв дурниць», але він відповідає на їхнє заспокоєння відчайдушним, пристрасним і навіть богоборчим монологом: «Але хіба самогубство в моєму випадку – дурість? Ні, ні, давайте подумаємо. Знаю, що це гріх, що потрібно нести свій хрест, бла-бла-бла і тра-ля-ля. У розумних книжках написано, що Бог створив людину за образом і подобою своєю. І тепер всі дивимося на мене! Отже, те, що ви бачите – досконале творіння Господа. Значить, так виглядає Бог? Що Він хоче показати цією могилою з сала, якою є я? Ні, Бог не образиться на мене. Навпаки, зрадіє, що я самовидалився. Це моя порада товстунам і товстухам. Самовидалитися! Що вам робити на цій планеті на ім'я Голлівуд? Кожен, хто товстіший за Бреда Пітта, повинен перерізати собі горло, а хто некрасивіший за Анджеліну Джолі, нехай розкриє собі вени. У кого більше шістдесят кілограмів, повинні з'явитися в поліцейський відділок для розстрілу. Громадяни, не дозволяйте товстунам вільно розгулювати серед нас! Країні потрібно мило!»

Проте приход потойбічних персонажів перериває реальна звістка від Лілі: Ванду заарештували (як стає відомим згодом, за трафік наркотиків – це «колега» Лілі Петронелла «слізно просила передати пакет її родичам») й остання з тітоньок померла від удару. І ось в останній сцені поминок за Вандою через рік зустрілись Помпіліу та Лілі. У ній дівчина постає зовсім не комічною (як у першій картині) чи мелодраматичною (як у другій) героїнею. Вона оповідає драматичну історію свого падіння, що розпочалась внаслідок родинного насильства: «На мені було повітряне біле плаття, тільки пройшов

*випускний восьмого класу. Мама попросила мене зайти до її сестри, вона мала щось передати. Тітки не було вдома, зате її чоловік прийняв мене прекрасно... Порвав на мені сукню, вдарив головою об плиту, я вкусила його, вибігла на балкон і стрибнула голяка... На суді мамина сестра сказала, що це я залицялася до її чоловіка, тому що він давно імпотент... Тоді я і стрибнула в цей дурний сон». Наступною дією особистої драми дівчини став інтернат, куди після суду відправила її матінка: там вчителі «дивилися на нас, на дівчаток, як на філе. Викладачка румунської брала нас по черзі допомагати по дому, потім просила помасажувати свого татка, напівживого дідугана, який однак чмокав брудними своїми губами і хрипів: «Поцьомай мене, маленька шльондра!». Після закінчення навчального закладу, звідки випускників «просто викинули на вулицю, як вирвані гнилі зуби», Лілі вже не хотіла повертатись додому, «і тут на щастя» зустріла одну жінку, яка «мене навчила що і як...»*

У цій драматичній сцені, що звела повію та божевільного, герой намагається добитись лише одного – залишитись із Лілі. Він готовий на будь-що: або поїхати з нею до Італії і навіть не заважати їй займатись своєю професією («Обіцяю, що я буду непомітний. Не буду ревнувати, буду сидіти у своєму куточку»), або ж жити з коханою тут, у Румунії:

*Помпіліу: Захищу диплом і подам на конкурс в яку-небудь фірму, я насправді крутий у комп'ютерах ...*

*Лілі: А ти подумав, в якості кого я буду жити з тобою?*

*Помпіліу: В якості кого хочеш ти. Якщо тобі гидко, зробимо ось тут стіну. Я попрошу тебе тільки дозволити іноді відвідувати тебе на кухні.*

*Лілі: Ти пришепелкуватий...*

*Помпіліу: Не йди, я не шантажую тебе, але якщо ти підеш, я не бачу мого сенсу на землі.*

*Лілі: Та ні, ти шантажуєш мене, Помпі. Ти зобов'язуєш мене до докорів сумління, лоскочеш чутливу струнку, а раптом відкривається дух самопожертви.*

Проте цей дух самопожертви не встигає відкритись: до кімнати знову заходять привиди тітоньок – тепер уже втрюх. Вони вимагають, щоб племінник вигнав Лілі, цю «кримінальницю», яку до того ж вони вважають причиною власної смерті («Щоразу з її появою



тут зникала одна з нас»). «Якщо вона залишиться, ми сидітимемо тут непохитно і вдень і вночі, ми не відступимо», – погрожує Мірелла. І Лілі, бачучи стан Помпіліу, його залежність навіть від померлих тітоньок, і не знайшовши у собі сили залишитись із ним, йде: «Я не мати Тереза. Я не в змозі пожертвувати собою, я не благовірна християнка. Коли я дивлюся на тебе, не знаю чому, я відчуваю себе винною. Наше життя, наша історія – безглузда. Я сіре створіння. Усе! Закриваємо жалюзі».

У фіналі п'єси тітоньки-примари заколисують свого нещасного коханого небожа, якого назавжди залишала Лілі. За авторською ремаркою, «тітоньки приносять подушку з іншої кімнати, Помпіліу укладається на дивані, вони його обайливо укутують». Привиди бажають йому доброї ночі і приємних снів, Ванда гасить світло. На цьому завершується п'єса Йона Сапдару, яка цим, здавалося б, відкритим фіналом артикулює смерть героя.

На нашу думку, у п'єсі «Натюрморт із товстим племінником» наявні усі прикмети трагікомічного жанру. Власне, у самому заголовку твору закладений його трагікомізм. Якщо «товстий племінник» явно несе на собі, так би мовити, комедійне навантаження, то «натюрморт», навпаки, виконує трагічну функцію. Адже поняття «натюрморт» у контексті сюжету п'єси Сапдару абсолютно не пов'язане із натюрмортом як видом живопису, натомість співвідноситься із буквальним значенням похідного слова – «мертва натура» (в оригіналі – «Natura moarta cu nepot obez»). Адже під нею приховується ціла низка смертей – смерть усіх трьох тітоньок, а у фіналі – смерть самого племінника.

Однією з провідних рис трагікомедії є **невідповідність героя і ситуації**. На цій трагікомічній невідповідності будується вся п'єса. І за ходом її розвитку проявляє себе парадоксальна поетикальна риса: невідповідність трагічної ситуації та комічних героїв (наприклад, смерть товстої Луїзи під час операції зі зменшення шлунку) або ж комічної ситуації і трагічних героїв (скажімо, бунтівні монологи Помпіліу) усе сильніше перебільшується, однак перестає демонстративно заявляти про себе. Трагічне і комічне просто перестають існувати автономно. Трагікомедія Сапдару, що заснована на єдиному трагікомічному відчутті, є неподільною та нерозкладною на окремі частини. Всі її структурні категорії за своєю суттю є

*трагікомічними*, та існують усередині єдиної естетичної категорії – категорії трагікомічного.

У «Натюрморті з товстим племінником» одночасно існують і такі характерні для трагікомедії риси, як *трагізм смішного і комізм трагічного*. У драмі Йона Сапдару вони є двоєдиними і паралельно впливають на глядацьке (читацьке) сприйняття. А в цьому і полягає «ефект сприйняття трагікомедії»<sup>1</sup>. Прикладом може слугувати друга картина, коли тітоньки переглядають сімейний альбом після похорону Мірелли.

Протягом усієї п'єси румунський драматург застосовує один із основних прийомів трагікомедії – *трагікомічний гротеск*. Як зауважив свого часу один із творців цього прийому Фрідріх Дюрренматт, «гротеск – це обличчя безликого світу»<sup>2</sup>. А інший майстер гротеску Фернандо Аррабаль зазначав: «оскільки реальний світ рухається задом наперед, гротескний рух проти течії відновлює норму»<sup>3</sup>. Трагікомічний герой, вважає Аррабаль, «своєю гротескною поведінкою розкриває дійсний механізм людських дій»<sup>4</sup>. Сучасний британський драматург, один із майстрів трагікомічного жанру Мартін МакДонах зізнався: «Я баланую на грані між комедією і жорстокістю, оскільки думаю, що одна висвітлює іншу. І я справді, як правило, схильний зіштовхувати речі, наскільки можливо, оскільки вважаю, що ви можете бачити їх більш ясно саме завдяки перебільшенню, ніж завдяки дійсності»<sup>5</sup>.

Безперечно, головним носієм трагікомічного гротеску в п'єсі Сапдару є Помпіліу. Одного його психофізичного маркера – величезного черева, яке до того ж споріднює його із цілою низкою гротескних персонажів від Санчо Панса і Ламме Гудзака до Батечка Убю й Гомера Сімпсона – було б цілком достатньо для гротесковості племінника. Проте драматург упродовж дії трагікомедії вдається також до інших гротескних рис героя. Насамперед, це психічне захворювання

<sup>1</sup> Свербилова Т. Г. Трагикомедия в советской литературе. – С. 29.

<sup>2</sup> Симонян Л. О драматургии парадоксов (Фридрих Дюрренматт в «ИЛ») / Л. Симонян // Иностранная литература. – 1967. – № 9. – С. 270.

<sup>3</sup> Аррабаль Ф. Защита странного искусства / Фернандо Аррабаль // Современная драматургия. – 1990. – № 3. – С. 181.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Martin Mc Donagh: A Casebook. – P. 3.

у результаті аварії, внаслідок чого Помпіліу бачить привидів. Показово, що сам герой чудово усвідомлює власні вади, постійно і самоіронічно рефлексує з їх приводу (наприклад, у монолозі про товстунів у сцені з двома привидами). А в одному цитованому епізоді міститься, так би мовити, метагротесковість – коли Помпіліу розповідає Лілі про свою товсту подругу Луїзу (*«коли проходять два товстуни, і особливо якщо це він і вона, вистава стає гротескною»*). Трагікомічний гротеск наявний і у заключній сцені драматичного твору Сапдара, коли три тітоньки-примари заколисують племінника. Ідучи зі сцени, вони наче завершують «гротескову поведінку» усіх героїв. У світі починає знов панувати «дійсний механізм людських дій».

Подібні механізми утворення трагікомедії спрацьовують і в інших творах драматургії ХХ – початку ХХІ століття, що сходять до цього ж жанру. Серед них трагікомедії Л. Піранделло (*«Шість персонажів у пошуках автора»*), М. Куліша (*«Народний Малахій»*), Б. Шоу (*«Дилема для лікаря»*), Б. Брехта (*«Життя Галілея»*), Ф. Дюрренматта (*«Гостина старої дами»*), А. Макайонка (*«Трибунал»*), М. Шізгала (*«Друкарки»*), Е. Радзинського (*«Вона у відсутності кохання і смерті»*), Т. Стоппарда (*«Розенкранц і Гільденстерн мертві»*), С. Беккета (*«Чекаючи на Годо»*), Е. Олбі (*«Не боюсь Вірджинії Вульф»*), Г. Пінтера (*«Сторож»*), Ф. Аррабаля (*«Пікнік»*), М. Фріша (*«Бідерман і палії»*), В. Гавела (*«Спокуса»*), Т. Ружевича (*«Група Лаокоона»*), С. Мрожека (*«Танго»*), Д. Буццаті (*«Клінічний випадок»*), М. МакДонаха (*«Каліка з острова Інішмаан»*) та інших митців. Із сучасних українських драматургів до трагікомедії звертаються Неда Неждана (*«Дирижабль»*, *«Колона черепак»*, *«Той, що відчиняє двері»*, *«Коли повертається дощ»*), Олександра Погребінська (*«Осінні квіти»*), Альберт Вербець (*«Екіпаж «Летючого голландця»*), Валентин Тарасов (*«Сезон полювання на кохання»*), Сергій Щученко (*«Зачаровані потвори»*), Олександр Гаврош (*«Ромео і Жасмін»*), Валерій Герасимчук (*«Поет і король, або Кончина Мольєра!»*), Павло Ар'є (*«Експеримент»*), Олександр Куманський (*«Тоталізатор»*), Анатолій Крим (*«Нелегалка»*), Василь Фольварочний (*«Пересаджене серце»*) Олексій Росич (*«Останній забій»*) тощо.

Отже, трагікомедія в драматургії ХХ – поч. ХХІ ст. є одним із домінуючих жанрів. Він заснований на єдиному трагікомічному відчутті, і тому є нерозкладаним на полярні категорії трагічного і комічного. Всі структурні елементи трагікомічного жанру є за суттю

своєю трагікомічними. Вони існують усередині єдиної естетичної категорії – категорії трагікомічного.

Процес жанроутворення трагікомедії визначають її основні риси та ознаки. Серед них особливо важливу роль у цьому процесі виконують невідповідність героя і ситуації (комічний персонаж у трагічних обставинах або трагічний персонаж у комічних обставинах), трагізм смішного і комізм трагічного (які є двоєдиними і впливають на глядацьке або читацьке сприйняття паралельно), а також трагікомічний гротеск, який своїм рухом проти течії відновлює норми «вивихнутого» реального світу.

\*\*\*

Однією з жанрових домінант сучасної драматургії поряд із трагікомедією є *трагіфарс*. Якщо раніше його можна було розглядати як різновид трагікомедії, то у ХХ–ХХІ столітті трагіфарс безперечно перетворився на самостійний жанр. Проте доводиться визнати, що незважаючи на широке використання у наш час двох окремих термінів «трагікомедія» і «трагіфарс», поняття, які за ними криються, практично не розрізнялись дослідниками драми. Так, Е. Бентлі, який констатував, що «нині термін «трагікомедія» часто-густо поступається місцем терміну «трагіфарс»<sup>1</sup>, тим не менш розглядає трагіфарс як одну з модифікацій жанру трагікомедії. Майже так само робить і Т. Свербілова, ідентифікуючи фарс з «політичною трагікомедією», в якій «події міжнародної дійсності з'являються у вкрай узагальненій умовній формі»<sup>2</sup>. Чітких меж між трагікомедією і трагіфарсом не проводить і В. Фролов, в дослідженнях якого навіть «чисті» комедія і фарс виступають як синоніми<sup>3</sup>.

Подібні термінологічні розмаїття можна пояснити, ймовірно, не стільки «короткозорістю» дослідників, скільки надзвичайною складністю самого драматичного матеріалу. Тотальна гібридизація і дифузія жанрів ускладнює визначення стійких меж між трагікомедією і трагіфарсом, як і просто між комедією і фарсом. Однак, оскільки сам фарс не є рівнозначним комедії, хоча і є жанром комічного, так і синтетичні жанри трагікомедії та трагіфарсу – близькі, але не ідентичні.

<sup>1</sup> Бентлі Э. Жизнь драмы. – М., 1978. – С. 315.

<sup>2</sup> Свербілова Т. Г. Трагикомедия в советской литературе. – С. 84.

<sup>3</sup> Фролов В. В. Судьба жанров драматургии. – С. 385–389, 407.

Трагіфарс відрізняється від трагікомедії кількома суттєвими ознаками, які й розглянемо нижче.

1. **Трагіфарсовий хронотоп.** Місце і час дії трагіфарсу є умовними, схематичними, знаковими. Особливо ця ознака є відчутною в порівнянні з більш чітко окресленим, нерідко й конкретно-історичним хронотопом трагікомедії (наприклад, із Румунією початку ХХІ століття в «Натюрморті з товстим племінником» Йона Сапдарау). У трагічному фарсі Альфреда Жаррі «Убю-король» абсолютно умовними є Польща, Росія та Україна. У численних п'єсах трагіфарсового жанру Мішеля де Гельдерода таким же умовним постає середньовіччя. В трагіфарсі «Китайська стіна» Макса Фріша постають, за висловом самого драматурга, «перемішані епохи і країни». Дією «трагіфарсу на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння» «Самогубство самотності» Неди Нежданой є «дах якогось будинку».

2. **Трагіфарсова персонасфера.** Персонажі трагіфарсу є здебільшого примітивними, одновимірними, позбавленими складної психології квазігероями. Їх характери порівняно з трагікомічними є більш схематичними та абстрактними (герої «Американської мрії» та «Пісочниці» Едварда Олбі проти героїв його ж трагікомедії «Не боюсь Вірджинії Вулф»). В трагіфарсі «Ялинка у Іванових» Олександра Введенського семеро дітей однієї сім'ї Іванових мають різні прізвища та ірреальну різницю у віці<sup>1</sup>. Це і однолітній Петя Перов («Я наймолодший у сім'ї... Як зараз пам'ятаю, два роки тому я ще нічого не пам'ятав»), і «сімдесятишестирічний хлопчик» Міша Пестров, і «вісімдесятидворічна дівчинка» Дуня Шустрова. Подібний прийом виконує ту ж саму функцію, що й улюблені прийоми Е. Йонеско, завдяки яким французький драматург зображує «персонажів без ідентичності», «світ невиразного» (родина Жаків, Роберта I, Роберта II у п'єсі «Жак, або Підкорення», численні Боббі Уотсо-ни в «Голомозій співачці», Бартоломеус I, Бартоломеус II і т.д. в «Альмському експромті»). Здається, що Введенський використовує протилежний прийом, адже Йонеско змальовує «світ невиразного» за допомогою персонажів, що мають однакові імена. Але мішень

<sup>1</sup> Тут і далі п'єсу «Ялинка у Іванових» цит. за: Введенский А. И. Елка у Ивановых / Александр Иванович Введенский // Ванна Архимеда / Сост., подг. текста, вступ. ст., примеч. А. А. Александрова / Александр Иванович Введенский. – Л.: Художественная литература, 1991. – С. 389–410.

прийому Введенського та ж сама, що і у Йонеско. Строкатий перелік прізвищ і віків героїв «Ялинка у Іванових» вказує на такий же умовний, знаковий, типово трагіфарсовий деіндивідуалізований світ, що його відтворив і автор «Голомозі співачки».

Показовим для трагіфарсів є також і те, що до персоносфери нерідко входять і представники тваринного світу, здебільшого антропоморфізовані. Серед персонажів картини «Ліс» «Ялинка у Іванових» є звірі, що говорять людською мовою: «Жирафа – чудовий звір, Вовк – бобровий звір, Лев-государ і Свинє поросся». У трагіфарсі Неда Нежданої «Самогубство самоти» поряд із людською парою (Він та Вона) діє пара котів (Кіт та Киця), котрі також легко розмовляють і переживають як за свої стосунки («А ти дістала своїм Рудиком! Тобі ще до гуляння півмісяця, чого ти казишся?»<sup>1</sup>), так і за стосунки між людьми («Він нещирий. Я це відчуваю»<sup>2</sup>), за якими спостерігають упродовж всієї дії.

3. **Сюжет трагіфарсу** розвивається набагато стрімкіше, ніж у трагікомедіях. Наприклад, трагіфарси Н. Ф. Сімсона є набагато динамічніші супроти статичних трагікомедій його колеги по англійському театру абсурду Г. Пінтера. Трагіфарс характеризує швидка, миттєва зміна сюжетних ситуацій, перенесення дії з одного місця в інше (трагіфарси Йонеско у порівнянні з трагікомедіями Беккета). Трагіфарс «Ялинка у Іванових» О. Введенського має вражаючу динаміку, миттєву зміну місць дії. Дев'ять картин відбуваються у самих різних місцях (ванна, ліс, поліцейська дільниця, божевільня, суд, услякі місця квартири Іванових), а також у різний час (на годиннику у п'ятій картині 4 години ночі, в сьомій – 8 година ранку, у дев'ятій – невизначені «6 годин ранку вечора»).

4. **Трагіфарсова поетика.** Вельми сильними у трагіфарсі є елементи «надмірної комедійності» (вислів Е. Йонеско): буфонада, ексцентрика, фізичні сутички, словесні каламбури, бурлеск і травестія. Трагіфарс з його амбівалентним сміхом близький до народної сміхової культури: атмосфера балагану і карнавалу сусідить з «танцями смерті» й трагізмом ситуацій («Ялинка у Іванових» О. Введенського, «Єлизавета Бам» Д. Хармса).

<sup>1</sup> Неждана Н. Провокація іншості: П'єси / Неда Неждана. – К.: Український письменник, 2008. – С. 212.

<sup>2</sup> Там само. – С. 206.

Наприклад, у трагіфарсі «Самогубство самоти» Неди Нежданої в діалозі протагоністів постійно трапляються жарти, побудовані на грі слів, феєрверки каламбурів. Наприклад:

*ВОНА. Дайте мені спокій!*

*ВІН. Вічний?*

*ВОНА. Бажано хоча б тимчасовий! <...><sup>1</sup>*

*ВІН. У вас, до речі, яка болить: ліва чи права?*

*ВОНА. Середня.*

*ВІН. Зрозуміло. Значить, ноги у вас середні, посередні так ноги <...>*

*ВОНА. Від вашого крику у мене вуха позакладало, а ноги підкосилися...*

*ВІН. Угу, просто соловей-розбійник, а не людина...<sup>2</sup>*

А лише в одному епізоді (1.8.) трагіфарсу сербського драматурга Небойші Ромчевича «Легковажна д(р)ама» одна за одною йдуть дві сцени *qui pro quo*, жертвою яких стає недоумкуватий військовий Дядько Раде. В одній із них він приймає власну дружину (тітка Дара) за юну незайманицю, що її пропонують наркомани взамін героїну.

Трагіфарс Олександра Введенського, на відміну від творів трагікомічного жанру, наче роздуває ефекти, доходить до межі найбільш гіпертрофійованих проявів, говорячи словами Йонеско, «жорсткої, надмірної комедійності, без усякої витонченості». «Ялинка у Іванових» – це твір, в якому презентовані чи не усі трансформації трагіфарсового: травестійована смерть дитини і бурлескні лісоруби, балаганний судовий процес і буфонада дому для божевільних, лубочна поліцейська дільниця і навіть окарікатурений «тваринний епос». Всі ці трагіфарсові засоби, помножені на тривожну і трагічну атмосферу п'єси, створюють протягом усієї дії суцільний трагіфарсовий ефект.

**5. Органічний синтез трагедії і фарсу та єдність трагіфарсового відчуття.** Трагічне і фарсове, так само, як і протилежні елементи трагікомедії, є неподільними. Трагіфарсове відчуття драматурга – ціле, що не розкладається на дві полярні стихії. Трагічне і фарсове в ній існують у своєму постійному проникненні одне в друге,

<sup>1</sup> Неждана Н. Провокація іншості: П'єси / Неда Неждана. – К.: Український письменник, 2008. – С. 175.

<sup>2</sup> Там само. – С. 177.

рівноправно і двоєдино. На балаганно-лубочному тлі, серед фарсово-буфонної стихії, нерідко з яскраво вираженими народно-комедійними коренями, відбувається ціла низка смертей. Один за одним помирають усі члени великої родини Іванових у трагіфарсі Введенського. Показово, що дія «Ялинка у Іванових» розгортається напередодні Різдва, але різдвяний сюжет повністю перелицьовано: символ вічного життя ялинка стає деревом загального суму і смерті. В останній сцені «Ялинка у Іванових» драматург «вивертає» радісний, майже екстатичний момент зустрічі з різдвяною ялинкою – символом життя, яка стає в драмі символом смерті. Введенський зображує справжній «dance macabre», однак трагедійність і тут співіснує з ексцентрикою. Адже у творах оберіутів взагалі, за словами драматурга і режисера М. Левітіна, «люди вмирають та воскресають, ніби їх вимкнули та увімкнули. Смерть – факт неочікуваний. А тому безглуздий і смішний»<sup>1</sup>.

П'єса Введенського, глибоко пов'язана з народною сміховою культурою, завершується трагіфарсовим «танком смерті». Пузирьов-батько спромігся таки влаштувати дітям свято: всі вони перебувають у певному магічному захопленні різдвяною ялинкою:

*Петя Перов (хлопчик 1 року). Ялинко, я маю тобі сказати. Яка ти красива.*

*Ніна Серова (дівчинка 8 років). Ялинко, я хочу тобі пояснити. Яка ти гарна.*

*Варя Петрова (дівчинка 17 років). Ах, ялинка, ялинка. Ах, ялинка, ялинка. Ах, ялинка, ялинка.*

*Володя Комаров (хлопчик 25 років). Ялинко, я хочу тобі повідомити. Яка ти чудова.*

У цьому майже релігійному екстазі, у стані повної зачарованості, і гинуть усі члени родини разом із новою нянькою: Володя Комаров застрелюється, Дуня Шустрова вмирає «сидячи у кріслі», Міша Пестров гине від усвідомлення того, що «немає довголіття», нянька не може жити в той час, коли не навчилися «перемагати» дитячі хвороби, однолітньому Петі Перову «вмерти до чого ж хочеться, страх як», Ніна Серова конає, проговорюючи як заклинання «Ах,

<sup>1</sup> Левитин М. З. Школа клоунов / Михаил Захарович Левитин. – М.: АСТ; Зебра Е; Владимир ВКТ, 2008. – С. 28.



ялинка, ялинка...» Пузирьовим-батькам теж нічого не лишається, як вмерти. Останньою реплікою «Ялинки у Іванових» стає фрази матері, яка помирає: «Боже, яка сумна в нас ялинка».

Подібний каскад смертей відбувається у фіналі трагіфарсу Ромчевича «Легковажна д(р)ама». Після загальної стрілянини один за одним помирають усі персонажі: Раде, його дружина Дара, троє наркоманів, Пан, а також протагоністи п'єси – Джордже і Сека. Вони помирають від вибуху гранати, прилігши на ліжко після «танцю смерті».

6. Одним із основних проявів суцільного трагіфарсового ефекту є **тотальна несприйнятливність до трагізму**. Так, у першій картині «Ялинки у Іванових» нянька відрубє сокирою голову тридцятидворічній Соні Островій під час загального купання. «Ти заслужила цю смерть», – говорить вбивця дівчинки, котра безугавно лаялась і поводила себе вкрай нестримано. Але батько й матір Пузирьови, які під час злочину дивилися «дурний балет з шерстяними пузати-ми балеринами», до смерті дочки відносяться як до найбуденнішої події. На це зокрема вказують авторські ремарки:

*Пузирьова-мати (позіхаючи). О жорстокий Бог, жорстокий Бог, за що Ти нас караєш.*

*Пузирьов-батько (сякається). Ми були як полум'я, а Ти нас гасиш.*

*Пузирьова-мати (пудритьсья). Ми хотіли дітям ялинку влаштувати.*

*Пузирьов-батько (цілується) І ми її влаштуємо... Незважаючи ні на що.*

Врешті-решт Пузирьова-мати «віддається йому», а Пузирьов-батько, «закінчивши свою справу», раптом захоплюється: «Господи, у нас померла дочка, а ми тут як звірі».

Від подібної легкості, з якою щось надзвичайне включається в коло буденного, і виникає трагіфарсовий ефект, що споріднює «Ялинку у Іванових» з іншими трагіфарсами ХХ ст. Пузирьови-Іванови, як, приміром, персонажі п'єси Е. Йонеско «Амедей, або Як його позбутися», просто не помічають жаху свого положення: їх непокоїть не гігантський труп, що 15 років зростає у їхній спальні, а скоріш незадоволеність один одним. Типологічне схожим з трагіфарсовими ефектами драми Введенського є і фінал п'єси американського абсурдиста Артура Копіта «Тато, тато, бідний тато!..» В ньому протагоністка звертається до свого сина: «Я лягла у ліжко

*і опинилась на якійсь дівчинці... І мені здається, вона вже не дихає. Більш за це, ти поховав її під своєю казковою колекцією марок, монет і книг...»<sup>1</sup>*

Подібна балаганно-фарсова несприйнятливість до трагізму – одна з головних ознак трагіфарсового жанру в сучасній драматургії. Наприклад, у п'єсі Небойші Ромчевича «Легковажна д(р)-ама» подружжя Джордже і Сека, бідні син і невістка заможного, злочинного та весільного Генерала, розмірковують про можливе написання книги, яка би скомпрометувала «стару скотину»:

*Джордже. Він би мене вбив і оком не зморгнув. І викинув з квартири.*

*Сека. Гм... Це посприяло б кращому продажу з книжки. Я б уже якось дала собі раду з процентами від продажу<sup>2</sup>.*

Це ж подружжя, яке своєю злочинною трагіфарсовою поведінкою нагадує Батечка та Матінку Убу з драм А. Жаррі, вбивають Генерала та в буквальному сенсі заливають його в бетон у його ж кімнаті. Тепер до кінця дії п'єси посеред сцени знаходиться – «безформний горбок з бетону. З нього стирчать сталеві пруті, праски, лампи, частини міксера тощо». Відвідувачам цей горбок видається за витвір нового мистецтва – фонтан у стилі поп-арт. Сека, ця нова леді Макбет, лається на свого недоумкуватого чоловіка, який до того ж хоче здатися властям: «*Ідіот. Осел. Мало того, що вбив батька, так ще й поховав його посеред кімнати! Я вже бачу, як поліцейські плачуть від сміху!*»<sup>3</sup>

Цей «плач від сміху» є жанровим маркером трагіфарсу. Жанрова дифузія трагічного і фарсового, травестіювання смерті є постійними ознаками поетики жанру, зокрема п'єси Небойші Ромчевича. Як і в трагіфарсі Йонеско «Амедей, або Як його позбутися», персонажі лягають поряд із трупом:

*Сека: Я ніколи ще не спала в кімнаті з мерцем!*

*Джордже: А тепер будеш!<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Копит А. Папа, папа, бедный папа! Ты не вылезешь из шкапа... Ты повешен нашей мамой между платьем и пижамой / Артур Копит // Современная драматургия. – 1989. – № 5. – С. 147.

<sup>2</sup> Ромчевич Н. А зараз мало бути найважливіше. – С. 104.

<sup>3</sup> Там само. – С. 109.

<sup>4</sup> Там само. – С. 110.

**7. Трагіфарсова невідповідність героя і ситуації.** У творах жанру трагічний герой перебуває у фарсових обставинах. Трагіфарсовий ефект «Ялинки у Іванових» особливо сильно проявляє себе в сюжетній лінії п'єси, що пов'язана з митарствами вбивці-няньки. Як це не парадоксально, саме вона є найбільш драматичним персонажем трагіфарсу: вона єдина, хто «всерйоз» сприймає трагізм ситуації (*«Мої руки в крові. Мої зуби в крові. Мене залишив Бог. Я божевільна»*). І ця «трагічна» героїня повністю не відповідає «фарсовій» атмосфері того, що відбувається. Навколо няньки – і в поліцейській дільниці, і в божевільні, і в суді, куди по черзі приводять вбивцю, – справжній балаган, який лише підкреслює за контрастом достовірність страждань і мук героїні. О. Введенський використовує в своєму трагіфарсі постійну «гру проти тексту», декларовану за кілька десятиліть після «Ялинки у Іванових» Еженом Йонеско. Сутність його, пояснює він, полягає в тому, що «на безглуздий, абсурдний, комічний текст можна накласти серйозну, урочисту, церемонну сцену». І навпаки, «щоб запобігти дешевих сліз, удаваних почуттів можна сполучити з драматичним текстом клоунаду, підкреслюючи за допомогою фарсових прийомів трагічний сенс п'єси»<sup>1</sup>. «Гру проти тексту» Йонеско, як і Введенський, застосовує практично у кожній своїй драмі. Недаремно він писав про свою п'єсу «Ігри в різню», де люди «помирають сотнями»: «Дуже кумедно. Сподіваюся, це буде найгумористичніша з усіх написаних мною п'єс»<sup>2</sup>.

Відвертою буфонадою зустрічає митарку поліцейська дільниця. Лише Городовий, здавалося б, проявляє співчуття до злочинниці, однак, виявляється, це співчуття входить до трагіфарсової програми: просто Городовий за боргом служби хотів *«відволікти вбивцю від її похмурих думок»*.

З колоритом лубка і цирку нянька зустрічається і в божевільні. Лікарю чомусь не сподобався килим, і він стріляє в нього, після чого санітар падає як мертвий. Лікар дивується: *«Чому ви впали, я стріляв не у вас, а в килим»*. Підводячись, санітар пояснює: *«Мені здалося, що я килим. Я помилився»*. Тут Введенський доводить до абсурду відомий прийом метафоричного уподібнення зовнішньо схожих

<sup>1</sup> Йонеско Э. Противоядия. – С. 48.

<sup>2</sup> Йонеско Э. Мой собственный кошмар / Эжен Йонеско // Иностранная литература. – 1965. – № 6. – С. 284.

предметів, поширений у цирковому мистецтві, німому і звуковому комічному кінематографі. Суть прийому описує В'яч. Вс. Іванов: «герой їсть свої шнурки так, якби це було спагеті, розрізає та поливає соусом капелюха, як печеня, переходить на корабель по пасажирці, що впала, як по місточку. В цих випадках другий контекст (для спагеті, печені, місточка) може розумітися як загальновідома норма. Якщо ж дані обидва контексти, то метафора мотивується підміною одного предмета іншим»<sup>1</sup>. Але Введенський цей, уже сам по собі парадоксальний прийом «парадоксализує», перебільшує: адже ніяких зовні схожих предметів (килимок і санітар) тут немає. І це ще більш посилює ефект трагіфарсового, умовного, неправдоподібного, малює ще один штрих до абсурдної атмосфери того, що відбувається.

Лікар із самого початку визнає няньку здоровою, використовуючи найабсурднішу логіку доказів:

*Лікар. Ви здорові. У вас колір обличчя. Порахуйте до трьох.*

*Нянька. Я не вмію.*

*Санітар. Один. Два. Три.*

*Лікар. Бачите, а кажете, що не вмієте. У вас залізне здоров'я,*

*Нянька. Я кажу з розпачем. Це ж не я рахувала, а ваш санітар.*

*Лікар. Тепер це вже важко установити.*

Ще більш строкаті балаганні шати вдягає драматург на своїх персонажів у сцені суду. І тут смерть є справою дріб'язковою, буденною, з нею справляються, так би мовити, у робочому порядку:

*Суддя (конаючи). Не дочекавшись Різдва – я вмираю.*

*Його швидко замінюють іншим суддею.*

*Інший суддя. Мені зле, мені зле. Порятуйте мене.*

*Вмирає. Його швидко замінюють іншим суддею.*

Черговий суддя приймає рішення у справі няньки. Він веде судовий процес у стилі народної комедії. Нарешті, суд виносить вирок:

*Суддя. Аделіну Францівну Шметтерлінг, що знаходилася нянькою і вбила дівчинку Соню Острову, стратити – повісити.*

*Нянька (кричить). Я не можу жити.*

*Секретар. От і не будеш. От ми й ідемо тобі назустріч.*

Трагічний стан героїні змішується з ексцентріадою поліцейських, медиків, суддів. Упродовж усієї п'єси сміх виконує свою

<sup>1</sup> Іванов Вяч. Вс. О структуре знаков кино // Труды по знаковым системам. – Т. 4. – Тарту, 1970. – С. 118.

Іванових» водночас вміщує в собі трагічне й фарсове, а сама трагіфарсова атмосфера дійства ще й гіперболізується авторськими ремарками. Так, у ремарці перед останньою картиною драми, в котрій відбувається цілий каскад смертей, автор говорить: *«Картина дев'ята, як і усі попередні, зображує події, що тривали за шість років до мого народження або за сорок років до нас. Це найменше. Так чого ж нам засмучуватись і тужити про те, що когось вбили. Ми нікого з них не знали. І вони все одно померли»*. Тим самим, травестіюючи смерть, драматург ніби готує глядача (читача) до останньої, найбільш «кривавої», кульмінаційної картини п'єси, намагаючись за допомогою свого «необхідного пояснення» зняти у свідка цих летальних подій можливий стан співпереживання. Так невідьомо пародіюється брехтівський «ефект очуження».

Трагіфарсовий жанр домінує в творчості численних представників драматургії ХХ – початку ХХІ ст. Саме до трагіфарсу тяжіють А. Жаррі («Убю-король», «Убю в рабстві»), Г. Аполлінер («Груди Тірезія», «Колір часу»), Б. Шоу («Пристрасть, отрута, скам'яніння», «Гірко, але правда»), Л. Піранделло («Генріх IV», «Оголені вдягаються»), В. Маяковський («Владимір Маяковський», «Клоп»), М. де Гельдерод («Сорока на шибениці», «Поминки в пеклі»), Б. Брехт («Людина це людина», «Свята Іоанна різниць»), Д. Хармс («Єлизавета Бам», «Комедія міста Петербурга»), М. Шізгал («Тигр», «Кохання»), А. Адамов («Пародія», «Всі проти всіх»), Е. Йонеско («Стільці», «Носороги», «Ігри в різню»), Е. Олбі («Американська мрія», «Пісочниця»), Н. Ф. Сімпсон («Однобічний маятник», «Оглушливий дзвін»), Ф. Аррабаль («Сад насолоди», «Архітекторта імператор Ассирії»), Т. Ружевиц («Кумедний старигань», «Стара жінка висиджує»), С. Мрожек («Кароль», «У відкритому морі»), А. Копіт («Тато, тато, бідний тато!..»), М. Фріш («Китайська стіна»), Ф. Дюрренматт («Метеор», «Осінній вечір»), Ж. Тардьє («Йдеться про...»), В. Коркія («Чорна людина, або Я бідний Сосо Джугашвілі»), Л. Петрушевська («Чоловіча зона»), В. Максимов («Берлін наприкінці ночі»), Г. Горін («Реінкарнація»), Б. Слейд («Там само, тоді само...»), М. Вішnek («Пригоди ведмедиків панда...»), Н. Ромчевич («Легковажна д(р)ама») тощо. Із сучасних українських драматургів до трагіфарсу звертаються Валерій Гітін («Фортінбрас не прийде») і Олег Гончаров («Фаворит його нікчемності»), Анатолій Наумов («Кафедра для достойника») і Неда Неждана («Самогубство самоти», «Угода з ангелом»).

---

## РОЗДІЛ 4.

---

### МОДИФІКАЦІЯ АРХАЇЧНИХ ЖАНРІВ У СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ

Окрім жанрових форм, які упродовж багатьох століть не припиняли свого розвитку, набуваючи проте відчутних трансформацій (трагедія, комедія, драма, мелодрама, трагікомедія), існують також численні жанри, котрі на довгий час (нерідко й цілі століття) випали з історії драматургії та не були затребувані театральним мистецтвом. Наприклад, у Давній Греції виникають трагедія й комедія, що існують і сьогодні, та сатирова драма, яка зникає ще за часів античності (жанр припиняє своє існування у IV столітті до н. е.).

У драматургії середньовіччя з'являються жанри релігійної (духовної) драми, що були пов'язані з богослужіннями та з сюжетами Біблії й житійної літератури (літургійна драма, ауто, містерія, міраклъ). В той же період народжується і світський театр із системою власних жанрів (фарс, соті, фастнахтшпіль, мораліте, інтерлюдія). Однак переважна більшість жанрів середньовічного театру припиняє своє існування разом із присмерком доби: наприклад, містерія зникає ще в середині XVI ст., будучи заборонена 1548 р., міраклъ проіснував на європейській сцені до початку XVIII ст., постановки ауто в Іспанії забороняють у 1765 р. Власне, для жанрів літератури й мистецтва у цілому це є цілком природним. *Жанри мають різний історичний обсяг*, вони народжуються за певної історичної доби, розвиваються, досягають вершини, а часом і вмирають.

Проте у драматургії XX – початку XXI ст. характерною є чітка тенденція до відродження та модифікації архаїчних жанрів, насамперед, здавалося б, «мертвих» жанрів середньовічного театру. У її жанровій системі вагоме місце посідають жанри релігійної драми (міраклъ і особливо містерія), дидактичні (мораліте й притча) та комедійні жанри (фарс, інтермедія, інтерлюдія, комедія дель арте, екстраваганца). Достатньо звернутися до авторських жанрових

визначень п'єс Б. Шоу, серед яких ми знайдемо і «містерію» («Кандіда»), й «інтерлюдію» («Інтерлюдія в театрі», «Смаглява леді сонетів»), і «притчу» («Андрокл і лев», «Притчі про далеке майбутнє»), і «екстравагантцу» («Візок з яблуками», «Гірко, але правда», «На міліні», «Женева»).

Показові також поодинокі спроби відродити античний жанр сатирової драми. У вступному слові до книжки своїх п'єс «6x0» (1998) Юрій Тарнавський зауважує, що у побудові циклу драматичних текстів він спирався на структуру давньогрецької трагедії. «Тетралогія, це теж витвір клясичної грецької трагедії – чотири твори, споріднені однією темою, що становлять *трилогію*, а четвертий – *сатирівська драма*, в якій, спрощено кажучи, кепкується з героїв на теми трилогії. Взоруючись на цім, чотири перших твори автор назвав тетралогією і дав їй назву *Трикутний квадрат*. Складається вона з трилогії *Трое очей*, в яку входять *Сука(скупа)-розпука*, *Жіноча анатомія* і *Не Медея*, що всі якоюсь мірою трагічні за своїм характером, і *Карлики*, гротескна «сумна комедія», що відповідає сатирівській драмі, в якій герої перших трьох творів стали людьми малого росту»<sup>1</sup>.

Безумовно, говорити просто про «реставрацію» архаїчних жанрів драматургії у сучасному театрі було б не зовсім коректно. Вони не стільки реставруються, скільки суттєво оновлюються, наповнюються новим жанровим змістом і набувають таких нових форм, що часто мають мало спільного із середньовічними жанровими матрицями. Особливості модифікації архаїчних жанрів, які після тривалої перерви повернулись до театрального життя в абсолютно новому драматургічному дискурсі, ми й розглянемо у цьому розділі.

#### 4.1. Жанри релігійної драми

Поряд із сучасною драматургією, в історії театру XIX–XX століття вже були періоди, коли виникав величезний інтерес до жанру містерії та спроби відродити його. Це романтизм і символізм. Романтична містерія проявила себе в драматургії Англії («Кайн» Д. Г. Байрона, «Звільнений Прометей» П. Б. Шеллі), Німеччини («Життя і смерть святої Геновеви» та «Імператор Октавіан» Л. Тіка),

<sup>1</sup> Тарнавський Ю. «6x0». – С. 5.

Франції («Вуста і чаша» А. де Мюссе), Польщі («Дзяди» А. Міцкевича, «Ірідіон» З. Красинського, «Балладіна» і «Лілла Венета» Ю. Словацького), Росії («Орлеанська діва» та «Камоєнс» В. Жуковського, «Іжорський» В. Кюхельбекера).

Про містерії та містеріальність символістів писали численні науковці<sup>1</sup>. Так, містерії російського символізму ґрунтовно проаналізовані у дисертації М. Ібрагімова<sup>2</sup>. Він приділив увагу визначенню параметрів містеріальності у цій драматургії, виявив своєрідність її поетики, визначив жанрово-стилістичні особливості містеріальності у творчості З. Гіппіус («Святая кровь»), А. Белого («Пришедший», «Пасть ночи»), В. Брюсова («Земля»), В'яч. Іванова («Тантал», «Прометей»), О. Блока («Балаганчик», «Король на площаді», «Незнакомка», «Роза и Крест», «Песня судьбы»), Ф. Сологуба («Дар мудрых пчел», «Победа смерти», «Литургия Мне», «Ночные пляски»), Г. Чулкова («Семена бури», «Адония») О. Ремізова («Бесовское действо», «Трагедия о Иуде», «Действо о Георгии Храбром») Д. Мережковського («Будет радость»). М. Ібрагімов доходить до висновку, що кожний жанрово-стилістичний варіант містеріальності обумовлений її індивідуальною авторською концепцією. Якщо для Белого містеріальність пов'язана з концепцією Символу і теорією символізації, то для Блока вона полягає в «ідеї шляху», що розуміється як пошук імені в інтенціональних

---

<sup>1</sup> Приходько И. С. Возрождение мистерии в начале XX века. Драма У. Б. Йетса и А. Блока / Ирина Степановна Приходько // Нормативность жанра в зарубежной литературе XVIII–XX веков. – Горький, 1990. – С. 34–37; Вестбрук Ф. Дионис и дионисийская трагедия. Вячеслав Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве / Филип Вестбрук. – Амстердам, 2007. – 320 с.; Титаренко С. Д. Искусство как теургия (неопубликованная поэма- послание Вячеслава Иванова «Ars Mystica») / Светлана Дмитриевна Титаренко // Символ. – 2008. – № 53–54. – С. 27–42; Титаренко С. Д. Мистерально-мифологическая природа жанра мелопеи «Человек» в творчестве Вячеслава Иванова / Светлана Дмитриевна Титаренко // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2009. Серия 9. – Вып. 2. Ч. 2. – С. 55–65; Цимборска-Лебода М. Театральные утопии русского символизма / Мария Цимборска-Лебода // Slavia. – Т. 3. – № 3/4. – Praha, 1984. – С. 358–368; Symborska-Leboda M. О поэтике русской символистской мистерии / М. Symborska-Leboda // Literaria humanitas. – Brno, 1991. – С. 301–308; Мусий В. Б. Жанр мистерии в драматургии Федора Сологуба / Валентина Борисовна Мусий // Південний архів. – Зб. наук. праць. Філологічні науки. – Вип. XXXVII. – Херсон, 2007 – С. 88–93.

<sup>2</sup> Ібрагімов М. И. Драматургия русского символизма : Поэтика мистеральности: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Марсель Ильдарович Ибрагимов. – Казань: Казанский гос. ун-т, 2000. – 178 с.



світах та ідеї відповідностей між цими світами та реальною дійсністю. У Ф. Сологуба містеріальність пов'язана з концепцією егоцентризму, з ідеєю боротьби і тотожності протилежностей (Айси – Ананке, Альдонси – Дульцинеї, Лірики – Іронії, Любові – Смерті). В світогляді В'яч. Іванова містеріальність асоціюється з діонісизмом, діалектикою «чоловічого» і «жіночого», «піднесення» і «зішестя», індивідуальності та соборності. Однак, зауважує науковець, незважаючи на існування різних концепцій містеріальності, загальним для символістів залишається розуміння містеріальності як пізнання за допомогою символу і міфу імені (сутності), що розуміється як Міф. Тому поетика містеріальності є поетика імені (сутності).

Специфічною спробою модифікованого жанру містерії є «Залізна містерія» поета, філософа, містика Даниїла Андрєєва. Говорячи у своєму філософсько-релігійному трактаті «Роза Миру» про міста майбутнього (Вергради), він бачить невід'ємною частиною їх архітектурних ансамблів «містеріали» – театри драматичних і музичних містерій. Розмірковуючи про репертуар цих «містеріалів», Даниїл Андрєєв пропонує переосмислити цілу низку творів минулого та побачити в них риси містерії нового типу: «Трагедії Есхіла, Фауст, Орфей, драми Калідаси й Тагора, Пер Гюнт, Лоенгрін, Парсифаль, Сказання про град Кітеж – всі ці твори можуть і повинні бути філософськи та сценічно трактовані як містерії»<sup>1</sup>. До таких творів належить і його ж «Залізна містерія». Як «сценічне дійство нового типу» її аналізує А. С. Ігнат'єва. Вона відзначає, що засновуючи твір на історії Росії ХХ століття, Д. Андрєєв «домагається масштабності і багатозначності зображення за рахунок розширення контексту, який переводить події в умовно-символічний план, створюючи драму космогонічного розмаху. Система персонажів, організація сценічного простору, підхід до зображення подій покликані підкреслити містеріальну суть «сценічного дійства», допомагають розглядати події історії як результат процесів, що протікають в інших світах»<sup>2</sup>. Окремі розділи своїх

<sup>1</sup> Андрєєв Д. Л. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. Роза Мира / Даниил Леонидович Андреев. – М.: Московский рабочий; Приселье, 1995. – С. 545.

<sup>2</sup> Ігнат'єва А.С. «Железная мистерия» Д. Андреева как «сценическое действо нового типа» / А.С. Игнат'єва // Неординарные формы русской драмы XX столетия: Мужвуз. сб. научных трудов. Отв. ред проф. Бабичева Ю.В. – Вологда, 1998. – С. 88–95.

дисертацій (відповідно докторської та кандидатської) «Залізній містерії» присвячують О. А. Дашевська<sup>1</sup> та Т. В. Мельникова<sup>2</sup>.

Мартін Есслін справедливо зауважував, що «намагаючись проникнути в кінцеві істини людського існування не шляхом розумового пізнання, а шляхом передачі метафізичної правди образами живого досвіду, театр абсурду зачіпає релігійну сферу»<sup>3</sup>. Ця думка є правомірною і щодо всієї драматургії ХХ – початку ХХІ століття. В. Хлебніков і А. Арто, О. Введенський та І. Бахтерєв, М. де Гельдерод і Ф. Дюрренматт, Ж. Жене і Ф. Аррабаль, Д. Фо й Вен.Єрофєєв, Я. Верещак і Л. Чупіс дали зразки драматичних текстів, у яких релігійні, ритуальні, містеріальні елементи є наріжними. Найчастіше вони співвідносяться із жанром середньовічної містерії, що відтворювали події Святого Письма, насамперед різдвяні й великодні. Але до подій, пов'язаних з народженням і воскресінням Христа, долучалися також усі події Старого й Нового Заповітів, що мали у свою чергу зв'язок із ними. Окрім різдвяних і великодніх подій, згодом опрацьовувалися інші епізоди Священної історії (історії гріхопадіння, Авраама та Ісаака, Йосифа, Благовіщення, весілля в Кані, Христові притчі тощо). Іноді містерія створювалась на матеріалі не релігійної, а історичної події («Містерія про облогу Орлеана» з образом Жанни д'Арк). Ця жанрова «широта» містерії середніх віків зберіглась і в сучасній драматургії.

Орієнтацію саме на містерію маркують численні авторські жанрові номінації. Вони фігурують у п'єсах В. Соловйова, Б. Шоу, М. де Гельдерода, В. Маяковського, Д. Фо, Е. Ерба, Х. Хартомацидіса, В. Леванова, В. Босовича, В. Діброви, Н. Нежданої, А. Вишневського тощо.

У драматургії ХХ – початку ХХІ ст. наявні кореляції й з іншими архаїчними жанрами, наприклад, із міраклем, що, як відомо, засновувався на житті, діяннях і чудесах святих або Богородиці. У заголовковому комплексі драматичного твору він також буває артикульований. Наприклад, Ігор Бахтерєв іменує свою експериментальну п'єсу

---

<sup>1</sup> Дашевская О. А. Жизнестроительная концепция Д. Андреева в контексте культур- философских идей и творчества русских писателей первой половины ХХ века / Ольга Анатольевна Дашевская. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2006. – 435 с.

<sup>2</sup> Мельникова Т.С. Система кодов искусства в поэзии Даниила Андреева: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Валериевна Мельникова. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2011. – 185 с.

<sup>3</sup> Esslin M. The Theatre of the Absurd. – L., 1987. – P. 312.

«Міраклі із Мо-хо-го», назви «сатиричної легенди» М. Метерлінка «Диво святого Антонія» та «співучо-танцювально-розмовного фентезі» Ярослава Верещака «Чудо святого Миколая» співвідносяться із основною жанровою складовою міраклію.

Проте для сучасних драматичних творів, які модифікують архаїчні жанрові форми, не є актуальною жанрова чистота – елементи середньовічних жанрів перебувають у тому ж процесі жанрової конвергенції, що й трансформовані компоненти сучасних жанрів. Тому навряд чи доречно і до того ж можливо розрізняти ті ж містерію та міраклі у жанровій системі сучасної драматургії. Отож надалі в якості синоніму релігійної драми ми користуватимемось домінуючим жанром – жанром містерії.

Показово, що містерія відроджується не лише у драматургії, а й в інших видах мистецтва. Одним із головних ініціаторів відродження жанру містерії Ріхард Вагнер, поєднавши містерію, міф і драму, створює синтетичну романтичну драму-містерію «Парсифаль». Як зауважує А. А. Преодоляк, авторка дисертації про містерію у музичному театрі Німеччини XIX–XX століття, саме «Парсифаль» став тією відправною точкою, котра призвела в XX столітті до формування «нової» містерії. Подальші пошуки в галузі музичного театру проводилися або з метою спростування, або виправдання і підтвердження вагнерівської ідеї на право побутування жанру містерії в постійно модельованому просторі сучасного музичного театру»<sup>1</sup>.

Надзвичайно показовим є типологічна спорідненість тих жанротворчих процесів у відновленні та модифікації містерій, що відбувались у різних видах мистецтва. Як свідчать дослідження сучасних музикознавців, у містеріях Р. Вагнера, Р. Штрауса, П. Хіндеміта, К. Орфа, А. Шенберга, К. Штокхаузена поєднуються різні філософські системи, сполучаються різноманітні стильові принципи та жанрові риси. Так, наприклад, у «Саломеї» Р. Штрауса «сполучені філософські системи А. Шопенгауера, С. К'єркегора, змодельовані ідеї Ф. Ніцше, біологічний позитивізм Г. Спенсера, фрейдизм з його нав'язуванням патологічних форм диктату підсвідомості, філософія

<sup>1</sup> Преодоляк А. А. Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков: от Р. Вагнера к К. Штокхаузену: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Анна Анатольевна Преодоляк. – Ростов-на-Дону: Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2007. – С. 3.

життя А. Бергсона. Тому концептуальний ряд твору багаточаровий, що відображено і в поєднанні принципів художньої творчості епохи: символізму, натуралізму, імпресіонізму, експресіонізму. Через це «дикє» сполучення парадоксів, розкривається трагедія любові, життя і смерті»<sup>1</sup>. У «Гармонії світу» П. Хіндемита «сполучаються моделі середньовічної і симфонічної містерій». А творець «баварської містерії» (авторське визначення) «Бернауерін» К. Орф «сполучає елементи містерії, карнавалу, ярмаркових балаганів, костюмованих дійств»<sup>2</sup>.

Те ж саме стосується містерій ХХ–ХХІ століття. В опері А. Шенберга «Мойсей та Аарон» містерія стає об'єднуючим жанром вільного синтезу опери, ораторії, проповіді. У гепталогії К. Штокхаузена «Світ» містерія постає поліжанровим симбіозом, оскільки твір є єдиним і цілісним, «однак він же може розпадатись і вільно монтуватись із «кубиків-блоків», сцен і картин. Автор здійснює спробу створення нового літургійного обряду-дійства, разом із глобальним синтезом багатьох релігійних систем»<sup>3</sup>.

Говорячи про містерії у музичному мистецтві, не можна не згадати і творчість Олександра Скрябіна. Одним із його останніх і нездійснених задумів була «Містерія», яка мала втілитися у грандіозне синтетичне дійство – симфонію не лише звуків, але й фарб, запахів, рухів, навіть архітектури, що звучить. Скрябін задумав «Містерію» для оркестру, світла і хору в 7000 голосів, і вона мала виконуватись у давньому індійському храмі на березі Ганга. Це було покликано об'єднати все людство і викликати в ньому почуття братерства.

Подібні вражаючі сходження у модифікаціях жанру представниками різних видів мистецтва підтверджують висунуту О. С. Чирковим концепцію про драматургію як метавид мистецтва.

Зауважимо, що категорія містерії сходить не тільки до жанру середньовічної європейської містерії. Драматурги ХХ–ХХІ ст. не

---

<sup>1</sup> Преодоляк А. А. Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков: от Р. Вагнера к К. Штокхаузену: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Анна Анатольевна Преодоляк. – Ростов-на-Дону: Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2007. – С. 167

<sup>2</sup> Там само. – С. 167–168.

<sup>3</sup> Там само. – С. 166. Див. також: Преодоляк А. А. Концепция «новой» мистерии в гепталогии «Свет» К. Штокхаузена / Анна Анатольевна Преодоляк // Южно-русский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону: Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2006. – № 1. – С. 138–145.

обмежуються лише християнською містеріальністю, а охоче звертаються до різноманітних релігійних пластів, які навіть усередині одного твору можуть змішуватись. Містеріальне у сучасній драмі – це християнська літургія і язичницький обряд, елевсинські дієства і містика стародавніх єгиптян, міфологія ацтеків, Каббала, дзен-буддизм тощо.

Показово, що самі драматурги висловлювались про необхідність ритуалу, магії, містерії у сучасному театрі. Так, Антонен Арто, мріючи про «магічний», релігійний театр, відзначав, що теми такого театру «будуть космічними, загальними, витлумаченими згідно з найстародавнішими текстами, запозиченими зі старих мексиканських, індуїстських, іудаїстських, іранських космогоній і тому подібних джерел»<sup>1</sup>. Про театр як ритуал говорив і Ж. Жене, який був певен того, що мистецтво нашого часу покликано замінити собою релігію, а саме театральне видовище – особливо, у модерністському й постмодерністському театрі, – відтворює «ритуал офірування, що відбувається під час літургії»<sup>2</sup>.

Сучасні українські драматурги нерідко звертаються до давніх політеїстичних вірувань пращурів, відображаючи їх у своїх текстах («Чарований Запорожець» Б. Жолдака, «Казка про Вершника» В. Вовк, «Вирію, не зникай» Н. Симчич, «Авва і Смерть» О. Танюк, «Душа моя зі шрамом на коліні» Я. Верещака). На політеїзм у сюжетній матриці української драми на межі ХХ–ХХІ століття та містичну структуруючу гру праслов'янських кодів у її архетипах звертала увагу О. Когут<sup>3</sup>.

Зауважимо, що подібні драми тісно пов'язані з добою українського бароко, її ігровою та комічною стихією, вони інтегрують міфологічні й фольклорні (насамперед казкові) елементи. У них нерідко присутнє химерне, або фентезійне тло – персонажі мають здатність здійснювати подорожі у потойбіччя та контактувати із його мешканцями. Приміром, діти з п'єси «Вирію, не зникай» Н. Симчич допо-

<sup>1</sup> Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима. / Антонен Арто. – М.: Мартис, 1993. – С. 134.

<sup>2</sup> Цит. за: Лібман З. Я. Агонія сміху: «комічне», «трагічне», і «героїчне» в літературі модернізму / Захарій Якович Лібман. – Київ : Дніпро, 1969. – С. 199.

<sup>3</sup> Когут О. В. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії. – С. 43–66.

магають мешканцям іншосвіття здолати сили зла. У «Чарованому за-порожці» Б. Жолдака відбувається весілля козаків і русалок. У п'єсі О. Танюк «Авва і смерть» егоцентричний вчений Петро віднайшов спосіб воскрешати мертвих, а його собака й «асистент» Авва час від часу прогулюється у потойбіччя. Протагоніст драми «Душа моя зі шрамом на коліні» Я. Верещака Я (казкар на прізвисько Слав. Ко-ко) зізнається, що його вбили «кілька секунд назад», і звертається до глядачів із власного потойбіччя («чи я вже так отруєний театром, що й після смерті... тобто в цьому дивному сні без вас... без глядачів не можу»<sup>1</sup>), в якому зустрічається спочатку із Чорним Ангелом, а потім із іншими потойбічними мешканцями.

Показово, що автори цих драм у жанрових номінаціях артикують не лише містеріальне, але й казкове, феєричне, фентезійне як важливі елементи поезики. Так, вищезгаданим драматичним творам Оксана Танюк дає визначення «*Фентезі-притча з елементами чорної сучасності*», Ярослав Верещак – «*сучасна казка*», а Богдан Жолдак – «*химерна феєрія*». Відтак можна стверджувати, що елементи споріднених жанрів і метажанрів сходяться у сучасній містерії. Серед них, наприклад, вельми рідкісна у світовій драматургії драма-феєрія, у зразках якої («Снігуронька» Островського, «Блакитний птах» Метерлінка, «Затонулий дзвін» Гауптмана, «Лісова пісня» Лесі Українки) наявні елементи магії, видовищності і казковості та діють персонажі, наділені надприродною силою (феї, демони, міфологічні істоти). Як відзначав П. Паві, «така п'єса можлива тільки тоді, коли присутній ефект казковості або фантастичності, який протиставляє реальному, тобто «правдивому» світові референтний, де діють інші закони»<sup>2</sup>.

Зауважимо, що йдеться саме про *елементи* феєрії у моделі спорідненого жанру містерії, тоді як про існування окремого жанру феєрії у сучасній драматургії говорити все ж не доводиться. Це стосується, наприклад, п'єси Лідію Чупіс «Танці гончарного кола», яка названа «драматичною феєрією» і присвячена Айседорі Дункан. За словами О. Бондаревої, авторці вдалося «перетворити відому біографічну колізію на неординарну театральну містерію завдяки активізації багатьох вну-

<sup>1</sup> Верещак Я. Душа моя зі шрамом на коліні / Ярослав Верещак // Страйк ілюзій: Антологія сучаної укр. драматургії. – С. 99.

<sup>2</sup> Паві П. Словник театру. – С. 557.

трішніх діяхронних ресурсів драми як унікального виду мистецтва, сполучених з чималою кількістю авторських знахідок»<sup>1</sup>. Дослідниця чудово демонструє як жанрове наповнення драми (зокрема, структурне зближення з античною трагедією), так і напрочуд розмаїтий контекстуальний реєстр семантичного наповнення образу гончарного кола. У ньому О. Бондарева віднаходить понад двадцять символічних паралелей: зв'язок із містерійним циклом Діоніса і з театральним коном, з циклічною моделлю вічних мандрів і кодом Агасфера, єгипетською і китайською символікою тощо. Науковець дешифрує містеріальні коди п'єси Л. Чупіс, що належать різним культурам, наче підтверджуючи вище наведені слова Арто про різноманітні джерела магічного театру майбутнього. Так, аналізуючи ритуальні рухи по колу з «Танців гончарного кола», О. Бондаревою згадуються «замкнені колоподібні процесії, круговий танець дервішів, пляски довкола вогню, капища або ідола, люлька миру, що передається по колу, магічний рух арабських паломників довкола Кааби, буддистів довкола ступи, священика з кадилом довкола вітваря, коло для медитації тибетських лам, кружляння шаманів»<sup>2</sup>. Отже, вкотре підтверджується, що сучасна драматургічна містерія є поліетнічною та полірелігійною.

Надія Мірошниченко, досліджуючи неоміфологічне моделювання тексту в сучасній неміметичній українській драмі, зосереджує увагу на драмі-фентезі, пропонуючи розглядати її «як п'єсу, в якій змодельовано особливу територію з автономними законами існування реальності. Ця реальність може бути магічною, фантастично-футуристичною, містичною, ігровою тощо»<sup>3</sup>. Згідно із цим вона виділяє різновиди драматичного фентезі: магічне («Станція, або Розклад бажань на завтра» Олександра Вітра) футуристичне («Клаптикова порода» Артема Вишневського), містичне та ігрове. 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

<sup>1</sup> Бондарева О. Гончарне коло Лідії Чупіс / Олена Бондарева // Чупіс Л. Танці гончарного кола: П'єси. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2007. – С. 208.

<sup>2</sup> Там само. – С. 225.

<sup>3</sup> Мірошниченко Н. Химерна драма. Неоміфологічне моделювання тексту в українському драматичному фентезі / Надія Мірошниченко // Курбасівські читання: наук. вісн. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011. – № 6, ч. 1. – С. 110.

світ через особливу призму і побачити в ньому авторські акценти і паростки нового, інакшого світовідчуття і світогляду»<sup>1</sup>. Дослідниця пропонує також термін «химерна драма» (дотичний до терміну «химерний роман») та суголосні з ним поняття «химерність» або «химеризм». Ми ж розглядатимемо зразки драматичного фентезі (химерної драми) у контексті модифікованого жанру містерії.

Спостереження над особливостями розвитку релігійної драми у сучасну епоху дозволяють нам виділити кілька її типів: **1) містерія-реконструкція; 2) містерія-реінтерпретація; 3) містерія-деконструкція (парамістерія); 4) містерія-буф.**

1) Під **містерією-реконструкцією** ми розуміємо драматичний або театральний текст, що зорієнтований на автентичний жанр містерії (частіше за все – середньовічної), при цьому зберігає та репродукує його змістові та поетикальні риси. Прикладом такого типу може слугувати містерія Гуго фон Гофманстала «Ім'ярек» («Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes», 1911), яка була створена на основі декількох середньовічних містерій, насамперед однойменної англійської п'єси-мораліте («Everyman», 1490). Її джерелом також була повчальна п'єса Ганса Сакса «Комедія про смерть заможної людини». Вживання у стиль далекої доби, як слушно зауважує Ю. Архипов, Гофмансталь здійснює «настільки віртуозно й повно, що схоже не на стилізацію, а на реставрацію якогось середньовічного пам'ятника»<sup>2</sup>. Вперше містерія «Ім'ярек» поставлена Максом Рейнгардтом в Берліні, з 1920 р. її щорічно (за винятком кількох років) ставили на Зальцбурзькому театральному фестивалі, а також не менше восьми разів екранізували. До п'єс даного типу можна також віднести ранню драму того ж Гофманстала «Дурень і смерть» («Der Tor und der Tod», 1893) та його пізній «Великий Зальцбурзький театр життя» («Das Salzburger grosse Welttheater», 1922).

Ще раніше за Гофманстала до спроб реконструкції або стилізації містерій звертались і романтики. Наприклад, у передмові до драми саме такого типу «Іжорський» Вільгельм Кюхельбекер зізнався: «Наш <"Ижорский"> создан <.> более по примеру бесхитростных

<sup>1</sup> Мірошніченко Н. Химерна драма. Неоміфологічне моделювання тексту в українському драматичному фентезі / Надія Мірошніченко // Курбасівські читання: наук. вісн. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011. – № 6, ч. 1.

<sup>2</sup> Архипов Ю. Гуго фон Гофмансталь: поезія і життя на рубежі двох століть // Гофмансталь Гуго фон. Избранное. – М.: Искусство, 1995. – С. 29.



аллегорических игрищ Ганса Сакса, Братий страстей Господних (Frères de la Passion), английских менестрелей, немецких мейстер-зингеров и, если угодно охотникам до имен более громких, Кальдероновых Sacramentales»<sup>1</sup>.

До подібних реконструкцій належать традиційні постанови середньовічних містерій та сучасних драм, створених за архаїчними жанровими моделями. Вже у 1930-ті роки в різних європейських країнах (Англія, Іспанія, Італія, Франція) театри здійснюють реконструкції середньовічних текстів. Так, традиційні щорічні релігійні фестивалі проходять при Кентерберійському соборі в Англії, на батьківщині середньовічних циклів містерій – у Йорку та Векфілді. На них демонструють реконструйовані містерії англійського середньовіччя, а окрім того драматурги пишуть власні містерії спеціально для фестивалів. Так, до фестивалю 2016 р. у Векфілді письменник Нік Лейн створив дві містерії – «Гріхопадіння і воскресіння» («The Fall and Rise») та «Ціна любові» («The Price of Love»), засновані на текстах Старого та Нового Заповітів<sup>2</sup>. Як правило, подібні тексти у рецепції театрознавців та широких глядачів асоціюються виключно з реставрацією та у кращому разі осучасненням давнього жанру. Недаремно режисер Векфільдського фестивалю Ендрю Лоретто зауважує про вищезгадані реконструкції Н. Лейна: «в той час як мова була оновлена й історії адаптовані таким чином, що вони мають відношення до сучасної аудиторії, він зберіг первинну форму вірша»<sup>3</sup>.

2) **Містерія-реінтерпретація** не стільки відтворює, скільки перетворює архаїчний жанр. Зберігаючи виключно релігійну спрямованість або ж поєднуючи її зі світською, вона переосмислює містеріальні мотиви й образи, нерідко віддаляючись від біблійних подій та прототипів. Драматурги, що вдаються до подібних форм, не прагнуть до реставрації середньовічних текстів. Вони створюють сучасні містерії, збагачені художніми досягненнями модерністської та постмодерністської культури. Це своєрідні апокрифи,

<sup>1</sup> Кюхельбекер В. К. Ижорский / Вильгельм Карлович Кюхельбекер // Кюхельбекер В.К. Избр. произв. В 2 т. – Т. 2. – М.: Сов. писатель, 1967. – С. 277.

<sup>2</sup> How the medieval Wakefield Mystery Plays have been given a modern makeover [Електронний ресурс] / Режим доступу до ресурсу: <http://www.yorkshirepost.co.uk/what-s-on/theatre/how-the-medieval-wakefield-mystery-plays-have-been-given-a-modern-makeover-1-8070508>

<sup>3</sup> Ibidem.

просякнуті релігійними алюзіями та ремінісценціями. При цьому автори містерій-реінтерпретацій створюють саме релігійні містерії, адже для переважної більшості з них (П. Клодель, А. Монтерлан, Т. С. Еліот, К. Войтила тощо) жанр є співзвучний християнському світогляду і є органічним для художнього відтворення християнських ідей та цінностей. Для порівняння зауважимо, що автори модифікованих містерій наступни - конструкція та містерія-буф) зовсім не обов'язково (а радше навіть ні) є драматургами-християнами.

Як слушно зауважує Т. Ємельянова, «середньовічна драма, що синтезує Слово і релігійне дійство, стає універсальною жанровою моделлю для сучасних драматургів різних національних шкіл і конфесійних орієнтацій»<sup>1</sup>. Упродовж ХХ – початку ХХІ ст. містерій-реінтерпретації створювали французькі митці Габріель Марсель («Людина праведна»), Анрі Монтерлан («Пор-Рояль»), Поль Клодель («Благовіщення Діви Марії»), Шарль Пегі («Містерія про милосердя Жанни д'Арк»)<sup>2</sup>, представники британської драматургії Томас Стернз Еліот («Убивство в Соборі»), Вільям Баглер Єйтс («Голгофа»), Крістофер Фрай («Сон ув'язнених»), Дороті Сейєрс («Ревність до дому Твого»), Чарльз Вільямс («Томас Кранмер Кентерберійський»), поляк Кароль Войтила – майбутній Папа Іван Павло II («Випромінювання батьківства»), росіянка Єлизавета Кузьміна-Караваєва – згодом мати Марія Скобцова («Анна», «Солдати»).

Наприклад, французький драматург Поль Клодель у своїх релігійних драмах «Благовіщення Діви Марії» та «Атласний черевичок» переосмислює євангельські сюжети. Французький дослідник творчості Клоделя П.-А. Сімон має рацію, коли пише: «Помістивши Бога в центрі драми і, якщо так можна висловитися, ставлячи драматурга на його місце, щоб керувати дією і створювати її, він

<sup>1</sup> Ємельянова Т. В. Типология жанра мистерии в английской и русской драматургии первой половины XX века :Ч. Уильямс, Дороти Сэйерс, К. Фрай и Е. Ю. Кузьмина-Караваева: автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.05 / Татьяна Владимировна Емельянова. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1998. – С. 5.

<sup>2</sup> Див.: Тайманова Т. С. Мистерия о милосердии Жанны д'Арк. (Современная мистерия: к вопросу о жанре) / Татьяна Соломоновна Тайманова // Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Труды по романо-германской филологии. Проблемы метода и жанра в зарубежных литературах. – Тарту: Тартуский гос.ун-т, 1988. – Вып. 792. – С. 99–106.

з'єднував не тільки чисто християнські форми містики: містерії Середніх віків і *autos sacramentales*, але – у більш загальному сенсі – релігійну і метафізичну течію високої грецької трагедії, Есхілове бачення людини»<sup>1</sup>. Інший французький науковець А. Вашон переконливо показує, як структуру всієї містерії Клоделя пронизує літургія, граючи роль своєрідного «кістяка» цієї драми, завдяки якому її дія виходить за рамки актуального моменту і стикається з вічністю<sup>2</sup>.

Поетиці релігійної драми Поля Клоделя присвячує кандидатську дисертацію Є. Гришин<sup>3</sup>. У ній належну увагу звернено на проблему співвіднесення Клоделевих зразків сучасної містерії та середньовічних канонів. Є. Гришин відзначає зв'язок «Благовіщення Діви Марії» із традиційним жанром, адже в основі твору лежить біблійний сюжет Благовіщення, точніше його умовна схема, яка «притягує до себе цілий ряд інших сюжетних ходів, що сходяться в фіналі містерії. Зокрема, на символічному рівні в драмі розвивається рух містеріального сюжету від Благовіщення до Різдва»<sup>4</sup>.

Крім того, зазначає дослідник, Клодель спирається на біблійних персонажів, хоча й не слідує повністю за одним обраним біблійним прототипом (його персонажі не носять біблійних імен). З метою актуалізації та посилення містеріального начала, виведення драми на позачасовий, універсальний рівень Клоделем використовуються традиційні прийоми, що зберігають «пам'ять жанру» і органічно з ним пов'язані: автор вводить в структуру драми біблійні тексти та елементи літургії, а також церковну музику і співу. Не сприймається трагічно і загибель героя у кульмінаційний момент драми. Трагізм «знімається» за рахунок принципової нетрагічності акту самопожертви, еталоном якого служить смерть Христа і спокутування гріхів – кульмінаційний момент в середньовічній містерії.

---

<sup>1</sup> Simon P.-H. Theatre et destin. La signification dramatique en France au XX siecle. – P., 1959. – P. 173

<sup>2</sup> Vachon A. Le temps et l' espace dans l'œuvre de Paul Claudel / André Vachon. – Paris: Éditions du Seuil, 1965. – 455 p.

<sup>3</sup> Гришин Е. В. Поэтика религиозной драмы Поля Клоделя («Полуденный раздел», «Извещение Марии», «Атласный башмачок»). – Дисс... канд. филол. наук / Евгений Викторович Гришин. – Коломна, 2007. – 173 с.

<sup>4</sup> Там само. – С. 156–157.

Разом із тим, Клодель не ставив собі художнім завданням відтворення містеріального жанру в його традиційному вигляді: «Драматург ускладнює структуру дії, розділяючи його на чотири частини і пролог, забезпечуючи його ремарками і авторськими коментарями, в той час як середньовічна містерія такого членування не знала. Але головне оновлення клоделевської містерії йшло по шляху її інтелектуалізації та зближення з театром символізму<sup>1</sup>.

Даний різновид містерії поширений також в українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття. До містерії-реінтерпретації слід віднести «Страсті за Юродивим» та «Плач над Юдою» Лідії Чупіс (можна було б зарахувати сюди і втрачений текст її «Марії Магдалини», що, очевидно, за авторським задумом «мала складати цикл із двома іншими текстами, насиченими євангельською ремінісцентністю»<sup>2</sup>). Цілу низку містерій, заснованих на біблійних подіях, у середині 1990-х років створив Василь Босович: «Ковчег. Перед потопом», «Ковчег. Перед другим пришествям», «Ісус, Син Бога живого». «Адам і Хева» Григорія Штоня переосмислює історію гріхопадіння<sup>3</sup>. До містерії даного типу належать також «Голгофа» Альберта Вербеця, в якій ідеться про земну трагедію Ісуса й Марії Магдалини, та «Давид і Батшеба» Валерія Мамонтова, котра зображує історію, що призвела до народження Соломона. «Сім кроків до Голгофи» Олега Гончарова, що присвячена лжемесії Іефету, є чи найбільш відрефлектованою сучасними українськими драмознавцями містерією<sup>4</sup>.

Драматичні твори Лідії Чупіс детально схарактеризовані Оленою Бондаревою<sup>5</sup>. Текстова стратегія драми «Страсті за Юродивим» є синтетичним сплавом поетизованої лінії канонічного Євангелія від Матфея і апокрифічних епізодів, які постають витворами

<sup>1</sup> Гришин Е. В. Поэтика религиозной драмы Поля Клоделя («Полуденный раздел», «Извещение Марии», «Атласный башмачок»). – Дисс... канд. филол. наук / Евгений Викторович Гришин. – Коломна, 2007. – С. 157.

<sup>2</sup> Бондарева О. Гончарне коло Лідії Чупіс. – С. 177.

<sup>3</sup> Аналіз цієї драми здійснила Тетяна Вірченко: Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років. – С. 240–243.

<sup>4</sup> Див., наприклад: Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії. – С. 69–87; Бондарева О. Є. Жанровий код перевернутого Євангелія у п'єсі Олега Гончарова «Сім кроків на Голгофу» / Олена Євгенівна Бондарева // Русская литература. Исследования: Сборник научных трудов. – Выпуск 12. – К.: БиТ, 2008. – С. 259–275.

<sup>5</sup> Бондарева О. Гончарне коло Лідії Чупіс. – С. 176–228.

авторської фантазії Л. Чупіс. Так, драматургом пропонується нова версія двійницької колізії «Ісус – Юродивий», яка переосмислює постулат «юродства заради Христа» і представляє Юродивого як обранця і учня Ісуса. Несхожими є дуже багато паралельних мотивів у характеристиках Ісуса та Юродивого. Обидва персонажі мають різні історії приходу в цей світ (безсмертний Ісус народжується в святості, а Юродивий – син гріха, адже народжений поза шлюбом, тому лише крадькома може побачити свою матір), несхожі взаємини з батьками (Ісус молиться Богу і благає Його про милість до грішних людей, а гнаний Пілатом Юродивий може лишень доводити перед вітчимою своє право на існування у цьому світі...)»<sup>1</sup>

Аналізуючи «Плач над Юдою», О. Бондарева зауважує, що у назву п'єси Чупіс вводить її жанрове наповнення – «плач» – генетично досить давній жанр оплакування, закріплений у літературі завдяки чисельним трансформаціям фольклорних погребальних треносів і голосінь [...] Аналогічним чином Л. Чупіс «оплакує» зрадника Юду, оскільки найбільше цікавить її не устояний євангельський стереотип запроданця, а психологічно складна особистість, приречена на трагедію внутрішнього надламу»<sup>2</sup>.

3) **Містерія-деконструкція (парамістерія)** у нашому розумінні – це сучасний драматичний текст, що лише за зовнішніми ознаками зближується із архаїчною жанровою матрицею містерії. Релігійного ж змісту та вираження вічних ідей він позбавлений, а релігійне (християнське) світосприйняття драматурга травестійоване або зовсім не артикульоване. Це ж стосується містеріальних персонажів – зовсім відсутніх у текстах або ж приземлених, олюднених і також травестійованих. До того ж містеріальний хронотоп або також зовсім відсутній – він замінюється на конкретно-історичний, частіше за все сучасний («вулична містерія» «Maidan Inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої) – або ж співіснує з останнім («Цуріков» Максима Курочкіна). Другу назву «парамістерія», що ми пропонуємо як можливу номінацію для подібних явищ, запозичено із жанрового підзаголовку п'єси Вадима Леванова «Муха». Прикладами творів даного типу можуть слугувати також «Ангели в Америці» Тоні Кушнера, «Пригоди ведмедиків панда» Матея Вішнека, «Танці

<sup>1</sup> Бондарева О. Гончарне коло Лідії Чупіс. – С. 196–197.

<sup>2</sup> Там само. – С. 190.

гончарного кола» Лідії Чупіс, «Євангеліє від Івана» Анатолія Крима, «шкільна містерія» «Рукавичка» Володимира Діброви, «базарна містерія» «Містер Сковорода» Ярослава Верещака.

Наприклад, містеріальне у драмі М. Курочкіна «Цуріков» проявляється у мандрівці групи персонажів до потойбічного світу. Протагоніст бізнесмен Олексій Цуріков у супроводі своєї коханки Маші та коханця дружини Уласика відправляється у пекло на запрошення покійного батька Цурікова. Характерно, що ця подорож не викликає у персонажів ані сакрального трепету, ані особливого подиву. До пекла герой збирається спокійно, без суєти, робить в ательє фотографію на паспорт, а фотограф просить передати для покійної тітки записочку (зміст якої оприявнюється наприкінці твору: *«Дорога тітонько! Як ви там? У мене все погано. Забери мене звідси»*). До речі, сценічна версія у постановці М. Угарова на фестивалі «Нова драма» (2003) отримала назву «Трансфер». Як відомо, у туристичному бізнесі трансфером називають стандартну послугу: перевезення клієнта з аеропорту в готель і назад. Таким чином назва знижує «дантевський дискурс», артикуюючи, що подорож до пекла для сучасних героїв – не більше ніж звичайна туристична поїздка.

«Драма на дві дії», як визначає її жанр Курочкін, на традиційні дії не поділяється. Проте виокремлюються і отримують заголовок 27 епізодів (7. Останні відвідувач; 13. Біля входу; 19. В гостях у тата; 24. Розмова про прибиральника і т.п.), що власне і становлять дві «дії»: в сучасному часопросторі (епізоди 1–12 та 22–26) та у потойбічному (13–21). Фінальний 27-й епізод (Пісні чортів) сплавають обидва хронотопи: у «найсумнішу з сумних народних пісень», що співають персонажі з пекла (чорт Манабозо і Останній відвідувач), за авторською ремаркою, *«втручається найпопсовіше з попсових творів місцевої естради. Це голосно і самозабутньо співають Ц у р і к о в і його ж і н к и. Манабозо та Останній відвідувач замовкають. Дивляться один на одного і нічого не кажуть. Що тут скажеш»*<sup>1</sup>.

Персонажі реального плану вступають в контакт із персонажами плану потойбічного з самого початку дії. Вже у першому епізоді

---

<sup>1</sup> Курочкін М. А. Кухня: Пьєсы / Максим Александрович Курочкін. – М.: Эксмо, 2005. – С. 90.

в квартирі подружжя Цурікових з'являється Олександр Пампуха, армійський друг головного героя, з яким вони не бачились десять років. Але бачитись вони і не могли, адже ще в армії Пампуха без видимих причин «вкрав у прапорщика пістолет і вистрілив собі в рот». Щоправда про це Цуріков розповідає лише у передостанньому епізоді, хоча сам знає з самого початку, що Пампуха мрець. Це не завадило йому підкласти його у постіль до дружини, яка не здогадується, звідки гість і лишається цілком задоволеною його чоловічими якостями. Пампуха і є вісником із потойбіччя, що передає своєму приятелю запрошення від батька.

Оригінальним є зображення «того світу» та його мешканців. Пекло Курочкина абсолютно не має нічого спільного із традиційними зображеннями у міфології та літературі. Навіть один із туристів, альфонс Уласик, «обурюється»: «*де ці славнозвісні Харони, Церберри усіялякі. Потім – де ріка Стікс? Немає Стікса!*»<sup>1</sup>. Біля входу в пекло Цурікова та його супутників зустрічає їх провідник, такий собі осучаснений Вергілій. Він представляється як «*Манабозо, Великий заєць*»: «*Я – дух. Бунтівний дух. По-вашому – так, чорт*»<sup>2</sup>. Разом із іншими мешканцями пекла він поводить себе точнісінько так само, як і люди на землі. Наприклад, своє двогодинне запізнення на зустріч із туристами він пояснює так: «*Ви вже пробачте. У нас зустріч була і... знаєте, як буває... засиділись*»<sup>3</sup>.

Батько героя, «Цуріков Старший», «колишній фізик», є зовсім не зловісною тінню (як у «Гамлеті»), а старим чоловіком, зайнятим своїми проблемами. З колишньою, також покійною дружиною (мамою Цурікова) він тільки «передзвонується», проте живе з маленькою дівчиною «років шести». Сина ж він викликав для того, щоб отримати від нього п'ятсот доларів: він хоче видати брошуру зі своїми маячливими думками і розіслати її світовим лідерам.

Характерним є також розширення містеріального контексту. Адже Прототипом провідника «Манабозо, Великого зайця» є однойменний відомий персонаж із міфології північноамериканських індіанців. Він є культурним героєм, творцем світу, трікстером, що

<sup>1</sup> Курочкин М. А. Кухня: Пьесы / Максим Александрович Курочкин. – М.: Эксмо, 2005. – С. 62.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само. – С. 58.

за зовнішнім виглядом асоціюється з Великим зайцем. Згідно з міфами, Манабозо народився від смертної жінки і західного вітру і, в силі своїй вирушив у світ, зазнаючи чудових пригод. Зокрема, він подарував людям вогонь, викрадений у сонця, навчив їх ремеслам, мистецтву, писемності. Здійснивши всі подвиги, Манабозо усамітнівся на далекому острові на сході, де оселився зі своєю бабцею Нокоміс<sup>1</sup>. Низка міфологічних епізодів, пов'язаних з Манабозо, була оброблена в «Пісні про Гайавату» Генрі Лонгфелло. Ймовірно, саме завдяки їй Манабозо трансформувався у п'єсі Максима Курочкіна.

Присутній у традиційних містеріях Бог також епізодично з'являється під час подорожі компанії земних туристів. При цьому його велич нівелюється: він постає худорлявим молодиком у кепочці, до того ж Бог мешкає саме у пеклі, де виконує роботу прибиральника, сміттяра і затинається під час промовляння своєї єдиної репліки (*«Нн-нне м-маю м-морального пп-права»*)<sup>2</sup>.

І ще одна цікава особливість поетики «Цурікова». Надія Мірошниченко зауважує, що різноманітні моделі сучасної драматургії «можна звести умовно до двох типів: наближених до реальності, або міметичних, та оригінальних, автономних, або неміметичних»<sup>3</sup>. Безперечно, містеріальну драму у цілому та містерію-деконструкцію Курочкіна зокрема слід атестувати як неміметичну. Однак у її тканину драматург вплітає компоненти, сказати б, крайньої форми міметичної драматургії – техніку вербатім. У цій техніці безпосереднього запису потоків свідомості (монологу чи діалогу) реальних людей, що промовляють актори, сконструйовано три монологи покійної тітки, якій адресувалась записка фотографа. Це епізоди 9, 16, 23, що всі вони мають однакову назву «Тітка Фотографа», містять монологи люблячої тітки, які промовляються безпосередньо на глядача, як, наприклад, останній монолог: *«Оленочка, його колишня однокласниця (вона тільки недавно до нас потрапила), говорить мені: «Любов Борисівна, він зараз в ательє працює, друкуює фотокартки на паспорти, на свідоцтва...» Я, чесно кажучи, сумніваюся. При таких задатках...*

<sup>1</sup> Ващенко А. В. Манабозо // Мифологический словарь / Гл. редактор Е. М. Мелетинский / А. В. Ващенко. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 337.

<sup>2</sup> Курочкин М. А. Кухня: Пьесы / Максим Александрович Курочкин. – М.: Эксмо, 2005. – С. 75.

<sup>3</sup> Мірошниченко Н. Химерна драма. Неоміфологічне моделювання тексту в українському драматичному фентезі. – С. 108.



*Я не хочу сказати, що в ательє працювати – це соромно. Але якщо б ви знали, яку він чудову білочку намалював мені на Новий рік. Які він аплікації робив. А який він слухняний ... Якщо дитина вихована, це обов'язково позначиться позитивно, це зараз дуже цінується. Я впевнена — його взяли або в письменники, або в який-небудь молодіжний рух. Мені, звичайно, дуже хочеться подивитися – як він там. Але у хлопчика з дитинства була дуже вразлива нервова система. Боюся його налякати. Ви розумієте?»<sup>1</sup> Таким чином усередині одного драматичного тексту конвергують обидва, здавалося б, непоєднані типи драми: міметична та неміметична.*

Згадана «парамістерія» Вадима Леванова «Муха» цікава як своїм жанровим видом (це чи не єдина в історії драматургії містерія-монодрама), так і своїм оригінальним авторським жанровим найменуванням. Як коментує О. Журчева, з одного боку його можна пов'язати із «параноєю», оскільки людина усвідомлює свою велич і доводить це мусі. З іншого боку, «парамістерія – «паралельна містерія» (містерія як церковна служба, поклоніння сакральним цінностям) може бути зрозуміла завдяки тому, що персонаж наділяє зрештою муху якоюсь майже релігійною властивістю. Див.: «Ти і є справжній вінець творіння?! Так точно! Я зрозумів... божий промисел. Ти успадковуєш світ. Мертвий бог помер заради тебе. Він втілюється в тобі»<sup>2</sup>.

У «вуличній містерії» «Maidan Inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданой ніяких інфернальних мандрів у потойбіччя, подібних до драми бароко або ж розглянутій п'єсі М. Курочкина, немає. Її часопростором є події української Революції Гідності 2013–2014 рр., а персонажами – її учасники, пересічні українці: альпініст Орест і студентка Ангеліна (Аня), охоронець Степаніч і медсестра Зоя, музикант Любомир (Люб), журналістка Марго і семінарист Пафнутій (Ярослав). Проте драматург структурно і символічно зближує цю актуальну драму, що написана за гарячими слідами київських подій, із жанром середньовічної містерії. Недаремно після списку дійових осіб міститься авторський коментар: «У п'єсі кілька світів: звичайний, світ нападників (тіні, силуети,

<sup>1</sup> Курочкин М. А. Кухня: Пьесы / Максим Александрович Курочкин. – М.: Эксмо, 2005. – С. 84–85.

<sup>2</sup> Журчева О. В. Монодрами Вадима Леванова и ситуация наррации / Ольга Валентиновна Журчева // Вестник Самарского государственного университета. – 2005. – № 11 (133). – С. 133.

відео, світло – на розсуд режисера), світ монологів і світ фейсбуку – тут грають усі герої у змінних масках»<sup>1</sup>. Ця особливість драматичного тексту вже акцентує спорідненість зі структурою багатозарової містеріальної світобудови.

Сама ж структура п'єси також корелює зі структурою давньої містерії. Вона складається із таких структурних підрозділів, як Пролог, Інтермедії, Епілог, що дублюють частини містерії, а також поіменовані. При цьому в усіх номінаціях артикулюється топос пекла, що водночас складає своєрідну хроніку Майдану:

– Пролог. Пекельне причастя (присвячений ночі, коли «Беркут» здійснив кривавий напад на студентів і розлучив героїв – Ореста й Ангеліну);

– Інтермедія 1. Межі пекла (рефлексії дійових осіб щодо Майдану та протистояння із владою);

– Інтермедія 2. Пам'ятник на пам'ять про пекло (повалений пам'ятник Леніну провокує на роздуми про тиранів минулого та трагічну історію України і ХХ століття);

– Інтермедія 3. Холодне пекло (діалоги та дії учасників Майдану на барикадах у морозний день);

– Інтермедія 4. Гаряче пекло (лютневе протистояння, яке призводить до поранення в око Пафнутія, що перед цим приймав сповідь у Степанича);

– Інтермедія 5. Палаюче пекло (бій між учасниками Майдану та їх супротивниками, що завершується загибеллю Степанича від кулі снайпера);

– Епілог 1. Повернення у світ (довгоочікувана зустріч у лікарні Ореста, що вийшов із коми після побиття беркутівцями, й Ангеліни);

– Епілог 2. Повернення у пекло (імпровізований меморіал за загиблими героями Небесної Сотні, що влаштовують персонажі, завершення Революції Гідності і початок анексії Криму після трьох днів миру).

В п'єсі Неди Нежданої є й такі оригінальні частини, як Монологи і Фейсбук (їх у творі по п'ять, як і інтермедій). Монологи промовляють після усіх інтермедій протагоністи драми – Ангеліна та Орест. П'ять епізодів, озаглавлених «Фейсбук», передують інтермедіям і корелюють із багатоголосним і деперсоналізованим Хором.

<sup>1</sup> Майдан. До і після. Антологія актуальної драми. – К.: Світ знань, 2016. – С. 143.

Наприклад, Фейсбук 1 змальовує народження руху Автомайдану, а трагічний Фейсбук 4 є своєрідним френосом, плачем за загиблими на Майдані. Ці оригінальні частини наче модернізують структурні підрозділи архаїчної містерії, а також є своєрідними варіаціями чергування античної строфи й антистрофи у трагічних хорових партіях.

Відзначимо також, що попри свій трагічний, «пекельний» характер, «Maidan Inferno, або Потойбіч пекла» сповнений гумору, комізму, анекдотів. Власне, як і сам Майдан, що запам'ятовується не лише героїзмом, але й своєрідним життєстверджуючим гумором його учасників. У п'єсі Неди Нежданой, наприклад, музикант Любомир постійно підбадьорює своїх товаришів свіженькими анекдотами (часто на політичну або актуальну тематику): «*Чули анекдот? Що всі проблеми у Росії, бо Ленін в Мавзолеї лежить не по фен-шуй!*»<sup>1</sup>. А драматична боротьба учасників революції сусідить із кепкуванням та абсурдними ситуаціями: «*Учора двох мужиків у касках менти побили: роздягли догола, обливали холодною водою і ганяли по Хрещатику. А виявилось, то будівельники. Ось тобі й каски!*»<sup>2</sup>

Нерідко комічне у «вуличній містерії» Неди Нежданой сусідить із трагічним у буквальному сенсі слова, переходить одне в одне, про що свідчить фрагмент із «Інтермедії 4. Гаряче пекло»:

*АНЯ. А я чула нову жіночу приказку, точно про тебе: «Наші чоловіки два місяці прибивають полицку у ванні, а за дві години будують 5-метрові барикади».*

*ЛЮБ. О, а я крутий анекдот знаю: якщо в кафе заходить хлопець у камуфляжі, масці, касці і з бейсбольною битою, то він напевне має дві вищі освіти і знає дві іноземні мови.*

*АНЯ. Прикольно. У нас реально все навпаки – цей овоч типу проф-ф-фесор з двома відсидками у зоні, і прем'єр, який навіть українські букви читати не вміє. Ганьба.*

*ЛЮБ. Еліта вся тут. Які люди гинуть, Юрко зі Львова – кандидатом наук був...*

*АНЯ. Стривай, чому був – що, вже знайшли його?*

*ЛЮБ. Знайшли, у лісі під Києвом, закатований – живого місяця немає, а помер бідолашний від холоду, не доповз... Як почувли кати, що львів'янин, озвірили...»<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> Майдан. До і після. Антологія актуальної драми. – К.: Світ знань, 2016. – С. 162.

<sup>2</sup> Там само. – С. 159.

<sup>3</sup> Там само. – С. 173.

Подібні взаємні переходи полярних жанрових елементів, що трапляються подекуди в творах даного типу, дещо споріднюють містерію-деконструкцію із наступним різновидом модифікованого жанру – містерією-буф.

4) **Містерія-буф** – один із найбільш поширених різновидів жанрових модифікацій містерії у сучасній драматургії та одна з її типологічно значущих жанрових форм. Високе, містеріальне, сакральне сполучається із низьким, буфонним, профанним.

Драматурги ХХ – початку ХХІ століття, що звертались до релігійної драми, неодноразово декларували також необхідність синтезу ритуального, містеріального з гостро комічним, буфонним. Антонен Арто відстоював можливість сплаву «магічних трансів» із прийомами й засобами цирку, мюзик-холу, комічного кіно. Так, аналізуючи ексцентричні фарси відомих коміків братів Маркс, він зазначав: щоб зрозуміти оригінальність їхньої творчості, «слід додати до гумору уявлення про щось тривожне й трагічне, про фатальну неминучість... що прослизав у прокладку цього гумору подібно до прояву жахливої хвороби, яка плямує профіль абсолютної краси»<sup>1</sup>. Створюючи концепцію свого «алхімічного», «священного», екстатичного театру, який уявлявся А. Арто спорідненим зі «стародавньою магією» та був покликаний «кидати глядача в магічні трансї», він усвідомлював, що цей театр не замикається в межах «високого» і «космічного». На думку Арто, цей «театр жорстокості» здатен існувати лише у разі поєднання в собі полярних явищ, маючи якість «вільно черпати свої засоби з кіно, мюзик-холу, цирку й самого життя»<sup>2</sup>.

Фернандо Аррабаль, який зізнавався, що «відчув необхідність ритуалу» на театрі, вважав, що театр «може пролити світло на наші питання, спираючись на три театральні прийоми: гротеск, піднесене і ритуал»<sup>3</sup>. Він зазначав також, що в «абсолютно вільному театрі» (до створення якого прагнув Аррабаль та інші абсурдисти) «трагедія вільно сполучається з балаганним Петрушкою, поетичність із вульгарністю, страх із коханням, життя з галюцинаціями»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Арто А. Театр и его двойник. – С. 151–152.

<sup>2</sup> Там само. – С. 94.

<sup>3</sup> Аррабаль Ф. Защита странного искусства. – С. 183.

<sup>4</sup> Цит. за: Якимович Т. К. Французская драматургия на рубеже 1960–1970-х годов / Татьяна Константиновна Якимович. – К.: Вища школа, 1973. – С. 73.

Про мало сумісні елементи в своїх релігійних за змістом творах говорив і Мішель де Гельдерод. Бельгійський драматург, який у своїх п'єсах з легкістю суміщав реальність та ілюзію, містеріальне і блазенське, конкретно-історичне й позачасове, зазначав: «Мені просто хотілося трохи відкрити вікно, двері, розсунути завісу перед чимось новим, розширити занадто ув'язану зі своїм часом форму, зламати умовні межі театру»<sup>1</sup>. Навіть гельдеродівські авторські жанрові визначення нерідко стикають протилежне й несумісне: «трагедія для мюзик-холу» («Смерть доктора Фауста»), «невеселий водевіль» («Пантаглейз»), «містерія для лялькового театру» («Про диявола, що проповідував дива»).

Містеріальне сполучається з буфонним у численних творах сучасної драматургії. Ознакою цих п'єс є перелицювання відомого релігійного сюжету, його зниження, а також наявність двох неподільних планів: «зовнішнього», буфонного та «внутрішнього», містеріального. Так, у «Кладовищі автомобілів» Аррабаля у пародійно-зниженому вигляді представ евангельський сюжет. Це, за висловом М. Ессліна, «реконструкція страстей Христових, побачених дитячими очима Аррабаля та поміщених у гротесковий жебрацький пейзаж»<sup>2</sup>. Протагоніст містерії-буф Ф. Аррабаля трубач Еману є Христом нетрів: він народився в хліві, батько його був теслярем, а почав свою діяльність Еману в 30 років. Здійснюючи своє бажання творити Добро, він присвячує себе музиці, що «прикрашує ніч», але є забороненою для гри на «кладовищі автомобілів».

Еману зраджує поцілунком інший трубач, і сторожа підпалює «нового Месію», прив'язавши його до мотоциклу, що нагадує Розп'яття, Завершується містерія-буф Аррабаля гротесковим хресним ходом.

Сплавляє релігійне з клоунадою і «містерія для лялькового театру» М. де Гельдерода «Про диявола, що проповідував дива». Сам сюжет цієї типової містерії-буф ґрунтується на парадоксі. У Фландрію має прибути чернець, посланець Риму, котрий у своїх проповідях має викрити гріхи, що переповнили країну. Але проповідника випереджує диявол і займає його місце. Диявол проповідує небувальщину перед спокушеним натовпом, у той

<sup>1</sup> Гельдерод М. де. Театр. – С. 614.

<sup>2</sup> Esslin M. The Theatre of the Absurd. – L., 1987. – P. 288.

час, як справжнього проповідника народ вважає самозванцем. Посланця Риму втішає лише сам диявол, а чернець, знайшовши в ньому єдиного у місті праведника, відправляється з ним до Риму, щоб клопотати про його канонізацію.

Синтез містеріального і буфонного, сакрального й профанного можна спостерігати в п'єсі Антонена Арто «Струмина крові». Ця містерія-буф розпочинається псевдоідилічною картиною: Юнак і Дівчина визнають один перед одним свої почуття. *«Я тебе кохаю, я великий, я світлий, я повний, я міцний»*<sup>1</sup>, – вибудовує Юнак цілком абсурдистський логічний ряд. *«Ми серйозні в своїх почуттях, – констатує він. – Ах, який же стійкий світ»*. Але за мить перед закоханими виникає апокаліптична картина: зіштовхнулися два небесні світила і зверху «починає падати потік живих частин тіла: ніг, рук, волосся, масок, колонад, портиків, храмів... потому один за одним з'являються три скорпіони, жаба і скарабей, які опускаються... так повільно, що прямо-таки нудить». Так трагічне й жахливе поступово знижується до низовинного і потворного. *«Небо з глузду з'їхало»*, – кричить Юнак, закликаючи свою коханку втекти.

Юнак повертається сам: він загубив свою Дівчину. По черзі герой розмовляє із Священиком, Церковним Сторожем, Звідницею, котрі з'являються на сцені «наче тіні», благає їх повернути йому «дружину». Однак справжня тривога Юнака звучить марно. Драма однієї людини накладається на абсурдний, буфонно-ірреальний фон. Так, ексцентрично й алогічно з Юнаком розмовляє Священик:

*Священик (як у сповідальні). На яку частину тіла ви частіше за все посилаєтесь?*

*Юнак. На Бога.*

*Священик (зі швейцарським акцентом). Але так більш не чини. Ми не чуємо цим вухом. Треба спитати про це у вулканів, у землетрусів. Ми ж у сповідальні просто доводимо до ладу брудні справи людей...*

Знову починають бушувати стихії. Земля дрижить, вибухає гроза, блискавиці розсипаються зигзагами в усіх напрямках. І на тлі інфернальних картин природи, що явно пародіюють бурю в

---

<sup>1</sup> Тут і далі п'єсу Арто цит. за: Арто А. Струя крові / Антонен Арто // Антологія французького сюрреалізму. 20-е годы / Антонен Арто. – М.: ГИТИС, 1994. – С. 143–146.

шекспірівському «Королі Лірі», відбуваються зовні комічні події. А. Арто вдається до відвертої клоунади: всі персонажі починають бігати, «наштотхуючись один на одного, падати на землю, підводитись і знов бігти як божевільні».

Завершується «Струмина крові» трагедійованим «танком смерті». Після буфонади з людьми, що бігають і падають, величезна рука хапає за волосся Звідницю. Це – рука Неба. Арто-теоретик вважав за необхідне вводити на сцену «космічні» теми, показувати «природні сили», а персонажів представляти глядачу «поряд із богами, героями і чудовиськами»<sup>1</sup>. Арто-практик у показі «космічного» синтезує піднесене з низовинним, і єдина репліка Гіганта (точніше, його «потужного голосу»), що схопив із небес за волосся Звідницю, поєднує патетику небесного правосуддя з низьким і натуралістичним: «Суко, подивись на своє тіло!» Та благас: «Залиш мене у спокої, Господи!», а потім... кусає Бога у зап'ястя. На сцену січе величезний струмінь крові, що і дав назву містерії-буф Арто. Коли ж запалюється світло, всі персонажі – мертві, а їхні трупи «валяються по всій підлозі». В живих лишилися тільки Юнак і Звідниця.

У фінальній сцені п'єси А. Арто зображує перетворення дійових осіб на неживих маріонеток. Повертається Годувальниця, тримаючи під пахвою Дівчину, «наче якийсь згорток». Вона роняє її на землю і Дівчина розплющується. Услід за нею плескатою як галета стає сама Годувальниця, Юнак, що спостерігав за цією сценою, «застигає на місці, як заціпеніла лялька». Містерія перетворилась на театр маріонеток.

Подібні «переключення» з піднесеного на низовинне, з патетики на бурлеск, з містерії на буфонаду, за переконанням А. Арто, є необхідними. Адже не можна, стверджує він, «розділити тіло і дух, почуття і розум, – особливо в тій галузі, де постійно наростаюча утомленість усіх органів почуттів потребує різких потрясінь, щоб оживити наше сприйняття»<sup>2</sup>. Саме такою галуззю і стає жанр містерії-буф у сучасній драматургії.

Містеріальне і буфонне синтезуються у п'єсі Артема Вишневіського «Козак Мамай і ключі від раю», що визначена автором як «лялькова містерія». Її дія, згідно із вступною ремаркою, відбувається в Україні наприкінці XVII століття. Проте перша ж репліка, що належить

<sup>1</sup> Арто А. Театр и его двойник. – С. 134.

<sup>2</sup> Там само. – С. 94.

присутньому серед дійових осіб Хору, маркує скоріше міфічний, а не історичний час: *«Се було тоді, коли ще мого батька не було... Й батька мого батька ще не було... і дід мого прадіда навряд чи щось розповів би вам... Як же йому це зробити, коли ви мали народитися аж через три сотні років...»*<sup>1</sup> Міфологічна зав'язка – «зникли ключі від Раю, і нікого на той світ не пускали» – поєднується із зав'язкою історичною: до міста Батурин прибуває війська гетьмана України Однокрила. Як відзначає О. Когут, хоча латентним лейтмотивом п'єси проходить період гетьманату Івана Мазепи («драматург опосередковано руйнує усталений негативний образ гетьмана-зрадника, вказуючи на парадокси української історії»), сам хронотоп «можна вважати аісторичним/міфологічним, позаяк у драмі відсутній власне історичний контекст, який би мав сюжетотворче навантаження, натомість увиразнюється тяжіння до творення авторського тексту-міфу»<sup>2</sup>. Отже історичний час поєднується у п'єсі з міфічним, а історичний простір – із міфологічним.

Жанрова природа містерії-буф проявляється у персоносфері «лялькової містерії». Одні персонажі належать до сакрального, суто містеріального пласту (Бог, апостол Петро, Смерть), інші – до земного, профанного (пан Купа, його донька Калина, коваль Іванко, Однокрил). До останніх належать і колективні персонажі: окрім Хору, це Солдати Однокрила та Населення Батурина. Прикметно, що військо драматург зображує, подібно до «Убю-Короля» А. Жаррі, маріонетково: це «іграшкові дерев'яні солдатики різних епох, – лише у людський зріст». Також до персоносфери, поряд із людьми і надприродними силами, належать фольклорні тварини – Кінь Грива і Песик Ложка, що мають здатність говорити. Ці два світи – сакральний і профанний – поєднує козак Мамай, якого *«вже тоді ніхто малим не пам'ятав. Кілька сотень років гуляв він по Цьому Світу. Смерть його вже й не шукала»*. Драматург структурує як сюжет п'єси, так і її персоносферу згідно із світобаченням людини доби бароко (рай-земля-пекло).

У драмі А. Вишневського наявні й два жанрові пласти: містеріальний та буфонний, котрі існують неподільно, переплітаються

---

<sup>1</sup> Тут і далі цитуємо п'єсу за: Вишневський А. Козак Мамай і ключі від раю [Електронний ресурс] / Артем Вишневський – Режим доступу до ресурсу: // [http://pieses-poliwyk.blogspot.com/2011/03/blog-post\\_19.html](http://pieses-poliwyk.blogspot.com/2011/03/blog-post_19.html)

<sup>2</sup> Когут О. В. Стилізовані сюжети необароко в сучасній українській драматургії / Оксана Володимирівна Когут // Вісник Житомирського державного університету. Випуск 55. Філологічні науки. – Житомир, 2011. – С. 153.



упродовж всієї дії «Козака Мамає». Недаремно, деякі дійові особи мають дві сутності: людську та надприродну: сліпий кобзар виявляється також апостолом Петром, а шинкарка – Смертю. Так, коли постає «Інший світ» (епізоди 6 та 10), «шинок перетворюється на Пекло, Шинкарка – на Смерть, а Кобзар, що стояв збоку біля дверей і про якого усі вже забули, на апостола Петра».

Показово, що навіть традиційним містеріальним сценам і персонажам характерне ігрове й буфонне начало. Так, діалог Бога і Петра витриманий у побутово-комедійному ключі, а Бог ще й схильний до дотепних каламбурів:

*Бог: Шкода тебе, Петре. Але що вдієш?.. Сам заварив – тепер розжовуй. Без ключів – не повертайся, - сам розумієш... А світ на Україні не закінчується. Досить мені лясати точити. Нехай тобі твій Мамай допоможе.*

*Петро: Його й чекаю...*

*Бог: Ну, тоді...*

*Залітає сокіл.*

*(з усміхом) Бог тобі в поміч...*

*Петро: (теж з усміхом) Побачимось...*

Неабияке комедійне навантаження несуть і анімалістичні персонажі п'єси – Кінь Грива та песик Ложка. Вони також схильні до жартів, дотепів, каламбурів. Чого вартує, наприклад, репліка Коня «Півцарства за овес!», яка є явним парафразом знаменитої шекспірівської «Півцарства за коня!» («Річард III»). Або ж комедійний діалог тварин, до якого підключається і Мамай, що спостерігають за обіймами закоханих Калини та Іванка:

*Песик Ложка: (до Коня) Коню, ти ще замалий на таке дивитись.*

*Кінь Грива: А я й не дивлюсь. Просто цікаво стало, куди це ти так витріщився.*

*Мамай: Гарні діти! Ех, було б мені на сотню років менше...*

Відзначимо також яскраво виражену метатеатральність п'єси А. Вишневського, що проявляється у кількох епізодах. Це передусім Інтермедія про козака Мамає і Смерть, яка іде відразу після вищенаведених слів Хора. Таким чином, як і у брехтівських драмах-параболах виникає ефект очуження: такий епізуючий елемент, як Хор одужує дію подальшого епізоду про те, як Мамай ошукав Смерть. Інтермедія, як слушно зауважує О. Когут, «актуалізує сюжетний архетип космогонічної містерії. Тут і Світове дерево, котре начебто підпирає

своєю могутньою поставою Мамай, тому й не може піти за Смертю, поки не прийде з Січі йому зміна. В авторському тексті-міфі А. Вишневського українське козацтво поставлено в основі світоустрою, тому Кістлява погоджується на ці умови, бо знає його закони»<sup>1</sup>.

Метатеатральність проявляється ще в одній «п'єсі у п'єсі», що її розігрують на базарній площі Батурина два київські спудей (епізод 4). Вони втілюють народне-сміхове, ігрове, комедійне начало, запалюючи своєю енергійною синкретичною виставою батуринський люд. До речі, це ж начало артикулюється у тому, що люди в шинку (епізод 4) «співають українських сороміцьких народних пісень». Нагадаємо, що, згідно із Аристотелем, жанр комедії якраз походить від фалічних пісень. А в фіналі «лялькової містерії» ці ж спудей завдяки класичному комедійному «кві про кво» (наче гоголівські Бобчинський із Добчинським) по суті ініціюють обрання коваля Іванка гетьманом та хеппі-енд містерії-буфф – весілля героя із коханою дівчиною Калиною, що уособлює сакральний образ України:

*Забігають Спудей 1 та Спудей 2. Гукають одне до одного, бо майже нічого не чують за криками натовпу.*

*Спудей 1: А що сталося?*

*Спудей 2: Коваль Іванко переміг Гетьмана Однокрила.*

*Спудей 1: (не дочувши; кричить) Що? Іванко – новий Гетьман?*

*Натовп Батурина: (підхоплює) Іванка – на Гетьмана! Іванка – на Гетьмана!*

*Іванко: (розгублено) Та що ви?!*

*Купа: (підскачовиши) Не ображай народ! Вони ж – як краще!.. А я завжди знав, що так буде. Ось навіть весілля для тебе з Калиною підготував!..*

Серед інших зразків містерії-буфф у драматургії ХХ – початку ХХІ ст. – «Біла Лілія, або Сон у ніч на Покрова» В. Соловйова<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> Когут О. В. Стилізовані сюжети необароко в сучасній українській драматургії / Оксана Володимирівна Когут // Вісник Житомирського державного університету. Випуск 55. Філологічні науки. – Житомир, 2011. – С. 156.

<sup>2</sup> Цю драму, що Володимир Соловйов визначив як «Мистерия-шутка в 3-х действиях, в прозе и стихах», Ірина Роднянська вважає першим зразком жанру містерії-буфф у драматургії (див. Роднянская И. Б. «Белая Лилия» как образец мистерии-буфф: К вопросу о жанре и типе юмора пьесы Владимира Соловьёва / Ирина Бенционовна Роднянская // Вопросы литературы. – 2002. – Май-июнь. – № 5/6. – С. 93).

«Соловійов у Фіваїді» Ф. Сологуба<sup>1</sup>, «Сніжимочка» і «Чортик» В. Хлебнікова, «Містерія-буф» В. Маяковського, «Навколо можливо Бог» О. Введенського, «Міраклъ з Мо-хо-го» І. Бахтерева, «Варавва» і «Святий Франциск Ассизький» М. де Гельдерода, «Антигона» і «Орфей» Ж. Кокто, «Король помирає» та «Ігри в різню» Е. Йонеско, «Ангел приходить у Вавилон» Ф. Дюрренматта, «Молитва» і «Церемонія чорного вбивства» Ф. Аррабаля, «Крихітка Аліса» Е. Олбі, «Балкон» і «Негри» Ж. Жене, «Містерія-буф» Д. Фо, «Вальпургієва ніч, або Кроки командора» Вен. Єрофеева та інші п'єси. Ці твори характеризує, з одного боку, наявність сакрального у формі релігійних, містеріальних, ритуальних елементів, а з другого – стихія профанного у вигляді буфонади, фарсу, пародії. Містеріальне тут передбачає звернення до найрізноманітніших релігійних пластів.

Отже, основною ознакою містерії-буф є зниження, травестіювання, пародіювання релігійного сюжету, котрий органічно поєднується в художній тканині драми з прийомами і засобами буфонади, ексцентрики, бурлеску. Трагічне, жахливе в жанрі знижується до комічного, потворного, а піднесена патетика сполучається з низьким, натуралістичним. Очевидно, що драматурги ХХ–ХХІ ст. вважають парадоксальні, змішані жанрові форми, серед яких належне місце посідає містерія-буф, оптимальним шляхом для художнього відображення «вивихнутої» реальності. Адже, як твердить Ф. Дюрренматт, «у парадоксальному проявляється дійсність»<sup>2</sup>.

## 4.2. Дидактичні жанри

До дидактичних жанрів драматургії, що з ними у сучасному театрі відбуваються модифікації, слід віднести мораліте та притчу. Звичайно, їх значення в жанровій системі є нерівноцінним, проте зближують їх головні жанрові ознаки – алегоризм та дидактизм.

Так, дійові особи мораліте виступали як уособлення абстрактних понять (чеснот і хиб). У драмах зображувалась боротьба протилежних начал (добра і зла, духу і тіла) за душу людини. Саме ця боротьба

<sup>1</sup> Ця жартівлива містерія і стала імпульсом до створення соловійовської «Білої Лілії».

<sup>2</sup> Павлова Н.С. Фридрих Дюрренматт. – С. 46.

і лежить в основі сюжетів мораліте. На відміну від містерій і міраклів, у цьому жанрі відтворюється подія, взята з реального щоденного життя. Таким чином, мораліте, подібно до фарсів, звільняються від біблійних і житійних сюжетів. У драмах жанру мораліте могли діяти такі алегоричні персонажі, як Бог, Розум, Совість, Сім Смертельних Гріхів, Людство. У французькому мораліте «Розважливий і Нерозважливий» (1436) один з героїв пов'язує своє життя з Молитвою, Постом, Терпінням (усі ці та інші алегоричні постаті діють на сцені) і потрапляє до раю, другий – бере в супутники Бідність, Відчай, Крадіжку, які приводять його в пекло. З часом тематика мораліте розширюється, дедалі більш тісним стає зв'язок із сучасністю, виникають спроби реалістичнішого зображення характерів, драми набирають структурної чіткості.

Визначення «притча», «драма-притча», «п'єса-притча», «драма-парабола» і т.п. фігурують у заголовковому комплексі численних представників сучасної драматургії. Це, наприклад, п'єси «Лавина» («драма-притча на дві дії») турецького драматурга Тунджера Джюдженоглу, російських драматургів Олексія Казанцева «Великий Буддо, допоможи їм!» («п'єса-притча»), Петра Гладіліна «Афінські вечори» («притча»), Андрія Максимова «Любов у раю («Кладовищенський ангел») («сучасна притча»), Валентина Красногорова «Дорога туди, звідки немає дороги» («притча»), білоруса Миколи Халезіна «Я прийшов» («притча»), казах Булата Абдрахманова «Серке і пташка співоча» («притча»), «Будинок мого серця» («притча») литовської авторки Асі Котляр; українських митців Ярослава Верещака «Санта-на» («притча на дві дії») та «Уніформіст» («театральна притча»), Володимира Працьовитого «Докторська дисертація» («драма-притча на 3 дії»), Олександра Гавриша «Люб'язніший приятель» («трагікомічна притча»), Богдана Мельничука «Актор і блазні» («сучасна притча»), «Нічні забави філософа» Валерія Марро («театральна притча»), Зиновія Сагалова «Польоти з ангелом (сьома свіча)» («Драматична притча в двох частинах на теми Марка Шагала»), цикл драматичних творів Лесі Волошин «Ще одна притча про любов» (кожен із яких присвячений різним героїням – Ельзі, Маноле, Марті, Ізольді), Олександра Чиркова (цілу збірку своїх п'єс він назвав «Драми-притчі»).

Окрім того, чимало п'єс сучасних драматургів, що не містять подібних авторських жанрових визначень, за жанровим змістом слід кваліфікувати саме як драми-притчі. Так, Олена Бондарева, відзначаючи,

що надзвичайної популярності у сучасному українському драматургічному контексті набуває ключовий жанр епічного театру – п'єса-парабола, називає серед її зразків драми: «Правитель рептилій» Івана Андрусяка, «Лабіринт» Володимира Бедзира, «Острів пана Морено» Олександра Бейдермана, «Золотий любисток» Ігоря Бондара-Терещенка, «Процес-99» Василя Босовича, «Душа моя зі шрамом на коліні» та «Стефко продався мормонам» Ярослава Верещака, «Суд» Артема Вишневського, «Сім кроків до Голгофи» Олега Гончарова, «Так не буде» Лесі Демської, «Сцени з життя носів» Катерини Демчук, «Учитель» Анаполія Дністрового, «Електричка на Великдень» Олександра Ірванця, «Bitch/beach Generation» Василя Махна, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданої, «Блонді та Адольф» Зиновія Сагалова, «Розібрати М на запчастини» Володимира Сердюка, «Яничари» Олекси Сліпця, «Ніч Елеонори день» Оксани Танюк»<sup>1</sup>. До цього списку ми б додали ще низку п'єс, наприклад, «За філіжанкою кави, або День народження Смерті» та «Повернення, або Баскетбол на двох» Юрія Паскара та «Кольори» Павла Ар'є.

Драматургічний матеріал дозволяє зробити висновок про існування двох основних типів «дидактичної драми» на межі ХХ–ХХІ століття: 1. Сучасна драма-притча і 2. Сучасна драма-парабола. Пропонуємо розрізнити їх за наступними критеріями, які подаємо нижче у вигляді контрастивної таблиці:

<b>Драма-притча</b>	<b>Драма-парабола</b>
Умовний хронотоп; дія не прив'язана до певного часу й простору	Хронотоп конкретний, частіше за все сучасний, має історичну прив'язку
Абстрактні, неперсоніфіковані персонажі	Дійові особи більш конкретні, життєподібні
В основі драми лежить однозначна алегорія	В основі драми лежить багатозначний символ
Морально-філософський аспект є універсальним, однобічним, одновимірним	Мораль та філософія неоднорідні, багатовимірні, трактуються неоднорідно

<sup>1</sup> Бондарева О. Є. Прийоми і технології «епічного театру» в сучасній українській драматургії / Олена Євгенівна Бондарева // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2009. – Випуск 46. Філологічні науки. – С. 127.

Дидактизм у п'єсі доволі відвертий, експліцитний	Дидактизм є імпліцитним, завуальованим або взагалі редукований
Міжжанровий синтез є помірним	Яскраво виражена жанрова конвергенція

Слід застерегти, що дані критерії розведення двох синонімічних жанрів нерідко втрачають свою чистоту у конкретному драматичному тексті. Наприклад, серед дійових осіб параболи можуть бути й абстрактні персонажі, і навпаки – у притчі поряд із абстрактними героями можуть діяти й конкретні персонажі. Те ж стосується й міжжанрового синтезу, який може посилюватись у драмі-притчі й редукуватись у драмі-параболі. Проте домінуюча жанрова модальність притчі або параболи визначає врешті жанрову дефініцію драматичного твору. Не можна не погодитись зі словами О. Чиркова про притчу, яка «при її безумовному дидактизмі, ніколи не дає однозначного вирішення поставленої проблеми. В своїх висновках вона передбачає варіативність рішень, вона, так би мовити, «розімкнена» на того, хто сприймає її. І лише від нього залежить, який висновок можна і слід зробити з притчі»<sup>1</sup>. Проте у порівнянні з її основною модифікацією у ХХ–ХХІ сторіччі – параболою її «висновки» виглядають все ж не такими поліваріативними. Скоріше, притча виступає специфічним інваріантом параболи.

Своєрідною художньою ілюстрацією до розмежування притчі й параболи, а відтак притчового і параболічного мислення може слугувати діалог персонажів твору Еріка-Еммануеля Шмітта «Оскар і Рожева пані». Цей текст, який спочатку був написаний у прозовій формі, згодом був перероблений самим Шміттом на драматичний (автор однаково успішний і як прозаїк, і як драматург), також несе в собі безперечну параболічну модальність. В основі твору лежить історія 10-річного хлопчика Оскара, що живе в лікарні через рак і дізнається про те, що незабаром (через 12 днів) помре. Його рятує від відчаю доглядальниця – Рожева пані (хлопчик називає її

<sup>1</sup> Чирков О. С. «Забути Герострата!»: режисерський пошук Петра Авраменка / Олександр Семенович Чирков // Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 1 / Ред. колегія Бондарева О. С., Білоус П. В., Волощук Є. В. та ін. – Житомир: Житомирський держ. університет імені Івана Франка, 2011. – С. 179.

Бабця-Ружа), яка пропонує писати листи Богові (аби почуватися не таким самотнім) і щодня звертатися до нього з одним бажанням. Також вона вигадує для Оскара легенду про дванадцять чародійних днів, кожен з яких буде дорівнювати десяти рокам. Таким чином герой проживає дитинство, юність, молодість, зрілість і старість, поступово усвідомлюючи, що таке життя і смерть, відкриваючи для себе Бога і пізнаючи самого себе. Цікаво, що Е.- Е. Шмітт створив цю повість під час власної хвороби, коли зрозумів, як людина беззахисна в ці важливі хвилини, коли втрачає сили, коли наближається смерть. Після одужання йому «захотілося написати книгу, присвячену хворобі, що говорила б про те, як треба хворіти і як ставитися до смерті». Проте письменник зізнався, що каже про смерть тільки для того, щоб сказати про те, як добре жити.

В одній з останніх сцен, коли Оскар разом із своєю «дружиною», дівчинкою Пеггі Блу, читає «Медичну енциклопедію» у пошуках слів «хвороба», «життя», «смерть», «Бог», дивується, що «їх там немає». Тоді Бабця-Ружа радить йому зазирнути до «Філософського словника», уточнюючи, що навіть він пропонує на ті поняття, які шукає Оскар, кілька зовсім різних відповідей:

*Оскар. Як таке може бути?*

*Бабця-Ружа. Найцікавіші запитання залишаються запитаннями. Вони криють у собі таємницю. До кожної відповіді слід додавати «можливо». Тільки нецікаві запитання мають остаточну відповідь.*

*Оскар. Ви хочете сказати, що «Життя» не має рішення?*

*Бабця-Ружа. Я хочу сказати, що «Життя» має багато рішень, а тому – жодного.*

*Оскар. А я гадаю, що для життя є одне-єдине рішення – жити<sup>1</sup>.*

У цьому діалозі артикулюються дві моделі – притчова (Оскар) і параболічна (Бабця-Ружа). У першій, більш традиційній, пропонується альтернативний вибір (або – або, «одне-єдине рішення»), у другій – відверто постмодерністській, представлена варіативність, множинність рішень (і – і, «багато рішень»). Як зазначала Т. Денисова, «постмодерністська свідомість постає антидогматичною і плюралістичною. Її головним внутрішнім генератором, джерелом руху є сумнів.

<sup>1</sup> Інсценізація повісті Е.- Е. Шмітта у перекладі Зої Борисюк зроблена нами для вистави Рівненського молодіжного народного театру (прем'єра – 4 жовтня 2013 р.).

Вона віддає перевагу широкому спектру рівноправних розв'язань, пошуку варіантів (і – і) на противагу альтернативному вибору (або – або). Не віддаючи переваги окремим обраним або традиційно домінуючим моделям, вона здатна черпати з усього, що напрацьоване людством. При цьому іронічність погляду забезпечує об'єктивність оцінок, не дозволяючи впадати в пафосність, тобто створюючи передумови для наступного вибору»<sup>1</sup>. Якраз ці дві моделі й є визначальними відповідно для драми-притчі та драми-параболи.

Прикладами сучасної драми-притчі можуть слугувати п'єси **Олександра Чиркова** «Проклятий», «Вічні та смертні», «День сили», «Патина часів», «Коли проходять часи смуту», «Граємо севен», «Сон зимової ночі», що увійшли до збірки «Час і часи. Драми-притчі»<sup>2</sup>. Більшість із них мають авторську жанрову дефініцію «драма-притча» (перші чотири тексти). Разом із підзаголовком, установку на притчову жанрову модальність артикулюють інші елементи заголовково-фінального комплексу. Насамперед це стосується визначення часопростору, який завжди постає універсальним, співвіднесеним із міфічним «великим часом». Так, хронотоп п'єс-притч «Проклятий» та «Вічні та смертні» визначено драматургом таким чином: «Дія відбувається в усі часи, всюди і ніде»<sup>3</sup>. Ця ремарка акцентує увагу реципієнта, по-перше, на повторюваність зображених проблем, подій і ситуацій, їх коловорот і «вічне повернення», і, по-друге, на тому, що вони не мають ані часової, ані ареальної прив'язки. Показово, що схожий притчовий хронотоп артикулюється у «театральній притчі» Я. Верещака «Уніформіст»: «Час дії: нині і завжди»<sup>4</sup>.

Деякі вказівки О. Чиркова на час і місце дії маркують віддаленість зображуваних подій, від сучасності, сказати б, «епічну дистанцію». Так, авторська ремарка до «Патини часів» містить позначення часу і місця: «Час дії – до нашої ери. Місце дії – Храм Часів»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири / Тамара Денисова. // Слово і час, – 1995. – № 2. – С. 29.

<sup>2</sup> Чирков А. С. Время и времена. Драми-притчи // Александр Семенович Чирков. – Житомир: Видавець О. О. Євенок. 2016. – 238 с.

<sup>3</sup> Там само. – С. 24, 62.

<sup>4</sup> 13 сучасних українських п'єс. – С. 17.

<sup>5</sup> Чирков А. С. Время и времена. Драми-притчи. – С. 80.



Про дистанційований від сучасності і загубленість у часі хронотоп притчі «Коли проходять часи смуту» говорить вказівка: «Місце дії: земля трьох родів і Замок Магістра таємного ордену. Час дії – невідомі часи»<sup>1</sup>. Авторська вказівка в «День Сили» аналогічна: «Дія відбувається колись і десь, але обов'язково на галявині у віковому лісі»<sup>2</sup>.

Інша складова заголовково-фінального комплексу драматичного тексту – список дійових осіб – також маркує гранично узагальнений, притчевий характер драм О. Чиркова. Референтність персонажів позначається їх віковою групою (Молодий слуга і Літній слуга з «Граємо севен»; Дівчина, Старий, Стара із «Дня Сили»), сімейним статусом (Мати, Дитина у «Проклятому»; Мати, Батько, Старший син, Середній син, Молодший син із «Коли проходять часи смуту») або ж статусом соціальним (Учитель, Учень у драмі «Проклятий»; Поет, Філософ у «Вічні та смертні»; Філософ, Історик, Політик, Бізнесмен у п'єсі «Граємо севен»; Монах, Послушник у «Сон зимової ночі»). Зустрічаються у драмах-притчах О. Чиркова колективні герої – ембріональними формами яких був античний Хор. Це Натопл у «Проклятому», Ахейці та Перси у «Вічні та смертні», Слуги та Воїни в «Патині часів». Те, що драматург імпліцитно звертається до давнього Хору, свідчить і те, що він, подібно Брехту, застосовує можливість такої його модифікованої форми, як зонг. У «Патині часів» Актор (який у списку дійових осіб постає також і Голосом часу) у Пролозі виконує сонг (так у автора) про «Два сонця», що є своєрідною модифікацією античної хорової строфи, після чого вже Голос часу – в якості антистрофи – завершує сонг. В Епілозі цієї драми-притчі сонг «Два сонця» звучить знову, щоправда спочатку «строфу» вимовляє невидимий Голос часу, а Актор, що з'являється перед завісою, «знову виконує сонг про «Два сонця», але в іншому, емоційно більш сильному ключі, розставляючи нові смислові акценти»<sup>3</sup>.

Сонги виконують також персонажі метатеатральної драми-притчі «Граємо севен». Молодий слуга й Дівчина упродовж її дії співають сім сонгів: «Про час, що мчить», «Шахрайка Клію», «На Олімпі знов буза», «Олімпійське кохання», сонги про «Голодомор», «Фіскала»

<sup>1</sup> Чирков А. С. Время и времена. Драммы-притчи // Александр Семенович Чирков. – Житомир: Видавець О. О. Євенок. 2016. – С. 121.

<sup>2</sup> Там само. – С. 165.

<sup>3</sup> Там само. – С. 118.

та «Закоханих». Цікаво, що самі дійові особи усвідомлюють мета-театральність цих сонгів. Так, Режисер звертається до Хроніста: «Ви що, очманіли! Нам щойно проспівали сонг»<sup>1</sup>. Ще один сонг – «Опричники» – виконують разом усі персонажі п'єси. У ньому виражений загальний сенс твору, що й присвячено власне темі опричнини («ми про опричнину мову поведемо»<sup>2</sup>, як пояснює Режисер).

В одній із притч Чиркова – «Коли проходять часи смуту» – серед персонажів фігурують не лише люди, але й природні стихії: Верба, Клен, Трава, Сонце і Ріка. Як зауважує з приводу подібних незвичних дійових осіб драми О. Чиркова В. Головчинер, «тільки один персонаж – мати вступає з ними у контакт в найбільш тяжкі, найбільш відчайдушні моменти переосмислення свого життя – іншим це не дано. Гострота переживання втрати чоловіка, неможливість впоратись із чварами між синами і зберегти єдність трьох родів виводять її, як Ярославну в «Слові о полку Ігоревім», до контакту з силами природи. Вона риторично звертається до Верби («Верба! Верба! Як біль мене замучив!»), а у другій дії («Жити мені несила») опиняється в чарівному лісі, вітається із ним і чує голоси у відповідь. Багато дізнається від них, що колись були людьми. І справа не тільки в інформації, яку мати знає, а в тому, що й вона, і разом із нею читач отримують відчуття єдності і взаємозв'язаності всього і всіх у біосфері – давніх вчинків пращурів (а також наших зараз) і доль близьких сьогодні (й завтра), світу людського і природного. Ніщо в нашому світі/часі не минає безслідно»<sup>3</sup>.

У драмі-притчі «Сон зимової ночі» діють частини тіла – Серце і Мозок. Тут вони постають в якості алегоричних постатей, через що можна констатувати присутність у творі жанрових елементів мораліте. З'являючись уві сні Послушника (зазначимо принагідно, що сновидіння є ознакою алегоричних творів, зокрема драматичних), вони уособлюють відповідно Дівчину й Молодого чоловіка (це пояснює сам драматург в описі дійових осіб).

<sup>1</sup> Чирков А. С. Время и времена. Драми-притчи // Александр Семенович Чирков. – Житомир: Видавець О. О. Євенок. 2016. – С. 199.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Головчинер В. Е. Драми-притчи Александра Чиркова, или В поисках ответов / Валентина Егоровна Головчинер // Чирков А. С. Время и времена. Драми-притчи. / Валентина Егоровна Головчинер. – Житомир: Видавець О. О. Євенок, 2016. – С. 15–16.

Єдина з драм О. Чиркова цього жанру, де дійові особи отримують номінацію, а разом із нею персоніфікацію – драма «Патина часів». У ній діють видатні давньогрецькі філософи – Сократ, Платон, Аристотель та Діоген, а поряд із ними Олександр Македонський, що постає не лише як цар і полководець, але й як «учень Аристотеля», його дружина Роксана та Герострат. Цю зустріч у Храмі часів влаштовує його володарка і муза історії Клію. Сам драматург пояснює, чому він вирішив звести історичних осіб в одному тексті, що не могли зустрітись у реальному житті через хронологічне неспівпадіння: «Чому Олександр Македонський і античні філософи? Давно мене цікавило питання відповідальності філософів за практичне використання (впровадження) їх ідей у життя. А звідси і роль особистості, що використовує філософські концепції для реалізації своїх власних уявлень про світ, як світ, що змінюється та змінює»<sup>1</sup>.

До п'єс-притч драматурга Олександра Чиркова можна застосувати слова літературознавця О.С. Чиркова, сказані ним про жанрові особливості притчі: «Притча завжди алегорична, вона виростає з життєвих ситуацій і в той самий час в своїх висновках підіймається над ними. А власне висновки постають у своїй позачасовій величі. Притча завжди філософська, оскільки несе в собі і з собою значну, як правило, філософсько-узагальнюючу думку, яка надає універсальності конкретному життєвому факту, з якого притча і виростає»<sup>2</sup>.

Ці сентенції підтверджують також численні драми-притчі сучасної драматургії. Наприклад, *«Лавина»* (2001) провідного турецького драматурга *Тунджера Джюдженоглу* має авторську передмову, що має назву «Хіба лавина – це лише природне явище?»<sup>3</sup> У ній драматург повідомляє історію задуму своєї притчі, що сходить до розповіді режисера Юсуфа Курченлі про цікаве природне явище: у Східній Анатолії, в місцинах, з усіх боків оточених горами, люди не можуть голосно розмовляти, сміятися, шуміти, тому що гамір може викликати лавину. Вона загрожує їм дев'ять місяців на рік, а

<sup>1</sup> Головчинер В. Е. Драми-притчи Александра Чиркова, или В поисках ответов / Валентина Егоровна Головчинер // Чирков А. С. Время и времена. Драми-притчи. / Валентина Егоровна Головчинер. – Житомир: Видавець О. О. Євенок, 2016. – С. 12.

<sup>2</sup> Чирков О. С. «Забути Герострата!»: режисерський пошук Петра Авраменка. – С. 179.

<sup>3</sup> Сучасна турецька драма: антологія. – С. 206.

всі радощі життя вміщуються в ті три місяці, коли немає загрози лавини. Ця природна аномалія, внаслідок якої дев'ять місяців на рік люди ведуть «заціпеніле, німотне життя, сповнене тривоги й страху», спричинила задум п'єси-притчі Джюдженоглу. Проте й поставило низку питань щодо розпорядження фабульгим матеріалом у його сценічному втіленні: «Але як розповісти про цю вражаючу ситуацію, які засоби для цього вжити? Як укласти це в сюжет, за яким глядач стежив би, не втрачаючи цікавості? Як зробити цей матеріал сценічним? Крім того, якщо я опишу винятково природне явище, то що це дасть моїй п'єсі? Як, відштовхнувшись від цієї ситуації, вийти на загальносвітові проблеми? Ось із такими міркуваннями вирушив я у свою творчу подорож. І написав: лавина – це не тільки природне явище... Можливо, ми просто вигадали цей страх»<sup>1</sup>.

Саме ці питання й наштотхнули драматурга на використання жанру драми-притчі. Показово, що його вказівки на хронотоп, і склад дійвих осіб нагадують «позаісторичні» драми-притчі О. Чиркова. До персоносфери драми Джюдженоглу належать абстрактні й безіменні Стара жінка, Старий чоловік, Молода жінка, Молодий чоловік, Чоловік, Жінка, Повитуха, Жінка-старійшина, Чоловік-старійшина, двійко Вартових. А часопростір «Лавини» не прив'язаний до сучасної Туреччини: «Час: наші дні. Місце: будь-яка країна»<sup>2</sup>.

\*\*\*

Прикладами *сучасної драми-параболи* можуть слугувати такі п'єси, як «Любов у раю («Кладовищенський ангел»)» Андрія Максимова, «Кольори» Павла Ар'є, «Потвора» Маріуса фон Маєнбурга.

До драм-парабол слід зарахувати п'єси О. Чиркова зі збірки «Історії поза історією»<sup>3</sup> «Нерон і стариган» та «Безумець, або Остання сповідь поета». На відміну від його ж драм-притч, у цих творах часопростір є визначеним («Місце дії: Рим. Час дії: 67–68 роки від Різдва Христового» у драмі «Нерон і стариган»; «Місце дії: Італія, Рим, монастир Сант-Онофріо. Час дії: 25 квітня 1595 року»), дійові особи – конкретними (імператор Нерон, поет Торквато Тассо).

<sup>1</sup> Сучасна турецька драма: антологія. – С. 206.

<sup>2</sup> Там само. – С. 207.

<sup>3</sup> Чирков А. С. Истории вне истории. Неисторические драмы / Александр Семенович Чирков. – Житомир: Видавець О. О. Євенок, 2016. – 104 с.

У той самий час показовим є авторське жанрове маркування як «неісторичних драм». «Історії поза історією – не ілюстрації до відомих історичних фактів і усталених, поширених суджень і тверджень. У п'єсах так само багато вимислу, скільки й розсипів історичного фактажу. Але автора менш за все цікавили події, що вже відійшли у минуле, самі по собі»,<sup>1</sup> – пояснює драматург у передмові. Він зізнається, що шукає разом із героями своїх «неісторичних драм» відповіді на вічні питання (для чого людина приходиться у цей світ? як жити? що таке життя?) та парадокси (у людини немає майбутнього, а чи є воно у людства?<sup>2</sup>), отже, поєднуючи минуле, теперішнє й майбутнє, – творить параболу.

У «сучасній притчі» Максимова діють цілком сучасні, але уособлені та деперсоніфіковані герої: Він, Вона і Третій, а дія відбувається на старому кладовищі. Сюжет її ґрунтується на тому, що похована дівчина виявляється живою (через летаргійний сон) – її рятує безіменний могильник («у нього чорні руки, чорне обличчя, риси обличчя настільки різкі, що здається, ніби воно створено для того, щоб розсікати повітря»), «кладовищенський ангел», що відкопує героїню. Вона ж приймає цвинтар за рай, а могильника за ангела. У цьому «раю» героїня вирішує схватись від зовнішнього «пекла». Вона говорить своєму нареченому (Третьому), який марно намагається повернути її до реального життя:

*ВОНА (не звертаючи на слова Третього ніякої уваги; Йому). Ти говориш: це не рай? Добре. Нехай так. Він ось теж не вірить. Але те, що там, за дверима – пекло я знаю абсолютно точно. (Третьому). І я з тобою в це пекло не піду<sup>3</sup>.*

Героїня полюбила свого «ангела» і залишилась жити з ним, в його старій хатинці на кладовищі. Проте любов ця, що наче прийшла із потойбіччя, виявилась неживою, примарною. Він вважає її «актрисою», а вигадане нею кохання «мелодрамою», «виставою» (показові постійні елементи метатеатральності у п'єсі Максимова). Вона ж усвідомлює: «Я прийшла сюди, а в твоєму житті нічого

<sup>1</sup> Чирков А. С. Истории вне истории. Неисторические драмы / Александр Семенович Чирков. – Житомир: Видавець О. О. Євенок, 2016. – С. 3.

<sup>2</sup> Там само. – С. 4.

<sup>3</sup> Максимов А. День рождения Синей бороды и другие истории о любви. Пьесы / Андрей Максимов. – М.: Деловой экспресс, 2004. – С. 217.

не змінилося. Нічого! Як ти жив без мене, так і продовжуєш жити!»<sup>1</sup> А Він відчуває, що вона «дуже скоро» піде. Врешті-решт, Вона справді йде – разом із Третім, повертається до «пекла», але реального, а не вигаданого життя.

Він же розповідає про свій винахід – це «енергія подолання самотності»: «я розщепив самотність. Я дізнався, що у нього всередині. Отже, всередині самотності виявився страх. Панічний страх людини залишитися одній»<sup>2</sup>. Проте «кладовищенський ангел», що називає себе «оживляльщиком», сам приречений на те, щоб залишатись самотнім: «Думаєш, ти перша заснула цим дивним сном? Думаєш, любов і смерть, про які я тобі говорив, ніколи більше не стикалися? Думаєш, ти перша прийшла сюди цієї дивної дороги? Ти що, серйозно вирішила, ніби ти – єдина. Та чи знаєш скільки тут до тебе перебувало всяких ... Ти – одна з багатьох! Артистка ... (Сміється). Кожна з вас думала, ніби вона – єдина. А єдиний тут я»<sup>3</sup>.

Драма-парабола Андрія Максимова у цілому може бути витлумачена як притча про любов і смерть, рай і пекло на землі, справжність і штучність життя і почуттів та екзистенційна притча страх жити та про людську самотність.

П'єса Павла Ар'є «Кольори»<sup>4</sup> поєднує в собі абстрактне, універсальне з конкретно-історичним, сучасним. Дія відбувається у замкненому просторі зали, де поєднано, за авторською ремаркою, «стиль, розкіш і хаос». До персоносфери п'єси-параболи входять п'ять жінок, що відрізняються своїм віком і кольором одягу, таким чином драма стає своєрідною алегорією про іпостасі жінок різного віку. Кожна з п'яти жінок втілює окремий характер, котрий відображає типові риси жінки певного віку:

*Жінка в рожевому: Років 16. Цікава до всього, обережна, мрійлива.*

*Жінка в помаранчевому: Приблизно 23 роки, практично-мрійлива, енергійна.*

<sup>1</sup> Максимов А. День рожження Синей бороды и другие истории о любви. Пьесы / Андрей Максимов. – М.: Деловой экспресс, 2004. – С. 221.

<sup>2</sup> Там само. – С. 221–222.

<sup>3</sup> там само. – С. 228–229.

<sup>4</sup> Ар'є П. Кольори [Електронний ресурс] / Павло Ар'є – Режим доступу до ресурсу: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/koljory-pavlo-are/>

*Жінка в червоному: Між 35–40 роками. Розчарована, зла та цинічна.*

*Жінка у фіолетовому: Трішки за 60. Мудра, терпляча, педантична.*

*Жінка у чорному, вона ж – в білому: Дуже стара, пихата, вибаглива і ексцентрична»<sup>1</sup>.*

Кожен із кольорів, в які одягнені жінки, за висловом О. Когут, «має утверджену віками психо-символічну семантику, відбиту в мистецьких канонах, і може кардинально різнитися залежно від часу та місця його використання»<sup>2</sup>.

Найстарша жінка, яку, виявляється, звать Марія, наприкінці твору починає уособлювати Україну: «*Я – Марія, моя земля – Україна, моя кров – червона. Знаю. Бачила*». Ця заява «відсилає нас до сакральних кодів імені Богородиці й оприявнює інтертекстуальні зв'язки з твором Уласа Самчука «Марія»<sup>3</sup>. Крім того, монолог Марії артикулює інакомовлення драми П. Ар'є: п'ять жінок стали втіленням різних вікових етапів протагоністки.

В одному з інтерв'ю драматург розповів про історію створення «Кольорів», точніше, її сюжетної лінії, пов'язаною із минулим старої героїні: «*жінка у паризькому метро випадково почула, що я розмовляю українською, заговорила зі мною і розповіла свою історію про те, як її сім'ю роз'єднала війна, як її з сестрою вивезли з України працювати в Німеччину, про її перше кохання, першого чоловіка, який її бив, другого, який любив, про дітей, старість, любов до України... Усе це я й переповів у своїй п'єсі. Написав про те, якою є жінка наодинці із собою, про її самокритичність, внутрішній конфлікт, спогади, картання. Досліджуючи її почуття, не боявся помилитися, коли виникали питання – консультувався у мами»<sup>4</sup>.*

---

<sup>1</sup> Ар'є П. Кольори [Електронний ресурс] / Павло Ар'є – Режим доступу до ресурсу: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/koljory-pavlo-are/>

<sup>2</sup> Когут О. В. Жіночий деконструкт як головна парадигма сюжету п'єси Павла Ар'є «Кольори» / Оксана Володимирівна Когут // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. – 2013. – Т. 150. – С. 30.

<sup>3</sup> Там само. – С. 31.

<sup>4</sup> Трофименко Т. «Прокинись – а це лише дурний сон був» // [Електронний ресурс] / Тетяна Трофименко – Режим доступу до ресурсу: // <http://litakcent.com/2010/09/29/prokynus-%E2%80%93-a-ce-lyshe-durnyj-son-buv-s/>

Марія у драмі Павла Ар'є також розповідає історію свого життя, поневірянь, любові тощо, вписуючи її в трагічну історію всього ХХ століття. Її дитинство, «осяяне щастям і убите горем», тавроване приналежністю до родини «ворога народу», юність – відірваністю від рідної землі («На Україні ми не мали нічого, окрім лиха»), примусові роботи в Німеччині, вимушена еміграція у Францію), роду (сирітство, невдалий шлюб і самотнє материнство). Так притча про жінку взагалі перетворюється на параболу про українську жінку ХХ сторіччя.

«Потвора»<sup>1</sup> Маріуса фон Маєнбурга є також зразком п'єси, що тяжіє до параболічної модальності. Протагоніст Летте, кмітливий інженер, який займається електронними системами безпеки, раптом робить жажливе відкриття: він має потворну зовнішність. Його начальник Шефлер вказав йому на це, коли мова зайшла про службу поїздки на конгрес у Швейцарію, на якому Летте мав презентувати свій винахід. Тепер замість нього на презентацію винаходу поїде нікчемний асистент героя Карлманн.

До сих пір Летте ніхто про його потворність не говорив та й сам він не зауважував цього. Тепер же його дружина Фанні також визнає, що його обличчя завжди виглядало катастрофічно, хоча вона все одно кохає чоловіка. Летте зважується на пластичну операцію, після якої він стає писаним красенем.

Летте швидко стає знаменитістю. Хірург торгує його гарною зовнішністю як ідеальним обличчям, що приносить вигоду, по суті клонує його «ідеальне обличчя»; шеф використовує його красу як приманку для клієнтів та заможних жінок-акціонерів. Як каже герой, *«тут відкрито торгують моїм обличчям»*; *«Моє обличчя – гарант якості, стабільності та високих досягнень»*. Сам Летте оточує себе численними прихильницями. Він стає самозакоханим, розбещеним, аморальним. Егоцентризм призводить до розпаду особистості героя.

Проте слава виявляється скороминущою. Ринкова цінність Летте стрімко знижується: він зустрічає все більше і більше розтиражованих копій самого себе. Тепер герой страждає ще більше, ніж тоді, коли усвідомив себе потворним. *«Я хочу повернути своє обличчя!»*, – благає він, але, як пояснює хірург, це зробити вже неможливо:

---

<sup>1</sup> Тут і далі цит. за: Майєнбург М. Урод / Маріус Майєнбург // ШАГ – 3. Новая немецкоязычная драматургия / Маріус Майєнбург. – М.: Німецький культурний центр імені Гете; ОГИ, 2008. – С. 165–202.



*Шефлер. Що один раз відрізали, того вже не пришити. Що один раз відфрезерували, того не повернути.*

*Летте. Тоді пересадить мені що-небудь звідки-небудь.*

*Шефлер. Звідки? Може, ви хочете дупу замість лиця, коліно замість чола і бороду з волосся, що росте під пахвами?*

*Летте. Я хочу повернути своє обличчя.*

*Шефлер. Ви підписалися, що відмовляєтеся від нього. І його більше немає.*

*Летте. Але я хочу повернути його.*

*Шефлер. Більшість людей були б щасливі, якби виглядали як ви.*

*Летте. Саме так. Їх занадто багато<sup>1</sup>.*

У фіналі Летте зізнається: «Шефлер вигнав мене, життя моє позбавлене сенсу, і грошей у мене немає ... Моя дружина пішла від мене і спить з іншим... Я все втратив – це занадто багато для одного разу»<sup>2</sup>. Можна стверджувати, що «Потвора» Маєнбурга є насамперед притчею про те, як втрата людського обличчя (звичайно, в філософському розумінні цього слова) робить людину моральним виродком.

Авторські ремарки також працюють на модальність драми-параболи. Хоча в списку дійових осіб вісім персонажів, але загалом на сцені з'являються лише четверо. Маєнбург зауважує, що три Фанні граються однією актрисою. Те ж саме стосується двох Шефлерів і двох Карлманнів. Цей прийом маріонеткоості та взаємозамінності персонажів має нагадати антип'єси Ежена Йонеско («Жак, або Підкорення», «Голомоза співачка»). До речі, Маєнбурга неодноразово порівнювали з естетикою театру абсурду, зокрема Йонеско.

Крім того, як зауважує драматург, як потворні, так і красиві обличчя персонажів мають виглядати абсолютно ідентично: «Летте повинен виглядати нормально, не треба його гримувати під виродка. Обличчя акторів після операцій... аніскільки не змінюються»<sup>3</sup>. Ці прийоми мають сатиричне наповнення. Вони покликані висміювати сучасне суспільство. Адже потворним людину робить лише суспільне дзеркало. Як відзначає театральний критик, «сатира фон Маєнбурга лаконічна і гостра, вона з вражаючою точністю бере на мушку нашу фіксацію на зовнішніх проявах, різні поняття краси

<sup>1</sup> Тут і далі цит. за: Майєнбург М. Урод / Мариус Майєнбург // ШАГ – 3. Новая немецкоязычная драматургия / Мариус Майєнбург. – М.: Немецкий культурный центр имени Гете; ОГИ, 2008. – С. 196–197.

<sup>2</sup> Там само. – С. 200.

<sup>3</sup> Там само. – С. 165.

і світ знаменитостей і завжди влучає в ціль»<sup>1</sup>. Недаремно жанровим визначенням вистави за «Потворою», здійсненої болгарським режисером Явором Гридевим у Саратовському драматичному театрі, є «сатиричне кабаре»<sup>2</sup>.

Сама драма Майєнбурга являє собою структурно однорідний текст: він не поділяється ні на дії, ні на яви. «Потвора» будується як суцільний потік діалогів. В ній немає ні зміни декорацій чи костюмів акторів, що грають по кілька ролей. Дія «Потвори» розгортається через це надзвичайно стрімко.

Парабола Майєнбурга, як і сучасні драми-параболи у цілому, є наскрізь інтертекстуальна. Її мотиви й образи перегукуються з цілою низкою літературних текстів. Кейт Бассет відзначає зв'язок «Потвори» з «Носорогами» «Йонеско, в якій відбувається перетворення ділових осіб на товстошкірих тварин, а також із іншими текстами про перетворення: «Метаморфози» Овідія, «Франкенштейн» Мері Шеллі, «Як вам це сподобається» Шекспіра<sup>3</sup>. До цього списку можна додати і «Портрет Доріана Грея» О. Вайльда, адже у п'єсі присутній мотив демонічної краси, а наприкінці твору в героя стирається відчуття реальності подій і межі власного «Я». У той же час попри потужну інтертекстуальну складову, драма-парабола звучить по-сучасному критично.

Зауважимо, що драма-притча німецького автора побачила й українську сцену. У квітні 2013 р. відбулась прем'єра «Потвори» у Київському академічному Театрі драми на лівому березі Дніпра. Це був спільний проект театру й Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. На кону п'єси Маєнбурга була витлумачена режисером Валерією Сотніченко як «в'їдлива притча про ідентичність і привабливість особистості і про відносність успіху; про те, як тяга до самореклами змушує всіх вдягнути на себе ярмо привабливості і як, в підсумку, залишаються порожністі тіла, що абсолютно позбавлені індивідуальності; про культ краси, який все більше і більше доходить до маразму»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Der Hässliche [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/may/stu/ru3160472.htm>

<sup>2</sup> Спектакль «Урод» назван самим стильним спектаклем последних лет [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.kulturologia.ru/news/1214/>

<sup>3</sup> Der Hässliche [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/may/stu/ru3160472.htm>

\*\*\*

Слід зазначити, що поряд із драмою-притчею у сучасному театральному мистецтві поширена також *вистава-притча*. Говорячи про виставу Житомирського обласного академічного театру імені І. Кочерги «Забути Герострата!» за трагікомедією Г. Горіна у постановці Петра Авраменка, О. Чирков зазначає: «На кону нова версія вистави «Забути Герострата!» постала саме як притча, філософська за своїм спрямуванням і своєю природою»<sup>2</sup>. Відзначаючи видові особливості вистави-притчі, її відмінності від притчі літературної, науковець пише: «Режисер, який береться за сценічне втілення притчі, тобто творить виставу-притчу, має не лише в своєму арсеналі слово, але й мову суто сценічну. Тобто, він має володіти тією невербальною мовою, яка і дозволить мовлене зробити не лише почутим, але й зримим. Саме тому режисер вдається до сценічних метафор, як до основи вистави- притчі. Він за допомогою сцен (мізансцен) – метафор вибудовує інший, невербальний ряд подій. І такий невербально вибудований подієвий ряд надає конкретному епізоду, взятого з життя, універсального звучання і значення»<sup>3</sup>.

Виставами-притчами є й найбільш вдалі сценічні втілення драматургії Брехта. Серед них, безперечно, легендарна вистава «Добра людина із Сезуана» Юрія Любимова та недавня постановка «Кураж» Михайла Левітіна<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> <http://www.drama-comedy.kiev.ua/%D0%A1%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B0%D0%BA%D0%BB%D0%B8-%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B0-%D0%B2-%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D0%B2%D0%B5/bridkiy.html>

<sup>2</sup> Чирков О. С. «Забути Герострата!»: режисерський пошук Петра Авраменка. – С. 172.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Детальніше про ці вистави див.: Васильєв Е. М. Театральный диалог Бертольта Брехта и Юрия Любимова / Евгений Михайлович Васильев // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2012. – Том 71. – № 5. – С. 57–65; Васильєв Е. М. «Сколько мне еще понадобится счастья...», или Брехт «во всем масштабе страстей и мора» (спектакль Михаила Левитина «Кураж» в Московском театре «Эрмитаж») / Евгений Михайлович Васильев // Брехтiвський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 3 / Ред. колегія Бондарева О. Є., Білоус П. В., Віцісла Е. та ін. – Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2013. – С. 99–105.

Зразком вистави-притчі є «Ревізор» Олександра Дзекуна, поставлена ним у Рівненському академічному музично-драматичному театрі. У цій поліжанровій виставі воєдино злиті не тільки комедія й ідилія, не тільки фарс і хроніка провінційних звичаїв ХІХ століття. Це і вистава-*притча*. Притча про правителів вчорашніх і правителів сьогоднішніх. Проїшло майже 200 років, говорить режисер, але майже нічого не змінилося. Коли у старшого сучасника Гоголя Миколи Карамзіна російські емігранти в Європі попросили одним словом охарактеризувати стан Російської Імперії, він сказав: «Крадуть». Крадуть і у виставі за комедією Гоголя. Церкву і не думали починати будувати, але треба сказати, що вона згоріла. Хабарництво панує всюди, навіть в колі друзів і сім'ї. І гроші – жалюгідні папірці, які у виставі не дають, а кидають, – летять, кружляють, немов осінні листя. Чи може сьогоднішній глядач не вписувати в шар нинішньої реальності це тотальне злодійство, казнокрадство, хабарництво, що стало нормою життя? Людство століттями блукає в п'їтмі і рухається не вперед, а назад. Воно ніби водить свої хороводи – разом з персонажами-маріонетками Дзекуна – проти руху сценічного кола.

«Ревізор» Дзекуна – це і вистава-*алегорія*. Причому, алегорія релігійна. Як і в Данте, це своєрідна «Божественна комедія». Тут теж є свої Пекло, Чистилище і Рай. І тут режисер змикає «Ревізор» з «Мертвими душами». Адже Гоголь задумував свою поему в трьох частинах, співвідносячи їх із трьома Дантовими піснями. Перший том «Мертвих душ», єдиний відомий читачам, був лише Пеклом сучасного життя, а далі Чичиков повинен був пройти сучасне Чистилище (у другому томі) і досягти Раю (в третьому). Персонажі «Ревізора» теж проходять через ці три стадії. Той же Хлестаков пізнав і суцільне пекло, з безгрошів'ям, голодом і загрозою бути переселеним з готелю в острог. Він же проходить крізь провінційне чиновницьке чистилище і ледь не досягає раю – раю з «ясочкою» Марією Антонівною. Але у виставі є і Суд, Страшний суд, як державний, так і духовний. Він зливається у фіналі із постагтю Жандарма, який повідомляє про прибуття справжнього, а не уявного Ревізора. Жандарм одягнений у вогненно-червону форму і нагадує суворого Ангела, чи то Смерті чи то Покари. Адже сама гоголівська німа сцена нагадувала зображення Страшного Суду в середньовічному мистецтві. І Дзекун створює виставу про ходіння по муках душі людської, про можливість або неможливість її зцілення, а також про неминучість Суду над нею.

*Релігійні мотиви* взагалі відіграють важливу роль у побудові «Ревізора» О. Дзекун. Режисер нагадує глядачеві про те, що Гоголь – релігійний письменник, навіть якщо він створює комедію. Якщо це комедія, то комедія релігійна (так, наприклад, сприймали іспанські глядачі комедію Тірсо де Моліна «Севільський шибенник, або Кам'яний гість», першу у світовій драматургії обробку легенди про Дон Жуана, в якій герой, спритно уникаючи кари земної, забуває про кару небесну). На сцені стоять ікони, до яких прикладаються герої і ставлять свічки (або обіцяють, як Городничий, «вже таку свічку поставити, якою ще ніхто не ставив», якщо «зійде з рук»), звучать церковні співи. Але релігійність носить у виставі справді універсальний і поліфункціональний характер. Поряд із православним «Многая літа ...» звучить католицьке «Кугіе eleison». А прониклива, ревна молитва Городничого сусідить з іронічним, егоцентричним молінням голодного Хлестакова. Для Івана Олександровича в «Отче наш» важливим і актуальним стає лише прохання про «хліб насущний», а все інше – лише оболонкою, не надто потрібним додатком.

А в центрі *сценографічного вирішення* вистави (Олександр Дзекун і Алла Локтіонова) – високе «зерцало», трикутна конструкція, увінчана позолоченим двоголовим орлом. Ця призма крутиться й повертається до глядача як чарівна хатинка і демонструє то Христа (що ніби зійшов із картини Олександра Іванова), то государя Миколу I (який, якщо вірити переказам, подивившись «Ревізора», виголосив: «Тут всім дісталося, а більше за інших мені»), а то й самого Гоголя! Та чи не візуальне це втілення знаменитої державної ідеології «Православ'я, Самодержавство, Народність», котра й почала складатися за часів Миколи Павловича і Миколи Васильовича? А якщо згадати, що в рамках цієї теорії відомий начальник III відділення Бенкендорф писав, що «минуле Росії дивно, теперішнє прекрасно, майбутнє вище всяких уявлень»? Чи не ті ж це була гоголівські інтенції, його прагнення до раю?

Якщо з православ'ям (Христос) і самодержавством (Микола I) все начебто зрозуміло, то «до чого тут Діоніс»? Чи не тому, що саме Гоголь для творця спектаклю й уособлює цю саму народність, а то й дві: російську й українську. Присутність Гоголя як персонажа вистави просто необхідна режисерові. Дзекун із Гоголем за такого ж панібрата, що і Хлестаков із Пушкіним. Колись Андрій Белий

зауважив, що головний герой «Мертвих душ» не Чичиков, а Гоголь і те, що Гоголь думав про Чичикова. У Дзекуна головним героєм «Ревізора» теж є не Хлестаков, а той же Гоголь і те, що він думає про Хлестакова, Городничого та інших. Тому для Хлестакова він як батько, і не дарма Лозовський-Хлестаков, розповідаючи в готелі про свого батька, показує на... зображення Гоголя.

Увінчана двоголовим імперським символом, тріада «Православ'я, Самодержавство, Народність» уособлює міцну та непохитну земну сферу. Але вона своєю «главою непокірної» злітає вгору і мало не простромлює п'ятикутну, асиметричну, дещо аморфну сферу небесну – ще одну яскраву деталь сценографічного вирішення вистави. І це звучить застереженням. Не можна земне ставити вище небесного, негоже правителям земним брати на себе божественні функції і розпоряджатися людськими долями, як, наприклад, робить Городничий, який наказав «забрити лоб в солдати» чоловікові слюсарші Пошльопкіної. За це – не уникнути Суду. Об'єднавши можливості притчі і алегорії, Дзекун створює також виставу-*попередження*. Попередження в душі активно спрямованих у сучасність парабол Брехта.

Зауважимо, що драматургічна притчевість живить інші види мистецтва. Притчі ХХ століття нерідко отримують свою адекватну жанрову інтерпретацію в кіно. Наприклад, вітчизняний кінематограф другої половини 1980-х рр., що співпав із зламним часом суспільних і мистецьких змін, опанував жанр *фільму-притчі* («Убити дракона» М. Захарова, «Забута мелодія для флейти» Е. Рязанова, «Місто Зеро» К. Шахназарова, «Фонтан» Ю. Маміна). До цього ряду належить і екранізація знаменитої притчової драми (за авторським визначенням, «трагічної комедії») Фрідріха Дюрренматта («Візит дами», 1989) Режисеру-постановнику стрічки М. Козакову вдалося органічно поєднати і перебудовний політичний підтекст, і соціальну сатиру, і античну драму помсти, і трагікомічну гротесковість, і стихію театральності<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Див. детальніше: Васильєв Є. М. Особливості радянської та пострадянської інтерпретації драматургії Фрідріха Дюрренматта: театр і кінематограф / Євген Михайлович Васильєв // Мінотавр у лабіринті: творчість Фрідріха Дюрренматта між традицією та субверсією/ Упор. У. Вебер, С. Волощук, О. Чертенко. - К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – С. 212–231.

### 4.3. Комедійні жанри

Поряд із модифікацією релігійних та дидактичних жанрів, у сучасній драматургії вагомую роль відіграють реставраційні процеси комедійних жанрів, що сходять до різних історико-літературних епох. Серед них – середньовічний фарс, соті, фастнахтшпіль, інтерлюдія, ренесансна комедія дель арте, барокові інтермедія та вертепна драма, а також водевіль, народжений Великою французькою революцією. Розглянемо найбільш репрезентативні в сучасному драматургічному просторі жанри – фарс і комедію дель арте.

#### 4.3.1. Модифікації фарсу

Найпоширенішим явищем у драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть є *фарс*. Існує він у різних модифікаціях. З одного боку, зберігається конвенціональний, суто розважальний фарсовий жанровий модуль (наприклад, низка п'єс британських драматургів Рея Куні, Джона Чепмена, Алана Ейкборна, Алана Беннета). З іншого, активно розвивається неконвенціональний жанровий модуль фарсу, що якраз і свідчить про різноманітні модифікації середньовічного жанру в абсолютно новому драматургічному дискурсі. Саме він і має привернути увагу дослідників жанротворчої динаміки в сучасній драматургії.

Дослідниця англійської драми О. Доценко у своїй докторській дисертації зазначає, що у другій половині ХХ століття фарс був найбільш ефектною моделлю, відродження якого спровокував театр абсурду. На її думку, звернення Беккета до трагіфарсу в «Чекаючи на Годо» «показало філософські можливості архаїчного жанру, але й заново відкрило і театральний фарсовий потенціал. Активна експлуатація фарсу П. Барнзом, Е. Бондом, К. Черчил та іншими сучасними авторами забезпечило розвиток його, здавалося б, непередбачуваних архаїкою модифікацій, як історичний фарс або фарс філософський»<sup>1</sup>.

Сучасний британський фарс став об'єктом вивчення англійського науковця Леслі Сміта<sup>2</sup>. У своїй монографії він розглянув

---

<sup>1</sup> Доценко Е. Г. Доценко Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме / Елена Георгиевна Доценко. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ин-т, 2006. – 450 с.

<sup>2</sup> Smith L. Modern British farce. A selective study of British farce from Pinero to present day / Leslie Smith. – London: Macmillan, 1989. – 242 p.

розвиток жанру у творчості таких англійських драматургів кінця ХІХ–ХХ сторіччя, як Артур Вінг Пінеро, Майкл Петві, Бен Треверс, Джо Ортон, Брайан Рікс, Майкл Фрейн, Гарольд Пінтер, Том Стоппард, Алан Ейкборн, Пітер Шеффер тощо. Л. Сміт констатує, що фарс належить до «майже повністю знехтуваної галузі британської драми»<sup>1</sup>. Дослідник пояснює це інерцією «критичного снобізму», згідно з яким жанр набув «низького статусу» – «брутального фарсу, що миттєво забувається»<sup>2</sup>. Разом із тим, у ряді англомовних праць подібний однобічний погляд на жанр змінюється: Катарина Ворт визнає важливість фарсу та його внесок до «серйозних» жанрів у книзі «Революції в сучасній англійській драмі»<sup>3</sup>. Джесіка Девіс також уникає некоректних узагальнень щодо фарсу<sup>4</sup>. Пітер Девісон у монографії «Сучасна драматургія та народна традиція» пише про «перехресні запліднення», які існують в сучасній драмі між так званим «законним» театром і «незаконнонародженою» народною традицією, що представлена мюзик-холлом, фарсом, мелодрамою і пантомімою<sup>5</sup>.

Л. Сміт зауважує, що починаючи з творчості Джо Ортона драматурги починають «зухвало і винахідливо експериментувати з жанром фарсу, оновлюючи його форму у вкрай несподівані або провокаційні способи»<sup>6</sup>. Науковець розглядає ці експериментальні з жанрової точки зору твори сучасних англійських драматургів, чії п'єси, на відміну від інших авторів фарсу (Треверс, Чепмен, Петві, Куні), розглядаються авторами критичних досліджень сучасної драми як «серйозні». Серед цих експериментальних фарсів – «Чорна комедія» Шеффера; Пінтерові «День народження», «Сторож», «Повернення додому»; «Рано вранці», «Вузька тропа на крайній північ» та «Лір» Бонда; «Дев'ята хмара» Черчіл; «Брудна білизна» Стоппарда.

С. Гончарова-Грабовська розглядає фарс у контексті свого дослідження про комедію на межі ХХ–ХХІ століть. Вона полемізує з

<sup>1</sup> Ibidem. – P. IX.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Worth K. *Revolutions in Modern English Drama* / Katharine Worth. – London: G. Bell, 1972. – 194 p.

<sup>4</sup> Davis J. *Farce* / Jessica Milner Davis – London: Methuen, 1978. – 111 p.

<sup>5</sup> Davison P. *Contemporary Drama and the Popular Dramatic Tradition in England* / Peter Davison. – London: Macmillan, 1982. – 193 p.

<sup>6</sup> Ibidem. – P. 120.



англійським дослідником Л. Дж. Поттсом, який підкреслює «єдину мету фарсу – викликати веселощі», натомість вважаючи, що сучасний фарс не тільки веселить, але й викриває: політиків та їх мораль, соціальні катаклізми та життєві негаразди, щоправда, іншими, ніж комедія, засобами<sup>1</sup>. Фарси, котрі б витримували жанровий канон, є, на думку С. Гончарової-Грабовської, сьогодні рідкісними. Такими зразками слугують «Непохмільна чесність» Т. Дрозда, «Талант» Н. Прибутковської, «Кома» М. Ворфоломеєва. В сучасній драматургії, наголошує дослідниця, відбувається взаємозбагачення і взаємовплив фарсу та сатиричної комедії, фарсу та памфлету, фарсу та трагікомедії<sup>2</sup>. Оскільки сучасна комедіографія активно всотує в себе такі ознаки фарсу, як буфонада, фантазмагорія, брутальний комізм, це свідчить про те, що, «з одного боку, фарс «розчиняється» у спорідненому йому жанрі – комедії, а з іншого – намагається зберегти себе, модифікуючи жанрову структуру»<sup>3</sup>.

Належну увагу фарсовим традиціям української драматургії приділяє Н. Малютіна. Дослідниця розглядає фарсовий жанровий модуль не лише в контексті «інтермедійно-водевільних п'єс з буфонно-фарсовим забарвленням»<sup>4</sup>. Вона аналізує також процеси десакралізації містерійного наративу, які спрямовують трагедійну авторську візію в річище фарсу. «Внаслідок пародійно-іронічного очуження ознак містерії (трагедії) створюються антимістерії і квазітрагедії Я. Мамонтова, Є. Карпенка, П. Мирного, С. Черкасенка з іронічним знижуванням трагедійного бачення, що надавало п'єсам риси фарсу або драми абсурду»<sup>5</sup>.

С. Гончарова-Грабовська зауважує, що фарс посідає скромне місце у сучасній комедіографії, із чим погодитись цілком, втім, важко. Адже у системі авторських жанрових номінацій драматургів різних національних традицій він фігурує дуже часто. Наприклад, фарсами іменують свої п'єси англійські драматурги Майкл Фрейн («Балморал») і Дерек Бенфілд («Близнюки та метелики»), американці Ніл

<sup>1</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. – С. 233.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само. – С. 239.

<sup>4</sup> Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – С. 115.

<sup>5</sup> Там само. – С. 90.

Саймон («Чутки») і Джон Патрік («Як пришити стару»), німецький драматург Сімон Шнайдер («Малярія»), італійці Даріо Фо («Не всякий злодій – грабіжник. Фарс у подвійному ключі», «Трупи відправляються і жінки роздягаються. Детективний (жовтий) фарс», «Випадкова смерть анархіста»), Джузеппе Маротта та Рандоне Белизарио («Розрадник вдів»), іспанець Хуан Хосе Алонсо Мільян («Ціаністий калій... з молоком чи без?»), представники драматургії Білорусі («Мій власний пам'ятник» Діани Балико), Молдови («Фуфло, або Я прийду з білою хризантемою» Елі Домбровської), Росії («Гітлін і Сталер. Фарс у 17 миттєвостях» Олександра Кацури й Ігоря Гришина, «Ліфт на небеса» Олександра Волкова, «Продавець тиші», «Шинель і Шанель» та «Екзистенційний вибір», «Час, назад!», «Вибори царя», «Життя за поняттями», «Пограбування Limited» Сергія Карамова, «Побачення по середах» Валентина Красногорова, «Палата бізнес-класу» і «Тітки» Олександра Коровкіна, «Непохмілена чесність», «Стійка геніальність», «Збочене благородство», «Використана височина, «Затоварена інтелігентність» Тараса Дрозда, «П'ять мільйонів доларів» Леоніда Кудряшова, «Альо... це Макар» Олексія Попова, «Некрофілі» Сергія Філіппова, «Портшез» Анатолія Дьяченка, «Унікальна істота» Марини Абрамової, «Провінційний «аристократ» Олександра Петрова, «Вічний двигун» Юрія Герловіна, «Аут, або Заручник під домашнім арештом» Миколи Пінчука, «Талісман пендаля» Володимира Зайкіна, «ГлашаСтая» Людмили Мітрохіної) тощо.

У сучасній українській драматургії знайдемо такі ідентифіковані як фарси драматичні твори: Альберт Вербець «Присвята. Фарс», Віктор Шулаков «Діамантовий дим. Музичний фарс», Ігор Муренко «Актриса вночі. Фарс на дві дії», Неда Неждана «Угода з ангелом, або Пророкування минулого. Фарс-фантазмагорія на дві дії», В. Макаренко «Візит президента: Фарс на 2 дії»<sup>1</sup>, О. Бейдерман «Острів пана Морено (Фарс на дві дії)»<sup>2</sup>, О. Гончаров «Заміж? Та ніколи!!! Фарс на дві дії»<sup>3</sup>, В. Діброва «Короткий курс: Фарс на три

<sup>1</sup> Макаренко В. Візит президента: Фарс на 2 дії / Віктор Макаренко // Вежа: Літературний часопис. – Кіровоград. – 2004. – № 16. – С. 78–111.

<sup>2</sup> Бейдерман О. Острів пана Морено: П'єси / Олександр Бейдерман. – К.: Факт, 2005. – С. 3–62.

<sup>3</sup> Гончаров О. Замуж? Да нікогда!!! [Електронний ресурс] / Олег Гончаров – Режим доступу до ресурсу: [http://samlib.ru/g/goncharow\\_o\\_w/zamuzh.shtml](http://samlib.ru/g/goncharow_o_w/zamuzh.shtml).

дії»<sup>1</sup>, К. Демчук. «На виступцях. Фарс для двох блазнів, годинника та маріонеток»<sup>2</sup>, В. Герасимчук «Вибори біля панелі. Фарс-пародія на дві дії»<sup>3</sup>.

Зауважимо, що не усі авторські визначення жанру п'єси як фарсу можна вважати коректними. Так, хоча й драма «На виступцях» Катерини Демчук має визначення «фарс для двох блазнів, годинника та маріонеток», навряд чи її можна ідентифікувати як фарс. Адже в ній постає умовний казковий хронотоп, абстрактні персонажі, тоді як фарс – як традиційний середньовічний, так і сучасний, модифікований – визначається своєю приземленістю, конкретикою. «На виступцях» же змальовує дивну країну, мешканцями якої є королі, нижники, кралі та їх слуги, блазні. До цієї країни потрапляє мандрівник (Чужинець). Мешканці перевдягають його в прекрасні, гідні короля шати, пригощають, розважають. Проте поступово Чужинець дізнається про тамтешній ритуал: людина, яка потрапила до цієї країни, має померти або ж стати королем, своїм наказом убивши попереднього. Отже, ані зміст, ані форма п'єси К. Демчук не є тотожними фарсу з його ексцентрикою, буфонадою, комічною стихією. Це радше постмодерна казкова притча, драма-фентезі або притча-феєрія.

Слід зауважити, що самі театральні діячі неодноразово висловлювались щодо жанрових можливостей сучасного фарсу. Зокрема, акцентується його взаємозв'язок із іншими, більш «високими» жанрами драматургії. Так, видатний режисер Гордон Крег назвав фарс «сутністю театру»: «витончений фарс стає високою комедією, а жорстокий фарс перетворюється на трагедію»<sup>4</sup>.

Надзвичайно показовим є висловлювання англійського драматурга Рея Куні, чи на найпопулярнішого й найрепертуарнішого в останні

<sup>1</sup> Діброва В. Довкола столу: П'єси / Володимир Діброва. – К.: Факт, 2005. – С. 57–118.

<sup>2</sup> Демчук К. На виступцях: Фарс для двох блазнів, годинника та маріонеток / Катерина Демчук // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н.Мірошниченко / Катерина Демчук. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С.347–370.

<sup>3</sup> Герасимчук В. Вибори біля панелі / Валерій Герасимчук // Сучасна українська драматургія: Альманах. – Випуск 1. – К.: Український письменник, 2005. – С. 147–169.

<sup>4</sup> The Methuen drama Dictionary of the Theatre / Edited by Jonathan Law. – Bloomsbury Publishing, 2011. – P. 51.

десятиріччя автора фарсів. У своєму недавньому есе «Шість правил фарсу», розмірковуючи про сюжет жанру як його основний елемент, Куні зазначає: «Я не шукаю «комедійний» сюжет або «смішну» сюжетну лінію. Я шукаю щось потенційно трагічне. Фарс більше схожий на трагедію, ніж на комедію»<sup>1</sup>. У підтвердження цих слів Рей Куні нагадує сюжетні ситуації власних фарсів. Так, ситуація з героєм-двосженцем із його знаменитої п'єси «Run for your wife» (відома у численних пострадянських постановках як «Занадто одружений таксист») «у реальному житті є абсолютною трагедією для тих, хто в неї втягнутий. Моя п'єса не зупиняється на трагедії, але глядач інстинктивно розуміє, про що йде мова»<sup>2</sup>. У фарсі «Out of Order» (у багатьох театрах, наприклад, у МХТ ім. А. П. Чехова або в Національному театрі ім. І. Я. Франка він йде під назвою «№ 13») «вечір із коханкою у лондонському готелі, що його проводить міністр уряду, різко переривається, коли він і молода леді виявили у спальні труп. Уряд може впасти і тому міністр звертається до прикриття, знаючи, яку небезпеку це несе і його шлюбу, і його політичному майбутньому. У реальному житті, – як знають політики, – ця ситуація призводить до трагедії. У фарсі ж це викликає сміх – тому що глядачі знають, що поставлено на карту для персонажів п'єси»<sup>3</sup>.

Картина модифікації фарсового жанру в сучасному драматургічному просторі дозволяє зробити висновок про основні його різновиди.

1. **Конвенціональний фарс.** Специфічним правонаступником традиційного середньовічного фарсу та фарсу доби класицизму (наприклад, Мольєра) є сучасний жанровий різновид, що в зарубіжній, передусім британській, французькій та американській традиції, отримав назву «**спального фарсу**» («*bedroom farce*»). Серед його жанрових ознак театрознавці називають рекомбінацію персонажів, «хаотичні і компрометуючі ситуації», «помилкові впізнання та двозначності»<sup>4</sup>. У спальному фарсі презентовано сюжетну плутанину та переплетення, непорозуміння, перевдягання, численні «кві про кво». Через те,

<sup>1</sup> Ray Cooney's six rules of farce [Електронний ресурс] / Режим доступу до ресурсу:// <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/10688416/Ray-Cooneys-six-rules-of-farce.html>

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> The Methuen drama Dictionary of the Theatre. – P. 51.

що одним із основних змістових рис є еротичний (сексуальний) підтекст, цей жанровий різновид іменується також «sex farce».

Одним із фундаторів «спального фарсу» є французький комедіограф Жорж Фейдо, що створив п'єси з життя «напівсвіту» (фр. *Demi-monde*): «Дами від «Максима», «Любов і фортепіано», «Золотий вік», «Жіночий кравець» та ін. Серед класичних зразків жанру в британській драматургії є фарси Бена Треверса, відомі також як «The Aldwych farces» (вони були поставлені у 1920–1930-ті роки на сцені лондонського театру Aldwych Theatre). Серед них «Зозуля у гнізді», «Розкрадання», «Брудна робота».

У 1950–1960-ті роки їх традицію продовжили «The Whitehall farces», що їх створювали для іншого лондонського театру The Whitehall Theatre. Серед зразків цих «спальних фарсів» належать п'ять п'єс Коліна Морріса («Герої мимоволі»), «Моральний розклад» та «Прості шпигуни» Джона Чапмена, «Один за горщиком» та «За мною, товаришу» Рея Куні. Саме британські фарси виробили жанровий канон із «спальним хронопом», несподіваними поворотами дії і сюжетною плутаниною.

Назву «Спальний фарс» остаточно закріпив однойменний драматичний твір Алана Ейкборна, вперше показаний в 1977 році в Національному театрі. У цій п'єсі зображено три подружні пари, а дія відбувається в їх спальнях, показаних одночасно на сцені. Дія фарсу швидко перемикається від одного місця до іншого, дійові особи паруються та рекомбінуються, переміщуються через неймовірні сюжетні ходи і постійні ляскання дверей. До речі, через подібну функціональність дверей подібний жанровий різновид отримав також у британській театрознавчій терміносистемі поширену назву «дверного фарсу» («Door farce»).

Того ж року був створений ще один класичний британський «спальний фарс» – п'єса Майкла Фрейна «Роки віслюка». А 1982 року Фрейн створює специфічний пародійний і метатеатральний фарс «Шум за сценою (варіант перекладу екранізації 1992 року – «Шалений кін», «Noise Off»). У ньому показані епізоди з театрального життя: генеральна репетиція і дві вистави першого акту однієї і тієї ж п'єси – фарсу «Nothing On». Режисер, актори і персонаж просценіуму в процесі постановки потрапляють в різні комічні ситуації через свої особистісні якості та взаємовідносин. Сама ж «п'єса у п'єсі» являє собою низькопробний текст, що виконує така ж театральна компанія, із неодмінними атрибутами «спального фарсу»: дівчата

бігають у білизні, старі скидають штани, численні двері з гуркотом відчиняються і зачиняються. Під час же «фарсу в фарсі» все, що тільки можливо, йде не так: втрачені контактні лінзи поєднуються з пропущеними підказками, пияцтво – із залаштунковими інтригами, в результаті чого відбувається хаос і жахливий провал вистави.

Увесь фарс Майкла Фрейна є наскрізь метатеатральним. Перший акт зображує генеральну репетицію вистави, яка відбувається за день до прем'єри у вигаданому театрі (Grand Theatre). Режисером постановки виступає досвідчений і темпераментний Ллойд Даллас, який намагається налаштувати акторську трупу на потрібний лад і в останній момент рятує виставу. Дія другого акту відбувається через місяць, за лаштунками Королівського театру (також вигаданого). Актори абсолютно не готові до чергового виходу на сцену, Даллас же перебуває у Лондоні, де зайнятий постановкою шекспірівського «Річарда III». Раптовий приїзд режисера рятує всю трупу від провалу. Третій акт зображує вихід акторів на сцену в останній раз за десять тижнів у черговому плоді фантазії автора Муніципальному театрі. Кожен з них виснажений і втомлений, ніхто не може згадати, що треба робити в той чи інший момент. Вистава повністю провалюється, вимовляється остання репліка про «тарілочку сардин» і завіса опускається.

Цікаво, що ідея написати подібну метатеатральну п'єсу про життя і діяльність театральної трупи прийшла до Фрейна за двадцять років до того, коли він спостерігав за лаштунками, як актори Лін Редгрейв та Річард Брайтерс розігрували його ж фарс «Двоє з нас» (The Two of Us). Драматург зізнався, що «це виглядало смішніше зсередини, ніж ззовні, і одного дня я вирішив написати подібний фарс»<sup>1</sup>. Прийом «п'єси в п'єсі», слушно вважає Пілар Зоа, «допомагає драматургові зміцнити, розширити і поглибити центральний мотив основної п'єси; він стає дуже дієвим способом змусити глядачів подумати про вигадану дійсність і реальність художнього вимислу <...> Драматург отримує формулу, яка дозволить йому вказати на недоліки і підкреслити достоїнства театру, а також значною мірою висловитися про стан театру свого часу»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Mehlman B. K. Noises Off [Електронний ресурс] / Barbara K. Mehlman // [Режим доступу] // <http://www.curtainup.com/noisesoff.html>

<sup>2</sup> Zozaya P. Plays-within-Plays in Three Modern Plays: Michael Frayn's Noises Off, Tom Stoppard's The Real Thing and Alan Ayckbourn's A Chorus of Disapproval / Pilar Zozaya // Revista alicantina de estudios ingleses. – 1988. – No. 1. – P.189.

Класичним французьким «спальним фарсом» є «Боїнг-боїнг» Марко Камолетті. У ньому застосовано чи не всі конвенції жанрового канону. Паризький холостяк-плейбой одночасно зустрічається з трьома стюардесами міжнародних рейсів. Він ретельно слідкує за розкладом їх рейсів та тримає своїх коханок у ротатії. Разом із своїм другом та покоївкою герой намагається робити так, аби дівчата не дізнались про існування інших. У цьому їм допомагають ті ж функціональні двері, що є в помешканні у достатній кількості. М. Камолетті створив також низку інших фарсів, затребуваних сучасними театрами (наприклад, «Граємо у дружну сім'ю, або Гарнір по-французьки», «Ох уже ця Анна!»).

**2. «Чорний фарс».** У західній театрознавчій терміносистемі, поряд із поняттям «*bedroom farce*», широко застосовується визначення «чорний фарс» («*black farce*» або «*dark farce*»). Так, наприклад, розглядаючи відому п'єсу Едварда Бонда «Лір», переробку трагедії Шекспіра, Леслі Сміт зауважує, що сучасний драматург послідовно використовує в ній фарсову техніку. Дочки Ліра Гонерілья та Регана, що в Бонда перетворюються на Бодіс і Фонтанеллу, «існують як пародії відносно до своїх грізних і жорстоких прототипів. Для Бонда вони являють собою фігури чорного фарсу, що по-дитячому потурають своїм звірствам і сексуальним апетитам»<sup>1</sup>.

Чорний фарс, безперечно, пов'язаний із традицією чорного гумору, комічний ефект якого полягає в глузуваннях над смертю, хворобами, фізичними каліцтвами, насильством, похмурими, макабричними або ж сакральними темами.

Подібно до «Спального фарсу» Ейкборна, заголовок якого дублював назву усього жанрового різновиду, близьким до відтворення «чорного фарсу» є «Чорна комедія» визначного англійського драматурга Пітера Шеффера. Його протагоніст Бріндслі Міллер, скульптор-невдаха, намагається розбагатіти і йде на ризиковану авантюру. Таємно від своєї коханої він зважується одружитися з дівчиною з діловою хваткою та запросити з нею в гості знаменитого колекціонера Шульца. Той може купити одну з його робіт, а одне слово колекціонера стане запорукою успішної кар'єри. Але в усьому будинку гасне світло, що і стало причиною непорозумінь і всіляких казусів.

<sup>1</sup> Smith L. Modern British farce. – P. 198.

Міллеру доводиться в повній темряві (з якою власне й пов'язана назва «Чорна комедія») розбиратися з сусідом, чиї антикварні меблі він перетягнув в свою квартиру для солідності, і з нареченою, яку він кинув заради нової заповзятливої пасії, і з її батьком-полковником, і з сусідкою. Персонажі «Чорної комедії» натикаються один на одного, плутають воду і горілку, тягають меблі, чекають одночасно електромонтера і колекціонера, яких також плутають. Електрика приймають за колекціонера, а сам Шульц, котрого так чекали, падає у відкритий люк.

Аналізуючи цей фарс Шеффера, Леслі Сміт зауважує, що конфлікт у «Чорній комедії» має зовсім іншу форму, ніж можна було очікувати, але він, безумовно, присутній. Він втілюється не в потенційно трагічний конфлікт між двома головними героями, а в дії, в якій порушення призводять всіх дійових осіб до веселого танцю, і в якому бунтарство нарешті перемагає сили конвенції та доречності<sup>1</sup>. Можна стверджувати, що цим «чорний фарс» відрізняється від трагічного фарсу (трагіфарсу) з його неподільним трагіфарсовим світовідчуттям і нерідко серйозними, а то й трагічними проблемами, вдягненими у гротескні буфонні шати. Чорні фарси не мають домішку трагічного, а їх персонажі долають усі труднощі й доходять до благополучного завершення.

П'єса Джо Ортона «Здобич» («Loot») є класичним британським «чорним фарсом». В якості комічного опертя у творі використовується труп. Два злодії – Деніс, водій катафалка, і його друг Хал пограбували банк по сусідству з поховальним бюро. Деніс залицяється до хтивої медсестри Фей у той час як його недавно померла і набальзамована мати лежить нагорі. Згодом Денісу і Халу приходить ідея сховати гроші в труну, за чим слідує переміщення трупу до шафи. Корумпований інспектор поліції Траскотт розслідує, що жінка була отруєна Фей, але докази (органи, що були вийняті під час бальзамування) руйнуються в автокатастрофі. Інспектор Траскотт знаходить гроші і отримує свою частку. Елементи чорного гумору сполучаються у фарсі Ортона із сатиричним викриттям католицької церкви та поліцейської корупції, а також суспільного ставлення до смерті.

<sup>1</sup> Ibidem. – P. 142.



«Чорним фарсом» є також п'єса Ортона «Що побачив дворецький». Місцем її дії є психіатрична клініка, де не лікують хворобу, а лише «вивільняють її». Володар клініки доктор Прентіс під виглядом визначення «професійної придатності» молодої та наївної сироти Джеральдіни, яка прийшла найматись на роботу секретаркою, просить її роздягнутися. Пікантну ситуацію створює несподіваний приїзд місіс Прентіс, яка також має проблеми. Місіс Прентіс шантажує Нік, коридорний готелю, де вона провела ніч. До переполоху в клініці призводить поява інспектора Ранса з «Департаменту розумових відхилень». Доктор Прентіс, рятуючи свою репутацію, видає Джеральдіну за психічно хвору, й інспектор відразу ж відправляє її до буйного відділення. Подальша дія фарсу будується на ланцюгу фарсових сюжетних ситуацій із перевдяганням, переплетенням і плутаниною з еротичним забарвленням, абсурдних помилках, до того ж із елементами детективу. Так, Сержант Метч шукає Ніка, аби арештувати його за непристойну поведінку – Нік перевдягається жінкою. Тривають також пошуки зниклої Джеральдіни, а попутно викриваються брехні доктора Перкінса. Фарс має пародійно-щасливо розв'язку: Джеральдіна та Нік виявляються братом і сестрою, а доктор Прентіс із дружиною – їх батьками.

До зразків «чорного фарсу» належить п'єса шотландського драматурга Ентоні Нелісона «Брехливий вид» («The Lying Kind», 2002). Вона зображує двох недоумкуватих поліцейських, що не знаходять у собі хоробрості, щоб сповістити на Різдво погану новину старому подружжю. Як зауважує дослідник сучасного британського театру Алекс Сьерж, вкотре форма фарсу використовується для позначення серйозних проблем. «Занадто сильне намагання бути добрим – суто англійська хиба – може бути куди більш жорстоким, ніж просте спілкування»<sup>1</sup>.

Як «чорні фарси» нерідко кваліфікують п'єси славнозвісного сучасного ірландського драматурга Мартіна МакДонаха. Наприклад, той же А. Сьерж називає його драматичний твір «Лейтенант з Інішмора» (2001) «одним із найбільш диких чорних фарсів десятиліття»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Sierz A. Rewriting the nation. British theatre today. – 216 p.

<sup>2</sup> Ibidem. – P. 161.

**3. Сатирично-політичний фарс.** У багатьох випадках сучасний видозмінений фарс набуває сатиричну, критичну, політичну спрямованість. Ще В. Сахновський-Панкєєв свого часу зазначав, що «фарс піднімається до соціальної сатири, не обмежуючись побутовими малюнками»<sup>1</sup>. Як зауважує С. Гончарова-Грабовська, «сфера фарсу – не тільки побутові, але й серйозні соціально політичні явища»<sup>2</sup>. У ХХ столітті фарс «посерйознішав», а «за своєю критичною спрямованістю став наближатися до сатиричної комедії та памфлету, тобто тим спорідненим жанрам, які не виключають прийомів фарсу з арсеналу своїх художніх засобів. Подібне «сусідство» дозволяє комедії використовувати фарсові засоби й прийоми, а фарсу – комедійні»<sup>3</sup>. Зразками фарсів із сатиричною спрямованістю С. Гончарова-Грабовська називає такі п'єси, як «Відрізана скибка» та «Пісні про Батьківщину» І. Шприця, «Стіни давнього Кремля» А. Железцова, «Талант» Н. Прибутковської, «Ау-у-у» Л. Проталіна, «Комок» О. Слаповської, «Кремль, іди до мене» О. Казанцева.

Прикладом цього ж різновиду може бути фарс українського драматурга Валерія Герасимчука «Вибори на панелі», який є рефлексією Помаранчевої революції 2004 р. У передмові до п'єси сам автор рефлексує щодо жанрової специфіки свого твору: «Написати п'єсу про сучасні вибори хотілося вже давно. Спостерігаючи упродовж багатьох років за нашими президентськими і парламентськими виборами, на яких переважали брудні технології і війни компроматів, так і кортіло взятися за їдку політичну сатиру і вивести на сцену «героїв», які безцеремонно втручаються в чуже особисте життя, поливають суперників поміями, кидають у виборців гранати, приписуючи це своїм політичним конкурентам, щоби скомпрометувати їх, і т. д. і т. д. Та ось прийшла наша Помаранчева революція. Прийшла і пройшла. І в її озоні вже вкотре спочатку завис важкий дим чорних піар-технологій, а потім неприємним осадом випав на наші душі... Люди стомилися від цього всього! Їм потрібні відпочинок і свято. Тому замість їдкої політичної сатири раптом захотілося

---

<sup>1</sup> Сахновський-Панкєєв В. О комедии / Владимир Александрович Сахновский-Панкєєв. – Л. – М.: Искусство, 1964. – С. 44.

<sup>2</sup> Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца ХХ – начала ХХІ века. – С. 233.

<sup>3</sup> Там само. – С. 233.

створити фарс, добродушну пародію, буфонаду, щоб учорашні виборці, упізнавши у дійових особах прототипів і самих себе, не тільки задумались над серйозними речами, а й від душі посміялися та відпочили, як і належить після довгих, виснажливих трудів»<sup>1</sup>.

Дія фарсу відбувається, за авторською ремаркою, «в одному з українських сіл в наші дні». В. Герасимчук, наче змінюючи оптику, переносить недавні, сказати б, макроподії до мікросвіту. Президентські вибори 2004 року, що зрештою й призвели до Помаранчевої революції, травестійовано до рівня виборів голови колгоспу «Україна», символічна назва якого безумовно моделює загальноукраїнську подію. Персоносфера п'єси маркує пряме й неприховане співвіднесення дійових осіб з тодішніми представниками українського політикуму. Так, у боротьби за посаду голови вступають головний економіст колгоспу Віктор В'ющенко та завідувач свинофермою Віктор В'янукович. Хід виборів висвітлюють завптахфермою і редактор колгоспної стінгазети Влад Ярівський та кореспондент Петя Ховшек, в яких прозоро читаються Володимир Яворівський та В'ячеслав Піховшек. Завкзофермою Тоня Машенко (вона є прибічницею В'ющенка), заввівцефермою Саня Моненко та обліковець Віта Тренко (вони висувають на посаду голови колгоспу В'януковича) є такими ж експліцитними сміховими дублерами відповідно Юлії Тимошенко, Петра Симоненка та Наталі Вітренко. Український народ під час цих виборів уособлюють мешканці села дід Зінько та баба Федора, за голоси яких борються кандидати та їх поплічники. До речі, політичний конфлікт у селі породжує і сімейний: якщо дід Зінько має твердий намір голосувати за В'ющенка, то баба Федора вважає, піддавшись пропаганді, що у В'ющенка надто багато дітей і готова свій голос віддати за В'януковича (подібні внутрішньородинні «політичні протистояння», власне, були вельми характерним явищем українського суспільства зразка 2004 року)<sup>2</sup>.

Проте наприкінці фарсу-пародії вона змінила свою думку – не через свідомий вибір, а через кумедне «знаменіє». Їхня корова

<sup>1</sup> Герасимчук В. Вибори біля панелі. – С. 147–148.

<sup>2</sup> Про різні типи конфлікту у фарсі В. Герасимчука пише у своїй статті Т. Вірченко: Історичний зміст конфліктів драматургії «двотисячників» (на матеріалі фарс-пародії В. Герасимчука «Вибори біля панелі») // Наукові праці. Філологія. Літературознавство. – Випуск 128. Том 141. – Миколаїв. 2010. – С. 14–18.

нарешті отелилась, народивши двох бичків: білого (один із кольорів символіки В'януковича) та рудого («із підковою на лобі, ну точно, як ото на палатці В'ющенка»). Так, за словами баби Федори, білий «обидві дійки виссав. А другий, що з підковою на лобі, одну дійку виссав, а другу – нам залишив... Отой білий хотів ще й третю дійку виссати, так цей, з підковою, його відігнав»<sup>1</sup>.

Показово, що «зменшені» у фарсі-пародії українські політики не лише не приховують свого зв'язку зі своїми прототипами (Герасимчук створює опонентам «паралельні життєписи»: наприклад, В'ющенко все життя працює в «Україні», починаючи з посади касира, тоді як В'янукович нещодавно приїхав із Донбасу), а, навпаки, наголошують на ньому, навіть безпосередньо посилаються на них. В'янукович завершує звернення до виборців словами: «А що на мене нападають прибічники Віктора В'ющенка, і особливо завідуюча козофермою Тоня Машенко, то тут скажу словами нашого прем'єр-міністра Віктора Януковича, який під час своєї передвиборчої кампанії у Донецьку заявив: «Толковых людей намного больше, чем этих козлов, которые нам постоянно мешают жить»<sup>2</sup>. В'ющенко ж апелює до Віктора Ющенка, що закликав урядовців: «Тож не затуляйте народове сонця»<sup>3</sup>. Аналогічним чином Влад Ярівський, подібно до Володимира Яворівського, що написав листа президентові Кучмі, пише своє послання до чинного голови колгоспу, посилаючись у ньому на свого прототипа<sup>4</sup>.

Ймовірно, важко говорити про високі естетичні якості драматичного твору В. Герасимчука. Недаремно О. Бондарева зараховує його (разом із «Лускунчиком-2004» О. Ірванця) до «нашвидкуруч написаних низькопробних п'єс, присвячених українським президентським виборам 2004 року»<sup>5</sup>. Дослідниця цілком слушно зауважує, що «інтенсивність суспільно-політичних процесів настільки випереджає сьогодні їх естетичну рефлексію, що навіть пришвидшена реакція драматургів на актуальні історико-політичні зрушення, як правило, стає одноденкою і поступово закономірно випадає з

<sup>1</sup> Герасимчук В. Вибори біля панелі. – С. 168.

<sup>2</sup> Там само. – С. 162.

<sup>3</sup> Там само. – С. 163.

<sup>4</sup> Там само. – С. 149.

<sup>5</sup> Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. – С. 83–84.

літературного процесу»<sup>1</sup>. Проте тим не менше В. Герасимчук попри занадто відверту публіцистичність п'єси, її низьку (якщо не сказати нульову) придатність для сценічного втілення, довгі розгорнуті монологи, сумнівний гумор, все-таки являє собою оригінальну спробу створити на актуальному злободенному матеріалі відповідну жанрову креацію, оновити середньовічний суто розважальний жанр, надати фарсу рис не лише кумедного й потішного твору, але й політичної сатири, п'єси-памфлету. Попри те, що сам драматург декларував у передмові власну інтенцію створити «замість їдкої політичної сатири» «фарс, добродушну пародію», «Вибори на панелі» не позбавлені рис відкинутої ним же «політичної сатири». Окрім того п'єса має також елементи інакомовної та морально-повчальної притчі (колгосп «Україна» є алегорією всієї України), у той час як канонічний фарс позбавлений алегорії та повчання.

Низка сучасних фарсів відображає проблеми і тривоги західного світу, зокрема війну з тероризмом. Наприклад, п'єса шотландського драматурга Генрі Адама «Люди по сусідству» («People Next Door», 2003) досліджує побутове життя пересічних людей після трагічних подій 9 вересня 2001 року. Герой цього фарсу – зашкарублий наркоман Найджел, представник змішаної раси, комічно перевизначає свою шотландську ідентичність, перейменувавши себе на Саліфа. Він проводить більшу частину свого часу, теліпаючись з чорним приятелем підлітком Марко та балакучою вдовою шотландкою місіс Мак, котра має своє, приземлене уявлення щодо війни з тероризмом. Найджел втягується у небезпеку, коли психопат-поліцейський Філ намагається змусити Найджела зв'язатися зі своїм братом Карімом, що його підозрюють у тероризмі.

Як зауважила постановниця цього фарсу Роксана Сілберт, «це одна з перших шотландських п'єс, яка зображує культурні відмінності»<sup>2</sup>. Наприклад, у п'єсі є репліка: «*Ти вдягаєшся по-американськи, а розмовляєш по-ямайськи, то як я можу впізнати тебе? Як я можу знати тебе, коли ти сам себе не знаєш?*» («*You dress like an American, you talk like a Jamaican, how can I know you? How can I know you if you don't know yourself?*»)<sup>3</sup>. Фарсова постать Найджела

<sup>1</sup> Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. – С. 84.

<sup>2</sup> Sierz A. Rewriting the nation. British theatre today. – P. 80.

<sup>3</sup> Adam H. The People Next Door / Henry Adam. – London: Nick Hern, 2003. – P. 79.

символізує національну і культурну самотність, що мутує: представник змішаної раси, він називає себе азіатським ім'ям, але говорить як чорний гангстер; самотній наркоман, він звертається до ісламу. Драматург провокаційно використовує комедійні засоби, щоб дослідити суспільні ідеї про тероризм. Той же Найджел вважає, що тероризм створюється репресивним державним апаратом: *«Та тому що ви і вам подібні ставитеся до людей так, що вони самі починають бажати бомби підірвати»*<sup>1</sup>.

Водночас із кумедними фарсовими ситуаціями, п'єса Генрі Адама досліджує конфлікт між світоглядом несамовитого Філа, що пародійно знижує думку про «зіткнення цивілізацій» Семюела Хантінгтона («я не хочу, щоб якийсь там мулла шпурляв у моє гробане горло свою мавпячу релігію кам'яного віку»<sup>2</sup>) та «дозою практичного здорового глузду, дивним чином породженого нинішньою британською телевізійною культурою»<sup>3</sup>.

Фарс іншого шотландського драматурга Алістера Бітона є сатирою на лейбористський британській уряд Тоні Блера та Джеймса Гордона Брауна кінця 1990–2000-х років, що успадкував курс Маргарет Тетчер на політичні та соціальні реформи та згодом отримав цілий шквал критики і сатири. До речі, Бітон певний час був спічрайтером Брауна і є автором низки документальних і сатиричних книг, зокрема «Маленької книги про дурниці нових лейбористів» («The Little Book of New Labour Bollocks», 2000). Його ж п'єса «Почуваюся чудово» («Feelgood»<sup>4</sup>, 2001) є кумедним фарсом про політиків та політтехнологів. У той час, коли останні готують промову прем'єр-міністра на щорічній партійній конференції, громадська думка нестабільна, а верхівка панікує. Адже протестувальники вчиняють заворушення на вулицях, киплять скандали з приводу незаконного експерименту з генетично модифікованих продуктів харчування. Головним персонажем фарсу Бітона є підступний та зловісний голова прес-служби лейбористів Едді, який робить усе можливе заради підтримки уряду. Разом із своїм помічником Полом він відчайдушно намагається написати прем'єр-міністру найкращу доповідь всіх часів, яка б втихомирила усі конфлікти і заспокоїла суспільство.

<sup>1</sup> Ibidem. – P. 64.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Sierz A. Rewriting the nation. British theatre today. – P. 80.

<sup>4</sup> Beaton A. Feelgood / Alistair Beaton. – London: Methuen Drama, 2001. – 106 p.

Проте маніпулятивні вміння Едді мають серйозне випробування – поступово відкривається ще один гучний скандал. Едді протистоїть незалежна журналістка і його колишня дружина Ліз, єдина, хто в змозі зупинити його. Драматург вкладає в її уста репліки, що артикують ліберальні розчарування в британських урядовцях: «А як щодо розподілу багатств? Це ж не на порядку денному, чи не так? Це б засмутило багатіїв. Ви ж у це не вірите. Це означало б конфлікт. Це означало б реальну політику»<sup>1</sup>. Уряд лейбористів Ліз визначає як «уряд лише за назвою. Змусити людей відчувати себе добре. Це й є фактор *Feelgood*»<sup>2</sup>.

Межі між виділеними нами типами сучасного фарсу є досить прозорими, хиткими. Часом «любовний фарс» сполучається із фарсом «чорним». Наприклад, п'єсу «День матері» («*Mother's Day*») Девіда Сторі британський дослідник сучасного театру Джонатан Ло кваліфікує як «чорний любовний фарс» (*the black sex farce*)<sup>3</sup>. Тоні Джордан називає вище згаданий твір Ортона «Що побачив дворецький» «чорним спальним фарсом» («*black bedroom farce*»)<sup>4</sup>. Алекс Сьєрж характеризує як «політичний любовний фарс» («*a political sex farce*»)<sup>5</sup> п'єсу «У клубі» (2007) Річарда Біна<sup>6</sup>. Проте сам сучасний фарс, модифікований як із середньовічного конвенційного фарсу, так і доповнений елементами інших жанрів (комедія, мелодрама, драма) та метажанрів (детектив, політична сатира), являє собою один із найпродуктивніших жанрів драматургії на межі XX–XXI століття.

#### 4.3.2. Модифікації комедії дель арте

Традиції італійської комедії дель арте наявні у творах численних драматургів XX–XXI ст., що належать до різних національних традицій та літературних напрямів (Е. Ростан, А. Жаррі, О. Блок, Л. Піранделло, А. Арто, Б. Брехт, Е. де Філіппо, Д. Фо, Л. Петрушевська,

<sup>1</sup> Ibidem. – P. 74.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> The Methuen drama Dictionary of the Theatre. – P. 483.

<sup>4</sup> Jordan T. Farce, in and out of the Bedroom [Електронний ресурс] / Toni Jordan / Режим доступу до ресурсу: <http://www.wheelercentre.com/notes/farce-in-and-out-of-the-bedroom>

<sup>5</sup> Sierz A. Rewriting the nation. British theatre today. – P. 94.

<sup>6</sup> Bean R. Plays Three: Harvest; In the Club; The English Game; Up on Roof / Richard Bean. – London: Oberon, 2009. – 96 p.

Л. Філатов, Неда Неждана тощо), а також у сценічних пошуках визначних режисерів (Є. Вахтангов, Вс. Мейєрхольд, Ж.- Л. Барро, Г. Крег, Дж. Стрелер та ін.). Надзвичайний інтерес до комедії масок у європейському мистецтві (зокрема й театральному) пробуджується ще наприкінці XIX – початку XX століття (опера «Паяци» Леонкавалло, «Два П'єро, або Біла вечеря» Едмона Ростана, «Убюкороль» А. Жаррі, «Балаганчик» О. Блока тощо). Не припиняється він і в драматургії на межі XX–XXI сторіччя.

Вплив комедії дель арте на різні національні театральні традиції досліджується в монографії «Театр вчора і сьогодні: комедія дель арте на сучасній сцені» Джеймса Фішера (1992)<sup>1</sup>. У ній розглядається доля традицій комедії масок в національному театрі багатьох країн Європи (Італія, Іспанія, Франція, Англія, Росія, Німеччина, Австрія, Швейцарія, скандинавські та центральноєвропейські країни) і США від XVII до XX століття. Так, аналізуючи драматургію XX століття, Дж. Фішер звертається до творчості Луїджі Піранделло і Федеріко Гарсія Лорки, Едуардо де Філіппо й Даріо Фо, Бернарда Шоу і Болеслава Лесьмяна, Олександра Блока та Миколи Євреїнова, Ялмара Фредеріка Бергмана і Пауля Ернста, Гуго фон Гофманстала й Артур Шніцлера, Бертольта Брехта та Едена фон Хорвата, Фрідріха Дюрренматта й Петера Гандке, Ежена Йонеско й Едни Міллей.

Впливу традицій комедії дель арте на європейське театральне мистецтво присвячено також четвертий розділ книги Мартіна Гріна і Джона Свона «Тріумф П'єро: комедія дель арте і сучасна уява» (1993)<sup>2</sup>. Автори виявляють «дельартівське» начало в театральному мистецтві XX століття в Росії (Вс. Мейєрхольд), Німеччині (М. Рейнгардт, Б. Брехт), Італії (Л. Піранделло), Франції (Ж. Кокто, Е. Йонеско), Швейцарії (Ф. Дюрренматт).

Грунтовною й оригінальною є недавня інтердисциплінарна колективна монографія, присвячена різноманітним аспектам комедії дель арте<sup>3</sup>. У ній об'єднано п'ятдесят три статті митців і дослідників із різних країн. У матеріалах, що склали перший розділ, розглядаються жанрові риси комедії масок: актори і трупи, персонажі й маски,

<sup>1</sup> Fisher J. The Theatre of Yesterday and Tomorrow: Commedia Dell'Arte on the Modern Stage / James Fisher. – The Edwin Mellen Press, 1992. – 408 p.

<sup>2</sup> Green M. The Triumph of Pierrot: the Commedia dell'Arte and the Modern Imagination / Martin Green and John Swan. – Pennsylvania State University Press, 1993. – 309 p.

<sup>3</sup> The Routledge Companion to Commedia dell'Arte. Edited by Judith Chaffee and Olly Crick. – L., N.Y.: Routledge, 2015. – 512 p.



сценарії та лацці. У статтях, що об'єднані у другий розділ книги, проблеми італійської комедії з'ясовуються в історико-культурному та компаративному контексті. Так, комедію дель арте розглянуто у контексті драматургії Шекспіра та Мольєра, Гольдоні й Гоцці, іспанської «золотої доби», вона зіставляється з оперою, балетом, пантомімою. Тут же містяться статті, в яких висвітлюються втілення комедії масок як видатними режисерами (Вс. Мейєрхольд, С. Ейзенштейн, Дж. Стрелер), так і набагато менш відомими в нашому театрознавстві постановниками (Джованні Полі, Карло Маццоні-Клементі).

Цінними є розвідки, що становлять третій розділ колективного «Довідника». Здебільшого вони присвячені сучасному функціонуванню комедії дель арте в різних сферах мистецтва. Об'єктами досліджень стають постаті режисерів, акторів, драматургів, що активно займаються давнім жанром у театрі нашого часу (Даріо Фо, Карло Босо, Антоніо Фава), далекосхідні та середньоазіатські міжжанрові зв'язки, сучасні постмодерні зразки комедії дель арте (Річард Бін). У своїй сукупності «Довідник комедії дель арте» видавництва Routledge може бути кваліфікований як фундаментальне енциклопедичне дослідження з теорії, історії, сучасного існування жанру.

Ряд цінних досліджень присвячено окремим національним традиціям комедії дель арте, зокрема у модерній та постмодерній літературі й театрі. А. А. Косарева у своїй дисертації розглянула цілу низку мало відомих британських п'єс на межі ХІХ–ХХ ст. («П'єро на годину» Е. Доусона, «Прунелла, або любов у голландському саду» Л. Хаусмана і Х. Г. Баркера, «Творець мрії» О. Дауна, «Головна легенда: п'єса-маска про Багряного П'єро» Дж. Дрінквотера, «Шлюб Коломбіни» Г. Чепіна, «Арлекінада: екскурсія» Х. Г. Баркера і Д. Келтропа, «Синій Арлекін» М. Берінга), а також «дельартівські» традиції у британській прозі (Г. К. Честертон, А. Крісті, Д. Сейєрс). Дослідивши особливості репрезентації образів комедії дель арте (П'єро, Арлекін, Коломбіна й Панталоне), А. Косарева прийшла до висновків, що англійській драматургії на зламі століть у найбільшій мірі валентний образ П'єро, оскільки саме він «стає символічним втіленням сучасного митця: часом талановитого романтика, закоханого у Мистецтво, а часом цинічного, розбещеного денді, бездарного й егоїстичного»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Косарева А. А. Традиции комедии дель арте в английской литературе рубежа ХІХ–ХХ века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Анна Александровна Косарева. – Екатеринбург: Уральский федер. ун-т имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2013. – 19 с.

В англійській же детективній прозі цього періоду найпопулярнішим образом стає Арлекін. Дослідниця пояснює це тим, що генетично він пов'язаний із світом мертвих, є борцем за справедливість та наділений розумом та хитрістю. Саме ці характеристики роблять його ідеальним слідчим, що розкриває найзаплутаніше злочини. Образ Коломбіни в англійській літературі межі ХІХ–ХХ сторіччя стає «і символом людської душі, і втіленням жіночості та прагненням до свободи», тоді як Панталоне стає уособленням стабільності, «благо-творної опори на традиції, зрілості та мудрості»<sup>1</sup>.

Елементом комедії дель арте в німецьких драмах ХХ століття присвячена дисертація американського науковця Джейн Лубе<sup>2</sup>.

Традиції комедії дель арте в російській літературі ґрунтовно аналізує іранський дослідник Абдолмаджід Ахмаді<sup>3</sup>. Він розглянув цілу низку п'єс першої третини ХХ століття, в яких представлено жанрові принципи і прийоми італійської комедії. Поставлена Блоком у «Балаганчику» проблема двійництва, дійсного і уявного, впливала і на інших письменників, які звернулися до традицій комедії дель арте. Олена Гуро в п'єсі «Жебрак Арлекін» зобразила Арлекіна з рисами П'єро, напівлюдину-напівляльку, чи то божественного, чи то інфернального походження, що знаходиться поза принципами добра і зла і втрачає контакт з реальним світом. М. Кузмін у своїх п'єсах показав взаємозв'язок театру і життя, театр як життя («Венеціанські безумці») і життя як театр («Вівторок Мері»), нетривкість і подвійність як зображуваного, так і реального. М. Євреїнов прийшов до висновку, що «терапевтичне» застосування прийомів арлекінади здатне оновити душевний світ людини, і цьому присвятив п'єсу «Найголовніше».

А. Ахмаді, як і А. Косарева, не обмежується впливом комедії дель арте на драматургії, звертаючись також до її проявів у прозі.

---

<sup>1</sup> Косарева А. А. Традиции комедии дель арте в английской литературе рубежа ХІХ–ХХ века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Анна Александровна Косарева. – Екатеринбург: Уральский федер. ун-т имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2013. – 19 с.

<sup>2</sup> Lube J. *Commedia dell'arte Elements in Some German Twentieth-Century Dramas*. PhD 1973, University of Pennsylvania [Електронний ресурс] / Jane R. Lube – Режим доступу до ресурсу: [https://www.researchgate.net/researcher/24779050\\_Jane\\_R\\_Lube](https://www.researchgate.net/researcher/24779050_Jane_R_Lube)

<sup>3</sup> Ахмади А. *Традиции комедии дель арте в русской литературе (1750–1938) / Абдолмаджид Ахмади*. – М.: Водолей, 2013. – 152 с.; Ахмади А. *Традиции комедии дель арте в русской литературе 1900-х – 1930-х годов: автореф. дисс... канд. филол. наук:10.01.01 / Ахмади Абдолмаджид*. – Екатеринбург, 2013. – 18 с.

У «Походженні Електричного Арлекіна» В. Шершеневича герой-трікстер, друге «я» розповідача, замінив собою господаря. «Використання масок дель арте в російській літературі 1900–1930-х рр., розпочате самопародією О. О. Блока, завершилося в повісті О. Толстого «Золотий ключик» пародією на самого О. О. Блока та провідних діячів театру і літератури «срібного віку» з відсиланням до сучасної політичної ситуації»<sup>1</sup>.

Ольга Чебанова досить оригінально розглянула комедію Маяковського «Клоп», в якій комедія дель арте, на її думку, репрезентована навіть яскравіше, ніж у його ж ранній «Містерії-буф» (що її дослідники традиційно розглядають як приклад втілення принципів комедії масок). У «Клопі» присутні три балаганні елементи – гострий язик персонажів, численні алюзії на сучасність та комічні інтермедії. О. Чебанова зіставляє дійових осіб сатиричної комедії Маяковського з масками італійського театру, зауважуючи, що образи в «Клопі» розщеплюються, роздвоюються. «Образ Присипкіна двоїться, проектуєчись і на «високий», і на «низький» сюжет. Герой бере собі в якості нового імені «не прізвище, а романс якийсь»: П'єр Скрипкін. Скрипка – невід'ємний атрибут П'єро, одного з найулюбленіших персонажів російського символізму... П'єро у символістів – нещасний закоханий, що марно намагається відшукати свою кохану – Коломбіну. Присипкін – одночасно – і високий герой, який заблукав у часі (П'єро символістів), і комічний персонаж, прямий спадкоємець Петрушки»<sup>2</sup>.

Так само, за спостереженням О. Чебанової, «розшаровується» образ Коломбіни, яка для символістів була пов'язана зі смертю (блоківська Діва з косою з «Балаганчика»). «У Маяковського «Коломбін» спочатку дві: безсловесна Ельзевіра Ренесанс і Зоя Берьозкіна. Тема смерті і забуття супроводжує їх постійно: перша згорає у вогні пожежі («виявлена колишня жінка з дротовим віночком на потиличних кістках»), друга спочатку стріляє в себе, а потім, через п'ятдесят років, майже нічого не пам'ятає. Безпам'ятство – це символічна смерть»<sup>3</sup>. Пара «П'єр Скрипкін – Баян» проектується ще на один дует комедії

<sup>1</sup> Ахмади А. Традиции комедии дель арте в русской литературе 1900–1930-х годов. – С. 7.

<sup>2</sup> Чебанова О. В. Судьба комедии дель арте в России и драматургия конца XIX – первой трети XX века [Електронний ресурс] / Ольга Вадимовна Чебанова. – Режим доступу до ресурсу: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200501911>

<sup>3</sup> Там само.

дель арте – Пульчінелли (що був прототипом П'єро) й Арлекіна. Вони складають пару дзані. Бочкін, який змінив своє прізвище на «Баян», чудово вписується в образ Арлекіна. Він гострий на язик і красномовний, він уміє заплутати словами і вийти «сухим з води»<sup>1</sup>.

Своєрідним правонаступником комедії масок в ХХ столітті є італійське мистецтво. Драматурги Луїджі Піранделло, Едуардо де Філіппо, Даріо Фо, режисери Джорджо Стрелер і Федеріко Фелліні відродили формальний бік архаїчного жанру і наповнили його новим сучасним змістом. Так, Л. Піранделло, за словами О. Рогозіної, «вперше в ХХ столітті продемонстрував театру, що зосередився на психологізмі або символістській умовності, багатство можливостей італійської *commedia dell'arte*, текст якої піддається багатоаспектній інтерпретації (на рівні персонажа, на рівні ігрового прийому, на рівні встановлення зв'язків знаку і його нових символів)»<sup>2</sup>.

Даріо Фо у своїй творчості намагався буквально відтворити традиційні елементи комедії масок. Проте Нобелівський лауреат не прагнув лише до реставрації давнього жанру. Хоча Фо й багато вивчав архівні документи аби віднайти ранні сюжети, гравюри з жєстами і мімікою масок, його мистецтво було безперечно звернено до сучасного глядача. «Воно не просто говорить зрозумілою йому мовою, але й зачіпає актуальні теми. Фо добивається справжнього, безпосереднього контакту із глядачем, що було притаманне італійській комедії до реформ Гольдоні та Гоцці»<sup>3</sup>. Окрім того, Даріо Фо продовжував традиції *sarcosomiso*, що був одночасно директором трупи, писав для неї тексти, здійснював постановку вистав, а часом і грав у них як актор.

Живе відродження традицій комедії масок спричинив і видатний режисер, творець театру «Пікколо ді Мілано» Дж. Стрелер. 24 липня 1947 року відбулась прем'єра його вистави «Арлекін, або Слуга двох господарів» за комедією Гольдоні, яка прожила на міланському кону до кінця ХХ століття, ставши його емблемою. «У цій виставі відбулось, здавалося б, неможливе: було відтворено сценічне життя комедії дель арте – її особлива умовна мова, пластика масок із

<sup>1</sup> Чебанова О. В. Судьба комедии дель арте в России и драматургия конца XIX – первой трети XX века [Електронний ресурс] / Ольга Вадимовна Чебанова. – Режим доступу до ресурсу: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200501911>

<sup>2</sup> Рогозина Е. Н. Традиции итальянской *commedia dell'arte* в творчестве Л. Пиранделло и Д. Фо [Електронний ресурс] / Е.Н. Рогозина – Режим доступу до ресурсу: // [http://vestnik.yspu.org/releases/novy\\_e\\_Issledovaniy/18\\_3/](http://vestnik.yspu.org/releases/novy_e_Issledovaniy/18_3/)

<sup>3</sup> Там само.

неповторним для кожної з них тембром голосу, ритмом, інтонаціями, дефектами мовлення <... > По суті відбулося, можливо, не лише відродження театру масок, але й у чомусь повернення театру після довгих мандрів на історичну батьківщину»<sup>1</sup>. Проте «Арлекін» Стрелера не був точним повторенням давнього мистецтва. Традиція комедія дель арте відродилась, але у перетвореному вигляді.

Зазначимо, що схожі підходи до комедії масок були й в інших режисерів ХХ століття, які також намагались відродити жанр. Так, російський режисер Н. Фореггер, що розпочав свою режисерську діяльність з реконструкції середньовічного фарсу, зберігає маски у своїх виставах 1920-х років та й власне будує на них свій експериментальний театр. Проте, як зазначає дослідник А. Сергеев, «це були вже не традиційні фарсові маски, а маски сьогоденного дня. Фореггер зберігає відкриті традиціоналізмом першоелементи театру, зберігає, оскільки бачить в них непохитні закони театральності, але їх не просто осучаснює: він відмовляється від історичної спадкоємності масок. Маска, як основа театру, вже досить утвердилася в сучасному мистецтві і більш не потребувала підпорок традиції. Дійсність, що змінилась, не мала нічого спільного з Арлекіном і П'єро. Новий час здатен викликати до життя і нові маски»<sup>2</sup>.

Театрознавець В. П. Мелік-Хаспабов, що наполягав на зв'язку масок із вистав Фореггера з масками комедії дель арте, тим не менш визнавав: «Маски Фореггера сучасні, не мають нічого спільного з тими, які створив театр італійських комедіантів»<sup>3</sup>. Проте він же відзначав, що «comedia del'arte захоплювала Фореггера. Веселі витівки масок стали стрижнем злободенною пародії і буфонади»<sup>4</sup>. Як слушно коментує це твердження А. Сергеев, «зв'язок між тими і цими масками все ж був, але не естетичний, а структурний. Образність масок була породжена сучасністю»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Скорнякова М. Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано» / Мария Георгиевна Скорнякова. – М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – С. 53–54.

<sup>2</sup> Сергеев А. В. Циркизация театра: От традиционализма к футуризму [учебное пособие] / Антон Владимирович Сергеев. – СПб.: Алексеева Е. С., 2008. – С. 94.

<sup>3</sup> Мелік-Хаспабов В. П. Маски театрального «сегодня» / Валентин Павлович Мелік-Хаспабов // Вестник театра и искусства. – 1922. – № 22. – 4 апр. – С. 4.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Сергеев А. В. Циркизация театра: От традиционализма к футуризму. – С. 95.

\*\*\*

Численні сучасні драматурги також звертаються до модифікацій такого архаїчного комічного жанру, як *комедія дель арте*. Серед зразків п'єс, що в них модифіковано жанр італійської комедії масок на межі ХХ–ХХІ століття, – «Квартира Коломбіни» Людмили Петрушевської, «Любов до трьох апельсинів» Леоніда Філатова, «Балаган» Валентина Красногорова, «Вечеря Коломбіни» Олексія Карамішева, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданої, «Коломбіна, П'єро, Арлекін» Світлани Лелюх, «*Arivederla, signora Kolombina*» Євгена Леончука, «Остання роль Арлекіна» Валерія Марро, «Арлекін» Тетяни Ширяєвої, «Одна людина, два господаря» Річарда Біна, «Карнавал, або Перша дружина Адама» Славомира Мрожека.

При цьому серед драматургів наявні авторські жанротворчі рефлексії, які наче виправдовують модифікації давнього жанру. Наприклад, Валентин Красногоров у передмові до своєї п'єси «Балаган» створює своєрідну апологію жанру, яка водночас являє собою інструкцію для постановників та театрознавче есе. Драматург зазначає, що його «п'єса написана в жанрі *commedia dell'arte*. Цей жанр вимагав від акторів дару імпровізації та живого контакту з глядачами». Далі Красногоров робить історико-літературний екскурс, акцентуючи жанрові особливості комедії дель арте: її нефіксований драматургом текст, імпровізаційний, ігровий характер вистави («в комедії дель арте ігрове начало часто важливіше буквального слідування тексту. Її важко читати, її треба вміти бачити на сцені»), синтетизм («пантоміма, акробатика, буфонада, музика, співи, танець, слово зливаються в єдину дію»), своєрідність трюків-лацці, а також композиційні особливості написаної в жанрі комедії дель арте п'єси: «в силу особливостей жанру, діалоги цієї п'єси приблизні, вони дають лише основу вистави. Текст діалогів і ремарок написаний з таким розрахунком, щоб створювалася ілюзія абсолютної спонтанності подій, щоб на сцені панувала атмосфера повної артистичної свободи, щоб глядачеві здавалося, що вистава не відрепетитувана і завчена заздалегідь, а народжується прямо у нього на очах. Драматург в якійсь мірі виступає тут у ролі режисера, а майбутній постановник повинен буде частково брати на себе функції автора». Попереджає Красногоров потенційних постановників і про «небезпеку жанру», яка полягає в тому, що «імпровізація легко може перерости в вульгарну відсебеньку, пережим і награвання. Тому акторові повинні

бути притаманні інтелект і почуття самоконтролю. Акторська свобода повинна поєднуватися з жорсткою самодисципліною. Постановник і артисти повинні володіти ще смаком і почуттям міри і, підтримуючи зв'язок з публікою, не йти у неї на поводу»<sup>1</sup>.

Прояви комедії дель арте в сучасній драматургії різноманітні. Здебільшого драматург прагне модифікувати її на рівні *персоносфери*. Вводячи до складу дійових осіб комедії дель арте, автор намагається не стільки законсервувати, реставрувати жанр, скільки модернізувати його. Персоносфера цілої низки сучасних драматичних творів складається виключно з дійових осіб комедії дель арте. Частіше за все це класичний трикутник Арлекін – Коломбіна – П'єро. Наприклад, саме він присутній у п'єсах «Коломбіна, П'єро, Арлекін» С. Лелюх, «Вечеря Коломбіни» О. Карамішева та «Арлекін, П'єро і Коломбіна» О. Чорнорицької та Р. Рахімова. Якщо у цих творах наявна тенденція до реконструкції архаїчного жанру, то, скажімо, у «Квартирі Коломбіни» Людмили Петрушевської, героями якої є ті ж самі Коломбіна, Арлекін та П'єро, комедія дель арте піддається деконструкції. Персонажі Петрушевської постають як пародійні, тоді як сама драма відбувається у сучасному хронотопі та являє собою іронічний римейк жанру.

«Квартира Коломбіни», дія якої переноситься у часи застою, примхливо синтезує радянське повсякдення і театральність, акторський дріб'язковий побут та високий артистизм. Як зауважує Олена Меркотун, «якщо в класичній італійській комедії маски персонажів константні, на їх визначеності й сталості тримається сюжет п'єси й вибудовується вільна гра акторів, то у короткій сцені Петрушевської маски дель арте від самого початку отримують можливість жонглювання ролями, імпровізації навколо самого факту рольового спілкування»<sup>2</sup>. Досить ґрунтовно дослідив жанрові модифікації комедії дель арте у «Квартирі Коломбіни» А. Самарин<sup>3</sup>. Серед

<sup>1</sup> Красногоров В. Балаган [Електронний ресурс] / Валентин Красногоров. – Режим доступу до ресурсу: [http://lit.lib.ru/k/krasnogorow\\_w\\_s/balagandoc.shtml](http://lit.lib.ru/k/krasnogorow_w_s/balagandoc.shtml)

<sup>2</sup> Меркотун Е. А. Поэтика одноактной драматургии Л. С. Петрушевской: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.01. – Екатеринбург, 2009 [Електронний ресурс] / Е. А. Меркотун. – Режим доступу до ресурсу: [http://superinf.ru/view\\_helpstud.php?id=640](http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=640)

<sup>3</sup> Самарин А. Травестия комедии дель арте в пьесе Л. Петрушевской «Квартира Коломбины» / Андрей Самарин // Південний архів. Сер.: Філологічні науки: Зб. наук. праць. Вип. 49. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2010. – С. 90–95.

чинників, які вносять особливий зміст і новизну в традиційну форму, український науковець називає звернення до реалій сучасності, які бруталністю й гострою специфікою протиставлені ідеальній любовній інтризі комедії дель арте – на образно-тематичному рівні, а також гротеск, одивнення, комічне зниження, травестія – на рівні прийомів. Цілком слушною є думка А. Самаріна про те, що Л. Петрушевська у своїй п'єсі звертається до переробки не конкретного твору, а всього канону жанрової форми комедії дель арте в цілому.

В низці творів дійові особи комедії дель арте співіснують із представниками інших персоносфер. Це можуть бути представники інших фікційних світів, наприклад, релігійних, міфологічних, літературних. У таких випадках превалює інтенція драматурга не реконструювати, а, як і в «Квартирі Коломбіни», скоріш деконструювати архаїчний жанр. Вводячи до персоносфери традиційних персонажів комедії дель арте, автор акцентує принцип *маски* давнього жанру.

Показовою в цьому відношенні є остання з написаних п'єс **Славомира Мрожека** *«Карнавал, або Перша дружина Адама»* (2013). У ньому зображено карнавал, влаштований 22 червня, на який запрошено персонажів різних фікційних світів. Серед них вісім гостей – Адам із Євою та Ліліт, Сатана, Прометей, Гете разом із Маргаритою, католицький Єпископ. Дійовими особами її є як біблійні персонажі (Адам, Єва, Сатана), представники єврейської (Ліліт) та античної (Прометей) міфології, постать реальної історичної особи (Гете) та героїня його фікційного світу (Маргарита), абстрактний персонаж, що уособлює церкву (Єпископ). Цікаво, що у списку дійових осіб Мрожек поділяє персонажів на три категорії. Поряд із гендерними групами «Пани» (Імпресаріо, Асистент, Гете, Сатана, Єпископ, Прометей, Адам) та «Пані» (Ліліт, Єва, Маргарита), постає і третя – Маски. У ній вказані вісім масок, які вдягають на карнавалі прибулі, і згідно з ним самі маски є дійовими особами, тоді як учасники карнавалу – виконавцями: *«ЛЕВ – Гете, ДОВІЛЬНА – Сатана, КОВПАК СЕРЕДНЬОВІЧНОГО БЛАЗНЯ – Єпископ, «IL DOTTORE» – Прометей, СТАРА ЛЮДИНА – Адам, КІТ I – Ліліт, КІТ II – Єва, ВАМПИР – Маргарита»*<sup>1</sup>.

Як видно з переліку, серед масок присутні маски комедії дель арте. Наприклад, маска, що на карнавалі носить Прометей, є маскою

<sup>1</sup> Мрожек С. Карнавал, или Первая жена Адама / Славомир Мрожек // Современная драматургия. – 2015. – № 1. – С. 154–170.



Доктора, що належав до масок старих. За авторським описом, на Прометей *«чорний костюм, біла маніжка і чорний метелик. На голові – традиційна венеціанська маска з носом, що нагадує дзьоб ібіса, і називається «Il Dottore».* На венеціанському карнавалі маска Доктора (її ще називали Доктором чуми) була пов'язана із нагадуванням про смерть і марність життя.

Адам, який носить маску «старої людини», нагадує не лише традиційне християнське тлумачення «старого Адама» як людини взагалі, «людини гріха» у протилежність до Спасителя як «нового Адама», але й також очевидно сходиться до групи сатиричних масок старих. А Лев – маска, що носить на карнавалі Гете, асоціюється з Венецією (крилатий Лев Святого Марка є славнозвісним символом міста), батьківщиною карнавалу та одного з двох (поряд із Неаполем) основних центрів комедії дель арте.

Вельми показово, що маски отримують метатеатральну оцінку – її піддають рефлексії інші дійові особи:

*ПРОМЕТЕЙ. Що ви бачите?*

*ЄПИСКОП. О, лев! Тобто, людина перевдягнена левом.*

*ПРОМЕТЕЙ. Екселенц сказав «лев», це значить – не людина.*

*ЄПИСКОП. Я мав на увазі людину. Людину, перевдягнену левом.*

*ПРОМЕТЕЙ. Саме так. Я схиляюсь до того, що є певна тенденція до подібних порівнянь. Замість того, щоб сказати: «я бачив людину», кажемо: «я бачив лева».*

*ЄПИСКОП. Ви ж, однак, є людиною!*

*ПРОМЕТЕЙ. Ну, так, я людина.*

*ЄПИСКОП. Тільки з потворним дзьобом.*

Показово, що у цьому діалозі (в якому присутній також інтертекстуальні зв'язки і з комедією Шекспіра «Сон літньої ночі», де під маскою Лева приховується один із афінських ремісників-акторів, і з притчею Б. Шоу «Андрокл і лев») обговорюється важлива тема маски і сутності. Адже і для італійської народної комедії маска означала не лише пристрій, що актор вдягав на обличчя, але й певний соціально-психологічний тип. І для мистецтва ХХ – початку ХХІ століття тема маски («личини») і сутності людини («лику») є однією з найбільш репрезентативних (драматургія А. Жаррі, Л. Піранделло, В. Б. Єйтса, М. де Гельдерода, Б. Брехта, Ж. Кокто, Ю. О'Ніла, Г. Горіна, режисура Вс. Мейерхольда, Є. Вахтангова, Ж.-Л. Барро, Ш. Дюллена,

А. Мнушкіної, М. Акімова). Феномен маски у театральній культурі, що багато досліджувався науковцями<sup>1</sup>, у п'єсі Мрожека набуває, сказати б, «метакарнавального» тлумачення. Адже діалог про неї ведеться не лише дійовими особами під час карнавалу, але й особами в масках, парадоксальних для їх носіїв. Прометей, образ якого асоційований із волелюбством, життям, ознаками культурного героя, на карнавалі несе нагадування про хвороби та смерть. Єпископ же, уособлення релігії та церкви, розмірковує про Гетеву маску Лева, сам будучи за мить до цього вдягнений у блазенський ковпак (цю маску пропонує йому Прометей, основний співрозмовник Єпископа, на що той нерішуче погоджується («що поробиш – звичай є звичай») із тим, щоб вранці її зняти. Єпископ у ковпаку є безумовним карнавальним образом, який сходить до європейського середньовіччя і асоціюється з його народною сміховою культурою. Якщо середньовічні блазні виступали «сміховими дублерами персонажів Священної історії»<sup>2</sup>, то у Мрожековому «Карнавалі» сам священнослужитель постає блазнем.

Оригінальним у діалозі Єпископа і Прометея є й те, що поряд із рефлексією щодо маски Лева присутня також саморефлексія з приводу маски Доктора, яку на карнавалі носить Прометей. Крім обговорення людини «з потворним дзьобом» у вищенаведеному діалозі, ця саморефлексія продовжується і в подальшій розмові героїв, яка прояснює вибір маски Прометеєм:

*ПРОМЕТЕЙ. Знаєте, екселенц, я цю маску надягнув навмисне.*

*ЄПИСКОП. Нічого. Звикайте...*

*ПРОМЕТЕЙ. Але я тут презентую людину, а людина – це звучить... по різному.*

*ЄПИСКОП. Нічого, нічого. Звикнете.*

*ПРОМЕТЕЙ. З одного боку, це звучить оптимістично: «Людина людині овечка». Але з іншого...*

---

<sup>1</sup> Див., наприклад: Толшин А. В. Феномен маски в театральній культурі: автореф. дисс. ... д-ра культурології: 24.00.01 / Андрей Валерьевич Толшин. – СПб.: СПбГУ, 2007. – 36 с.; Ломакина Е. А. Маска как художественный прием в комедии Уильяма Уичерли «Деревенская жена» в контексте традиции западноевропейской драматургии : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Екатерина Александровна Ломакина. – Самара: Самар. гос. пед. ун-т, 2006. – 20 с.

<sup>2</sup> Даркевич В. П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. / Владислав Петрович Даркевич. – М.: Наука, 1988. – С. 152–161.

*ЄПИСКОП. Краще вам не закінчувати.*

*ПРОМЕТЕЙ. Але з іншого боку – жорстокість. Багато поганих речей можна розповісти про людину.*

*ЄПИСКОП. На жаль.*

*ПРОМЕТЕЙ. Злочини, насильство, відступництво...*

Прикметно, що Прометей, який свідомо обирає маску, що є візуальним втіленням вислову «temento togі», виступає у Мрожека в ролі, протилежній своєму міфологічного шлейфу – постає у вивернутій, виразно карнавалізованій функції. Замість волелюбного оптиміста та захисника людей постає песиміст і мізантроп. Показово, як у п'єсі обігруються принаймні чотири відомі афоризми про людину. Замість виразу із комедії Плавта «Віслюки» «людина людині вовк» («Homo homini lupus est»), котрий присутній у діалозі імпліцитно, оприявняється протилежний за значенням вислів «людина людині овечка». Фраза «людина – це звучить... по різному» у першу чергу асоціюється зі знаменитим висловом «Людина – це звучить гордо», що належить персонажу з п'єси Максима Горького «На дні» Сатіну. Недаремно його фразу Прометей цитує ще на початку п'єси:

*ПРОМЕТЕЙ. «Людина – це звучить гордо».*

*ЄПИСКОП. Ну, скажімо так...*

*ПРОМЕТЕЙ. Це сказав Максим Горький.*

*САТАНА. Хто?*

*ПРОМЕТЕЙ. Максим Горький. З росіян.*

*САТАНА. Аа-а, звичайно...*

Окрім того, мізантропічні погляди на людину, що Прометей висловлю Єпископу, співвідносяться із пародійним афоризмом Віктора Шкловського, що був частиною інтелігентського фольклору радянських часів і міг бути відомим Мрожеку: «Людина – це звучить гірко». Нарешті, песимістичні Прометееві рефлексії щодо людини можна кваліфікувати як пародійні щодо сумнозвісної тези з «Морального кодексу будівника комунізму» (прийнятий 1961 року на XXII з'їзді КПРС) – «Людина людині друг, товариш і брат» (положення 6). Парадоксальним чином, але у цій фразі також виникає горьківський інтертекст. Справа в тому, що, за зізнанням одного з авторів «Морального кодексу» відомого політолога Федора Бурлацького, він був написаний на підмосковній дачі Горького, причому за доволі комічних обставин. Разом із групою консультантів

ЦК Бурлацький працював над Програмою партії. Одного ранку, «після міцної вечірньої п'янки», вони отримали термінове завдання Хрущова – придумати «моральний кодекс комуністів» і упродовж трьох годин переправити його до Москви. Далі Бурлацький викладає фантазмагоричну фабулу, яка цілком могла б стати сюжетом абсурдистського фарсу: «І ми стали фантазувати. Один каже «мир», інший – «свобода», третій – «солідарність»... Я сказав, що потрібно виходити не тільки з комуністичних постулатів, а й також із заповідей Мойсея, Христа, тоді все дійсно «ляже» на суспільну свідомість. Це був свідомий акт включення в комуністичну ідеологію релігійних елементів. Буквально години за півтора ми склали такий текст, який в Президії ЦК пройшов на «ура»»<sup>1</sup>.

Зазначимо також, що мрожеківський Прометей є не першим персонажем, який рефлексує з приводу афоризмів про людину Плавта і Горького. Наприклад, у повісті Сергія Довлатова «Зона» також містяться роздуми розповідача щодо цих імперативів: *«Тому мене смішить будь-яка категорична моральна установка. Людина добра!.. Людина підла!.. Людина людині – друг, товариш і брат... Людина людині – вовк... І так далі. Людина людині ... як би це краще висловитися – табула раса. Інакше кажучи – все, що завгодно. За лежно від збігу обставин»*<sup>2</sup>.

Дещо схожа, хоча й не настільки радикальна модифікація персонифікації спостерігається у «Балагані» В. Красногорова. Драматург наче схрещує стихію комедії дель арте із близькою їй балаганною. Першу презентує Коломбіна, другу – пара безіменних героїв, що мають імена Розумника і Дурня.

Типологічно схожі образи-маски знайдемо і в драматичній поемі **Івана Драча «Зірка і смерть Пабло Неруди»**, що має подвійне авторське жанрове визначення «драматична поема, або спроба сучасного літературознавства на чилійський лад». Наприклад, «професору

---

<sup>1</sup> Бурлацький Ф. «Судьба дала мне шанс». Беседа главного редактора журнала «Российский адвокат» Р. А. Звягельского с известным политологом, учёным и писателем Ф. М. Бурлацким // Общественно-правовой журнал «Российский адвокат». – 2007. – № 5 // [Електронний ресурс] / Федор Бурлацький. – Режим доступу до ресурсу: // <https://web.archive.org/web/20130823004817/http://gra.ros-adv.ru/magazine.php?m=60&a=3>

<sup>2</sup> Довлатов С. Зона. Записки надзирателя / Сергей Довлатов // Довлатов С. Д. Заповедник. – СПб.: Азбука. 2003. – С. 78.

секретної поліції» Капітану, який експліцитно співвідноситься з маскою Капітана з комедії дель арте, «в арауканському карнавалі, – як зауважує сам автор, – відповідає Маска-Смерть»<sup>1</sup>. Персонажі, що належать до числа «літературознавців-практикантів», носять шекспірівське ім'я Ромео. Вони відрізняються зовнішністю та номерами: Ромео I – «слідчий з твердими губами, чорний, жорстокий віртуоз», Ромео II – «слідчий з м'якими губами, солодкий, улесливий, підлий», Ромео III – «слідчий з веселим присвистом, який може не пройти практику». За вказівками І. Драча, ці дійові особи співвідносяться з масками: трьом Ромео відповідають «Маска-Кабан», «Маска-Гієна» й «Маска-Кажан»<sup>2</sup>. Їхня звіряча сутність розкривається в епізодах переслідування Поета та катувань Джульєтти.

Як і в «Карнавалі» Мрожека, у драматичній поемі Драча маски, якими наділені персонажі у списку дійових осіб, оприявнюються в основному тексті. Так, в епізоді «Червона Джулія», в якому зображено катування Джульєтти, «три помічники Капітана, троє Ромео, одягають карнавальні маски, кожен – відповідну собі. Кабан, Кажан і Гієна порядкують біля Джульєтти»<sup>3</sup>. В епізоді «Чорний карнавал» поряд із самотнім Поетом діють і кружляють у танці заявлені у списку дійових осіб маски арауканського карнавалу. «Капітан – Маска-Смерть із косою в руці – нахиляється над поетом»<sup>4</sup>. Вриваються в танці і скандують і троє Ромео, які «теж у масках – Маска-Кабан, Маска-Кажан, Маска-Гієна», а над усіма масками «верховодить Маска-Смерть»<sup>5</sup>. Лики персонажів зростаються з їх личинами.

«Зірка і смерть Пабло Неруди», як і «Карнавал» Мрожека, також містить рефлексію персонажів щодо власних масок. Так, кат Капітан, котрий переживає несподіваний злам в Епілозі, і хворобливо страждає від «переслідувань» Пабло Неруди та його будинку-корабля («куди не поткнуся – стежить за мною»<sup>6</sup>), закликає свою маску:

*Корабель! Корабель! Де моя Маска-Смерть?*

---

<sup>1</sup> Драч І. Зоря і смерть Пабло Неруди / Іван Драч // Українська драматургія: Антологія: У 4 т. Т.3 / Іван Драч. – Харків: Фоліо, 2010. – С. 138.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само. – С. 167.

<sup>4</sup> Там само. – С. 210.

<sup>5</sup> Там само. – С. 211.

<sup>6</sup> Там само – С. 220.

*Не збили корабля! Тільки поранили!  
Розстріляю геть усіх! Де моя маска?*<sup>1</sup>

Звернення до комедії дель арте з її театральністю, балаганністю, масками, завжди **метатеатралізує текст** драматичного твору. Наприклад, Неда Неждана у п'єсі «І все-таки я тебе зраджу» про Лесю Українку вводить поряд із «біографічними» дійовими особами (Леся, Нестор, Сергій, Кльоня) двох персонажів комедії масок – П'єро та Арлекіна. П'єса «Арлекін, П'єро і Коломбіна» Ольги Чорнорицької та Равіля Рахімова з перших реплік вводить реципієнта у метатеатральний контекст: твір починається з того, що Арлекін, котрий є «директором театру й актором», лається з акторами, пояснюючи їм, що грошей немає – театральна каса порожня, після чого він починає лаяти акторів за їх низьку поведінку поза межами театру, інтриганство та брехню на самій сцені. Упродовж дії п'єси постає також момент репетиції (в першій сцені третьому акті Коломбіна репетирує з актором, що вдягнений священиком). Серед дійових осіб – актори, які в останній сцені п'єси веселяться і відзначають бойове хрещення на сцені Коломбіни й дізнаються, що директора театру шахрая Арлекіна заарештовано, обираючи собі натомість нового керівника – ним стає П'єро, господар харчевні. Актори у п'єсі рефлексують з приводу власної гри й театального мистецтва у цілому.

Метатеатральна атмосфера панує також у п'єсі Світлани Лелюх «Коломбіна, П'єро, Арлекін». У ній утворюється специфічна метатеатральна рамка, адже на початку й наприкінці твору персонажі-маски артикулюють театральний хронотоп дії, що починає та закінчує відбуватися. Так, на початку один із духів Альфон пояснює іншому духові Сальфону, куди вони прибули і «чому там така темрява»: *«Ой, який же ти, Сальфоне, нетямущий! Це ж бо театр! І саме тут відбувається чарівна дія. А без нас вона з місця не зрушить, бо ми, чарівні духи, відкриваємо всі людські таємниці»*<sup>2</sup>. Перед завісою, коли завершується дія власне «п'єси у п'єсі» про Коломбіну, П'єро та Арлекіна, двоє духів знову акцентують на метатеатральності, руйнуючи «четверту стіну»:

---

<sup>1</sup> Драч І. Зоря і смерть Пабло Неруди / Іван Драч // Українська драматургія: Антологія: У 4 т. Т. 3 / Іван Драч. – Харків: Фоліо, 2010. – С. 222.

<sup>2</sup> Лелюх С. Коломбіна, П'єро, Арлекін / Світлана Лелюх // Українська драматургія: Антологія: У 4 т. Т. 4. – Х.: Фоліо, 2010. – С. 4.

*Альфон. Ми їх усіх оберігатимемо.*

*Сальфон. І тих, що в залі?*

*Альфон. Звичайно. Але про всяк випадок їх будитимемо.*

*Сальфон. Гей! Гей! Пробуджуйтесь! Пробуджуйтесь! Ваші овації – і до гардероба... кінець! Кінець вистави. Фініта ля комедія!<sup>1</sup>*

Подібні ігрові рамочні сцени безперечно наближують сучасний драматичний твір до ігрової театральної атмосфери комедій дель арте. Зауважимо також, що п'єса Світлани Лелюх створена за мотивами казки Мішеля Турньє «П'єро, або Що приховує в собі ніч». У наративі Турньє ніяких духів немає – вони є оригінальними дійовими особами Лелюх. Духи Альфон і Сальфон виконують функцію античного Хору, супроводжуючи дію, повідомляючи глядачам (у даному випадку юним) сюжетні перипетії або ж внутрішні порухи персонажів тощо. Зрештою, саме ці два духи і служать метатеатралізації адаптованої драматургом для сцени філософської казки.

Нерідко представники сучасної драматургії вдаються до римейкування жанру комедії масок. У цих випадках вони вписують персонажів у сучасний хронотоп, пародіюючи при цьому (точніше навіть, пастишизуючи) відомі сюжети та дійових осіб давніх італійських драматичних творів. Прикладом **римейкування** комедії дель арте є комедія сучасного англійського драматурга **Річарда Біна «Один слуга, два господарі»** («One Man, two Guvnors», 2011)<sup>2</sup>, яка з листопада 2011 року з величезним успіхом демонструється у постановці Королівського Національного театру (режисер Ніколас Хайтнер) як у Великій Британії, так і в інших країнах світу (США, Гонконг, Австралія, Нова Зеландія). Бін створив її на основі комедії Карло Гольдоні «Слуга двом панам». Сюжет варіює цю знамениту п'єсу, в якій Труффальдіно водночас служить двом господарям (Флоріндо Аретузі та Федеріго Распоні), одним із яких була перевдягнена жінка (Беатріче Распоні). Комедія Біна являє собою типовий римейк класичного твору. Італійський хронотоп XVIII століття змінюється на англійський, адже дія відбувається у Брайтоні 1963 року. Осучасненим Труффальдіно – Френсіс Хеншел, він звільнений з групи, що

<sup>1</sup> Лелюх С. Коломбіна, П'єро, Арлекін / Світлана Лелюх // Українська драматургія: Антологія: У 4 т. Т. 4. – Х.: Фоліо, 2010. – С. 23.

<sup>2</sup> Bean R. One Man, two Guvnors / Richard Bean. – L.: Oberon Books Ltd, 2011. – 96 p.

грає скіфл (аматорський джаз бідних кварталів, характерний саме для 1950–1960-х років), і його наймають на службу два різні боси. Це гангстер Роско Креб (що насправді є молодою жінкою Рейчел, яка тужить за смертю свого брата-близнюка) та її коханець Стенлі Стаберз, котрий вбив брата Рейчел і якого тепер розшукують за цей злочин. Обидва господарі Френсіса бажають повернути один одного.

Паралелі в сюжетній організації обох комедій пов'язані з іншими сюжетними лініями комедії Гольдоні. Злочинець Чарлі Кленч (осучаснений венеціанський купець Панталоне) намагається видати свою доньку Пауліну (Кларіче у Гольдоні) за Роско, незважаючи на те, що вона закохана в екстравагантного актора-початківця Денгла, що змінив своє ім'я Орlando на Алана, тому що *«зараз 1963 рік! На театрі зараз чортова революція, і в моді п'єси про сердитих молодих людей»* (у «Слузі двом панам» йому відповідає Сільвіо). Френсіс у свою чергу залицяється до феміністки Доллі, бухгалтерки Чарлі (її прообразом є служниця Панталоне Змеральдіна).

Комедія Річарда Біна показова тим, що драматург (а згодом у співавторстві з ним і режисер) максимально використали жанрові можливості комедії дель арте. У п'єсі (та виставі Ніколаса Хайтнера) застосовані численні *лацці* в дусі народної італійської комедії. Це комедійні пантоміми, фарсові ситуації, гегги, трюки, буфонада тощо. Наприклад, Френсіс упродовж твору постійно розмовляє сам із собою, шизофренічно роздвоюючись до такого ступеня, що навіть сам собі дає ляпаса й штурхани. Лацці являють собою сцени з надзвичайно старим, 87-річним офіціантом Елфі, який намагається відкрити штопором пляшку вина; групою громадських волонтерів-невдах; участю в сценах гротескного комічного реквізиту (величезна валіза) або ж патологічною прив'язаністю ненажери Френсіса до їжі.

Показово, що деякі лацці Річарда Біна інтертекстуально пов'язані з базовою комедією Карло Гольдоні. Власне, ненажерливість Френсіса теж запозичена з характеру Труффальдіно, який постійно мріє «попоїсти», «пожувати», гуляє, щоб «приспати голод», служить двом панам, щоб мати «подвійний харч» і т.п.<sup>1</sup>. Особливо яскравим є перегук лацці з листом у двох комедіях. У комедії

<sup>1</sup> Гольдоні К. Слуга двом панам / Карло Гольдоні // Гольдоні К. Комедії / Пер. І. Стешенко. – Х.: Фоліо, 2008. – С. 25–114.



Гольдоні (Сцена 14) Труффальдіно намагається приховати сліди своєї перлюстрації – він запечатує відкритого ним листа хлібом («хоч і шкода витратити цей кавалочок хліба, та нічого не вдієш»). Френсіс у комедії Біна йде ще далі. У схожому лацці, де герой несе чотири листи (два звичайних і два листи-дозволи), він смакує не хліб, а коштує, а згодом і з'їдає... самого листа.

*Френсіс: Лист-дозвіл. Покладемо його в кишеню. Рейчел Креб. В мене непогано виходить. Я міг би працювати на пошті. Та це була б уже третя робота. Дозвіл. Це йде в кишеню дозвілів. Стенлі Стаберз. (Кладе його в рот. Жує трохи. Бурмоче) Та хіба мені ще потрібні ці листи-дозволи? (Він кладе листи-дозволи в ту ж кишеню, що і лист Рейчел.) Так що ця кишеня тепер для листів Стенлі Стаберза. Добре. А це що таке? Здається, я заплутався. Два листи-дозволи. Якщо це два листи, то вони неодмінно потребують окремої кишені. А це що? Стенлі Стаберз. Це те, що смакувало дуже добре. (Кладе його до роту. Ще трохи жує). Мм. (Відкушує добряче). А непогано як для паперу. Щоправда, занадто сухе. Могли б чорнил додати й побільше. (І справді з'їдає листа)!*

Річард Бін запозичує також **імпровізаційну** стихію комедії масок. Так, головний герой постійно взаємодіє з глядацькою аудиторією. В одному випадку він виводить із зали на сцену людей, аби ті допомогли йому перемістити величезну валізу. В іншому – Френсіс просить у глядачів поради з приводу місця, куди він може запросити на перше побачення Доллі. П'єса сполучає традиційну імпровізацію італійської комедії дель арте з сучасним комедійним мистецтвом (зокрема жанром стендап). Так, Річард Бін забезпечує виконавця ролі Френсіса кількома варіантами дій в інтерактивних ситуаціях з глядачами, проте останні передбачають авторські імпровізації (що й трапляється на виставах за комедією «Один слуга, два господарі»).

Сам Бін у передмові до п'єси наголошує на подвійному характері імпровізації на сцені. Він нагадує, що сам Гольдоні створив «Слугу двом панам», оскільки втомився від того, що актори відхилялись від сценарію і вдавались до непристойностей, аби розсмішити публіку. Драматург вважає, що головним чином імпровізацій потребує час від часу Френсіс, проте вони несуть небезпеку й їх потрібно контролювати та обмежувати, адже вони можуть взагалі не

<sup>1</sup> Bean R. One Man, two Guvnors. – P. 33.

мати ніякого стосунку до п'єси. Про подібну небезпеку щодо участі у виставі глядачів Річард Бін також попереджає.

Подібно до Р. Біна, В. Красногоров, як він і постулює у цитованій передмові, також вводить лацці, імпровізації, діалоги з публікою в свою п'єсу «Балаган». Наприклад, її типовим буфонним номером є лацці зі зв'язаними персонажами, які вовтузяться, намагаються встати і лише біля дзеркала усвідомлюють, що вони прив'язані один до одного як сіамські близнюки. Номером у стилі лацці комедії дель арте є також подальші пантоміми зав'язаних персонажів із вином і тортом, а також лацці з пошуком тексту п'єси, лацці з відчайдушними спробами Розумника і Дурня розбудити Коломбіну, лацці з підгляданням (*«Клоуни крутяться біля зачинених дверей, намагаються підглядіти в замкову щілину, відтягуючи один іншого, підсаджують один одного в спробі підглянути зверху, лягають під двері, пробуючи підглянути знизу, прикладають до них вухо, намагаються просвердлити дірку, ставлять один одному запитання, дають один одному поради тощо»*)<sup>1</sup>.

Імпровізаційний інтерактивний діалог із глядацькою аудиторією веде у «Балагані» Дурень: *«ДУРЕНЬ. (В залу.) Шановна публіка, може, хтось із вас знає, як присипляти жінок? Порадьте, будь ласка! Так, громадянине, я вас слухаю. Що? Давати снодійне? Це шкідливо для здоров'я. І для цього зовсім не треба йти. (У відповідь на інший голос.) Що ви сказали? Гуляти перед сном? З ким? Я вас запитую – перед сном із ким? Дівчино, я краще запитаю вас. Ви самі дівчина, і, звичайно, знаєте спосіб. Скажіть, хто і як вас присипляє? Не соромтеся, тут всі свої. Чи не хочете розкрити секрет? Тоді я запитаю вашого симпатичного сусіда. Він напевно знає відповідь. Що, не знає? І ви з цим миритеся? ДУРЕНЬ продо-вжує діалог з публікою»*<sup>2</sup>.

Подібні прийоми, безпосередньо запозичені в комедії дель арте, є експліцитними, декларованими самими драматургами. Вони не лише реконструюють традиційну жанрову структуру, але й слугують руйнуванню більш сучасної театральної стилістики драматургії та театру, наприклад, славнозвісної четвертої стіни, сценічної ілюзії, жанрової і видової чистоти драми тощо.

<sup>1</sup> Красногоров В. Балаган.

<sup>2</sup> Там само.

Український драматург **Валерій Марро** у своїй «ексцентричній сімейній драмі» *«Остання роль Арлекіна»*<sup>1</sup> вдається до співвіднесення сучасних персонажів із героями італійської комедії масок. Головний герой – професор Віктор Сергійович, який закохується в молоду дівчину – свою студентку Таню, корелює упродовж всієї п'єси (починаючи з її заголовку) з Арлекіном. Усі інші персонажі, що оточують протагоніста – дружина Анна Василівна, син Андрій, друг сім'ї Борис Григорович, Таня постійно іменують його, «веселуна і балагура», Арлекіном. «Він і в інституті Арлекіном був... на всіх КВНах... Любив веселити публіку», – говорить його друг Борис Григорович. Та й сам Віктор Сергійович асоціює себе з Арлекіном. У драматичний для себе момент він істерично «грає» в Арлекіна:

*Віктор Сергійович (бігаючи по вітальні). Ось він... ось він, дурний, смішний Арлекін! Подивіться на нього, помилуйтеся на цього вбогого кривляку!*

*Регоче, робить гримаси і стрибки, кривляється.*

В. Марро відновлює насамперед трагічну складову комедії дель арте. Адже сімейна драма завершується трагедією: Віктор Сергійович наприкінці п'єси застрелюється.

Незважаючи на цілком сучасний хронотоп п'єси, В. Марро використовує деякі прийоми синтетичної вистави комедії масок (до речі, сам драматург є також композитором і художником, тобто також «синтетичним» митцем). Так, у драматичній сцені «Кривляння» Віктор Сергійович виконує пісню Арлекіна. Куплети в його виконанні (у супроводі інших учасників дійства) звучать і в останній кульмінаційній сцені (до тексту пісні додаються ноти авторства Марро). Пісня Арлекіна лунає навіть перед завісою – вже після оголошення про самогубство героя.

З персонажами комедії дель арте корелюють також інші дійові особи «Останньої ролі Арлекіна». Насамперед це Коломбіна, чия маска наче роздвоюється, розщеплюється між Танею та Анною Василівною. Спочатку п'єси Коломбіна асоціюється з юною Танею. «*Де ти, моя Коломбіна? Я чекаю на тебе... я кличу: повернись, моє дихання... моє кохання!*», – звертається до Тані Віктор Сергійович.

---

<sup>1</sup> Марро В. Последняя роль Арлекина [Електронний ресурс] / Владимир Марро. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.proza.ru/2015/10/24/1725>

Та й сама юна героїня «приймає» на себе цю маску: *«Ви ж шукали мене... Коломбіну... і ось я тут, перед вами... Ви були таким шляхетним, таким піднесеним завжди...»*

Проте наприкінці драми, коли для Віктора Сергійовича домашні й друзі вирішують розіграти виставу за його ж колись написаною п'єсою, роль Коломбіни дістається дружині. У костюм Коломбіни вона не влізає (*«це ж сукня – на тростиночку п'ятнадцяти років! А я... бачиш, яке одоробло!»*) проте маску надягає (*«ну... це ще куди не йшло»*). Але й маски виявилось достатньо, щоб під час «п'єси у п'єсі» відбулась цілком драматична сцена впізнавання. Арлекін-Віктор Сергійович замість вісімнадцятирічної Коломбіни-Тані знаходить під маскою нелюбу й вульгарну Коломбіну-дружину.

*Анна Василівна. Мене ти мав впізнати, як тільки доторкнулась я до тебе! Розкрий свої ти ширше очі, блазню! Я – Коломбіна! (Регоче).*

*Віктор Сергійович (здивовано). Коломбіна?! Ви знаєте, цілком можливо... дуже навіть може бути... Хоча мені здається...*

І це обмануте очікування, що сприймається героєм фатальною підміною, й стає останнім кроком до його самогубства.

П'єро у п'єсі постає син Віктора Сергійовича Андрій. Під час домашнього карнавалу він вдягає маску П'єро, роль якого з батькової п'єси, на його думку, йому найбільш пасує. Разом із маскою Андрій надягає також костюм П'єро, «накидає на плечі темний плащ, під яким примостив кинджал». Можна сказати, що цей кинджал уособлює ставлення сина до батька, адже у п'єсі він виступає не лише слухняним і шанобливим сином, що до певного часу захоплювався батьком та його науковим даром, але й стає його суперником.

Таким чином, у сучасній драматургії наявні різноманітні прояви комедії дель арте на різних рівнях поетики: персоносфера, використання масок, ігрове й метатеатральне начало, лацці, імпровізаційна стихія. Численні прийоми комедії масок виконують важливу функцію у сюжето- і жанротворенні, зокрема відродженні та жанровій модифікації архаїчного явища драматургії, а також його римейкуванні.

---

## РОЗДІЛ 5.

---

### ЖАНРОВІ НОВАЦІЇ В ДРАМАТУРГІЇ ЗЛАМУ ХХ-ХХІ СТ.

Поряд із трансформацією традиційних (трагедія, комедія) і гібридних (трагікомедія, трагіфарс) та модифікацією архаїчних (містерія, міраклі) жанрів, у сучасній драматургії доволі широко застосовуються жанрові форми, які можна об'єднати у групу сюжетотвірних жанрів. Щодо них у науковому та літературно-критичному дискурсі нерідко застосовують епітет «вторинні». Проте він несе в собі явну негативну оцінку і не є особливо коректним.

Жанри, що ми розглядатимемо як сюжетотвірні, є частиною довгою і потужною літературною і насамперед драматургічною традицією, яку в сучасній теорії драми прийнято іменувати драматургією обробок (або ж драматургією переробок). О. Чирков у статті до «Лексикону загального та порівняльного літературознавства» зауважує: «Усі драматичні твори можна розподілити на драматургію першосюжетів та драматургію переробок. Драматургія першосюжетів передбачає розробку конкретно-історичних сюжетів в адекватних формах. Митець творить оригінальний сюжет, виходячи з особистого досвіду. У цьому значення будь-який запозичений із життя сюжет, є першосюжетом»<sup>1</sup>. Поряд із цим, «від Есхіла і до сьогодні існує практика творення не лише оригінальних сюжетів, але й драматургія переробок вже розроблюваних, в тому числі, традиційних сюжетів («Антигона» Софокла, «Антигона» Ж. Ануя, «Антигона» Б. Брехта) <...> Драматургові, що займається переробкою, необхідно засвоїти «матеріальну цінність» (Брехт) попереднього твору. В процесі її засвоєння вся сюжетно-образна структура твору зазнає істотних змін, а на базі «матеріальної цінності» (теми, образу, мотиву) виникає нове драматичне полотно, зовні подібне, але внутрішньо суттєво відмінне від літературного прообразу»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Чирков О. С. Драматургія переробок (обробок) // Лексикон загального і порівняльного літературознавства. – С. 161

<sup>2</sup> Там само. – С. 161–162

Про драматургію обробок в останні роки написано чимало наукових праць, зокрема це стосується українських дослідників драми. Особливо хотілося б відзначити дві кандидатські дисертації: «Драматургія обробок: особливості поетики» О. Б. Новобранець та «Закономірності еволюції образу Дон Жуана в європейській літературі XVII–XX ст.» Т. М. Івашиної, про які ми вже згадували у підрозділі 1.2. На жаль, у дослідженнях О. Новобранець і Т. Івашиної не розглядаються найновітніші зразки драматургії обробок, зокрема постмодерної. У той же час картина розвитку сучасної драми засвідчує, що драматургія переробок посідає дедалі більше місце у світовому репертуарі. Вона являє собою складне, багатоманітне і поки що маловивчене явище, що потребує визначення її жанрової системи, типології, поетики тощо. Адже її дослідники у кращому випадку визначають усі п'єси, створені за мотивами вже існуючих творів, як римейки (див. підрозділ Драма-римейк), іноді вдаючись до не завжди коректних спроб розробки їх типологій.

Ми пропонуємо кілька жанрових номінацій для сюжетотворчих жанрів драматургії переробок кінця XX – початку XXI століття. Це драма-сиквел, драма-приквел, драма-римейк, драма-ремікс, драма-сайдквел, драма-кросовер. Більшість із них пов'язано із відповідними явищами світового кінематографу. Це можна пояснити, з одного боку, величезним впливом мистецтва кіно на інші види мистецтва (в тому числі драматургію і театр) у сучасну добу й подібність жанротворчих процесів у кіно- і теледраматургії та драматургії в цілому, а з іншого, наявною рефлексією даних явищ як у теорії та історії кіномистецтва, так і у масовій рецепції.

В останні роки в зарубіжній науці вийшло декілька солідних праць, присвячених римейку, сиквелу, приквелу та іншим спорідненим із ними жанровим явищам у кінематографі. Так, у Каліфорнійському університеті виходить друком збірка наукових статей і есе, присвячених феномену римейку в теорії мистецтва та історії кіно<sup>1</sup>. 2009 року Керолін Джес-Кук публікує в Единбурзі монографію про теорію і практику фільмів-сиквелів.<sup>2</sup> У ній розглянуто теоретичні

<sup>1</sup> Play It Again, Sam. Retakes on Remakes. Edited by A. Horton and S. Y. McDougal / Andrew Horton and Stuart Y. McDougal. – University of California press, 1998. – 358 p.

<sup>2</sup> Jess-Cooke C. Film Sequels. Theory and Practice from Hollywood to Bollywood / Carolyn Jess-Cooke. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. – 177 p.

аспекти жанру, історію сиквелів в кіно, починаючи з 1910-х років, змістове наповнення терміну «сиквел», зв'язок фільмів-сиквелів із вторинною пам'яттю, глобальною економікою та світовою глобалізацією. 2016 року науковці Техаського університету видали колективну монографію під редакцією Аманди Енн Кляйн і Р. Бартон Палмера, присвячену функціонуванню в кіно- і телемистецтві римейків, ребутів, сиквелів, приквелів, спін-офів. Того ж року видана інтердисциплінарна колективна монографія, присвячена глобалізації літературних жанрів<sup>1</sup>. Ряд досліджень у ній присвячено функціонуванню сюжетотворчих жанрів у сучасній культурі.

Огляд наукових праць з теорії та історії кінематографічних жанрів, невід'ємних і від сучасного літературного процесу, можна продовжувати. Проте на часі розгляд аналогічних, хоча й зовсім не тотожних жанрових форм у новітній драматургії. Більш того, коріння римейків, сиквелів, приквелів тощо можна віднайти не тільки і не стільки у молодому кіномистецтві, а й в поважній багатовіковій історії літератури, зокрема драматургії.

Дійсно, якщо спробувати подивитись на вторинні сюжетотворюючі жанри сучасної драматургії в діахронії, то їх коріння можна розшукати у класичній літературі минулого. Що як не сайджвел до «Іліади» являє собою поема «Одіссея»? Адже у ній зображену долю героя, який є другорядним персонажем попереднього твору. А епічна поема «Кіпрії» з того ж «троянського» циклу викладає події не тільки самої війни, але й події, що їй передували. Історія в ній хронологічно розпочинає епічний цикл, а вже за нею йдуть події, викладені у поемі «Іліада». Отже, «Кіпрії» є приквелом до «Іліади».

Звернемось до античної драматургії, наприклад, до трагедій Софокла. «Едіп у Колоні», що зображує поневіряння Едіпа після подій, зображених в «Едіпі-царі», доцільно кваліфікувати як сиквел щодо останнього. Трагедія «Антигона» у свою чергу є сиквелом до «Едіпа у Колоні». Адже в ній викладається доля дочки Едіпа Антигони, яка супроводжувала його у колонському вигнанні, після смерті батька і повернення в Фіви.

Римська драматургія (як і література в цілому) багато в чому взагалі являє собою вторинне явище щодо грецької. Такою є,

<sup>1</sup> Globalizing Literary Genres Literature, History, Modernity. Edited by Jernej Najdan and Fabienne Imlinger. – N.Y., Routledge, 2016. – 358 p.

наприклад, «Енеїда» Вергілія по відношенню до епічних поем Гомера. Філософ і драматург Сенека свою «Медеою» створює за однойменною трагедією Евріпіда, а «Федра» – за еврипідівським «Іпполітом». Отже, їх можна вважати римейками творів Евріпіда.

Шекспірівський театр за сюжетами своїх творів також залишається вторинним щодо античних, середньовічних та ренесансних джерел. «Комедія помилок» – це римейк комедії «Менехми» Плавта, «Міра за міру» та «Отелло» є римейками новел італійця Дж. Чінтіо («Історія Епітїї» та «Венеціанський мавр» відповідно). А «Віндзорські насмішниці», головним героєм якої є персонаж історичної хроніки «Генріх IV» Шекспіра сер Джон Фальстаф, являє собою сайдквел щодо неї. Та й у самих шекспірівських історичних драмах-хроніках, які були присвячені різним періодам англійської історії, можна віднайти як сиквели, так і приквели. «Річард II» можна розглядати як приквел до «Річарда III», створеного трьома роками раніше. А «Генріх V» – як сиквел до раніше створеної діалогії про Генріха IV.

Так само трагедія французького класицизму знає чимало прикладів римейкування античних трагедій та творів нового часу. «Сід» П'єра Корнеля є переробкою п'єси іспанського драматурга Гільєна де Кастро «Молодість Сіда», а його «Смерть Помпея» – «Корнелії» Робера Гарньє. «Федра» Расіна – це переробка трагедії «Іпполіт» Евріпіда, а основою його трагедії «Британік» були «Аннали» римського історика Корнелія Тацита, з яких Расін запозичив не лише факти, але й психологічні характеристики персонажів і, текстуально, окремі репліки й монологи.

Годі й говорити про драматургію XIX–XX століть, що дає незлічене число прикладів драматургії обробок, продовжень певних класичних сюжетів чи прелюдій до них. Так, до драматичної обробки (римейку) сюжету про Дон Жуана звертались О. Пушкін, О. К. Толстой, Леся Українка, Б. Шоу, М. Фріш, С. Альошин, Е. Радзинський, Л. Жуховицький. Феєрія Моріса Метерлінка «Блакитний птах» мала через десять років авторське продовження (сиквел) «Заручення». Джордж Гордон Байрон («Каїн») і Персі Біші Шеллі («Звільнений Прометей»), Віктор Гюго («Марія Тюдор») і Людвіг Тік («Кіт у чоботях»), Гергарт Гауптман («Бідний Генріх») і Мішель де Гельдерод («Смерть доктора Фауста»), Бернард Шоу («Цезар і Клеопатра») і Бертольт Брехт («Коріюлан»), Жан Жіроду («Електра») й Жан Ануї («Антигона»), Євгеній Шварц («Голий



король») і Михайло Булгаков («Недоумкуватий Журден»), Альбер Камю («Калігула») і Жан-Поль Сартр («Мухи»), Григорій Горін («Чума на ваші дві домівки...») і Андрій Курейчик («Стариган із крилами»), – творчість цих і десятків інших драматургів різних країн дає безліч зразків вторинних сюжетів і, відповідно, продукування вторинних сюжетотворчих жанрів.

Проте все-таки необхідно зауважити про принципову відмінність класичної драматургії обробок від сучасних постмодерністських сюжетотвірних жанрів. Більш детально про це йтиметься у підрозділі 5.3.

### 5.1. Драма-сиквел

Поняття сиквелу (від англ. sequel – результат, наслідок) зобов'язане своєю появою кіномистецтву. Це продовження кінофільма, який користувався комерційним успіхом, як правило, з тими ж акторами в головних ролях. Згадаймо, приміром, по два сиквели «Хрещеного батька» Копполи та «Матриці» братів Вачовські, «продовження» таких голівудських кінопродуктів, як «Горець», «Кошмар на вулиці В'язів», «Крик», «Термінатор», «Чужий» або ж російські сиквели фільмів «Брат» Олексія Балабанова та «ДМБ» Романа Качанова.

З кінематографу жанр сиквелу перейшов до інших видів мистецтва. Найбільш успішно він прижився у масовій літературі: від «Пригод Шерлока Холмса», дописаними сином письменника Адріаном Конан Дойлем, і сиквела роману М. Мітчелл «Унесені вітром» «Скарлетт» А. Ріплей до двох «нових» томів «Війни і миру» («П'єр і Наташа» Василя Старого, які 1996 р. надрукувало видавництво «Вагріус»). З'явився сиквел у 1990-ті роки і в драматургії, де він, звичайно, не ставив собі за мету лише комерційний успіх.

Сиквел у драмі – це постсюжет, заснований на іронічній грі з класикою, на діалозі насамперед з відомими, навіть міфологізованими текстами світової культури. Прикладами драми-сиквела є «Остання жінка сеньйора Хуана» Леоніда Жуховицького (постсюжет багатомістового літературного міфу про севільського перелюбника), «Чума на ваші дві домівки...» Григорія Горіна (продовження «Ромео і Джульєтти» Шекспіра), «Чайка» Бориса Акунина (сиквел однойменної п'єси А.П. Чехова), «Анна Кареніна II» Олега Шишкіна (продовження знаменитого роману Льва Толстого), «Валентинів

день» Івана Вирипаєва (сиквел п'єси М. Рощина «Валентин і Валентина»), «Сон Клопа, або Товариш Христос» (завершення комедії «Клоп» В. Маяковського), «Розкидана картотека» Т. Ружевича (продовження його ж драми «Картотека»), «Що сталося після того, як Нора залишила чоловіка, або Стовпи суспільства» Ельфріди Єлінек (продовження драми Г. Ібсена «Ляльковий будинок»).

Усі зазначені п'єси у сюжетному відношенні є безпосередніми продовженнями своїх «вихідних» текстів. Так, дія сиквела Г. Горіна «Чума на ваші дві домівки...» (1993) розпочинається з траурної процесії за загиблими закоханими, під час якої Герцог Веронський вирішує примирити Монтеккі та Капулетті, зробивши їх ріднею: *«Я назначаю свадьбу двух семей! Монтеки пусть подыщут жениха! Пусть Капулетти подберут невесту! И за огромным свадебным столом Я две семьи соединю в одну, Навечно прекратив вражду и распри!...»*<sup>1</sup>. Але показово, що ще до початку драматичної дії у п'єсі Горіна міститься невеличкий Пролог, в якому з'являється Хор, котрий наче обґрунтовує саме звернення до жанру драматичного сиквелу: *«Почтеннейшая публика! Для вас Мы вспомнили старинную легенду, Рассказанную много лет назад, Воспетую Банделло и Шекспиром (А может быть, и кем-нибудь еще, Но менее известным и забытым...) Давно замечено: у истинных легенд Нет окончаний, есть лишь продолженья»*<sup>2</sup>.

Слід зауважити, що над особливостями жанру п'єси-сиквела розмірковують не лише дійові особи (що безперечно надає п'єсам мета-театрального характеру), але й самі автори (наприклад, Олег Шишкін в авторській передмові до драми «Анна Кареніна II» (2001). У самому ж сиквелі О. Шишкін вдається до «воскресіння» толстовської героїні. Анна дійсно не померла, незважаючи на *«ужасные раны, несовместимые с жизнью»*. *«После случившегося, – розповідає Кареніну хірург, – мы ампутировали у нее ногу и руку. К тому же травма головы была столь серьезной, что она потеряла глаз. Но зато она жива»*<sup>3</sup>. Проте якщо драматург «пошкодував» Анну (вона

<sup>1</sup> Горин Г. Королевские игры. – С. 407.

<sup>2</sup> Там само. – С. 404.

<sup>3</sup> Тут і далі драма О. Шишкіна цит. за: Шишкин О. Анна Кареніна II [Електронний ресурс] / Олег Шишкін. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.new-drama.ru/plays/?play=8>

поступово одужує, а протези повертають їй рух), то до Вронського Шишкін безжалісний. Після удаваної смерті своєї коханки («в горячечном бреду ему казалось, что он присутствовал на ваших похоронах») він відправився «в действующую армию на Балканы», де був поранений. «Алексей теперь неподвижен и ничего равным счетом не помнит, не говорит. Он просто существует», – говорить мати Вронського. Ефектною у своєї гротесковості та трагіфарсовості є сцена 13 («У Вронских»), що зображує зустріч двох калік: «Анна крутит колеса кресла-каталки и подъезжает к креслу-каталке Алексея и начинает целовать Вронского не сдерживая чувств. Вронский от переизбытка чувств Анны падает с коляски на пол. Анна в ужасе сползает со своей коляски и пытается из всех сил поднять Вронского и усадить на место. Из-за двери раздается голос Каренина: «Анна много страдала, но страдания, кажется, пошли ей на пользу».

«Страждає» у п'єсі-сиквелі О.Шишкіна і Костянтин Льовін. Причиною його страждань є... любов до Анни. Невдовзі після любовної сцени з нею Левін абсурдно гине («Он был задавлен повалившимся телеграфным столбом и погиб мгновенно»). А в останній сцені драми помирає й сама Анна. Причому, як і в толстовському романі, від потягу, щоправда не реального, а, сказати б, віртуального. О. Шишкін знайшов оригінальний сюжетний хід, відправивши Анну з чоловіком у сінематограф. «Мы предупреждаем вас, что эффект воздействия этого аппарата столь силен, что способен вызвать нервный припадок и обморок у чувствительных дам», – застерігає публіку директор. І глядачам демонструють знамените «Прибуття поїзда на вокзал Ла Сіота» братів Льюїс, що впливає на героїню не просто надзвичайно, але й смертельно:

*Анна (Орет. Лицо Анны искажает гримаса боли. Ее голос похож на искаженный, гипертрофированный бас. Он звучит медленно) Боже мой! Поезд! Поезд! Какая сила разрывает меня в этот час! Когда чудовищные поезда врываются на чудовищные вокзалы! Реальные могли искромсать мое тело! Чудовищные уничтожат меня совсем! Нет больше сантиментов! Нет больше первородных поцелуев! Только паровозный гудок! Шквал паровозных гудков над всей Россией! И искореженные миллионы человеческих тел остаются на рельсах этого космоса. Это смерть реальности, ее полная, несуществующая аналогия!*

*Анна падает.*

Отже, виживши під колесами справжнього поїзду, Анна гине від його віртуального двійника. Ця ефектна фінальна сцена сходження «двох» поїздів (толстовського і люм'єрівського) надзвичайно цікава й тим, що, як відзначає Ю. Ців'ян, ранні російські фільми за романом «Анна Кареніна» відтворювали сцену самогубства Анни не «за Толстим», а «за Люм'єрами». Щоправда тоді йшлося не про усвідомлену «інтертекстуальність» (ремінісценцію), а, скоріше, про безсвідоме копіювання зразка, що залишив неперевершене враження жаху від потягу, що насувався на глядача<sup>1</sup>.

«Чайка» Бориса Акуніна є своєрідним п'ятим актом, дописаним до знаменитого чеховського твору. На початку свого сиквелу Акунін повністю репродукує «Чайку» Чехова, а потім надає читачеві кілька варіантів розвитку подій. Саме для цього він вводить власну останню сцену четвертої дії, в якій змінює лише ремарки, від чого значення слів персонажів кардинально змінюється: Треплев не застрелився – його було вбито.

У всіх варіантах акунінської «Чайки» роль слідчого бере на себе доктор Дорн, розповідаючи про свою спорідненість з династією фон Дорнів. Таким чином, Акунін проводить своєрідну паралель з протагоністом своїх детективів Ерастом Петровичем Фандоріним (цілком ймовірно, що саме співзвуччя Дорна з Фандоріним і наштовхнула Бориса Акуніна на думку про експериментальну п'єсу-сиквел). Кожен раз смерть Треплева, що відбулася в кінці чеховської «Чайки», представлена по-різному. Це і підтвердження його самогубства, і вбивство найрізноманітнішими, часом несподіваними учасниками п'єси, в останньому ж варіанті у вбивстві Треплева зізнається сам Дорн.

У нелінійному тексті постмодерністської «Чайки» Б. Акуніна реалізуються принципи як філософії можливих світів, так і поліваріантність сюжетних ходів. Подібними прийомами в другій половині ХХ століття нерідко користуються прозаїки («В гаю» Акутагави Рюноске, «Три версії зрадництва Іуди», «Сад розбіжних стежинок» Хорхе Луїса Борхеса), драматурги («Гра» Семюеля Беккета, «Біографія» Макса Фрїша), і кінорежисери («Расьомон» Акіро Куросави, «День бабака» Гарольда Раміса, «Біжи, Лола, біжи» Тома Тиквера).

---

<sup>1</sup> Ців'ян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России (1896–1930) / Юрий Гаврилович Цивьян. – Рига: Зенатне, 1991. – С. 165–167

П'єса Івана Вирипаєва «Валентинів день» (2001) є сиквелом по відношенню до відомої драми Михайла Рощина «Валентин і Валентина». Валентині у вирипаєвській п'єсі вже шістдесят, проте вона як і раніше живе в минулому, її все так же мучить любов до Валентина. Він ще в сімдесяті роки встиг одружитися на сусідці Каті. І через п'ятнадцять років, випадково зустрівши Валентину в метро, він розуміє, що не може без неї жити. П'ять років він мучиться, намагаючись «розділити себе» між двома жінками, а потім помирає від розриву серця в день народження Валентини. Наступні двадцять років обидві жінки, пов'язані одним чоловіком та однією пристрастю, живуть поруч. Валентина і Катя ненавидять одна одну, мучать, але минуле буквально «проковтнуло» їх – вони не в силах розлучитися, з'єднані спільним болем. Жінки відчайдушно намагаються зрозуміти себе і пробачити один одного.

Час у п'єсі плавно перетікає з минулого в майбутнє, що Вирипаєв наче виправдовує обраним епіграфом з арабського філософа Кори Аль Музані: *«Не намагайтеся шукати логіку в часі – в часі логіки немає. Не намагайтеся пояснити час логічним шляхом, часу як такого не існує. Є дві речі: любов і любов»*<sup>1</sup>. А зв'язок із рощинською драмою відверто демонструється упродовж усього тексту: починаючи від присвяти («Михайлу Михайловичу Рощину») до заголовків структурних елементів («Приход Катерини прошлого века за маслом прошлого века, в сцене из пьесы «Валентин и Валентина» второй половины прошлого века»). Окрім того, у драмі І. Вирипаєва містяться інтерполяції з «Валентина і Валентини» М. Рощина, що є характерним для сюжетотвірних жанрів (наприклад, цитати з шекспірівського «Гамлета» у Стоппардовій п'єсі «Розенкранц і Гільденстерн мертві», або ж вставки із текстів В. Белінського, О. Герцена, І. Тургенєва та інших дійових осіб його ж драматичної трилогії «Берег утопії»).

Показово, як ця сюжетна вторинність і цитатність тексту І. Вирипаєва артикулюється і в жанрових підзаголовках вистав за його п'єсою, що увійшла до репертуарів численних театрів. У самого драматурга міститься оригінальна дефініція: «Мелодрама з цитатами у

<sup>1</sup> Тут і далі драма І. Вирипаєва цит. за: Вырыпаев И. Валентинов день [Електронний ресурс] / Иван Вырыпаев. Режим доступу до ресурсу: <http://teatre.com.ua/upload/all/lib/valentinsday.pdf>.

напряму примітивізму», що вона зберігається у жанрових найменуваннях театральних продуктів. Так, Молодіжний театр на Фонтанці (Санкт-Петербург) визначив жанр свого «Валентинового дня» (прем'єра 2010 року) як «мелодраму з цитатами у напрямку примітивізму в двох частинах», а Саратовський театр імені І. А. Слонова (прем'єра відбулась 2007 року) дає схожу дефініцію, в якій окрім «цитатності» постульований і сам принцип сиквелу – продовження: «таке собі продовження п'єси М. Рощина «Валентин і Валентина», а точніше мелодрама з цитатами у напрямку примітивізму».

Проте не менш показовим є й те, що у деяких виставах ознаки вирипаєвського сиквела зовсім не артикульовано. У Псковському академічному театрі драми імені О. С. Пушкіна (прем'єра 2011 р.) лише підкреслено мелодраматичний характер спектаклю («Сучасна мелодрама без антракту»). Те ж саме стосується київської вистави (Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки), яка іде з 2004 р. лише з підзаголовком «драма», а також вистави у Мінську (прем'єра 2007 р.): «мелодрамою у двох діях» названий «Валентинів день» Національного академічного драматичного театру імені М. Горького. «Мелодрамою» названі вистави Челябінського театру «Манекен» (2012) і Новосибірського державного театру «Старий дім» (2009). А Калінінградський обласний драматичний театр змінив вирипаєвську «мелодраму з цитатами» на «трагікомедію в 2-х діях». Харківський центр сучасного мистецтва «Нова сцена» маркував у своєму «Валентиновому дні» (2005) імена відразу двох драматургів: «вистава за мотивами п'єс М. Рощина, І. Вирипаєва». А на афіші київського театру-студії «Splash» жанрове визначення взагалі відсутнє.

Список жанрових відповідностей і невідповідностей вистав за «Валентиновим днем» авторській жанровій креації можна продовжити. Нам би хотілося лише накреслити важливу існуючу проблему щодо сценічного втілення драматичних творів. Адже режисер-постановник, будучи сьогодні повноправним співавтором, співтворцем драматурга, може або слідувати за автором у жанровій, здебільшого оригінальній природі твору, або ж корегувати, редукувати цю природу, привносити у неї певні зміни. Думається, ця проблема, що носить виразно інтермедіальний характер, потребує окремого серйозного дослідження.

Драмою-сиквелом є також п'єса «Сон Клопа, або Товариш Христос» (1999) польського драматурга Тадеуша Слободзянека<sup>1</sup>. Як видно з назви, її вихідним текстом є «Клоп» В. Маяковського. І справді, Т. Слободзянек створює оригінальну варіацією на тему сатиричної комедії Маяковського. Сюжетною канвою стає продовження долі протагоніста «Клопа» Присипкіна. Нагадаємо, що у фантасмагоричній п'єсі В. Маяковського він прокидається у 1979 році (його розморожують у наукових цілях), через півстоліття після основних подій комедії, Присипкін вимагає від вчених «заморозити його назад» і мешкає тепер у клітці зоосаду.

У сиквелі Слободзянека, що починається тим, чим «Клоп» В. Маяковського закінчується (як бачимо, риса для драми-сиквела типова), Присипкіна випускають із клітки після падіння комунізму. З останнього буржуя він перетворився на останнього більшовика. Присипкін Слободзянека гуляє Москвою кінця 1990-х, спостерігаючи за розвалом СРСР та моральним занепадом у пострадянському суспільстві. Тепер він конфронтує з сучасними злочинцями і пророками, політиками і вкотре ошуканими людьми. Серед персонажів п'єси – «колишній легендарний генерал, нині політик, бізнесмен і злочинець», «колишній лауреат Нобелівської премії в галузі матеріалізму, нині бездомний». Персонажі повсякденної дійсності зустрічаються тут поряд із фікційними – героями літератури та міфологізованої історії.

У п'єсі «Сон Клопа» зустрічаємось з реаліями не лише Росії, але й простору російської літератури: це і «булгаковські» Патріарші ставки, Воробйові гори та письменницька їдальня, це і пам'ятник Маяковському, біля підніжжя якого розгортається дія твору. Драма Т. Слободзянека наскрізь інтертекстуальна: вона наповнена цитатами з творів О. Пушкіна, Ф. Достоєвського, О. Блока, М. Булгакова, О. Мандельштама, В. Маяковського. Недаремно, за оцінкою відомого польського театрального критика Яцека Серадського, Т. Слободзянек, подібно до інших польських драматургів (С. Мрожек, «Любов у Криму» і Я. Гловацький, «Четверта сестра») «поставився до Росії скоріше як до резервуару літературних мотивів, ніж як до

<sup>1</sup> Слободзянек Т. Сон клопа, или Товариш Христос: [Картины IV и V пьесы] / Пер. с пол. А. Железцова, А. Каневского / Тадеуш Слободзянек. // Новая Польша. – 2003. – № 9. – С. 39–44.

реальності. Однак і в цю розповідь, повну відсилань до Булгакова або Єрофєєва, він вклав свої питання про можливість здійснення вроджених людських уявлень про світопорядок посеред хаосу, питання про утопічність всякого раю, включаючи християнський»<sup>1</sup>.

Нікчемний обиватель Присипкін з комедії Маяковського перетворюється на справжнього трагічного героя, жертву історії ХХ століття у Слободзянека. У фіналі він кидає Маяковському, який зійшов зі свого постаменту на Тріумфальній площі: *«Для чого все це було? Після того, як ми розстріляли царя? А потім проливали свою і чужу кров? Навіщо ми помирали під Перекопом, а деякі навіть померли? Для чого нас на півстоліття заморозили? Навіщо нас всіх випустили із клітки? І що нам тепер робити з цією свободою?»*

Цікавими є прикладами, сказати б, автосиквелів – продовжень драматургами власних текстів. У цьому відношенні вельми показовим є досвід польського митця Тадеуша Ружевича, два тексти якого – «Картотека» (1959) і «Розкидана картотека» (1993), – являють собою своєрідне обрамлення його творчості і перебувають між собою у специфічних діалогічних стосунках. Якщо «Картотека» була дебютною п'єсою Т. Ружевича, на той час визнаного поета, автора дванадцяти поетичних книг, то «Розкидана картотека» стала його останнім твором для сцени. За висловом Г. Санаєвої, авторки дисертації, присвяченої поезії Ружевичевої драматургії, «Розкидана картотека», будучи варіантом дебютної п'єси, а також автокоментарем, «одночасно є своєрідним палімпсестом, що включає в себе як різноголосся сучасного світу, так і актуалізацію власного шляху в мистецтві»<sup>2</sup>.

У першій «Картотеці» зображувався і піддавався вівісекції польський інтелігент, «Герой», який був людиною «без певного віку, занять і зовнішності», і до того ж, за вступною ремаркою драматурга, «часто перестає бути героєм і його замінюють інші люди – також «герої»<sup>3</sup>, що розчарувався в соціалізмі «з людським

<sup>1</sup> Серадський Я. Драматургия после 1989-го: трудная свобода [Електронний ресурс] / Я. Серадський // Новая Польша. – 2003. – № 2 – Режим доступу до ресурсу: <http://archive.nowpol.org/index.php?id=184>.

<sup>2</sup> Санаева Г. Н. Поэтика драматургии Тадеуша Ружевича : автореф. дисс... канд. филол. наук : 10.01.03/ Галина Николаевна Санаева. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 22.

<sup>3</sup> Ружевич Т. Избранное / Тадеуш Ружевич. – М.: Художественная литература, 1979. – С.75.



обличчям». Безіменний герой Ружевича відмовляється що-небудь робити і демонстративно лягає в ліжко, поруч з яким розгортається історія. В новій «Картотеці» (яка, до речі, створювалась просто на репетиціях у вроцлавському Польському театрі) йшлося про розчарування героя нової доби – розчарування у знайденій свободі, демократії, вільному ринку.

Все, що стосується життя Героя в «Розкиданій картотеці», дублюється автором з незначними змінами з біографії Героя дебютної п'єси. Деякі сцени «Картотеки» майже дзеркально відображені у новій її «версії». Але Ружевич піддає їх значному скороченню і модифікації, вводить нових персонажів, поміщаючи їх у контекст сьогоденних реалій. Біографія Героя в «Розкиданій картотеці» скорочується до мінімуму, у читача все менше можливостей дізнатися про його минуле. Одночасна присутність Героя I та його копії у вигляді Героя II дозволяє Ружевичу «розосередити» факти з життя Героя по всьому твору і позбавити п'єсу умовного центру. І без того невизначена особистість Героя в «Розкиданій картотеці» піддалася додатковому розщепленню і деструкції, він «тоне» в потоці інформації. Герой занурений вже не в потік власної свідомості, як у попередній версії п'єси, в сферу його «я» вторгається повсякденність, інформаційний шум, рекламні трюки, політичні дебати та інші прикмети нинішнього часу»<sup>1</sup>.

Дві «Картотеки» перебувають у стані діалогу не лише за персонсферою, але й зближуються за поетикальними засобами. Як відзначає польський театрознавець Роман Павловський, «як і в першій версії «Картотеки», Ружевич змішував у тексті літературну фавулу, особисті враження та цитати з преси. Повідомлення про торгівлю людськими органами сусідило з післявоєнними травмами, малозрозуміле белькотання з трибуни сейму – із полум'яними фразами ксьондза Пйотра Скарги, натхненного проповідника, що жив на зламі XI і XII сторіч... Ружевич творить мову своєї п'єси з поквалпеного бурмотіння мас-медій, інтерв'ю з політиками та газетних оголошень, у яких сексуальні послуги перемішані з рекламою ресторанів та автошкіл»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Санаєва Г. Н. Поэтика драматургии Тадеуша Ружевича. – С. 19–20.

<sup>2</sup> Павловський Р. Навіщо ці п'єси з Польщі? – С. 12–13.

Отже, можемо відзначити низку жанрових ознак драми-сиквелу:

– Сиквел апелює як до класичних («Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, «Чайка» А. Чехова), або принаймні знакових для певної епохи («Клоп» В. Маяковського, «Валентин і Валентина» М. Рощина) текстів світової драматургії і літератури і цілому («Анна Кареніна» Л. Толстого).

– У сучасній драматургії трапляються і автосиквели («Розкидана картотека» Т. Ружевича), які продовжують існуючу в літературі поважну традицію так званого «авторського сиквелу» («Віконт де Бранжелон» О. Дюма по відношенню до «Трьох мушкетерів», «Тьоркін на тому світі» О. Твардовського по відношенню до його ж поеми «Василій Тьоркін» тощо).

– Обов'язковий безпосередній лінійний сюжетно-фабульний зв'язок із першотвором (присутній в усіх без винятку зразках жанру).

– Нерідко дія драми-сиквелу розпочинається з тих подій, якими завершується дія вихідного тексту («Чума на ваші дві домівки...» Г. Горіна, «Чайка» Б. Акуніна). Проте між ними можливий і певний часовий проміжок (п'ятнадцять років розділяють історії Валентина і Валентини в драмах М. Рощина й І. Вирипаєва; фінал «Клопа» В. Маяковського і початок «Сну Клопа» Т. Слободзянека відділяє два десятиріччя; дві «Картотеки» Т. Ружевича – понад чотири);

– Хронотоп драми-сиквелу відповідає часу та простору пов'язаної із ним базової п'єси («Чайка» Б. Акуніна, «Анна Кареніна II», О. Шишкіна);

– Персоносфера драми-сиквелу здебільшого дублює світ дійових осіб вихідної драми («Чайка» Б. Акуніна, «Анна Кареніна II» О. Шишкіна). Проте автор сиквелу нерідко вводить нових оригінальних персонажів, відсутніх у прототексті (протагоністи Антоніо і Розалінда в «Чума на ваші дві домівки...» Г. Горіна, відсутні у шекспірівській «Ромео і Джульєтті», дійові особи «Розкиданої картотеки» Т. Ружевича, персонажі «Сну Клопа» Т. Слободзянека: генерал Преображенський, Пророк тощо), які взаємодіють із запозиченими дійовими особами.

– Автори сиквелу вільно поводяться у збереженні жанрових ознак першотексту. В одних випадках вони дотримуються жанрової конвенції та пафосу твору (Т. Ружевич, Т. Слободзянек), в інших – порушують їх (трагедія В. Шекспіра змінюється на трагікомедію

у Г. Горіна, роман Л. Толстого перетворюється на трагіфарс у О. Шишкіна).

– Поетикальні засоби й прийоми драми-сиквелу відповідають аналогічним зразкам оригінальному твору («Картотека» і «Розкидана картотека» Т. Ружеви́ча).

– Драма-сиквел має відвертий цитатний, інтертекстуальний (І. Вирипаєв) та інтермедіальний (О. Шишкін) характер по відношенню як до вихідного тексту, так і до інших, знакових текстів доби, насамперед генетично і генологічно близьких до нього (світ російської літератури ХІХ–ХХ ст. у драмі Слободзянека: від «Мідного вершника» О.С. Пушкіна (Маяковський сходить зі свого постаменту подібно до Петра І у пушкінській поемі) до сатиричних повістей і драм М. О. Булгакова (пані Зося, що сходить до «Зойчної квартири» або ж Преображенський, який перегукується з героєм «Собачого серця»; фільм братів Люм'єр «Прибуття потяга на вокзал Ла-Сіота» у драмі «Анна Кареніна ІІ» О. Шишкіна).

## 5.2. Драма-приквел

Серед новітніх жанрових форм, які виникли у драматургії на межі ХХ–ХХІ ст., помітним, хоча й наразі доволі скромним явищем є драма-приквел. Як і споріднені жанрові новації драми-сиквелу, драми-римейку, драми-реміксу тощо, приквел належить до сюжетотворчих жанрів. Він являє собою жанрову форму, протилежну до сиквелу, що генетично є продовженням кінострічки, яка користувалась комерційним успіхом, як правило, з тими ж акторами в головних ролях. Існування та поетикальні риси приквелу в драматургії не вивчені майже абсолютно.

Виникнення терміну приквел (prequel) пов'язане з кінематографом. Це фільм, що розповідає передісторію героїв або подій оригінальної стрічки. Згідно з авторитетним Оксфордським словником англійської мови, слово «приквел» вперше з'явилося друком 1958 року у статті американського письменника і редактора наукової фантастики Ентоні Бучера (Anthony Boucher). У своїй журнальній статті в «The Magazine of Fantasy & Science Fiction» Е. Бучер характеризує повість Джеймса Бліша «Зірки в їх руках» («They Shall Have Stars», 1956) як приквел щодо його ж твору «Землянин, повернись

додому» («Earthman Come Home», 1955). Проте до кінця 1970-х років термін не був широко уживаний. До мейнстриму він почав входити з 1979 р., коли з'явився вестерн Річарда Лестера «Бутч і Санденс: ранні дні», приквел до фільму десятирічної давнини «Буч Кессіді і Санденс Кід» Джорджа Роя Гілла (до речі, найкасовішого вестерну усіх часів). Особливої ж популярності термін «приквел» набув на межі ХХ–ХХІ ст. завдяки «Зоряним війнам» Джорджа Лукаса. Упродовж 1999–2005 років, через двадцять років після виходу оригінальної трилогії (епізоди IV–VI), було здійснено випуск трьох нових епізодів культової фантастичної саги (епізоди I–III), що отримали назву «трилогії передісторії» або «трилогії приквел» («prequel trilogy»). На наступні ж роки анонсовано вихід нової трилогії «Зоряних воєн» (епізоди VII–IX), яка вже отримала назву «трилогія сиквел» (два епізоди вже були показані в 2015 і 2016 рр.).

Подібно до сиквелу, що перейшов із кінематографу до інших видів мистецтва, трансмедійні кроки (у тому числі до літератури, зокрема до драматургії) здійснив і приквел. Існуючи поза мистецтвом кіно, ці жанрові форми не ставлять собі за мету лише комерційний успіх. Якщо сиквел у сюжетному відношенні являє собою *постсюжет*, є безпосереднім продовженням своїх вихідних текстів, то приквел є *протосюжетом* щодо останніх. Проте сюжетно приквели є самостійнішими, ніж сиквели, оскільки не є прямими продовженнями сюжету тексту-першооснови. Окрім того, вони оригінальніші і щодо персоносфери вихідного тексту, не використовуючи виключно (або здебільшого) дійових осіб оригіналу.

Як сиквел, так і приквел у сучасній, насамперед постмодерністській літературі заснований на іронічній грі з класикою, на діалозі головним чином із відомими, міфологічними текстами світової культури («Гамлет»). Проте приквел має доволі довгу історію, яка виходить далеко за межі сучасної словесності. «Класичний» приквел відрізняється від «сучасного» передусім тим, що ігровий зміст та іронічні форми транскультурного діалогу у ньому, як правило, були відсутні. Це може бути проілюстровано прикладами, що сходять до античних часів. Чи не першим відомим приквелом може, очевидно, вважатись епічна поема «Кіпрії». Створена в VII ст. до н. е., вона розповідала про події, що призвели до початку Троянської війни та її перших битвах, і являла собою своєрідний приквел до «Іліади».

Прикладом класичного приквелу в літературі ХІХ ст. може слугувати пенталогія Фенімора Купера про Шкіряну Панчоку. Як відомо, порядок написання і публікації її п'яти частин не співпадає із хронологією зображених подій та персонажів. Спочатку Ф. Купер створив роман «Піонери» (1823), що являє собою четверту частину, потім «Останній із могікан» (1826) – другу. Згодом виходили романи «Прерія» (1827), «Слідопит» (1840) та «Звіробій» (1841), які є відповідно п'ятою, третьою та першою частинами пенталогії.

Більш широко приквел розповсюджується у літературі ХХ ст. Передісторії до класичних творів минулого особливо багато створили англійські автори. 1906 року А. Конан Дойл написав роман «Сер Найджел», приквел до свого ж історичного твору «Білий загін» (1891). Роман передує останньому й оповідає про юність головного героя «Білого загону» рицаря Найджела Лоринга на службі у короля Едварда ІІІ Англійського на початку Столітньої війни.

1924 р. американський письменник Артур Д. Хоуден Сміт надрукував роман «Золото Порто Белло», який являв собою приквел до «Острова скарбів» Р.Л. Стівенсона. Його протагоністом стає син головного героя попередніх романів Хоудена Сміта Гаррі Ормерода Роберт, який виходить у плавання і бере участь у пошуках скарбів із персонажами, відомими читачеві з роману Стівенсона (Флінт, Джон Сільвер, Біллі Бонс). Американський письменник, до речі, випустив «Золото Порто Белло» із дозволу Ллойда Озборна – прийомного сина, співавтора і спадкоємця Стівенсона.

1966 р. британська письменниця домініканського походження Джин Рис створила приквел до роману Шарлотти Бронте «Джен Ейр» «Широке Саргасове море» (що двічі був екранізований у 1993 і 2006 роках). Твір Д. Рис являє собою яскравий зразок постколоніального роману. Це історія першої дружини Едварда Рочестера Антуанетти Косвей, що відома у «Джейн Ейр» як безумна Берта Мейсон. «Широке Саргасове море» оповідає про долю білої креольської спадкоємиці, її юність на Карибах, нещасливий шлюб та переселення до Англії.

Американський письменник Джон Клінч створив приквел до «Пригод Геккльберрі Фінна» Марка Твена. У своєму романі «Фінн» (2007), доволі високо оціненим американською критикою, він зосередився на житті батька Гека – Пепа Фінна.

Нерідко роман-приквел з'являється у таких метажанрах літератури, як наукова фантастика, фентезі, пригодницька література. Наприклад, романи із серії «Хроніки Нарнії» Клайва С. Льюїса «Кінь та його хлопчик» (1954) та «Племінник чародія» (1955), які були надруковані після «Принця Каспіана» (1951), являли собою не продовження, а передісторії останнього. Автор культової саги «Хроніки Дюна» (1965–1985) Френк Герберт інспірував дві трилогії приквелів «Прелюдія до Дюни» (1999–2001) та «Легенди Дюни» (2002–2004), які написав його син Брайан Герберт у співавторстві з Кевіном Андерсеном. Недаремно приквел поширився у літературі та інших видах мистецтва завдяки кінематографічним передісторіям фантастичних творів, передусім приквелам до «Зоряних війн» Лукаса.

Яскравим прикладом літературного постмодерністського приквелу є роман Дж. Апдайка «Гертруда і Клавдій». Українські шекспірознавці Н. Торкут і Д. Лазаренко присвятили йому свою розвідку<sup>1</sup>, в якій вивчили особливості творчого проектування основних сюжетних, образних і проблемних координат класичного тексту в новому самостійному художньому творі. Дослідники також піддали аналізу стратегії письма, які Апдайк залучає при трансформації традиційних Шекспірових образів.

До помітних приквелів належить і роман Володимира Сорокіна «Шлях Бро» (2004), у якому оповідаються події, що передують дії його роману «Лід» (2002).

Зразки приквелу можна віднайти і в сучасній драматургії. В одних випадках драматург створює протосюжет до власного твору, в інших – до творів світового класичного репертуару.

Приквелом першого типу є п'єса Едварда Олбі «Домашнє життя» («Homelife», 2004). Написана майже через півстоліття після його ж славнозвісної драми «Що трапилось у зоопарку» («The Zoo Story», 1959), вона являє собою приквел до останньої. Сюжет «Домашнього життя» обертається навколо сімейних стосунків Пітера та його дружини Анни і завершується тим, що герой залишає дім і прямує з книгою до Центрального парку. Обидва ці твори Е. Олбі об'єднав у п'єсу «Пітер і Джері», назву якої згодом (2009 року) змінив на

---

<sup>1</sup> Торкут Н. Роман Дж. Апдайка «Гертруда і Клавдій» як літературна проекція Шекспірового «Гамлета» [Електронний ресурс] / Н. М. Торкут, Д. М. Лазаренко. – Режим доступу: // <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.298/>

«Вдома в зоопарку» («At Home at the Zoo»). Першою дією драми є «Домашнє життя», другою – «Що трапилось у зоопарку».

Цей привкел породив у театральних колах США дискусії, а згодом – і справжній шок від того, що Олбі заборонив професійним театрам ставити «Що трапилось у зоопарку» окремо (виняток був зроблений лише для аматорських та студентських театральних колективів) – лише у парі з пізніше створеним привкелом. Саме у такому вигляді двоактівка Едварда Олбі грається відразу в кількох американських театрах. Після світової прем'єри 2004 року («Hartford Stage», режисер Пем МакКіннон) її грають у Сан-Франциско (Американський Консервативний театр), Нью-Йорку (театр «Секонд Стейдж»), Сієтлі (Театр Шмітера), Філадельфії, Пітсбурзі та в інших театрах Сполучених Штатів.

На жаль, українські дослідники практично не помітили драми-привкелу Е. Олбі. Чи не єдиною статтею, що присвячена цій п'єсі, є розвідка Г. Канової<sup>1</sup>. Втім, вона торкається лише окремого її аспекту – проблеми насильства, що, на думку авторки, тісно переплітається з темою здичавілої від самотності людини на тлі домінування «тваринних» відносин у суспільстві.

Якщо дія оригінальної драми Олбі локалізована навколо лави у Центральному парку, де зустрічаються Пітер і Джері, то персонажі п'єси-привкелу Пітер і його дружина Енн розпочинають розгорнутий діалог у вітальні на канапі. Вимога Енн «Ми маємо поговорити!»<sup>2</sup>, яка пародіює відому репліку ібсенівської Нори, відволікає Пітера від читання. Енн ініціює розмову: спочатку про побутову дрібничку (металічну підставку для дровець у каміні). Проте саме ці й подібні дрібниці поступово виявляють конфлікт між подружжям. Мимовільна згадка про двох кицьок, якими опікується Енн, наштовхує Пітера на відвертість, адже він давно мріє про собаку, справжнього друга, бо з кицьками й папужками він не почувається комфортно. Енн прагне бути почутою чоловіком і відверто обговорити важливі для неї теми (героїня потерпає від чоловічої стриманості Пітера в інтимній сфері).

<sup>1</sup> Канова Г. «Вдома в зоопарку» Едварда Олбі у дзеркалі літературної віолентології / Галина Канова // Мовні і концептуальні картини світу. – Випуск 38. – К., 2011 – С. 289–294.

<sup>2</sup> Albee E. At Home At the Zoo / Edward Albee. – New York: Dramatists Play Service Inc., 2008. – P. 5.

Вона артикулює свою безумну фантазію – відрізати груди з метою профілактики раку, а Пітер, знесилений залізною логікою дружини, на питання «чи ж справді вона думала про таке», отримує тираду: «Я справді думала над тим, аби подумати над тим, як добре було би подумати над тим, щоб це зробити»<sup>1</sup>.

З приквелу помітно, що Енн сприймає чоловіка як інфантильного хлопчика (його до сьогодні переслідує привид обрізаної в трирічному віці крайньої плоті). Проте невдовзі виявляється, що Пітер мав колись історію з мимовільним нанесенням тілесної шкоди своїй першій партнерці. Чи не єдиний раз, надавши волю неприборканому звірячому інстинкту, він назавжди зарікся торкатися будь-якої жінки у неконтрольованому стані сексуального шаленства, витіснивши образ закривавленої дівчини з власної свідомості, оповідаючи не стільки про біль насильства, скільки про травматичний досвід «відчути себе звіром». Проте Енн, після усвідомлення глибини старої душевної травми Пітера, на емоційному підйомі просить свого чоловіка привнести у їх взаємини хоч трохи безумства, навіть хаосу. Вона починає фантазувати, що б таке мало статися з ними. Пітер пропонує землетрус; Енн уявляє торнадо, що рухається прямо на будинок, змітаючи стіни їх помешкання. Голоси подружжя зливаються в стихійному шаленстві. Енн вигукує, що вони бачать вихор «жахливий і прекрасний», Пітер констатує те, що «руйнується клітка з папужками»<sup>2</sup>. Після емоційно шаленої кульмінації настає закономірна розв'язка приквелу Олбі: Енн повертається на кухню, а Пітер вирушає у парк дочитати книгу з психології.

Як справедливо зауважує Г. Канова, «герой, замкнений у своїй самотності, як звір у клітці зоопарку, – ключовий образ другого акту п'єси Едварда Олбі. Автор влаштовує наступну зустріч знайомого нам Пітера на лаві у Централ парку з непересічним городянином на ім'я Джері. Тож випадково виявляються поруч зовні благополучний, солідний, сім'янин і зневірений, одинокий Джері, який у розмові демонструє нав'язливе бажання зав'язати знайомство з людиною у якої «все добре»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ibidem. – Р. 9.

<sup>2</sup> Ibidem. – Р. 25.

<sup>3</sup> Канова Г. «Вдома в зоопарку» Едварда Олбі у дзеркалі літературної віолентології. – С. 294.



Приквелом другого типу є одноактна драма Людмили Петрушевської «Гамлет. Нульова дія» (2002)<sup>1</sup>. Це постмодерний буфонний текст, карнавалізована конспірологічна версія ельсинорських подій. Керівником залаштункових політичних маніпуляцій виступає норвезький принц Фортинбрас, батька якого, старого Фортинбраса, свого часу вбив Гамлет-старший, та й до того ж «відтяпав у нас половину королівства». Фортинбрас наймає трьох шпигунів, які замаскувались під мандрівних акторів і проникли до Ельсинору. Перша сцена п'єси Петрушевської якраз відтворює розмову принца Норвезького з ними. Шпигуни є комічними, навіть фарсовими персонажами, які нагадують потішні маски італійської комедії дель арте або ж лялькових комедій. Проте драматург наділяє їх іменами, що нагадують читачеві дійсність ХХ століття: Пельше, Зорге і Куусінен. Важко погодитись із думкою В. Шаміної, котра вважає, що «наряд чи варто шукати в цих іменах політичне підґрунтя»<sup>2</sup>. Якраз ці імена шпигунів-акторів сигналізують про цілу низку прихованих у буфонній п'єсі Л. Петрушевської сенсів.

Пельше, який є режисером і, сказати б, мозком, маленької трупи, названий на честь Арвіда Яновича Пельше (1899–1983), одного з одіозних партійних діячів радянської доби. Упродовж 1941–1959 років він був секретарем ЦК Компартії Латвії з пропаганди та агітації, а у 1959–1966 роках – першим секретарем ЦК Компартії Латвії. Пельше був одним із пересічних вождів геронтократії брежньовської доби, хоча останні 17 років свого життя він очолював Комітет партійного контролю. Петрушевській, очевидно, імпонувала ця паралель «режисера», який «контролює» акторів і саме дійство, з очільником «партконтролю», а також комічна невідповідність активного й розумного режисера із німичним старцем і героєм радянських анекдотів.

Зорге, який у списку дійових осіб п'єси кваліфікується як «канатоходець», атестує себе Фортинбрасу «генеральним директором цього поганого театру». У п'єсі Петрушевської він є класичним

---

<sup>1</sup> Петрушевская Л. Гамлет. Нулевое действие / Людмила Стефановна Петрушевская // Измененное время: рассказы и пьесы. – СПб.: Амфора; ТИД Амфора, 2005. – С. 256–279.

<sup>2</sup> Шаміна В. Б. Шекспіровские римейки в современной русской драме / Вера Борисовна Шаміна // Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica. – Zeszyt specjalny. – 2013. – S. 117.

рудим клоуном. У першій сцені саме Зорге належать активні дії, найкумедніші жарти, потішні коментарі. Він є такою ж пружиною дії, як Брігелла у комедії дель арте. Недаремно серед усіх трьох акторів-шпигунів цей персонаж сходить до легендарного розвідника Ріхарда Зорге (1895–1944), що був потрійним агентом, працював на німецьку, китайську та радянську розвідки. З 1964 р. Зорге став об'єктом офіційної військово-патріотичної пропаганди, померт-но йому було присвоєно звання Героя Радянського Союзу. У творі Петрушевської саме Зорге доручено грати головну політичну роль – роль привида батька Гамлета. Вона дається йому з величезними труднощами: «канатоходець», що має затинатись на манер Гамлета-старшого, спочатку не може промовити нічого, окрім «га-га», потім забуває про затинання як «зерно ролі», постійно падає у своєму незграбному й тяжкому театральному костюмі зі стіни, а також вимагає від Гамлета, щоб він кинув свій золотий ланцюг і плащ в обмін на інформацію про «свого» вбивцю.

Проте у Зорге може бути іще один прототип. Це Густав Герман Зорге (1911–1978), німецький військовий злочинець, відомий за свою жорстокість як «залізний Густав». Він був охоронцем у концтаборах Естервеген і Заксенхаузен. Після війни відбував довічне покарання (за участь у вбивстві 18 тисяч радянських ув'язнених у Заксенхаузені) в таборі під Воркутою, а 1956 р. був репатрійований у Західну Німеччину, де продовжував до смерті відбувати строк. Припущення щодо «другого Зорге» в якості прототипу персонажа Петрушевської пояснюється тим, що розвідник Ріхард Зорге є єдиним із акторсько-шпигунського товариства, що не пов'язаний напряму із балтійсько-скандинавським хронотопом. Тоді як Густав Зорге під час Другої світової війни командував загонами проти партизанів у Латвії (влітку 1943 року), а також служив у різних підрозділах СС на території Латвії (з грудня 1943 року). В усякому разі гібридні персонажі, що створені з різних, навіть полярних осіб, є поширеними в літературі (зокрема, драматургії) постмодерністської доби.

У парі з «рудим» Зорге класичним «білим» є Куусінен, мрійник та невдаха. За його жахливий запах (він просидів у бочці кислої капусти) Пельше і Зорге іронічно називають його Конвалією. Куусінен найменш говіркий, сентиментальний, боягузливий, богобоязливий. Його постійними приказками є архаїзовані «Словобісся», «Ой, гріхи наші», «Не лайся, це гріх» і тому подібні формули. Цей

персонаж нагадує не лише білого клоуна, а й пасивного та боязкого слугу італійської комедії масок Арлекіна. Недаремно режисер трупи називає його «кусок горя». Історичний же прототип його – Отто Вільгельмович (Віллі) Куусінен (1881–1964), один із засновників комуністичної партії Фінляндії та лідерів Комінтерну, глава так званої Фінляндської демократичної республіки (1939–1940) та багаторічний Голова Президії Верховної ради Карело-Фінської РСР (1940–1956). Будучи в останні сім років життя членом Президії і секретарем ЦК КПРС, Куусінен став найстаршим серед членів останнього, ставши таким чином представником тієї ж, що й Пельше, геронтократії ще у добрежневську добу.

Окрім Пельше, Зорге і Куусінена, до компанії шпигунів входять також інші персонажі, про діяльність яких згадують дійові особи. Пельше згадує про Фортинбрасова «гінця Пуго», який нагадує ще одного сумнозвісного радянського діяча. Латиш Борис Карлович Пуго (1937–1991), як і його компатріот Пельше, був очільником Комітету партійного контролю при ЦК КПРС (1988–1991). Згодом він став міністром внутрішніх справ (1990–1991), проте найбільше за все Пуго запам'ятовується своєю активною участю у діяльності ГКЧП, будучи одним із організаторів серпневого путчу 1991 року. Після його провалу та напередодні власного арешту Пуго заподіяв собі смерть.

Також актори-шпигуни згадують про своїх італійських агентів – Джульетту і Дездемону, які проникли в ельсинорський замок під виглядом куховарок і допомогли королівському кухареві отруїти Гамлета-старшого: *«Когда король старый Гамлет подох, наши агенты, девочки из кухни, кухарки Джульетта и Дездемона, целенаправленно запустили сплетню через продавцов мяса, то есть пустили по всей Дании слух, что Клавдий и герой труда отравили общими силами старого Гамлета».*

Фігурує в п'єсі і сам Шекспір, який у п'єсі Петрушевської є автором «Мишоловки», що її грали Зорге, Пельше і Куусінен в італійському університеті. Виявляється, англійський драматург і актор із дивним для персонажів прізвиськом і продав їм рукопис цієї драми:

*Куусинен. Там был актер один, он женщин играл. Ну выпили мы с ним... Он плакал как баба. Говорит, как вспомню родной Стэффорд-на-Эйвоне... Мы обнялись с ним... Стэффорд и Стэффорд. Одно и то же повторял. Говорил: «Я всем чужой, веришь?» И утром, в дополнение ко всему, продал мне в результате за*

*большие деньги копию пьесы «Мышеловка». Фамилия у него была какая-то чудная... Шакеспеаре.*

*Зорге. Произносится как Шек-спир.*

*Куусинен. Ты откуда знаешь?*

*Зорге. А мне он тоже продал копию.*

*Куусинен. Да. А я потом в этой пьеске играл...*

Таким чином, через присутність у персонажному світі приквелу Петрушевської дійових осіб різних текстів («Гамлет», «Ромео і Джульєтта» «Отелло»), а також постаті їх творця (Шекспіра) можна констатувати наявність у ньому жанрових принципів іншого сучасного сюжетотворчого жанру – драми-кросоверу.

Якщо перша картина п'єси «Гамлет. Нульова дія» зображує підготовку Фортинбраса і трьох шпигунів-акторів до заколоту (норвезький принц наказує Зорге з'являтися кожної ночі «ніби на стіні в кірасі короля Гамлета, знов-таки з бородою і свічкою в руках») і розповідати про те, що його нібито вбили Клавдій і Гертруда), то друга її картина присвячена реалізації цьому плану. У ній на сцені діють Гамлет і офіцер варту Марцелл, а за лаштунками троє акторів розігрують появу привида Гамлетового батька. Це своєрідний метатекст Петрушевської – п'єса у п'єсі, така собі містична клоунада, в якій Зорге-Привид після низки театральних невдач таки примушує Гамлета повірити у божевільний план Фортинбраса і спровокувати його до помсти.

Висловимо припущення, що карнавальна вистава трійки шпигунів про привида могла бути інспірована самою історією театральної рецепції цього образу в ХХ столітті. В історії російського театру відомі сміливі режисерські інтерпретації сцени розмови Гамлета з духом його покійного батька. Так, у постановці «Гамлета» на сцені МХАТа 2-го (1924) режисер вистави і виконавець роль Гамлета Михайло Чехов грав також Привида як галюцинацію свого героя. За свідченням Григорія Козінцева, «прожектори висвітлювали його бліде обличчя із заплющеними очима; як у маренні він промовляв слова і свої, і Духа»<sup>1</sup>. Як згадував ще один видатний глядач цієї вистави Дмитро Шостакович, «публіка виходила після цього дивного «Гамлета» з почуттям, ніби щойно повернулась з того світу»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир: Издание 2-е / Григорий Михайлович Козинцев. – М.-Л.: Искусство, 1966. – С. 182.

<sup>2</sup> Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov / Dmitri Shostakovich. – NY: Limelight editions, 2004. – P. 116.

У виставі «Гамлет» Театру імені Вахтангова 1932 р. (це був режисерський дебют М. Акімова) Привида взагалі не було. Його зображав сам Гамлет, причому робив це для того, аби налякати і теороризувати короля і придворних. «Привид» для принца Датського – свідок з потойбіччя, який має підтвердити, що Клавдій обіймає престол незаконно. Для цього він і розігрує виставу: слова Привида, які вигадав сам Гамлет, промовляв у глиняний глечик (для більш зловісного звучання) Горацію. Ігрова стихія акімовської вистави, безперечно, є близькою до аналогічної стихії театру Людмили Петрушевської.

По суті, друга картина є не стільки приквелом до всього «Гамлета» Шекспіра, скільки своєрідним римейком його першого акту (центральна подія якого – зустріч Гамлета з Привидом). Недаремно наприкінці цієї картини (а разом – усієї п'єси Петрушевської) вміщена фінальна авторська ремарка: «Всі ідуть. Вільям Шекспір. Гамлет. Акт II (Далі за текстом)». Отже, слідом за «нульовою дією» Петрушевської іде не перша, а друга дія трагедії Шекспіра.

Оскільки актори-шпигуни генетично сходять не лише до світу Шекспірової трагедії, але й до радянської доби, мовленнєві та культурні реалії останньої визначають поетику п'єси Петрушевської. Так, офіцери Бернардо й Марцелл схарактеризовані як «прапори» та «амбали з освітою чотири класи на двох», а короля Клавдія персонажі іменують просторічною формою жіночого імені «Клавдея». Королеву ж Гертруду називають «герой труда». Як відомо, у середовищі ліберальної радянської інтелігенції, навпаки, «Героїв труда» іронічно-скорочено називали «Гертруда», як матінку Гамлета. Винахідницею цього дотепу була дошкульна Фаїна Раневська, яка за очі називала так головного режисера свого рідного Театра імені Моссовета Юрія Завадського, після того як той у 1973 р. отримав зірку Героя Соціалістичної Праці.

Прикметою поетики драми-приквелу «Гамлет. Нульова дія» взагалі є відверта клоунада, яка часто набуває риси клоунади мовленнєвої. Герої грають словами (наприклад, *Пельше* та *Польша*), типами мовлення (вірш і проза – в Ельсинорі всі мешканці говорять віршами, що викликає неабиякі труднощі не лише в прибулих шпигунів, але й в самих ельсинорців – Горацію, Гамлета, Марцелла, які змушені підбирати рими до нескладних, здавалося б, слів

та страждають від необхідності «говорити віршами»). Яскравий її приклад – обігрування персонажами знаменитого гамлетівського монологу «Бути чи не бути»:

*Пельше. Говорит, что поскольку его дядя стал ему папой, то он сам себе двоюродный брат, поэтому сам с собой разговаривает, сам себя все время спрашивает, быть или не быть, вот в чем вопрос, видали?*

*Куусинен. Все время так: быть или не быть.*

*Пельше. Выть или не выть... Пока не воет.*

*Зорге. Лить или не лить – этого он не спрашивает, льет где попало.*

*Пельше. Ныть или не ныть, нет вопроса, ноет. Всем жалуется громко. Насчет ног уже три месяца решает, мыть или не мыть...*

*Зорге. Пить или не пить – тоже не спрашивает, пьет.*

*Куусинен. Пошел на кладбище, могильщиков озадачил: рыть или не рыть. Они ему лопату не дали, сами роют.*

*Пельше. Увидел Офелию, спросил: жить или не жить. Она покраснела. Думала, что намек. А он просто так, в рифму.*

Сам же Гамлет, який, за свідченням авторів-шпигунів, давно перебуває в стані запою, а на очах у публіки кілька разів силиться зберегти рівновагу, за допомогою мовленнєвих ігор пояснює, так би мовити, онтологічно-гносеологічну різницю між поняттями «запити» та «випити»:

*Гамлет. Я, когда запою, сам прекрасно различаю, когда он, а когда я просто выпиваю.*

*Марцелл. А как?*

*Гамлет. То вы-пиваю, а то я за-пиваю. Есть разница? То я выпивши, а то за-пивши!*

*Марцелл. Есть, есть разница. Тише, не падайте.*

*Гамлет. Я не падаю. Я шнурок... застегиваю.*

Деякі інші прийоми «ігрової мотивації» п'єси Л. Петрушевської, зокрема, такі, що реалізують похмілля як «мотив національної російської стихії», проаналізовані в цікавій статті Т. Клімової<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Клімова Т. Гамлет Л. Петрушевской в контексте роковых вопросов современности / Т. Ю. Клімова // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2010. – № 19. – С. 69–75.

Риси приквелу віднаходимо у п'єсі Дмитра Бавільського «Читання карти навпомацки» (1991), що являє собою передісторію чеховського «Вишневого саду». Драма присвячена від'їзду з Парижа до Росії її героїні Раневської. У Франції вона страждає від своєї непотрібності, від «страшної людини», «каміння на шії»<sup>1</sup>. У п'єсі зображено і почет Раневської з «Вишневого саду»: додому її супроводжують Аня, Шарлотта, Яша і Дуняша.

Проте драматург сполучає персонажів «Вишневого саду» із художнім світом іншої Чехової драми – «Чайки». Коханцем Раневської у «Читанні карти навпомацки» зроблено Тригоріна. Згадуються також дві героїні «Чайки» – Аркадіна і Ніна Зарічна, які постають суперницями Раневської. Поєднання персонажів та сюжетних ситуацій різних творів зближує п'єсу з іншим сучасним сюжетотворчим жанром – кросовером.

У «Читанні карти навпомацки» присутня ігрова постмодерна стихія, в якій змішуються не лише дві п'єси Чехова і навіть не тільки його дійові особи з постаттю самого драматурга. Бавільський поєднує різні хронотопи та різні мови, насичує твір інтертекстуальними перегуками з соціальними й культурними реаліями різних епох, травестіює високі почуття. Наприклад, лакей Яша зараховує себе до декадентів і натякає на зв'язок із «баринею», Дуняша згадує про долю Фрекен Жюлі з однойменної п'єси Августа Стріндберга, Шарлотта Іванівна постійно бубонить японською («*Супіка, сен-но камен, Фукутаке-бунко*»), Раневська мріє називатись Фаїною і згадує назву одіозного тексту Олександра Солженіцина «Як нам облаштувати Росію» і т.п. Персонажі цитують то спотворену класику (Аня заявляє, що читала роман «*Записки із мертвого дому Пушкіна*»), зокрема тексти Чехова, що суміщаються з рядками відомих бардів радянської доби:

*Тригорин (повторяє). Каждый пишет так, как он хочет и как он может.*

*Аня (напеваєт). Каждый пишет – как он дышит...*

*Шарлотта Ивановна. Что это за песня?*

*Аня (скромно). Так. Окуджава.*

*Шарлотта Ивановна. А мне больше по душе Высоцкий.*

<sup>1</sup> Бавильский Д. Чтение карты наощупь [Електронний ресурс] / Дмитрий Бавильский. – Режим доступу: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj55/bavilsky.html>

У художній світ чеховської драматургії постійно вкрапляються цитати з текстів більш пізньої доби, зокрема поезії, театру, телебачення, кіно. В останній сцені п'єси початку Раневської проголошує рядки «С любимыми не расставайтесь» (вірш Андрія Вознесенського, що перетворився на назву однойменної драми Михайла Рощина, яка згодом отримала й кінематографічне життя); з телефільму Марка Захарова «Звичайне диво» (пісня Емілія та Емілії – «Вот и славно, трам-пам-пам»), з популярної телевізійної реклами початку 1990-х («время не властно над истинными ценностями») тощо.

Водночас драма Бавільського є не тільки приквелом до «Вишневого саду», але й своєрідною версією її творчої історії. На вокзалі Раневська знайомиться з колегою та знайомим Тригоріна, що виявляється самим Чеховим. Раневська і Чехов їдуть одним потягом, і в ході їхньої бесіди драматург розповідає про задум нової п'єси:

*Чехов. Приезжает помещица... Одетая не роскошно, но с большим вкусом (видно, что на ходу сочиняет). Умна, очень добра (улыбается Раневской), рассеяна; ко всем ласкается, всегда улыбка на лице... Все кружит вокруг продажи родового поместья, большого дома... большого сада...*

*Раневская. У нас большой вишневый сад... Его в «Энциклопедическом словаре» упоминают, этот сад... Если есть во всей губернии что-нибудь интересное, даже замечательное, я так думаю, это только наш вишневый сад, он ведь вся моя жизнь, и моя, и всего нашего рода...*

*Чехов. Верно, верно... вся Россия – цветущий сад, верно? Сад... продают? Продали? Я еще не знаю, но... Это будет пьеса о расставании... О расставании с амбициями, с садом, с прошлым, с иллюзиями, с любимыми... <...> Пьеса только намечается, она только чуть-чуть забрезжила в мозгу, как самый ранний рассвет, и я сам еще не знаю и не понимаю какая она, что это выйдет, и меняется она каждый день... Но сегодня вдруг что-то очень важное прояснилось, показалось – ощущение знания... <...>*

Драматург артикулює ще не чіткий задум своєї драми попутниці, розповідаючи і про майбутній центральний образ, в якому вгадується Лопухін. Врешті-решт Раневська, зачарована задумом надзвичайно близької для себе п'єси про Вишневий сад, просить Чехова у пам'ять про їх зустріч наділити майбутню героїню її прізвищем.



Проте завершується драма Бавільського не на цій високій ноті. Діалог про майбутній «Вишневий сад» у фіналі раптово знижується. Під загальний сміх почту Чехов розповідає про свій візит до гейші. Цей пасаж Бавільський запозичує з листа А. Чехова до О. Суворіна (від 27 червня 1890 р.), котрий довгий час друкувався із купюрами. Цілком ймовірно, що Бавільського надихнула недавня стаття чехознавця О. Чудакова про купюри при виданні листів Чехова<sup>1</sup>. Цей фінал «Читання карти навпомацки» і проясняє японську мовну партію в ролі Шарлотти, і поєднує літературний, «глянце-вий» образ Чехова з його біографічною, не відретушованою постаттю, і вкотре травестіює високу любовну тематику.

Отже, серед провідних жанрових прикмет драми-приквела слід виділити наступні:

- Тісний сюжетно-фабульний зв'язок із основним текстом;
- Збереження оригінального хронотопу;
- Зв'язок персоносфери приквелу зі світом дійових осіб оригінального твору є досить вільним. Поряд із персонажами першотексту (Гамлет, Фортинбрас, Марцелл у Л. Петрушевської), він може включати персонажів, вигаданих автором приквелу (Пітерова дружина Енн у приквелі Е. Олбі), або ж таких, що належать іншим текстам авторів першотексту (Дездемона і Джульєтта у Петрушевської, Тригорін у Бавільського), а також іншим культурним текстам минулого і сучасності;
- Карнавалізація, деконструкція, травестіювання художнього світу першотексту;
- Ігрова постмодерна стихія;
- Наявність гібридно-цитатних персонажів (Пельше, Зорге і Куусінен у Л. Петрушевської),
- Наявність рис інших сюжетотворчих форм (римейку в Петрушевської, кросоверу в Бавільського).

### 5.3. Драма-римейк

Римейк – явище найбільш універсальне в сучасному мистецтві. Римейк (або ремейк) (від англ. remake – переробляти) – це

<sup>1</sup> Чудаков А. «Неприличные слова» и облик классика: О купюрах в издании писем Чехова / А. П. Чудаков // Литературное обозрение. – 1991. – № 11. – С. 54–56.

виправлений, перероблений або відновлений варіант художнього твору. Він характерний для кінематографу, музики, театрального та словесного мистецтва. Основним жанроутворюючим принципом твору-римейку є опора на відомий, класичний текст. Як відзначає М. Загідулліна, «визначення римейку як літературного жанру досить просте: це переписування відомого тексту, найчастіше – «переклад» класичного твору на мову сучасності»<sup>1</sup>.

Римейк у сучасній літературі, а зокрема драмі може бути визначений як «перекладення, переказ, який перетворюється з елемента тексту в основний принцип його конструкції і орієнтує читача на впізнавання / неприйняття класичного сюжету в нових декораціях, представляє особливий тип радикального, провокуючого заміщення»<sup>2</sup>.

Генетично римейк сходить до пародії, або, за визначенням Ю.Тинянова, «пародичних текстів», тобто творів, які використовують готовий текст не як об'єкт осміяння, а як зручну форму для нового змісту. Такі тексти називають також травестійними (наприклад, «героїкомічні поеми», де античні герої діють в сучасній ситуації або говорять «низькою» мовою). Однак автор сучасного (насамперед постмодерністського) римейку не зводить свій твір до пародійних функцій. Адже пародіюється, як зазначала Ольга Фрейденберг, лише те, що «живе і святе». А в постмодерністську епоху нічого не є живим, і тим більше святим. Тому місце класичної пародії в літературі постмодернізму займає пастіш, якій відрізняється від пародії тим, що тепер пародіювати нема чого, не існує того серйозного об'єкту, що може бути підданий осміянню. За словами М. Загідулліної, автор римейку «не шукає «слабких місць» класичного тексту, щоб піддати їх убивчому осміянню. Навпаки, він тонко і дбайливо ставиться до слів, з яких виткане старе полотно роману. Ремейкер розмірковує над кожним характером, кожним сюжетним поворотом, вдвляється в знайомі рядки і, подібно досліднику, занурюється в транс «повільного читання». Можна також погодитись із дослідницею і в тому, що жанр римейку «був, є і буде

<sup>1</sup> Загідулліна М. Ремейки, или Экспансия классики [Електронний ресурс] / Марина Загідулліна – Режим доступу до ресурсу: //Новое литературное обозрение. – 2004. – № 69 // <http://www.magazines.russ.ru/nlo/2004/69>.

<sup>2</sup> Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI веков // Современная драматургия. – 2012. – Вып. 2 (апрель-июнь). – С. 209.

не показником духовної деградації суспільства і символом втрати вищих цінностей, але обов'язковим елементом культури, що має свої специфічні функції»<sup>1</sup>.

Остання полемічна думка важлива й тому, що низка вчених і самих митців вкрай негативно ставляться до римейку як явища. Зневажливе ставлення до жанрових можливостей римейку поширене насамперед тому, що «високочола» критика відносить його, за словами Галини Нефагіної, до «літератури вторинної, а тому й убогої»<sup>2</sup>. Особливо це стосується російського культурного і наукового простору. Так, Сергій Чупринін у своїй книзі з характерною назвою «Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям», присвяченій новим концептам сучасної російської словесності, відмовляє римейкам, втім, як і іншим сюжетотвірним жанрам (сиквел, приквел), у художній вартісності<sup>3</sup>. Досить категорично висловлюється про римейки і письменник Михайло Веллер. У своїй книзі «Естетика енергоеволюціонізму» він зауважує, що «неможливо ставитися серйозно до римейків. Вони можуть бути милі, дотепні, змістовні – але це карлики на плечах гігантів, протуберанці від сонця оригіналу. Вони експлуатують чужі образи, харчуються чужим світом, базуються на чужому світосприйнятті. Це разові вироби на потребу сьогоднішнього дня, варіації імпровізатора на теми класичної музики. Вони вторинні, по суті – завжди програючи оригіналу за потужністю; нове слово відсутнє, світовий простір мистецтва нічим не збагачене»<sup>4</sup>.

Із усіх вторинних сюжетотвірних жанрів драматургії римейк є хоча недостатньо, але все ж найбільш відрефлексованим у сучасній науці. Варто відзначити, що про римейк як специфічну форму постмодерністської культури розмірковував Умберто Еко<sup>5</sup>. У своїй праці

<sup>1</sup> Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики.

<sup>2</sup> Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века : учеб. пособие / Галина Львовна Нефагина. – 2-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2005. – С. 20.

<sup>3</sup> Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. – С. 449, 496, 525.

<sup>4</sup> Веллер М. Эстетика энергоэволюционизма [Электронный ресурс] / Михаил Веллер. – Режим доступа до ресурсу: // [http://modernlib.ru/books/mihail\\_veller/es-tetika\\_energoeffolucionizma/read\\_6](http://modernlib.ru/books/mihail_veller/es-tetika_energoeffolucionizma/read_6)

<sup>5</sup> Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / Умберто Эко // Философия эпохи постмодерна / Под ред. А. Р. Усмановой / Умберто Эко. – Минск: Красико-Принт, 1996. – С. 57–63.

«Інновація і повторення» він визначив основні принципи «творчого повторення»: ретейк, римейк та інтертекстуальність. Ретейк у розуміння У. Еко – це таке повторне зображення життєдіяльності відомих персонажів, про подальшу долю яких реципієнт дізнається з переробленого твору. Цей різновид повторення притаманний кінематографу, оскільки саме в цьому виді мистецтва є найбільше можливостей для домислювання. Римейк же, на відміну від ретейку, пишеться майже одразу після появи першоджерела і тому потужно з ним пов'язаний. За У. Еко, римейк і ретейк мають бути настільки оригінальними, що можуть і повинні конкурувати з першоджерелом.

Римейк у сучасному російському літературному процесі вивчають Г. Нефагіна, М. Черняк, Л. Шевченко<sup>1</sup>, римейк як соціокультурний феномен – М. Петрова<sup>2</sup>. Типології римейку присвятили свої розвідки О. Таразевич та А. Самарін<sup>3</sup>. Окремі драматургічні римейки розглядали І. Банах<sup>4</sup> (російська драматургія), А. Маронь<sup>5</sup> (п'єси М Коляди), С. Ковпик<sup>6</sup> (українська драматургія XIX століття),

<sup>1</sup> Нефагіна Г.Л. Русская проза конца XX века; Нефагіна Г. Л. «Ремейк» в современной русской литературе / Галина Львовна Нефагіна // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы Междунар. науч. конф. – Гродно: ГрГУ, 1996. – С. 193–195; Черняк М. А. Современная массовая литература: культуртрегерский проект или игра вслепую? / Мария Александровна Черняк // Русская литература XX–XXI в.: направления и течения. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2009. – Вып. 11. – С. 217–234; Шевченко Л. Римейк в современной русской литературе: специфика инноваций и особенности интерпретации / Л. Шевченко // ROSSICA OLOMUCENSIA. – Olomouc, 2006. – Вып. XLIV. – С. 561–566.

<sup>2</sup> Петрова М. В. Римейк как социокультурный феномен / Марина Валерьевна Петрова // Ярославский педагогический вестник. – 2009. – № 3 (60). – С. 165–169.

<sup>3</sup> Самарин А. Проблема типологии современного драматургического римейка / Андрей Самарин // Південний архів. Сер.: Філологічні науки: Зб. наук. праць. Вип. 47. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2009. – С. 79–83; Таразевич Е. Римейк в современной русской драматургии / Евгений Таразевич // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. – Пермский государственный педагогический университет, 2003. – С. 28–30.

<sup>4</sup> Банах И. Ремейк в современной русской драматургии: стратегии и трансформации классики // Культ-товары: феномен массовой литературы в современной России: сб. науч. статей / И. Банах – СПб.: Петербургский институт печати, 2009. – С. 156–164.

<sup>5</sup> Маронь А. Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды / Анна Маронь. – Жешув: Жешувский ун-т, 2016. – 301 с.

<sup>6</sup> Ковпик С. І. Перший римейк Михайла Старицького / Світлана Іванівна Ковпик // Українська література. – 2012. – №10. – С. 10–12.

Є. Шлейникова<sup>1</sup> («Башмачкін» О. Богаєва), О. Багдасарян<sup>2</sup> (драми Д. Бавільського і Н. Іскренко). Варто відзначити й вищезгадану концептуальну статтю «Римейк» А. Синицької із проекту «Експериментального словника російської драматургії рубежу ХХ–ХХ століття», а також ряд розвідок про типи римейків у кіномистецтві (Т. Лейч, Я. Пархоменко<sup>3</sup>).

Оскільки римейк є найбільш поширеним сюжетотвірним жанром, його нерідко занадто універсалізують, а запропоновані спроби типологізувати драматургічні римейки, як правило, не відзначаються чіткістю. Наприклад, Т. Ротобильська<sup>4</sup> на матеріалі білоруської драматургії виділяє три моделі римейку. Перша іменується репродуктивною і включає до себе прийоми перекладу на мову іншого виду мистецтва. Другу модель Т. Ротобильська визначає як «концептуальну контамінацію», під якою розуміє поєднання в одному тексті кількох відомих творів або сюжетів. Третю модель дослідниця називає «адаптацією», що є переробкою класики, коли давні автори підганяються під сучасне кліпове мислення. Проте подібна класифікація потребує уточнень. Репродуктивна модель не враховує специфіки переробки художньої системи оригіналу, скоріше у ній йдеться про інтерсеміотичний переклад (у розумінні Романа Якобсона). У той же час адаптація розуміється занадто широко та водночас відзначається оціночним судженням.

---

<sup>1</sup> Шлейникова Е. Е. Драматургия О.А. Богаева в контексте русской драмы рубежа ХХ–ХХІ веков : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Евгения Евгеньевна Шлейникова. – Санкт-Петербург, 2008. – 151 с.; Шлейникова Е. Е. Римейк / Евгения Евгеньевна Шлейникова // Новый филологический вестник. – 2011. – № 2 (17). – С. 139–143.

<sup>2</sup> Багдасарян О. Ю. Поствампилловская драматургия: поэтика атмосферы: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Юрьевна Багдасарян. – Екатеринбург, УрГПУ, 2006. – 20 с.

<sup>3</sup> Leitch T. Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake / Thomas Leitch // *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice* / Ed. by J. Forrest and L.R. Koos. N.Y.: State University of New York Press, 2002. – P. 37–62; Пархоменко Я.А. Типология римейка / Яна Александровна Пархоменко. – М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2010. – 41 с.; Пархоменко Я. А. Художественная природа ремейка в контексте современного экранного искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Яна Александровна Пархоменко. – М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2011. – 23 с.

<sup>4</sup> Ротобильская Т. Гермеутыка і сучасная драматургія / Т. Ротобильская // *Спыныся імгненне...* Старонкі тэатральнага жыцця Беларусы 1990-х. Минск: Ковчег, 2000. – С. 190–195.

Ще один білоруський дослідник Є. Таразевич, наче відштовхуючись від трьох моделей Т. Ротобильської, у свою типологію римейків включає п'ять їх різновидів: дві моделі (римейк-контамінація та римейк-репродукція) дублюють аналогічні концепти попередниці, три є оригінальними: римейк-мотив, що являє собою таку структуру, в якій використовується і знаходить нову інтерпретацію основний мотив першоджерела; римейк-сиквел – продовження сюжетної основи оригіналу; римейк-стьоб – такий спосіб переробки, в якому драматурги повністю деконструують оригінали з метою не лише розважити читача, але й переосмислити ті проблеми, що ставили перед собою класики<sup>1</sup>.

Типологія Є. Таразевича відрізняється нечіткістю і нерівнозначним змістом складових. Вона вже неодноразово піддавалась критиці з боку дослідників сучасної драми (Є. Шлейнікова, А. Самарін). Особливо викликають сумніви такі типи, як римейк-мотив і римейк-стьоб. Адже використання мотивів з текстів-попередників в п'єсах сучасних авторів не означає відтворення і реінтерпретації художньої системи першоджерела, які здавалися невід'ємною рисою п'єс-римейків. Пародія і деконструкція ідейно-тематичного пласта твору, позначені в якості основних характеристик римейка-стьобу, в тій чи іншій мірі відрізняють поетику більшості «переробок». В цілому, виведені в якості окремих типів римейк-мотив, стьоб, репродукція, контамінація і адаптація тісно взаємопов'язані в художній системі переважаючого числа розглянутих «вторинних текстів»<sup>2</sup>.

Український літературознавець А. Самарін, автор дисертації «Стратегії перекодування класики в російській драматургії на межі ХХ–ХХІ століть», пропонує більш продуманий і системний підхід до римейку. Він вважає проблематичним виділити конкретні його форми через відсутність належного наукового осмислення, а тому пропонує п'ять типів, що іменуються дослідником «загальними художніми стратегіями»:

1. Реактуалізація класичного тексту з метою затвердити значимість традиції, розкрити сучасні можливості його прочитання, розвинути художній потенціал образів. На думку А. Самаріна, ця стратегія суперечить постмодерністській деконструкції і грі («Медея»,

<sup>1</sup> Таразевич Е. Г. Римейк в современной русской драматургии. – С 29.

<sup>2</sup> Шлейникова Е. Е. Римейк. – С. 142.

«Сестра моя Русалонька» Л. Разумовської, «Продовження Дон Жуана» Е. Радзинського тощо).

2. Продовження – розвиток сюжету оригіналу при збереженні системоутворюючих рис зразка.

3. Травестія – традиційна стратегія інтерпретації високих сюжетів і образів низькими засобами, що видозмінює зміст твору.

4. Контамінація – поєднання декількох класичних творів (сюжетів, образів, мотивів) одного автора з різними цілями.

5. Пастиш – суміш різних імітацій, «передражнювання», «ігрова критика», «свідомо деформована копія, що акцентує ті або інші риси оригіналу»<sup>1</sup>.

Проте і в концепції А. Самаріна віднаходимо вразливі місця. Важко прийняти як особливий різновид стратегії римейку «продовження» (як і «римейк-сиквел» у типології Є. Таразевича). На нашу думку, для цього коректніше виділяти окремий сюжетотвірний жанр, за нашою термінологією, драму-сиквел, що до того ж, як ми намагаємось продемонструвати, має відмінні від римейку риси поетики. У «контамінації» (про неї пишуть і Т. Ротобильська, і Є. Таразевич) драматург зовсім не обов'язково обмежується класичними текстами одного автора – нерідко відбувається «гра у класику» з кількома. До того ж, контамінацію ми також пропонуємо винести за межі римейку, адже до цієї стратегії тяжіють інші інноваційні жанрові форми, які ми іменуємо драмою-реміксом, драмою-кросовером тощо. Важко погодитись і з тим, що переробка М. Угарова «Oblom off» позбавлена постмодерної реконструкції та ігрової стратегії щодо класичного роману Івана Гончарова «Обломов». Нарешті, як і в типології Є. Таразевича, всі п'ять «художніх стратегій», виділених А. Самаріним, тісно взаємопов'язані в художній системі більшості розглядуваних текстів (недаремно п'єса Е. Радзинського «Продовження Дон Жуана» фігурує в двох запропонованих ним типах: і в «реактуалізації», і в «продовженні»). А це не дає чіткого уявлення про специфічні різновиди новаторського жанрового явища.

Картину розвитку римейку (зокрема, його типологію) безперечно розширяють і поглиблюють дослідження цього явища в

---

<sup>1</sup> Самарин А. Проблема типологии современного драматургического римейка / А. Самарин // Південний архів. Сер.: Філологічні науки: Зб. наук. праць. Вип. XLVII. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2009. – С. 81–82.

суміжних гуманітарних дисциплінах. Насамперед, це стосується вивчення кінематографічних римейків. Американський дослідник Томас Лейч, наприклад, вводить поняття «інтертекстуального трикутника», що виникає на основі стосунків між римейком, оригіналом і оригінальним літературним твором/сценарієм. Різні конфігурації усередині цього трикутника якраз породжують різні типи римейків<sup>1</sup>. Т. Лейч виділяє:

1) «повторну екранізацію» (re-adaptation), мета якої перечитати вихідний літературний текст і знайти у ньому те, що оригінал випустив з уваги;

2) «осучаснення» (updating), засновану на прагненні осучаснити сюжет і переказати його мовою нових технологій;

3) «пошану» (hommage), тобто фільм, задуманий як посвята оригінальному тексту (його характерна особливість – скрупульозна транскрипція «першоджерела»);

4) «справжній римейк» (true remake), який фактично об'єднує всі перераховані вище стратегії, нічого не випускаючи з уваги. Ця форма, за Т. Лейчем, найбільш опукло виражає суперечливу сутність римейку, оскільки творці цього типу фільмів прагнуть не тільки пристосувати вихідну історію до нового дискурсу і нової аудиторії, але й «знищити» оригінал, тобто усунути потребу в його перегляді<sup>2</sup>.

У кінознавстві виникає закономірне питання: чи можна римейк розглядати як аналог екранізації? У цьому випадку будь-яка екранізація постане свого роду римейком<sup>3</sup>. Подібно цьому в літературознавстві актуальним і досі невирішеним є питання *жанрових меж римейку*. Адже окрім проблеми співіснування римейку із іншими жанрами сучасної драматургії (драма-сиквел, драма-ремек тощо), надзвичайно важливою є проблема його розмежування із традиційними формами літературних обробок, переробок, адаптацій тощо. На нашу думку, некоректним є автоматичне включення до жанрового простору римейку різноманітних форм літератури, а вужче – драматургії обробок. М. Загідулліна справедливо зауважує: «Відмінність римейку від інтертекстуальності літератури нового часу полягає в афішованій і

<sup>1</sup> Leitch T. Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. – P. 29.

<sup>2</sup> Ibidem. – P. 30–32.

<sup>3</sup> Див. Verevis C. Film remakes / Constantine Verevis. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006., Петрова М. В. Римейк как социокультурный феномен. – С. 167.



підкресленій орієнтації на один конкретний класичний зразок, в розрахунку на впізнаваність «вихідного тексту» (причому не окремого елемента-алюзії, а всього «корпусу» оригіналу)»<sup>1</sup>.

Не можна не погодитись із А. Синицькою, яка зазначає, що «якщо оцінювати римейк із позицій теорії «відкритого твору», «поетики серійного мислення» (У. Еко), то слід констатувати, що це поняття може бути віднесене не до будь-яких «програвань» старого сюжету – як механізму відтворення і повторення в культурі, а до найбільш яскравих проявів постмодерністських тенденцій у «новій драмі», який передбачає запрограмовану реакцію реципієнта на впізнаваний сюжет: або відторгнення («наївне» сприйняття), або задоволення від самої ідеї нескінченних варіацій («критичне» читання), спосіб створення твору виявляється важливіше, ніж його зміст. Тому, ймовірно, п'єса Є. Шварца «Тінь», повністю побудована на «матриці» андерсенівського сюжету, ніяк не провокує на застосування терміну римейк, а ось «Брат Чичиков», «Ніс», «Панночка» Н. Сагур або «Облом-off» М. Угарова в дослідницькій літературі нерідко іменуються саме як римейк – передусім, в силу підвищеної полемічності по відношенню до «джерельної» сюжетної моделі»<sup>2</sup>.

Справді, слід *розмежовувати драму-обробку і драму-римейк*. До першої належить величезний потік текстів, що почала продукувати ще класична антична трагедія: її сюжети переробляли знайомі глядачам міфи – «Прометей прикутий» і «Орестея» Есхіла, «Цар Едіп» і «Антигона» Софокла, «Медея» й «Іпполіт» Евріпіда. Сюжети більшості з комедій та трагедій Шекспіра також не були оригінальними, а заснованими на античних («Комедія помилок», «Юлій Цезар», «Антоній і Клеопатра», «Коріолан»), середньовічних («Гамлет», «Король Лір», «Макбет»), ренесансних («Приборкання норовливої», «Ромео і Джульєтта») джерелах.

Драма-обробка була новаторським жанром у творчості Бертольта Брехта. Саме Брехт теоретично обґрунтував провідні жанрові принципи драматургії обробок, і довів необхідність цього жанру для епічного театру. У своїй драматургічній практиці Брехт дуже

<sup>1</sup> Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики.

<sup>2</sup> Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа ХХ–ХХІ веков. – С. 209.

часто звертається до обробок уже відомих літературних сюжетів. Брехтівські п'єси «Антигона», «Життя Едуарда II Англійського», «Коріолан», «Дон Жуан», «Гувернер», «Червоний півень» виникли з однойменних драм відповідно Софокла, В. Шекспіра, К. Марло, Мольєра, Я. М. Р. Ленца, Г. Гауптмана. Проте навряд чи науково коректним було б кваліфікувати брехтівські обробки як римейки.

У деяких сучасних дослідженнях наявні спроби розширити хронологічні межі римейку. Наприклад, у статті С. Ковпик драму М. Старицького «Чорноморці», першотекстом якої була п'єса Я. Кухаренка «Чорноморський побит», розглянуто саме як римейк: «і відмінність загальної композиції та конкретної конструкції змістоформи «лібрето» М. Старицького від надскладної конструкції «комедійної» п'єси Я. Кухаренка, і відмінність способів та принципів komponування «яв», «картин» і «дій» обох творів свідчать про те, що драматург-римейкер здійснив справжнє «інноваційне перетворення» як на рівні мікро- і макропоетики, так і на рівні поетики komponування. А, отже, можна говорити, що М. Старицький виявився уже при здійсненні першої переробки твору Я. Кухаренка одним із перших майстрів римейку в українській драматургії другої половини ХІХ ст.»<sup>1</sup>. Проте, на нашу думку, слід розмежовувати драму-переробку і драму-римейк.

Диференціювати римейк від традиційної обробки доречно як часовими, так і поетикальними рамками. Так, хронологічно римейк є продуктом своєї доби – доби постмодернізму, яка за свою суттю, спрямована не на «інновацію», а на «повторення» (Умберто Еко). Тому численні зразки сучасної драматургії (кінець ХХ – початок ХХІ століття) з настановою на переробку, трансформацію існуючого літературного тексту чи сюжету доцільно кваліфікувати як римейки, тоді як численні зразки драматургії обробок (переробок) від «Персів» Есхіла до варіацій традиційних сюжетів та образів (Прометей, Дон-Жуан, Фауст тощо) класифікувати за тим же різновидом навряд чи коректно. До того ж сучасна драма-римейк має цілу низку світоглядних і поетикальних рис, що відрізняють її від класичної драми-переробки: іронічне ставлення до першоджерела, часта зміна хронотопу, наявність подвійного кодування тощо. Драма-римейк відрізняється від традиційної драми-обробки так само, як пастиш від пародії, колаж від монтажу, а симулякр від образу.

<sup>1</sup> Ковпик С. Перший римейк Михайла Старицького. – С. 12.

Римейк як жанр досить широко використовують сучасні драматурги. Прикладами драми-римейку можуть служити «Макбетт» Е. Йонеско (абсурдистська версія трагедії Шекспіра), драми Януша Гловацького «Антигона у Нью-Йорку», «Четверта сестра», «Попелюха» (переробки відповідно «Антигони» Софокла, «Трьох сестер» А. Чехова і «Попелюшки» Ш. Перро), «Завершення Дон-Жуана» Е. Радзинського і «Остання ніч Дон-Жуана» Е.-Е. Шмітта (історії «вічного образу» в ХХ столітті), «Гамлет. Версія» Б. Акуніна й «Гамлет. ru» Віктора Коркія (переробки Шекспірової трагедії), «Вишневий сад продано?» Н. Іскренко (постмодерністська версія «Вишневого саду» Чехова), «Королівські ігри» Г. Горіна (варіації на теми історичної хроніки американця М. Андерсона), «Країна Медеї» шведського драматурга Сари Стрідсберг (римейк Евріпідової «Медея»), низка творів Л. Філатова («Лізістрата», «Гамлет», «Любов до трьох апельсинів», «Ще раз про голого короля», «Моцарт і Сальєрі»), «Смерть Іллі Ілліча» (інша назва «Oblom off») М. Угарова (за мотивами роману «Обломов» І. Гончарова), «На донці» І. Шприця (римейк п'єси Максима Горького «На дні»), «Чапля» Василя Аксьонова і «Чайка» Віктора Чочієва (переробки Чехової «Чайки»), «Апокаліпсис від Фірса або Вишневий сон Фірса» Вадима Леванова (переробка фіналу «Вишневого саду» Чехова), «Док.тор» Олени Ісаєвої (сучасна версія «Записок юного лікаря» Михайла Булгакова), «Місто, що називає себе Римом» Дж. Осборна (за мотивами трагедії В. Шекспіра «Коріолан»), «Лір» Едварда Бонда, «Дві дочки Ліра» Олександра Образцова та «Тінь Ліра» Андрія Боровикова (римейки «Короля Ліра» В. Шекспіра), «Доброї ночі, Дездемона (Доброго ранку, Джульєтта)» Е. Мак-Дональда (за мотивами трагедій Шекспіра «Отелло» і «Ромео и Джульєтта»), «Панночка» Ніни Садур та «Хома Брут» Артура Млояна (драми за мотивами «Вія» М. Гоголя). «Коляда в Диканьці» Василя Лози (за мотивами повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдрвом»), «Крихітка Цахес» (за мотивами однойменної повісті-казки Е.Т.А. Гофмана) та «Кохання в стилі бароко» (варіація на тему жарту І. Карпенка-Карого «Паливода ХVІІІ століття») Ярослава Стельмаха, «Венера в хутрі» Богдана Жолдака (за однойменним романом Леопольда фон Захер-Мазоха), «Ромео і Джульєтта» Івана Лучука (лінгвістичний жарт за трагедією Шекспіра), «Неаполь – місто попелюшок» Надії Ковалик (римейк драми Е. де Філіппо «Неаполь – місто мільйонерів»), «Вуйцьо з крилами»

Олександра Гавроша (за мотивами оповідання Г. Г. Маркеса «Старигань з крилами»), «Втікати з Ельсінора» Віктора Понізова (мета-театральна обробка трагедії «Гамлет» В. Шекспіра), «Мавка» Надії Марчук (сучасна переробка «Лісової пісні» Лесі Українки) тощо.

Римейкова природа твору частіше за все заявлена вже у його заголовково-фінальному комплексі (ЗФК). Здебільшого їх маркує сама назва. Наприклад, заголовки п'єс польського драматурга Януша Гловацького «Антигона у Нью-Йорку», «Четверта сестра», «Попелюха» сигналізують про діалогічні зв'язки з такими текстами, як відповідно «Антигона» Софокла (та її більш пізні однойменні версії, насамперед трагедія Жана Ануя), «Три сестри» А. П. Чехова і казки Ш. Перро «Попелюшка» відповідно.<sup>1</sup> До чеховської «Чайки» апелюють «Чайка» Б. Акуніна та «Чайка» В. Чочієва, «Чайка спела (Безнадега)» Миколи Коляди та полемічно загострена «Чапля» Василя Аксьонова. З «Вишневим садом» вступають у діалог назви драм «Вишневий садок» Олексія Слаповського, «Вишневий сад продано?» Ніни Іскренко, «Смерть Фірса» Вадима Леванова. До інших чеховських текстів і біографічних міфів апелює Надія Птушкіна: її «Овес для Тобі» є вільною інтерпретацією «Ведмедя», «І здригнеться кінець ланцюга...» являє собою драму про самого Чехова.

Маркерами римейкового характеру драми є й такі елементи заголовково-фінального комплексу, як авторське жанрове найменування, епіграф, посвята. У цьому відношенні вельми показовою є «колоніальна драма в двох частинах» Олени Греміної «Сахалінська дружина»<sup>2</sup>. Драматург наче «розпорошує» в ній чеховський текст фактично по всіх елементах заголовково-фінального комплексу.

<sup>1</sup> Український переклад «Попелюхи» (як і інших визначних драматичних творів Я. Гловацького) належить Олександрові Ірванцю. Оригінальна назва драми «Korciuch», що фонетично перегукується зі словом «Korciuszek» (попелюшка), означає «повія». У більш ранньому російського (при чому авторизованому) перекладі І. Щербакіної («Замарашка») ця словесна гра зовсім не артикулюється. Цікаво, що за десять років до створення свого знаменитого твору Гловацький написав сценарій фільму «Психодрама, або розповідь про Принца і Попелюшку, поставлена в закладі для неповнолітніх дівчаток у Д.» («Psychodrama, czyli bajki o Księżcu i Korciuszku wystawionej w zakładzie dla nieletnich dziewcząt w D.»), що він створив у співстворстві з режисером Мареком Півовським. На його основі з'явилася згодом самостійна п'єса [http://culture.pl/pl/tworca/janusz-glowacki].

<sup>2</sup> Греміна Е. Сахалинская жена [Електронний ресурс] / Елена Греміна. – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.theatre.ru/drama/gremina/sahalin.html>.

Окрім заголовку, що відсилає до біографії й творчості письменника, чеховськими є і присвята (*«Посвящается столетию выхода книги А. П. Чехова «Остров Сахалин»»*), і уточнююча початкова авторська ремарка (*«Действие происходит на среднем Сахалине, во время переписи А. П. Чеховым каторжного населения»*), та епіграф, що передує основному тексту п'єси (*«Может быть, нельзя сказать, как думали многие, что именно за эту поездку он расплатился раннею смертью...»*). *Биография А. П. Чехова из серии «Жизнь замечательных людей»*).

Показово, що в самій п'єсі О. Греміна створює ситуацію очікування, на кшталт очікування ревізора у Гоголя або ж Годо у Беккета. Самого Чехова на сцені немає, він – персонаж позасценічний (як, наприклад, Зевс в Есхіловому *«Прометей прикутому»* або Пушкін в булгаківській драмі *«Останні дні»*). Однак усі персонажі напружено очікують на приїзд Чехова з його загадковою місією. Звертаючись до не менш загадкової чеховської книги *«Острів Сахалін»*, яка, на думку багатьох дослідників, ніяк не вплинула на його подальшу творчість, драматург зуміла знайти в ній поєднання трагічного, комічного, абсурдного в побуті і поведінці сахалінських обивателів, а значить знайти ключі до персонажів чеховської прози і драматургії. Так, у багатьох репліках Унтера, Доктора, Степана та інших персонажів п'єси О. Греміної зв'язок із театром Чехова проглядається експліцитно: *«Пропала жизнь»*; *«И подумайте только, такой необыкновенной, великолепной будет лет через пятьсот или сто – какой прекрасной станет жизнь в нашей России...»*; *«Вот увидишь. Мы спокойно заживем, хорошо. Ты отдохнешь, бедная сахалинская жена моя»*; *«Этакий звук, что-то он мне напоминает... То ли кадушка сорвалась... То ли звук лопнувшей струны...»*

Зуважимо, що діалог із чеховським текстом відбувається на різних рівнях драматичного тексту (сюжетному, композиційному, персонажному, жанровому, стильовому тощо). При цьому найбільші хрестоматійні фрази, запозичені з драматургії А. Чехова сучасними авторами, подаються часто в іронічному контексті, що знижує їх пафос. Наприклад, в фіналі п'єси Михайла Угарова *«Обшарпанець»* головний герой Льоша говорить про перегорілі лампочки нарочито пародійно, бурлескно по відношенню до знаменитих слів із *«Дяді Вані»*: *«Тонкая провисшая спиралька, которая давно уже устала,*

*вновь становится серой и безразличной, она блаженно провисает. Она отдохнет, она отдохнет...»*<sup>1</sup>. Доля героїні цієї ж п'єси Наталі та її сім'ї іронічно зіставлена з чеховськими трьома сестрами: «Я выросла среди злых сестер. Старшая – умница, младшая – красавица. А средняя – я»<sup>2</sup>. А відомі заклинання сестер Прозорових «В Москву! В Москву» обігрується не менше глузливо в найбільш комічних ситуаціях драми Угарова.

У п'єсі Людмили Розумовської «Додому!..» містичний персонаж Темний Ангел умовляє грішницю Жанну знайти заспокоєння в самогубстві. І тут обігруються слова зі знаменитого фінального монологу Соні з «Дяді Вані»:

*Ангел. Дай мне руку. Я помогу тебе подняться на крышу... И мы полетим (Чуть-чуть язвительно). И ты увидишь небо в алмазах.*

*Жанна. Небо в алмазах... Где-то я это слыхала...*

*Ангел. Люди так много сочиняют сказок*<sup>3</sup>.

Іронічність вкраплення чеховського тексту в дану ситуацію посилюється і з тієї причини, що «небу в алмазах» Соня передувала в своїй світлій картині майбутнього «ангелів» і перемогу добра над злом, світла над темрявою («Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка»). У Розумовської ж, на відміну від Чехова, картина прямо протилежна: замість перемоги добра – царство гріха і зла, замість ангела світла – ангел темряви, демон-спокусник.

Список дійових осіб драми-римейку також є діалогічним, вторинним, осучасненим по відношенню до прототексту. Ось, наприклад, як виглядає цей список у п'єсі «Чайка» В. Чочієва:

*Ирина Николаевна Аркаева (псевдоним), по мужу Трепалина, актриса, слегка за сорок лет, выглядит значительно моложе.*

*Костя Трепалин, ее сын, щуплый паренёк семнадцати лет.*

---

<sup>1</sup> Угаров М. Облом off. Пьесы, повесть / Михаил Юрьевич Угаров. – М.: Эксмо, 2006. – С. 52.

<sup>2</sup> Там само. – С. 22.

<sup>3</sup> Разумовская Л. Домой [Электронный ресурс] / Людмила Разумовская. – Режим доступа до ресурсу: // [http://www.theatre.ru/drama/razumovskaja/domoy\\_1.html](http://www.theatre.ru/drama/razumovskaja/domoy_1.html)

*Петр Николаевич Соркин, ее брат, мужчина болезненного вида под шестьдесят лет.*

*Нина Заречиани, невысокая миловидная брюнетка восемнадцати лет с несколько восточными чертами лица, дочь состоятельного бизнесмена.*

*Илья Афанасьевич Шамранин, отставной прапорщик, «завхоз» у Соркина, проживает вместе с семьёй во флигеле на территории усадьбы, около сорока лет.*

*Маша, его дочь, восемнадцать лет, рослая, очень похожа на Илью Афанасьевича.*

*Полина Андреевна, его жена, около сорока лет.*

*Борис Алексеевич Пригорин, писатель, немного моложе Аркаевой, крепкого сложения, добродушного вида.*

*Евгений Сергеевич Доренко, врач, около 50 лет.*

*Семен Семенович Медведев, учитель.*

*Яков, приглашённый работник, «неопределённого возраста»<sup>1</sup>.*

Оригінальним римейком чеховської комедії «Вишневый сад» є комедія Олексія Слаповського «Вишневий садок» (1993, в редакції 2004 року – «Мій вишневий садок»<sup>2</sup>). Сам заголовок звучить іронічно і знижує чеховський ліризм, ностальгію за прекрасним минулим і романтичні мрії про краще майбутнє. Очевидний також і переклад класичного твору на мову сучасності: драматург наче переносить в наші дні чеховський сюжет і чеховських героїв.

В основі комедії лежить історія про розкішне весілля, затіяне на старому горищі приреченого на знесення напіврозваленого будинку. Протагоністом є Петро Азалканов, такий собі сучасний Треплев, «герой не нашого часу» (за авторською ремаркою), «колишній хлопчик і сумний житель цього горища, колишній алкоголік, а нині мільйонер» (за самохарактеристикою). Азалканов, що розчаровувався у житті, спився, втратив дружину, запрошує колишніх сусідів на свій прощальний бал – безглузде, дивне, примарне весілля з випадковою дівчиною, знайденою за оголошенням.

<sup>1</sup> Чочиев В. Чайка [Електронний ресурс] / Виктор Чочиев. – Режим доступу до ресурсу: // [http://samlib.ru/c/chochiew\\_w\\_a/seagull.shtml](http://samlib.ru/c/chochiew_w_a/seagull.shtml)

<sup>2</sup> Слаповский А. Мой вишневый садик [Електронний ресурс] / Алексей Слаповский. – Режим доступу до ресурсу: // [http://www.slapovsky.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=27](http://www.slapovsky.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=27)

Проте на загорошене горище приходять сучасні Лопахіни, яким невідомі ностальгія і у яких немає «тонких пальців, як у артиста». У «Вишневому садку» таким «новим російським» Лопахіним є Васенька, «молода людина, майбутній господар всього». І якщо Азаланков мріє: «Відреставрую будинок і вселю мешканців назад. Розмалую його декоративними тріщинами – і з кожної тріщини буде стирчати вишневий куцик! Ото ж бо усі раді будуть!», то Васенька руйнуватиме старий дім і перебудує його в «готель п'ятизірковий». Подібно сп'янілому Лопахіну, який купив вишневий сад, Васенька також куражиться: «Ах, бачила б мене моя мама! Бачив би мене мій тато, дрібний кишеньковий злодій і дармоїд! Бачили б вони, ким став їхній син! Але я й інших навчу жити! Не стерплю смороду і бруду! Мотлох весь зламаю, збудую хмарочосів зі скла, усе сяяти буде! Я змушу вас людьми бути, гади!»

Драматург вдається і до римейкування на рівні символів. У Слаповського «вишневий садок» – навіть і не садок, а просто маленьке вишневе деревце («куц якийсь»), що якимось дивом виросло на даху будинку. «Хтось кісточку вишневу виплюнув, – пояснює Азаланков, – може, я сам, кісточка в щілину потрапила, зародилося деревце. Я туди землі підсипав. Вишневий мій садок». Однак символ Чехова не стільки знижується, скільки актуалізується, адже для героїв п'єси цей «садок» уособлює красу, любов і щастя. Таким чином, глибинний зв'язок із чеховським «Вишневим садом» існує, не зважаючи на пародійність і фарсовість сюжету. Адже вся п'єса О. Слаповського – «про прагнення зберегти вірність мрії, ідеалам юності і про неможливість цю вірність відстояти, бо надто «грубе життя»<sup>1</sup>.

Римейк зі своєю орієнтацією на знайомий, «чужий» текст близький до сиквелу. Проте між двома жанровими формами відчутна й суттєва різниця. Римейк, говорячи словами Ж.-П. Сартра, здатний вписувати «міф у шар реальності», тобто він вводить чужий, вихідний текст у новий часопростір, надає «нові міхи старому вину». Так, у гротескній п'єсі-римейку «Завершення Дон-Жуана» Едварда Радзинського Дон-Жуан і його слуга Лепорелло змушені жити в сучасній (радянській) дійсності. Лепорелло носить ім'я Леппо Карлович Релло і працює у фотоательє. Його «воскреслий» господар («пора віддохнуть... уединиться... Куплю дачу где-нибудь

<sup>1</sup> Громова М. И. Русская современная драматургия. – С. 146.



под Сыктывкар ом и, наконец, спокойно подумаю впервые за три тысячи лет»)<sup>1</sup> призначає йому побачення в ЦПКіО. Донна Анна перетворюється на «приемщицу» в ательє, а її чоловік, Командор – на начальника Релло Івана Івановича, що постійно п'є валідол.

Подібних модернізацій, осучаснень не знає сиквел, де автори, як правило, намагаються зберегти філософію, стилістику, хронотоп вихідного тексту (міфу). Так, із осучасненим Дон-Жуаном Радзинського можна порівняти драму-сиквел «Остання жінка сеньйора Хуана» Л. Жуховицького, дія якої, за авторською ремаркою, *«происходит в Испании очень давно»*<sup>2</sup>. І хоча драматург і не заперечує можливості вільної сценічної трактовки своєї п'єси (*«Вероятно, эту пьесу можно играть в исторических костюмах. Вероятно, ее можно осовременить»*), йдеться передусім про вільне оперування історичними фактами, поєднання у тексті елементів «правди» й «вимислу» та головну психологічну задачу твору: *«Что касается автора, он не стремился следовать истории и не стремился уклониться от нее. Он видел свою задачу в ином: попытаться понять, почему из множества мужчин, во все время любивших женщин, память человеческая сохранила именно Дон Жуана...»*<sup>3</sup> Проте «осучаснення» цієї п'єси у душі римейку Радзинського абсолютно неможливо і художньо було б невиправданим.

Таке ж осучаснення класичного тексту (комедії «Лихо з розуму» Грибоедова) спостерігаємо у римейку українського драматурга Ганни Яблонської «Чацький». У ній дія переноситься у сучасну Росію, Фамусов є кандидатом в депутати, Скалозуб – полковником ФСБ, Платон Михайлович – бізнесменом, а Репетиллов – сержантом московської міліції. Дію ж п'єси Яблонської супроводжує Голос, що виникає на початку і пронизує кілька сцен твору. Він є голосом самого Грибоедова, адже його репліки складаються із фрагментів листів автора «Лиха з розуму».

Отже, жанровими рисами драми-римейку є:

– Експліцитний діалог із класичним текстом, що оприявнюється у заголовковому комплексі твору («Гамлет.ru», «Чацький», «На донці», «Четверта сестра», «Вишневий садок»),

<sup>1</sup> Радзинский Э. Театр: Театр времен... Театр про любовь... Театр в театре / Эдвард Станиславович Радзинский. – М.: Искусство, 1986. – С. 274.

<sup>2</sup> Жуховицкий Л. Последняя женщина сеньора Хуана [Електронний ресурс] / Леонид Жуховицкий. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.theatre-studio.ru/library/zuhovickij/juan.html>.

<sup>3</sup> Там само.

– Іронічне ставлення до претексту, що проявляється у подвійному кодуванні, деконструкції, пастишуванні та травестіюванні («Смерть Іллі Ілліча» М. Угарова, «Башмачкін» О. Богасєва),

– Осучаснення хронотопу вихідного тексту («Лір» Е. Бонда, «Продовження Дон-Жуана» Е. Радзинського, «Вишневий садок» О. Слаповського, «Чайка» В. Чочієва),

– Наповнення новим змістом та парадоксальне витлумачення сюжету класичного тексту («Макбетт» Е. Йонеско, «Гамлет. Версія» Бориса Акуніна, «Попелюха» Я. Гловацького),

– Повторення основних сюжетних ходів і вузлів претексту («Антигона у Нью-Йорку» Я. Гловацького, «Крихітка Цахес» та «Кохання в стилі бароко» Я. Стельмаха),

– Незмінність типів характерів при зміні зовнішніх обставин, соціальних та політичних умов («Лір» Е. Бонда, «Четверта сестра» Я. Гловацького),

– Можливість рецепції твору на двох рівнях: як у зв'язку із класичним претекстом, так і як самостійного твору («Чапля» В. Аксьонова, «Док.тор» Олени Ісаєвої).

## 5.4. Драма-ремікс

Поняття реміксу запозичене з сучасної музики, і саме до музичного мистецтва сходить генетично реміксова форма (на відміну від сиквелу та римейку, котрі не мають прив'язки до конкретного виду мистецтва). Ремікс (від англ. remix, від re – префікс, що позначає повторення дії, і mix – змішувати, мішати) – це повторний запис пісні, зроблений виконавцем (оригінальним або ні) через певний час після появи автентичного твору з відмінними від оригіналу темпом, ритм-партією тощо.

В основі будь-якого музичного реміксу, відзначає Д. Ступников, «лежить якась популярна пісня, пропущена діджеєм через мікшерний пульта, що дозволяє змінювати швидкість вихідної композиції, додавати в неї різного роду комп'ютерні ефекти (електронні барабани, індустріальні шуми тощо), а також вкрапляти в неї фрагменти інших творів»<sup>1</sup>. Тим не менше, в музиці жанрові межі між

<sup>1</sup> Ступников Д. О. Ремиксы и проблема сэмплерного мышления в современной рок-культуре / Д. О. Ступников // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь:ТвГУ, 2001 – С. 33.

римейком та реміксом нерідко виявляються розмитими. Так, в 1997 році вийшла компіляція «неканонічних» версій пісень з альбому Лінди «Ворона». CD був названий «ВОРОНА: REMIXED REMAKE». При цьому ніяких критеріїв розрізнення одного від іншого ідеологом проекту Максимом Фадеєвим запропоновано не було.

Інша дослідниця, авторка статті «Ремікс та Обелікс» Ірина Кулікова ці явища чітко розмежує: «За очевидної паралельності ремікс та ремейк є дзеркально протилежними явищами. Ремейк намагається зібрати вже одного разу здійснений твір з абсолютно нових атомів, в той час як ремікс створює новий твір, перетасовуючи атоми вже існуючі. Втім, і ремікс, і ремейк по-іншому осмислюють саме поняття новизни»<sup>1</sup>. Інакше кажучи, римейк заснований на вторинному переспівуванні та переграванні вихідної композиції. Автори ж реміксів (ді-джеї) працюють із вокальними та інструментальними партіями, вже одного разу записаними (хоча б вони і зовсім не «відносились до справи»).

Д. Ступников у своєму дослідженні про ремікс і семплерне мислення в сучасній рок-культурі застосовує поняття реміксу до жанру кінострічки «Даунхаус», створеної за мотивами роману Ф. М. Достоевського «Ідіот»: ««Даун хаус» можна сміливо визначити як фільм-ремікс, оскільки вибудований він за всіма канонами цього жанру. Роман Достоевського тут виявляється змінений (якщо не спотворений) до невпізнаваності, так що судити виключно за фільмом про першоджерело не видається можливим»<sup>2</sup>.

Досвід сучасної драматургії свідчить про те, що її представники також використовують можливості такого явища, як ремікс. До жанру п'єси-реміксу можна віднести, наприклад, низку п'єс, створених за мотивами драматургії Чехова: «Смерть Фірса» Вадима Леванова, «Поспіли вишні в саду у дяді Вані» Володимира Забалуєва та Андрія Зензинова і «Чайка» А.П. Чехова (remix)» Костянтина Костенко. За законами реміксу написані також драми «Dostoevskytіp» і «Дисморфоманія» Володимира Сорокіна.

Жанр п'єси «Поспіли вишні в саду у дяді Вані» автори визначили як *«гетеротекстуальна драма»*. На нашу думку, її коректніше

<sup>1</sup> Ступников Д. О. Ремиксы и проблема сэмплерного мышления в современной рок-культуре / Д. О. Ступников // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2001 – С. 33.

<sup>2</sup> Там само. – С. 35.

визначити як «гіпертекстуальну драму». Дійсно, вона являє собою нелінійний гіпертекст (текст, побудований як система, ієрархія текстів), композиція якого явно відсилає до роману «Гра в класики» Х. Кортасара, а також до «роману-лексикону» М. Павича «Хозарський словник». Зокрема, авторський «Вступ», що передує тексту п'єси, перегукується з відомою «інструкцією» Павича «Як користуватися словником», в якій сербський постмодерніст відзначає, що книгу можна читати і «зліва направо», і «справа наліво», і «по діагоналі», або ж нехтувати всіма порадами<sup>1</sup>.

Драматурги В. Забалуєв та А. Зензинов також вважають, що їх п'єса «*може ставитись, а однаково й читатися в декількох варіантах*»<sup>2</sup>. Вони відзначають у вступній частині: «*Стартова, завантажувальна версія припускає чергування актів з п'єси «Поспіли вишні в саду»(номер I) і п'єси «У дяді Вані» (номер II). Вказівки щодо переходу до подальшої дії дано в кінці кожного акту за принципом: п'єса – римська цифра, акт – цифра арабська або буква римська. У зведеному вигляді ця схема постановки-прочитання драми виглядає так: I, 1 → II, A → I, 2 → II, B → I, 3 → II, C → I, 4 → II, D → I, 5 → I, 6*

*Запропонований порядок роботи з п'єсою далеко не єдиний. Комусь видасться зручніше ставити або читати п'єси окремо, а хтось взагалі вважатиме за краще обмежитись однією з них. У будь-якому випадку, право на режисерське або читацьке свавілля залишається необмеженим. Неважко, наприклад, помітити, що з п'єсою номер II («У дяді Вані») при бажанні можна обходиться як з колодою карт, розкладаючи скетчі за смаком і відповідно до заплізно-невловимими законами перформансу. Порядок дій в п'єсі номер I («Поспіли вишні в саду») – теж не догма, швидше – заклик до творчого безладу. Всім, хто азартний – карти в руки»<sup>3</sup>.*

Подібна інструкція перегукується іще з одним Павичевим нелінійним гіпертекстовим романом – «Остання любов у Царгороді». Він побудований автором як посібник з ворожіння на картах Таро, за допомогою яких передбачають майбутнє. Роман складається з 22

<sup>1</sup> Павич М. Хозарський словник: Роман-лексикон на 100 000 слів: Чоловічий примірник / Пер. з серб. О. Рось / М. Павич. – Харків: Фоліо, 2006. – С. 19–21.

<sup>2</sup> Забалуєв В. Созрели вишні в саду у дяди Вані [Електронний ресурс] / Владимир Забалуєв, Алексей Зензинов. – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.litera.ru:8083/slova/zenzab/cherry.html>.

<sup>3</sup> Там само.

розділів, за числом карт, і має кілька значень (ключів), як і самі карти Таро. Проте роман Павича має завдання розказати про майбутнє не героїв, а самих читачів. Він, пояснює автор, може бути «використаний» по-різному. *«Можна розділи книги ставити відповідно до значень карт Таро. Можна використовувати розділи роману під час сеансу ворожіння для тлумачення випадających карт. Роман можна читати незалежно від карт. Також можна у відповідності до інструкції, яка є у книзі, розкласти карти і потому читати розділи роману у порядку, вказаному картами»*<sup>1</sup>.

Реміксова природа драми В. Забалуєва та А. Зензинова маркована вже у назві: в іронічному плані через відому фольклорну пісню тут поєднано назви двох п'єс А. Чехова – «Вишневий сад» і «Дядя Ваня». А лейтмотивом драми-ремікса «Смерть Фірса» В. Леванова стає частина знаменитої чеховської ремарки з «Вишневого саду» («Звук лопнувшей струны»), яка служить символом кінця людського життя і самотності перед лицем смерті.

П'єса Костянтина Костенка «Чайка» А. П. Чехова (remix)» характерна тим, що жанрове визначення міститься вже у самому заголовку. Драма дійсно повністю побудована за законами музичного реміксу. На це зокрема вказує автор, відмічаючи в самому початку (перед списком дійових осіб), що упродовж роботи «використовувалися матеріали журналу «Товари і послуги», УК РФ, інші драматичні твори А. П. Чехова»<sup>2</sup>. Жанр реміксу виявляється вже у першій розгорнутій авторській ремарці, тобто у тій частині драматичного тексту, що традиційно вказує на місце дії («Кімната») і знайомить з персонажами (Сорін, Треплев і... Портрет Чехова). Вступна ремарка К. Костенка окрім цих класичних експозиційних функцій свідчить про реміксовий характер драми, оскільки містить атрибути художнього світу театру Чехова, в котрому є місце як зібраним до купи деталям різних чеховських п'єс (квіти Ніни Заречної, графин

<sup>1</sup> Павич М. Начало и конец романа [Електронний ресурс] / Милорад Павич. – Режим доступу до ресурсу: // <http://lib.ru/INPROZ/PAWICH/endofnovelrus.txt>; Павич М. Остання любов у Царгороді: Посібник для ворожіння / Пер. з серб. Н. Т. Чорпіти // М. Павич. – Харків: Фолю, 2006. – 159 с.

<sup>2</sup> Костенко К. «Чайка» А. П. Чехова (remix) [Електронний ресурс] / Константин Костенко. – Режим доступу до ресурсу: // [http://www.theatre-studio.ru/library/kostenko/kk\\_chaika.html](http://www.theatre-studio.ru/library/kostenko/kk_chaika.html).

з «Вишневого саду» і т.д.), так і «чеховського міфу» (рушниця, що висить і має вистрілити; хвороба Чехова на сухоти):

*«У кімнаті – грубо збитий стіл, до нього присунений стілець зі спинкою. На столі – скляна банка з польовими квітами, графин з водою і склянка, блюдце з пиріжком. У кутку кімнати – порожня вішалка. На лицьовій стіні висить портрет Чехова з мобільною нижньою щелепою. Поруч, спрямоване дулом до портрету, висить рушниця. Там же – афіша. «А. П. Чехов «Чайка» (Комедія)». Ближче до залу, перед столом стоїть крісло, покрите пледом; на кріслі – книга. Праворуч входять Сорін і Треплев (голова Треплева замотана білою пов'язкою). За сценою чути стукіт молотка по свіжій деревині і настирливе туберкульозне покашлювання»<sup>1</sup>.*

Детальніше звернемося до однієї з п'єс, що виразно репрезентує жанрові особливості драми-реміксу, – «Dostoevsky-trip» (1997) Володимира Сорокіна<sup>2</sup>. Окрім жанрових, вона примушує звернутись і до цілої низки літературознавчих проблем, зокрема проблеми «Достоевський і драматургія», котра є чи не суцільною «білою плямою». Її розробка обмежується по суті лише двома аспектами. По-перше, це вивчення проблеми синтезу епічного і драматичного начал у творчості самого Достоевського (праці В'яч. Іванова, М. Бахтіна, Б. Гріфцова, Л. Гроссмана, В. Кирпотіна, В. Дніпрова, Б. Любимова, Т. Родиної, Е. Полякової). У постановці цієї проблеми виділяється кілька аспектів: жанрова своєрідність романів Достоевського («роман-трагедія», «роман-драма», «драма в романі», «концентрований драматичний роман»), драматично-сценічне начало, театральність прози, драматизація авторського слова, жанрова динаміка (роман і новела)<sup>3</sup>. По-друге, це аналіз численних переробок для сцени епічних творів письменника, починаючи від

---

<sup>1</sup> Костенко К. «Чайка» А.П.Чехова (remix) [Електронний ресурс] / Константин Костенко. – Режим доступу до ресурсу: // [http://www.theatre-studio.ru/library/kostenko/kk\\_chaika.html](http://www.theatre-studio.ru/library/kostenko/kk_chaika.html).

<sup>2</sup> Сорокин В. Dostoevsky-trip // [Електронний ресурс] / Владимир Сорокин. – Режим доступу до ресурсу: // [www.cркн.ru/DOSTOEVSKY-TRIP.htm](http://www.cркн.ru/DOSTOEVSKY-TRIP.htm).

<sup>3</sup> Жиликова Э. М. Синтез эпического и драматического начал в творчестве Ф. М. Достоевского / Эмма Михайловна Жиликова // Творчество Ф. М. Достоевского: искусство синтеза [Сборник статей] / Под общ. ред. Г. К. Щенникова / Эмма Михайловна Жиликова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – С. 182.

прижиттєвих інсценівок («Дядечків сон» і «Злочин і кара») і закінчуючи сучасними обробками<sup>1</sup>.

У той же час питання, пов'язані з впливом творчості Достоевського на російську і світову драматургію і театр ХХ століття, а особливо, заломленням його ідей, образів, мотивів у драматичних текстах нашої епохи, і до цього дня залишається відкритим.

М. Фуко в роботі «Що таке автор?» зазначає: «у сфері дискурсу автор є щось більше, ніж автор книжки, тобто можна бути автором теорії, традиції чи дисципліни, в якій інші книги чи автори займають відведене їм місце. Ці автори є в позиції, яку назвемо «трансдискурсивною». Вони унікальні тим, що є авторами не тільки власних праць. Вони спродукували ще дещо; можливості і правила для утворення інших текстів»<sup>2</sup>. До подібних «засновників дискурсивності» Фуко відносить, наприклад, З. Фрейда і К. Маркса, оскільки вони «зробили можливою не тільки певну кількість аналогій, але також (що рівноцінне за важливістю) уможливили певну кількість розбіжностей. Вони створили можливість для чогось іншого, ніж їхній дискурс, але однак чогось такого, що належить до того, що вони заснували»<sup>3</sup>.

Ф.М. Достоевський безперечно присутній у сучасному світі як автор *трансдискурсивний*<sup>4</sup>, творець такого дискурсу, який, «маючи генеративний потенціал, самим фактом свого прецеденту відкриває в культурному середовищі певну традицію дискурсивних практик»<sup>5</sup>. У створеній Достоевським парадигмі «знайшли місце»

---

<sup>1</sup> Див.: Гозенпуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство: Исследование / Абрам Акимович Гозенпуд. – Л.: Советский композитор. Ленинградское отд-ние, 1981. – 224 с.; Ф. М. Достоевский и театр. 1846–1977. Библиографический указатель / Составитель С. В. Белов; – Л.: Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1980 – 179 с.; Театр Достоевского / Сост. А. А. Нинов. – М.: Искусство, 1986. – 510 с.

<sup>2</sup> Фуко М. Що таке автор? / Мішель Фуко // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 451.

<sup>3</sup> Там само. – С. 452.

<sup>4</sup> Цю ідею послідовно розвиває Р. Семікіна у своїй докторській дисертації. Див.: Семікіна Р. С.-И. Ф. М. Достоевский и русская проза последней трети ХХ века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Роза Сан-Иковна Семікіна. – Екатеринбург: Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького, 2008. – 46 с.

<sup>5</sup> Можейко М. А. Транс-Дискурсивность [Електронний ресурс] / М. А. Можейко. – Режим доступу до ресурсу: // <http://ariom.ru/wiki/TransDiskursivnost>

книги різних сучасних письменників, які прагнули в своїх художніх практиках «власні режими думки (її логіку, типи дискурсу і пафос) ідентифікувати «через Достоевського», а точніше – через манеру його письма і природу свідомості героя, ніби засвідчуючи нову правду в віднайденій письменником голосовій партитури»<sup>1</sup>. Найрізноманітніші твори сучасної літератури – це своєрідні «медитації з приводу Достоевського»<sup>2</sup>.

Творчість Ф. М. Достоевського, одного з найбільш міфологізованих письменників минулого, є, безперечно, одним із базових інтертекстів сучасної російської літератури. Достоевський «існує» на різних рівнях тексту таких авторів, як Василь Аксьонов («Жовток яйця») і Андрій Бітов («Пушкінський дім»), В'ячеслав П'єцух («Нова московська філософія») і Венедикт Єрофєєв («Москва-Петушки»), Юрій Мамлеєв (цикл оповідань «Кінець століття») і Віктор Єрофєєв («Життя з ідіотом»), Саша Соколов («Паліандрія») і Людмила Петрушевська («Час Ніч»), Леонід Ципкін («Літо в Бадені») і Володимир Маканін («Андеграунд, або Герой нашого часу») Борис Акунін («Ф. М.») і Алла Мелентьєва («Дівчата Достоевського»), Віктор Пелевін («Чапаєв і Порожнеча») і Володимир Сорокін («Роман»), Федір Михайлов («Ідіот») і багато інших. «Текст Достоевського» присутній і в сучасній драматургії. І хоча Достоевський не належить світу драматургії й театру цілком (як, скажімо, Чехов), зв'язок із цим текстом відчутний у творчості цілого ряду сучасних драматургів. Серед них – Л. Петрушевська, В. Славкін, В. Юровицький, Ф. Горенштейн, О. Слаповський, Н. Садур, М. Коляда, О. Шишкін, М. Угаров, Є. Гришковець, О. Богаєв, К. Драгунська, М. Громова, Д. Липскеров, М. Орехов, І. Виріпаєв та багато інших.

На трансдискурсивність Достоевського нерідко вказує вже сам заголовок або ж підзаголовок, авторська жанрова номінація драми. В одних випадках це «гра в класики» з образом самого автора («Суперечки про Достоевського» Ф. Горенштейна), в інших – з міфологемою дружини письменника («Анна Григорівна» В. Юровицького, «Стара

---

<sup>1</sup> Исупов К. Г. Компетентное присутствие (Достоевский и «серебряный век») Исупов К.Г. Компетентное присутствие (Достоевский и Серебряный век) / Константин Глебович Исупов // Достоевский: Материалы и исследования – СПб.: Наука, 2000. – Т. 15. – С. 4.

<sup>2</sup> Там само.



актриса на роль дружини Достоевського» Е. Радзинського, «Федір та Аня» А. Локтева), по-третє – з його творіннями («Повернення з Мертвого дому» М. Громової, «Дев'ять легких стареньких» М. Курочкіна, «Чужа дружина та чоловік під ліжком» М. Орехова). Трансдискурсивність Достоевського яскраво доводить і драма-ремікс В. Сорокіна «Dostoevsky-trip», в якій містяться ігри як щодо міфологізованої і сакралізованої постаті письменника, так і щодо його текстів.

На офіційному сайті Московського Театру на Південному Заході, в якому відбулася її прем'єра в 1999 році, міститься «програмна» заява, своєрідний театральний маніфест: «Пан Сорокін грає в Достоевського. Все і вся екстремальні, ось вона – людина в яскравому блиску нервового зриву. Література, як наркотик, дає поживу незатребуваним думкам і почуттям. Цілком на кшталт театрального катарсису. Тому ми, Театр на Південному Заході, сміливо сперечаємося з розмовами про те, що п'єси Володимира Сорокіна не сценічні. І стверджуємо, що про Вічні Теми можна говорити будь-якою мовою, як літературних ремінісценцій, так і російською вуличною»<sup>1</sup>.

Література не дарма порівнюється тут із наркотиком. Адже п'єса Сорокіна «Dostoevsky-trip» повністю заснована на цій метафорі. Сюжет її зводиться до того, що компанія «книжкових наркоманів» вирішує випробувати на собі новий препарат і отримати «колективний кайф». Це безіменні п'ять чоловіків і дві жінки, які розрізняються лише номерами. Вони змагаються від жадоби дози і напружено чекають «рятівника» – продавця наркотиків:

*ЖІНКА 1. Він не запропонує нам поганого. Я знаю цю наволоч вже сім місяців. <...>*

*ЧОЛОВІК 5. Це класна штука... класна. Вона здорово йде. Тобто... ну... тому що вона нова. Нам буде кльово ...*

Це очікування має безсумнівний інтертекст – знамениту трагікомедію Беккета «Чекаючи на Годо», в якій двоє волоцюг також очікують рятівника – химерного і міфічного пана Годо.

До цього моменту сорокінськими наркоманами споживалися різні книжкові препарати: «Толстой» і «Горький», «Кафка» і «Джойс», «Томас Манн» і «Селін», «Фолкнер» і «Хемінгуей».

<sup>1</sup> Dostoevski-trip [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://teatr-uz.ru/dostoevsky-trip>

*«Не можу зрозуміти: чому всі, хто сидить на Селіні, Жене і Сартрі, такі нервові?»*, – запитує один з героїв. Інший персонаж із захватом згадує: *«Років зо три тому ми з дружбаном нарили трохи бабок, ну і в Дюріху непогано відтягнулися: спочатку Селін, Клоссовські, Беккет, потім, як завжди м'якше: Флобер, Мопассан, Стендаль»*. Новий же препарат, який пропонує компанії продавець, має назву «Достоевський».

*ПРОДАВЕЦЬ. Значить. Ви замовляли колективно. Є чотири нових. Перший. (Бере баночку.) Едгар По. Це дуже круто. Але вихід складний. Через Шолохова і Солженицина.*

*Все гидливо морщаться.*

*Ж 1. Ні за які гроші.*

*ПРОДАВЕЦЬ. Другий. Олександр Дюма. Кайф м'який, але довгий. Це розраховано на... скільки вас?*

*Ч 5. Сім... нас... сім.*

*ПРОДАВЕЦЬ (здивовано). Сім?*

*Ч 5. Так, сім. У решити... фінансові труднощі...*

*ПРОДАВЕЦЬ. Так чого ж ви мовчите, як барани? Сім! Ви ж замовляли на дванадцять чоловік! Дюма розрахований на дванадцять. Рабле взагалі на 36. Платонов на 16. Сім! На сім у мене нічого... а, ось що є на сім. Достоевський.*

*Ж 2. Достоевський?*

*Ч 3. А що це?*

*ПРОДАВЕЦЬ. Класна річ. Одна з останніх розробок. І вихід легкий: через Гамсуна.*

Погодившись на «Достоевського», персонажі отримують від Продавця по таблетці і, за авторською ремаркою, *«провалюються у простір роману Достоевського «Ідіот», ставши персонажами роману»*. Препарат впливає в буквальному сенсі несамовитим чином. Миттєво змінюється хронотоп драми: замість сучасного приміщення з простими меблями з'являється велика, багато обставлена вітальня XIX століття. Замість безіменних чоловіків і жінок постають герої «Ідіота»: Настасья Пилипівна, князь Мишкін, Ганя Іволгін, Варя Іволгіна, Лебедєв й Іполит.

У наступній сцені «своє», сорокінське слово поступається місцем «чужому», Достоевському. Герої розігрують кульмінаційний епізод з першої частини роману – іменини Настасї Пилипівни.

Драматург спочатку вибудовує цю сцену як просту інсценізацію прозового тексту. Він подає без істотних змін драматичний і сам по собі сценічний діалог з роману (глава XIV) так, як це зазвичай роблять ремісники-інсценізатори:

*НАСТАСЬЯ ПИЛИПІВНА. Князь, ось тут старі мої друзі мене все заміж видати хочуть. Скажіть мені, як ви думаєте: виходити мені заміж чи ні? Як ви скажете, так і зроблю.*

*КНЯЗЬ МИШКІН. За... за кого?*

*НАСТАСЬЯ ПИЛИПІВНА. За Гаврилу Ардальоновича Іволгіна.*

*КНЯЗЬ МИШКІН. Ні... не виходьте!*

*НАСТАСЬЯ ПИЛИПІВНА. Так тому і бути! Гаврило Ардальонович! Ви чули, як вирішив князь? Ну, так в тому і моя відповідь. І нехай ця справа скінчена раз і назавжди!*

Однак, досить скоро читачеві стає ясно, що драматург грає з ним, так само як і з класичним текстом. П'єса В. Сорокіна починає будуватися за законами реміксу. Адже в сцену іменин вплітаються й інші епізоди роману. Наприклад, драматург відтворює більш ранню сцену приходу Настасії Пилипівни до Іволгіних (глави IX–X роману), який заподіяв сімейний скандал із Варінім плювком в обличчя братові і Ганінім ляпасом князю. Тут же і більш пізній епізод, пов'язаний з Іполитом (частина II, глави IX–X), в якому хворий юнак *«вже вмирає, а все ораторствує»*.

За правилами реміксу будується і персональний світ п'єси. В іменах Настасії Пилипівни беруть участь персонажі, відсутні в цій сцені у Достоевського (Варя Іволгіна, Іполит і Лебедев, що з'явився занадто рано). Їм-то драматург «передоручає» репліки тих героїв Достоевського, які в свою чергу відсутні у драмі Сорокіна (генерал Єпанчин, Тоцький, Дарія Олексіївна, Птіцин, Фердищенко). Так, фрази Дарії Олексіївни щодо Рогожина (*«Бач ... прийшов... гроші вивалив на стіл... мужик. Князь-то заміж бере... а ти бешкетувати з'явився...»*) в п'єсі вимовляє Іполит, а експертний висновок Птіцина з приводу листа пана Салазкіна (*«Ви отримуєте без усяких турбот за безумовним духовним заповітом вашої тітки півтора мільйони!»*) озвучує Лебедев, який також легко грає роль Фердищенка (*«Лебедев, може, й не візьме, Настасья Пилипівна, я людина відверта. Зате князь візьме!»*).

Ремікс являє собою і сцена появи Рогожина. Його прихід до Настасії Пилипівни (в п'єсі В. Сорокіна він сам замінює всю свою різноманітну і шумну «ватагу») наче з'єднує дві власні появи в романі Достоевського: в X і XV главах. Характерно, що вихід Рогожина зі стотисячної пачкою в руці (з XV глави «Ідіота») зображено відразу після Ганечкиного ляпасу, тобто в сцені, що збігається з появою Парфена Семеновича в будинку Іволгіних (глава X). Так Сорокін використовує модний для нинішньої масової свідомості рекламний принцип: два в одному.

У класичній кульмінаційній сцені з каміном в чуже слово знову потужно втручається своє. Дійові особи Сорокіна, не виходячи повністю з простору роману Достоевського, з'єднують його з сучасним хронотопом. Причому відбувається це тоді, коли вони починають «перегравати» свої ролі, починаючи їх відсебеньками. Спочатку персонажі-наркомани лише гіперболізують найбільш характерні риси персонажів Достоевського: марнославство і пристрасть до збагачення Ганечки («*Спати сто тисяч! Двісті! Триста! Мільйон! Мільярд! Все одно у мене буде більше! Більше! Більше!*»), рогожинську хвору і нестримну пристрасть («*Королева! Люблю тебе! Розірву собі груди! Віддам тобі серце!*»), християнське співчуття і всепрощення князя Мишкіна («*Як нещасні всі вони! Боже мій, як же нещасні люди!*») і т. д. Поступово виходячи з романного простору (вочевидь, так і повинен діяти наркотичний препарат), персонажі Сорокіна, що все більше заводяться, доводять ідеї виконуваних ними ролей до абсурду. Так, «пристрасно-безпосередня любов» Рогожина (за визначенням Достоевського) перетворюється в невгамовну хіть, гіперболізоване жадання: «*О, як солодко запліднювати цілі країни і континенти! Моєї сперми вистачить на всіх ... Підходьте, підходьте до мене мільйони голих жінок! Я вас люблю! Я хочу вас!*». Самоприниження Лебедєва переходить в панківську поезію смітників і абсолютний мазохізм із перегуками з гуманістичного монолога Гамлета про велич людини: «*О, які ж смачні смітники, що пожираються при повному місяці! Міські звалища, промислові клоаки, сільські відхожі місця, солдатські сортири – все вміститься в моєму сталевому череві! Я зжеру і жадібно зап'ю з каналізації!... Які солодкі подошви багатіїв і аристократів! Як могутні і впевнені в собі їх господарі!*» А Настасія Пилипівна стає справжньою маніячкою і піроманкою: «*Боже мій, як приємно*

*спалювати! Який прекрасний Вогонь, що мені кориться! Який це чарівний і лютий звір! Як він покірний своїй Пані!... Напалм, звичайно, дороге задоволення. Його не напасешся на всі міста. Простіше було б спалювати гасом або мазутом».*

Заключна сцена п'єси В. Сорокіна являє собою модернізовану і знижену версію салонного «петі-жьо», в яку, як відомо, грають персонажі «Ідіота» Достоевського на іменинах Настасії Пилипівни (частина перша, глави XIII–XIV), оповідаючи про свій найгірший і найганебніший життєвий вчинок. Після прохання Настасії Пилипівни розповісти їй *«що-небудь з дитинства»* кожен із дійових осіб п'єси абсолютно відходить від того персонажа, роль якого в світі роману Достоевського він грав, і розповідає свою історію. Ці розповіді-сповіді сповнені шокуючих подробиць, що робить їх (на відміну від деяких «сповідей» в «Ідіоті») гранично чесними і відвертими. Вони відрізняються не тільки характерними для творчості Сорокіна натуралістичними, «чорнушними» подробицями (персонажі розповідають про свій сексуальний або ж пов'язаний з насильством дитячий досвід), а й нестерпною, дедалі зростаючою мукою.

Проте сповідь, як і у Достоевського, не полегшує, а обтяжує душу, і жити після неї стає неможливо. І ціна, заплачена сімома персонажами за дозу «Достоевського», виглядає цілком логічно. Колективний кайф завершується колективною смертю. В цьому і полягає катарсис драми В. Сорокіна.

Однак, в експериментальній, парадоксальній щодо жанрових традицій драматургії ХХ–ХХІ століття похмура урочистість «танцю смерті» не може існувати без «дози» іронії. У драматичних текстах Жаррі й Арто, Хармса і Введенського, Йонеско і Жене трагічне, містеріальне неодмінно з'єднується (а часто і взаємозамінюється) з комічним, фарсовим. Підтвердженням цього є і фінал п'єси Сорокіна:

*ПРОДАВЕЦЬ. Ну ось. Знову те ж саме. Втретє.*

*ХІМІК (підходить, уважно дивиться, штовхає ЧІ, ЧІ падає; штовхає ЖІ, ЖІ падає). Так.*

*ПРОДАВЕЦЬ. Втретє. Тобі цього не досить? Хочеш спробувати вчетверте? Тільки тоді у нас клієнтів не залишиться.*

*ХІМІК. Досить. (Запалює цигарку.) Як каже мій шеф – експериментальна фаза завершена. Тепер можна з упевненістю констатувати, що Достоевський в чистому вигляді діє смертельно.*

*ПРОДАВЕЦЬ. І що робити?*

*ХІМІК. Треба розбавляти.*

*ПРОДАВЕЦЬ. Чим?*

*ХІМІК (замислюється). Ну ... спробуємо Стівеном Кінгом. А там подивимося.*

П'єса-ремікс Володимира Сорокіна яскраво доводить, що про Вічні Теми дійсно можна говорити «будь-якою мовою», використовуючи одночасно мову як літературну (інтертекстуальність, алюзії, ремінісценції) й «російську вуличну» (грубий натуралізм, текстуральна чорнуха, шокуючі сповіді, мотив ентропії). Вона підтверджує, що й герої епохи постмодерну здатні піднятися над жорсткою й сірою реальністю й розіграти найвищу трагедію людського духу. А це в свою чергу може проілюструвати фрагмент роману петербурзького письменника Сергія Носова «Член суспільства, або Голодний час» (до речі сказати, чергової медитації з приводу Достоевського): *«Нічого у нас не вийде, поки ми по краплині не вичавимо з себе Достоевського! [...] Особисто я, – й тут промовець доволі натуралістично потужився, – вичавлюю... вичавлюю... кожного дня... по краплині...» – й – впустив чарку, зачепивши ліктем*<sup>1</sup>.

Але, мабуть, найбільш важливим є те, що серед проявів трансдискурсивності Ф. М. Достоевського очевидним постає близькість його світовідчуття і поетики багатьом принципам постмодернізму<sup>2</sup>. Бо, як це не парадоксально, саме постмодернізм, що руйнує «диктатуру» монологізму і затверджує множинність істин, постмодернізм, який відбиває епістемологічну невпевненість сучасної людини, кризову свідомість, «діалог з хаосом», співвідносяться з поліфонізмом і діалогізмом Ф. М. Достоевського. І в той же час художній метод Достоевського, названий їм самим «реалізмом у вищому сенсі», продовжує яскраво проявлятися в творах нашого часу.

Драма-ремікс презентована і в сучасній західноєвропейській драмі. Прикладом жанру є п'єса бельгійського митця Тома Ланоя «Мама Медея» (Mamma Medea, 2011), що являє собою ремікс двох творів – трагедії Еврипіда й епосу Аполлонія Родоського. У ній давні

---

<sup>1</sup> Носов С. Член общества, или Голодное время [Електронний ресурс] / Сергей Носов. – Режим доступу до ресурсу: // <http://magazines.russ.ru/october/2000/5/nosov.html>.

<sup>2</sup> Галинская Л. Д. Ф. М. Достоевский и постмодернизм [Електронний ресурс] / Л. Д. Галинская. – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.eunnet.net/sofia/09-2006/text/0906.html>].\_

класичні образи набули семантичної трансформації. Це стосується і самої Медеї, яка мешкає у сучасному панельному будинку, а по сусідству з нею в комунальній квартирі живуть аргонавти, які деградували. Атмосфера драми корелює з песою «На дні» М. Горького<sup>1</sup>.

Таким чином, у жанрі драми-реміксу можна виділити наступні визначальні риси:

– Перекодування класичного тексту через його деформацію, спотворення, зміну до непізнаваності. Атрибути художнього світу класичних текстів, як і атрибути авторських міфів, змішуються (драма-ремікс К. Костенка);

– Співіснування «свого», авторського та «чужого», класичного слова у тексті п'єси;

– Поєднання й переплетення різних хронотопів: часопростору власне драми-реміксу (сучасний хронотоп «книжкових наркоманів» у п'єсі В. Сорокіна) класичного тексту (роману «Ідіот» Ф. М. Достоевського);

– Зміни у сюжетній організації, композиції та персонифікації вихідного тексту. Структурні підрозділи, сюжетні ситуації, персонажі драми-реміксу проходять процес змішення, «перетасування»;

– Специфіка інтертекстуального, яка полягає у вільному поєднанні, змішенні елементів різних класичних текстів (чеховські «Дядя Ваня» і «Вишневий сад» у драмі В. Забалуєва і А. Зензинова);

– Поєднання полярних жанрових категорій: високого, трагедійного, містеріального із ницим, фарсовим, брутальним (драми В. Сорокіна).

## 5.5. Драма-сайдквел

Доволі поширеним у сучасному кінематографі явищем є спін-оф (spin-off – розкрутка) або сайдквел (sidequel – бічна дія; через те його ще іронічно іменують «вбіквел»). Під ним розуміють фільм, дія якого відбувається у фікційному світі раніше знятої стрічки та/ або у якому другорядні (епізодичні) персонажі оригінальної картини стають головними. Прикладами жанру можуть бути фільми «Солдат» (1998) Пола Андерсона, що є сайдквелом до культової стрічки Рідлі

<sup>1</sup> Шарыпина Т. А. Том Ланой «Мама Медея»: бельгійський варіант в німецькому контексті / Татьяна Александровна Шарыпина // Вестник ННГУ: Серія Філологія. – Випуск 1(7). – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2006. – С.7.

Скотта «Той, що біжить по лезу» (1981), «Цар скорпіонів» (2002) – сайдквел до фільму «Мумія повертається» (2001), «Жінка-кішка» (2004) – спін-оф картини «Бетмен назавжди» (1993).

Нерідко сайдквел зустрічається в анімаційному кіно. Так, успіх мультсеріалу «Качині історії», знятий компанією Волта Діснея, інспірував на створення його сайдквелу «Чорний плащ», «Тімон і Пумба» є сайдквелом по відношенню до «Короля Лева», «Пінгвіни Мадагаскара» – до «Мадагаскару», «Кіт у чоботах» – до «Шрека» тощо.

В літературі спін-оф можна віднайти насамперед у фантастиці й фентезі. Так, роман Володимира Васильєва «Лик Чорної Пальмири» (2004) є сайдквелом щодо «Дозорів» Сергія Лукьяненка (його дія відбувається паралельно до другої історії «Сутінкового дозору»). Серія романів Марії Семенової «Вовкодав» (1995) породжує серію сайдквелів «Супутники Вовкодава» (1996–2014, автори Павло Молитвин і Андрій Март'янов), в яких розповідається про долю друзів останнього з роду Сірих Псів.

Сучасна драматургія запозичує цю жанрову стратегію у кіномистецтва. Проте оскільки про комерційний успіх тут не йдеться, доцільніше аналогічний жанр визначати не як спін-оф («розкрутка»), а лише як сайдквел, що маркує сюжетне «відбрунькування» від тексту-оригіналу.

На створення драми-сайдквелу найбільше інспірують відомі класичні тексти. Серед них базовим інтертекстуальним твором є «Гамлет» В. Шекспіра. У драматургів різних національних традицій цей текст викликає інтенцію не просто римейкувати його, а створити п'єсу, де головним героєм (героями) був би другорядний персонаж шекспірівської трагедії. У п'єсі англійця Тома Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн мертві» (1967) головними дійовими особами виступають Розенкранц і Гільденстерн, персонажі другого плану в «Гамлеті». У драмі болгарського драматурга Недялко Йорданова «Вбивство Гонзаго» (1988) головними героями стають безіменні актори, що прибули в Ельсинор і взяли участь у постановці «Мишоловки». А у п'єсах поляка Януша Гловацького «Фортинбрас співся» (1990) та американця Лі Блессінга «Фортинбрас» (1991) протагоністом стає норвезький принц Фортинбрас, що з'являвся тільки наприкінці Шекспірової трагедії.



«Розенкранц і Гільденстерн мертві» Т. Стоппарда є, безперечно, найвідомішим і в той же час найбільш дослідженим шекспірівським сайдквелом другої половини ХХ століття. Хоча вже існує два переклади цієї п'єси українською<sup>1</sup>, вивчена в нашому літературознавстві вона ще недостатньо ґрунтовно. Першою й останньою на сьогодні значною працею з драматургії Стоппарда слід вважати вже згадану нами дисертаційну розвідку Людмили Мармазової<sup>2</sup>.

Шекспірівський текст у Стоппарда піддається децентралізації: лінія Гамлета відходить на другий план, тоді як периферійні персонажі отримують статус головних дійових осіб. Зображуючи те, що залишилось у Шекспіра за лаштунками, Стоппард зосереджує увагу на трагедії «маленької людини», яка відчуває свою приреченість і безпорадність у ворожому їй світі. На плечі Роза і Гіла перекладено весь тягар екзистенціальних переживань, усвідомлення абсурдності власного існування. У Шекспіра Розенкранц і Гільденстерн – мовчазна зброя в руках короля-злочинця, тоді як у Стоппарда вони хоч і позбавлені можливості впливати на розвиток подій, проте виявляють здатність рефлексувати. Немовби передчуваючи трагічну розв'язку, стоппардівські герої порушують у своїх розмовах питання життя і смерті, самотності людини, всевладдя абсурду і фатуму.

Цікаво відзначити, що до образів шекспірівських Розенкранца і Гільденстерна звертались різні інтерпретатори і до, і після Стоппарда. Майже за століття до появи його п'єси англійський драматург Вільям Гілберт, який в історію драматургії увійшов насамперед як автор комічних опер, написаних у співавторстві з композитором Артуром Сеймуром Саліваном, пише невелику комічну п'єсу «Розенкранц і Гільденстерн» (1874, прем'єра 1891 р.). Головними героями в цій пародійній п'єсі Гілберта були Клавдій, Гертруда, Гамлет і Офелія, а також діяли Розенкранц і Гільденстерн. Драматург іронічно визначив жанр твору «трагічний епізод у трьох картинах». Розенкранц і Гільденстерн екстравагантнo розправились із

<sup>1</sup> Стоппард Т. Розенкранц і Гільденстерн мертві; пер. з англ. і післяслово М. Стріхи / Том Стоппард // Всесвіт. – 2003. – № 1/2. – С. 92–142; Стоппард Т. Розенкранц і Гільденстерн мертві; пер. з англ. Івана Кричфалушія / Том Стоппард. – Брустурів: Дискурсус, 2015. – С. 7–138.

<sup>2</sup> Мармазова Л. Л. Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда.

Гамлетом. Вони хитрістю переконують його вставити у свою виставу частину з забороненої трагедії короля Клавдія, за постановку якої загрожує смертна кара. Причина ж конфлікту полягала у тому, що Розенкранц був закоханий в Офелію.

2009 р. на екрани вийшов незалежний фільм сценариста і режисера Джордана Галланда «Розенкранц і Гільденстерн не мертві». Її назву можна перекласти і «Розенкранц і Гільденстерн, повсталі з мертвих», оскільки слово «Undead» часто використовується в назвах фільмів про вампірів, зомбі й іншої нежиті, тобто «живих мерців». Заголовок прозоро відсилає не тільки до «Гамлета», але й до драми Т. Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн мертві». Літературознавець Б. Гайдін характеризує цю кінострічку як дивну суміш фольклорно-міфологічних оповідань про вампірів, легенди про Святий Грааль, шекспірівського «Гамлета» та її більш пізніх переробок<sup>1</sup>.

Зауважимо також, що режисер Лоуренс Олів'є у своїй знаменитій кінострічці «Гамлет» (1948) всю сюжетну лінію Розенкранца і Гільденстерна, яких Гамлет без вагань посилає на смерть, взагалі редукував як таку, що компрометує протагоніста (його грав сам Л. Олів'є).

Піддається децентралізації шекспірівський текст і в п'єсі Недеялко Йорданова «Вбивство Гонзаго»<sup>2</sup>. Статус головних дійових осіб отримують безіменні актори з «Гамлета», що розігрують в Ельсинорі виставу, назва якої і відобразилась у заголовку п'єси Н. Йорданова. Болгарський драматург зізнавався про те, як у нього в 1987 році зародилась ідея дописати і розвинути те, що випустив Шекспір: що ж сталося з акторами, коли Клавдій, вражений їх виставою, перервав її та залишив залу. Н. Йорданов запропонував уявити собі їх, спочатку натхненних небувалим шансом, а потім наляканих і розгублених.

Йорданов зображує характери і долі комедіантів, які опинилися в павутині придворних ігор. Всім акторам (окрім суфлера) драматург дає імена: керівник театру Чарльз, його дружина Елізабет, юна актриса Амалия, старий заслужений артист Бенволіо, молодий актор Генрі. Він наділяє їх всіх різними, індивідуалізованими

---

<sup>1</sup> Гайдін Б. Н. «Розенкранц и Гильденстерн, восставшие из мёртвых» [Електронний ресурс] / Борис Николаевич Гайдін. – Режим доступу до ресурсу: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4689.html>.

<sup>2</sup> Йорданов Н. Убийство Гонзаго [Електронний ресурс] / Недеялко Йорданов. – Режим доступу до ресурсу: <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.93/>

характерами. Цікаво, що якщо в житті, так би мовити, за лаштунками театру, комедіанти постійно проявляють свої ниці риси (вони пихаті, нерозважливі, боягузливі, безтурботні), то на сцені вони самовіддано служать своєму ідолу – театру.

Серед дійових осіб «Убивства Гонзаго» є також персонажі з шекспірівської трагедії: це Полоній, Офелія, Гораціо. Всі вони постають «очужено», в незвичайному заломленні. «Люди мистецтва, як апендикси. У спокійному стані вони нешкідливі, коли ж починають говорити – їх треба видаляти»<sup>1</sup>, – говорить про акторів королівський радник Полоній. У персонажному світі драми Йоданова присутня й єдина оригінальна дійова особа, відсутня в Шекспіра, – безіменний кат.

Показово, що самого принца датського на сцені немає. Цей мінус-прийом Н. Йорданова є доволі оригінальним, зважаючи на майже обов'язкову присутність Гамлета у численних сучасних драмах-переробках трагедії Шекспіра («Гамлет. Версія» Б. Акуніна, «Гамлет. Нульова дія» Л. Петрушевської, «Гамлет» Л. Філатова тощо), в тому числі в драмах-сайдквелах (Т. Стоппард, Я. Гловацький). Проте дійові особи так часто згадують його (понад 90 разів!) упродовж дії, що складається ілюзія присутності Гамлета на сцені. Власне, подібний прийом відомий ще з античних часів (у трагедії «Прометей прикутий» Есхіла про Зевса, відсутнього на сцені, постійно говорять дійові особи, що створює враження його наявності) і використовувався драматургами ХХ ст. (п'єси «Останні дні» та «Навіжений Журден» М. Булгакова номінально без Пушкіна та Мольєра, але фактично з присутністю через постійні згадки в діалогах інших дійових осіб).

Актори, які повелися на обіцянку великого гонорару, в ході придворних інтриг були звинувачені у змові проти короля. Їх заарештовують, катують і засуджують: кого на смертну кару (Чарльз і Елізабет), кого на різну кількість ударів батогами. Проте у фіналі з'являється Гораціо – своєрідний *deus ex machine*, який рятує комедіантів. Він сповіщає про трагічні події в Ельсинорі («Чотири трупи і один новий король – король Фортинбрас!») і зачитує указ нового правителя. Згідно з ним, актори мандрівної театральної трупи, «активні учасники заколоту проти колишнього короля Клавдія»,

---

<sup>1</sup> Йорданов Н. Убийство Гонзаго [Електронний ресурс] / Недеялко Йорданов. – Режим доступу до ресурсу: <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.93/>

оголошуються героями Данії і призначаються акторами нового постійного королівського театру.

Драма Я. Гловацького «Фортинбрас спився»<sup>1</sup> писалася як твір про владу, із відвертим політичним підтекстом і такими ж прозорими політичними асоціаціями. «То моя перша п'єса, написана в еміграції. 1983 рік. Я був розчавлений військовим станом. І написав «Гамлета» з норвезької точки зору, – зізнається сам Януш Гловацький в одному з інтерв'ю, – де Норвегія є супердержавою, в якій на престолі труп, такий собі Брежнев, а керують спецслужби. А Данія – така маленька країна, як Польща, чекає на вторгнення. Норвезькі служби ліквідують цілу династію, тому Фортинбрасу аби вижити слід вдавати алкоголіка. Проте прикидатися алкоголіком не вдається надто довго»<sup>2</sup>. Драматург принагідно згадує, що шведський митець Бергман «у своєму «Гамлеті» зробив із Фортинбраса нещадного тоталітарного правителя. Він розпочинає з того, що розстрілює Горацію, тому що не хоче, щоб жила якась пам'ять про Данію»<sup>3</sup>.

Проте, як і інші антитоталітарні п'єси ХХ ст. («Дракон» Є. Шварца і «Забути Герострата» Г. Горіна, «Мухи» Ж.- П. Сартра чи «Носороги» Е. Йонеско), п'єса Гловацького прочитується значно ширше покладеної в основу політичної історії стосунків СРСР і Польщі. Недаремно в різних країнах постановки «Фортинбрасу» інтерпретувалися згідно з місцевими політичними реаліями. Сам Я. Гловацький розповідає, що його «Фортинбраса» «грали в Сараєво під час облоги як антисербський твір. Мілошевич був мертвим королем. А у Лос-Анджелесі королем був Рейган, а Данія – Нікарагуа»<sup>4</sup>.

Серед дійових осіб сайдквела Гловацького – персонажі як із шекспірівського «Гамлета», так і вигадані польським драматургом. До першої групи належать Гамлет, Полоній та Фортинбрас.

<sup>1</sup> Glowacki J. Fortinbras sie upil / Janusz Glowacki. – Krakow: BOSZ, 2014. – 120 s. Вже після того, як був написаний текст цього підрозділу, вийшов український переклад О. Ірванця драми Я. Гловацького. Перекладач запропонував інший варіант назви – «Фортинбрас забухав»: Гловацький Я. П'єси. Дві штуки. Пер. О. Ірванця / Януш Гловацький. – К.: Laurus, 2016. – 200 с.

<sup>2</sup> Glowacki J. Krótka rozprawa między pisarzem a plebanem. ks. Andrzej Luter [Електронний ресурс] / Janusz Glowacki. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/64752,druk.html>.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem.

До другої – старший брат останнього Мортинбрас (в самому імені якого закладена його мертовність), Дух батька Фортинбраса, міністр внутрішніх справ Норвегії Стернборг, його помічник Восьмиокий і племінниця Дагні Борг, король Фінляндії. Крім них, діють двоє Вартових, Відьма та Актор, котрі мають безпосередній інтертекстуальний зв'язок зі світом Шекспірової драматургії: Вартові пов'язані з Марцеллом і Бернардо з «Гамлета», Відьма – з трьома відьмами із «Макбета», Актор – із мандрівними акторами з «Гамлета» та метатеатральністю Шекспіра в цілому.

У трагіфарсовій п'єсі Гловацького з її норвезьким хронотопом дія розгортається паралельно до ельсинорських подій, відомих із «Гамлета». У ній основні події шекспірівського твору переосмислюються «з норвезької точки зору». В Данії, виявляється, кишать норвезькі таємні агенти, що впливають на хід політики сусідньої країни. За Гамлетом шпигують і записують його розмови. Один недоумкуватий норвезькій найманець отруїв Гамлетового батька замість самого принца. Інший нещодавно невдало виконав роль Привида (за це його піддають тортурам після повернення на батьківщину). За всім цим стоїть всесильний міністр внутрішніх справ Норвегії Стернборг та його помічник на прізвисько Восьмиокий. Одна з політичних інтриг, яку вони плетуть разом із датським царедворцем Полонієм, пов'язана з майбутнім Данії, що є маріонеткою більш могутньої норвезької держави і типовим колаборантом:

*Стернборг. Що нового в Данії?*

*Полоній. Люди як люди – буркотять.*

*Стернборг. Через що?*

*Полоній. Ну, трохи незадоволені, що вбивця на троні, що окупація.*

*Стернборг. Яка окупація?*

*Полоній. Ну те, що ваше військо знову стоїть на кордоні, що грабуєте нас на всю, що жебратство, голод, безправ'я. Та хіба людям догодиш? Зрештою, це ж лише невеличка групка – вісімдесять мільйонів<sup>1</sup>.*

Володарі Данії потребують саме таку маріонетку, як Полоній, що не має (або ж не хоче висловлювати) власної думки, конформіста, готового у всьому погоджуватися зі своїми норвезькими кураторами. Сам Полоній, що також є майстром залаштункових інтриг,

<sup>1</sup> Glowacki J. Fortinbras sie upil / Janusz Glowacki. – Krakow: BOSZ, 2014. – S. 50.

особливо покровительствує мистецтву. Його ескапади з цього приводу звучать із великою мірою авторської іронії і сарказму:

*Полоній (з шаленством). Всі митці і найцікавіші уми в Данії знають, чим вони мені зобов'язані. А я знаю, як з ними розмовляти. Бідний Йорик бував у мене на обідах. Я сам, як ти знаєш, грав Цезаря на Капітолії. Це я запросив акторів до двору Клавдія, і лише завдяки моєму особистому втручання в Ельсинорі відбулась прем'єра «Вбивства Гонзаго».*

*Восьмиокий. А на яку холеру?*

*Полоній (дедалі шаленіючи, стукаючи кулаком об стіл). Тому що я хотів – і зумів – довести, що якраз в умовах посиленої опіки з боку війська і поліції мистецтво розквітає просто винятково<sup>1</sup>.*

Втім, образ Полонія не слід інтерпретувати однобічно. Показово, що цей шекспірівський персонаж бентежив Я. Гловацького – він присвятив йому есе «На захист Полонія». У ньому міститься оригінальна оцінка царедворця: для Гловацького немає сумнівів у тому, що «Полоній симулює дурість, подібно тому, як Гамлет симулює безумство. Полоній знає, що не повинен бути занадто розумним, знає, наскільки корисними є його недорікуватість і слава дурня, розуміє, чого від нього чекають. Вони з Гамлетом обидва прикидаються – тільки з різною метою»<sup>2</sup>. Не виключено, що саме дурість і лояльність Полонія як «прикидання» є і в п'єсі «Фортинбрас спився» його, кажучи словами К. Станіславського, «зерном ролі».

У самій же Норвегії панує куди більш жадливий режим, ніж у сусідній Данії. Король Норвегії, батько Фортинбраса, є справжнім, а не метафоричним трупом. Ось уже два роки, як він перебуває на престолі, втрачаючи час від часу частини свого вже давно штучного лялькового тіла, і рухається, коли це необхідно для придворних лялькарів. Непохований мрець – дух батька Фортинбраса відкриває йому таємницю свого вбивства («*Стернборг посадовив мене на трон як якийсь реквізит*») і благає сина сприяти його захороненню. Міністр Стернборг із Восьмиоки встановили в Норвегії справжній кривавий тоталітарний режим, поступово перетворюючись по ходу дії п'єси з жорстоких катів на безсилих жертв (Восьмиокий вбиває свого всесильного шефа, а його самого вбиває Фортинбрас).

<sup>1</sup> Ibidem. – S. 60.

<sup>2</sup> Гловацький Я. Фельетони; пер. К. Старосельская / Януш Гловацкий // Иностранная литература. – 2014. – № 8. – С. 268.

Образ Фортинбраса – епізодичного персонажа «Гамлета» перетворюється на протагоніста в драмі-сайдквелі Гловацького. Це єдина людина, яка зберегла совість і людську подобу. Проте щоб вижити у цьому жорстокому світі, йому теж доводиться «прикидатись». Якщо рятівною маскою Гамлета було безумство, то Фортинбрас рятується за маскою алкоголіка. У кульмінаційній сцені розмови з закатованим і ув'язненим Гамлетом він зізнається: *«Пиття було найкращою мою ідеєю за все життя. Власне кажучи, це була моя єдина ідея... тобто до сьогоднішнього дня. Якби я не пив, я ніколи б не дожив до сорока років. А знаєш чому?.. Тому що п'яний не є небезпечним. П'яного ображати – гріх. П'яному кожний довіряє. Я їх усіх ошукав. Я прикидався, нібито з дванадцятирічного віку став алкоголіком. І вони повірили»*<sup>1</sup>. Фортинбрасу приходить нова блискуча ідея: він пропонує Гамлету помінятися одягом і разом із ним ролями (*«Не хочеш бути королем Данії, стань королем Норвегії»*) та відвоювати незалежність рідної Данії. Проте Гамлет відмовляється: *«Невже ти не бачиш, що смерть – це єдина шляхетна акція, яка ще можлива на цьому світі»*<sup>2</sup>. Він повертається в Данію, де його очікують події, зображені в фіналі трагедії Шекспіра.

За цими подіями наприкінці п'єси спостерігає Фортинбрас (за допомогою чар Відьми він бачить їх як на екрані монітора). Вбиваючи Восьмиокого (це розплата за смерть Гамлета), він у супроводі двох вартових виходить до народу і виголошує промову, в якій обіцяє людям початок нової доби: *«допоки я буду правити, ви зможете говорити те, що думаєте, і спокійно йти спати. І якщо вранці вас розбудить стук у двері, то це буде рознощик молока, а не поліція. Благослови вас Бог!»*<sup>3</sup>. Фортинбрас виходить, а обидва стражники скидають шоломи і разом проголошують: *«Нехай живе Фортинбрас, король Данії та Норвегії!»*<sup>4</sup>. Глядач бачить, що звільнені від забрал обличчя – це Стернборг і Восьмиокий. Замість обіцяного щасливого майбутнього, вочевидь, ще проллється чимало норвезької і датської крові.

Фактично одночасно з драмою Я. Гловацького американський драматург Лі Блессінг створює власний сайдквел про Фортинбраса

<sup>1</sup> Glowacki J. Fortinbras sie upil / Janusz Glowacki. – Krakow: BOSZ, 2014. – S. 101–102.

<sup>2</sup> Ibidem. – S. 102.

<sup>3</sup> Ibidem. – S. 118.

<sup>4</sup> Ibidem.

– 1991 року він пише «метафізичний фарс» (за власним визначенням) «Фортинбрас»<sup>1</sup>. П'єса Лі Блессінга розпочинається з того, чим завершується «Гамлет», через що вона жанрово зближується не лише із сайдквелом, але й з сиквелом. Початок «Фортинбраса» відтворює останню сцену шекспірівського «Гамлета»: Гораціо тримає голову принца, що помирає. А на словах англійського посла, до яких генетично сходила вищезгадана п'єса Стоппарда, входить герой Блессінга. Посол встигає сказати лише «Розенкранц і Гільденстерн», а на слові «мертві» Фортинбрас перебиває його і просить помовчати та й взагалі вийти («Мені ніколи не подобались англійські хлопці»). Подальша дія пов'язана з розповіддю Гораціо та Озріка Фортинбрасу про трагічні події та їх причини в Ельсинорі, а згодом – інтенціями молодого й рішучого норвезького принца обійняти спорожнілий датський престол. Як колись Гамлет у розмові з Привидом, Фортинбрас бажає на власні очі пересвідчитись у правдивості почутого. Втім, він вважає, що істина є політично недоцільною. Краще вигадати правдоподібну легенду – наприклад, списати все на польського шпигуна.

Фортинбрас швидко захоплює владу. Проте його активній діяльності починають перешкоджати надприродні явища. Фортинбрас, який не вірив у привидів, першим бачить духа вбитого Гамлетом Полонія. Зрештою він змушений балансувати між хибним вторгненням до Польщі і захистом від цілої низки привидів. Серед них і вампірша Офелія, що спокушає його і примушує виконувати її накази, і Лаерт, і Клавдій з Гертрудою, які розкаюються. Нарешті, Гораціо, доведений до безумства відмовою всіх вірити його правдивій історії, вбиває Фортинбраса, а потім заподіює смерть собі. Дія переноситься у потойбічний світ. Усі персонажі збираються там знову, вони помудрішали після своєї смерті і готові знову вирушити в Ельсинор.

Таким чином, драма-сайдквел має наступні характерні жанрові риси:

– Сайдквел обов'язково являє собою сюжетне відгалуження від базового тексту;

---

<sup>1</sup> Blessing L. Fortinbras / Lee Blessing. – New York: Dramatists Play Service Inc., 1992. – 68 p.



– У жанрі відбувається децентрація основного тексту. Другорядні, навіть епізодичні персонажі оригінального тексту перетворюються на головних (Розенкранц і Гільденстерн у Стоппарда, мандрівні актори в Йорданова, Фортинбрас у Гловацького та Блессінга) і навпаки (Гамлет – епізодичний персонаж у Т. Стоппарда і Я. Гловацького, і взагалі відсутній у Н. Йорданова);

– Сайдквел має міцний зв'язок із сюжетно-фабульною організацією першотексту;

– Часопростір сайдквелу є ідентичним хронотопу оригінального твору (гамлетівський Ельсинор у Т. Стоппарда, Н. Йорданова та Лі Блессінга);

– Персоносфера драми-сайдквелу включає до себе переважно дійових осіб претексту з незначним вкрапленням оригінальних персонажів (Кат у Н. Йорданова, дві польські дівчини у Лі Блессінга);

– Жанрові риси сайдквелу поєднуються із прикметами інших сюжетотворчих жанрів (римейк у Н. Йорданова, сиквел у Лі Блессінга).

## 5.6. Драма-кросовер

Однією з новітніх сюжетотвірних жанрових форм у драматургії на межі ХХ–ХХІ століть є жанр, що ми пропонуємо іменувати «драма-кросовер». Його витoki також сходять до кіномистецтва. Кросовер (від англ. cross over – схрещування) – це жанр кінематографу, в якому перетинаються сюжетні лінії двох або більше творів і/ або розробляється тема зустрічі персонажів різних фільмів. Як правило, це стрічка фантастичного або пригодницького характеру, а персонажі, що зустрічаються у кросовері, є культовими лиходіями або монстрами. Прикладами кросоверу в кіно можуть слугувати «Франкенштейн зустрічає Людину-вовка» (1943) Роя Вільяма Нілла, «Кінг Конг проти Годзилли» (1962) й «Атака всіх монстрів» Ісіро Хонди (1968), «Дракон знову живий» Кеї Ло (1977, презентує битву Брюса Лі з Джеймсом Бондом і Дракулою), «Фредді проти Джейсона» (2003) Ронні Ю, «Чужий проти Хижака» (2004) Пола Андерсона, «Чужі проти Хижака: реквієм» (2007) Коліна і Грега Штраусів, «Франкенштейн проти мумії» (2015) Демієна Леоне тощо. Одним із найвідоміших кросоверів є фільм Стівена Соммерса «Ван Хельсінг» (2004). За сюжетом він являє собою суміш романів

«Дракула» Б. Стокера, «Франкенштейн» М. Шеллі та «Дивна історія доктора Джекіла та містера Хайда» Р. Л. Стівенсона.

2003 р. за мотивами однойменних коміксів було знято пригодницьку стрічку «Ліга видатних джентльменів». Як і покладений в її основу графічний роман, вона являє собою яскравий приклад кросоверу. До команди, яка має запобігти світовій війні, входять персонажі літератури XIX століття: мисливець і мандрівник Алан Квотермейн («Копальні царя Соломона» Г. Р. Хаггарда), напіввампір Міна Харкер («Дракула» Б. Стокера), жувальницький капітан Немо з його «Наутилусом» та екіпажем (до якого зокрема належить Ізмаїл із мелвілівського «Мобі Діка»), невидимий злодій Родні Скіннер, що вкрав рецепт у винахідника з роману Г. Веллса, доктор Джекіл і містер Хайд в одній особі (з повісті Р. Л. Стівенсона), вайльдівський Доріан Грей і агент секретної служби Том Соєр. Всі вони мають зупинити таємничого Фантома («Привид опери» Г. Леру), проте стають пішаками у грі справжнього лиходія, яким виявляється професор Моріарті (із творів А. Конан Дойла).

Зустрічаються і пародійні кросовери, зокрема анімаційні: «Бембі зустрічає Годзиллу» (1969) Марва Ньюленда або «Божевільна вечірка чудовиськ» (1969) Жуля Бесса.

Кросовер є ознакою не лише масового західного кінематографу. Радянське кіно також неодноразово вдавалось до перетинання персонажів різних стрічок. Здебільшого риси кросовера зустрічались у комедійних та дитячих (зокрема, анімаційних) фільмах. У комедії «Сім старих і одна дівчина» (1968, реж. Є. Карелов) уві сні інкасатора Анісова з'являються Фантомас і комісар Жюв. У цьому ж фільмі присутні герої комедій Л. Гайдая (причому вже наяву) Боягуз, Бовдур і Бувалий, які намагаються пограбувати Анісова.

У «Комедії давно минулих днів» (1980, реж. Ю. Кушнерьов, сценаристи Я. Костюковський і М. Слободської) діють персонажі гайдаєвської кінострічки «Дванадцять стільців» Остап Бендер та Вороб'янінов, котрі шукають скарби, а Боягуз і Бувалий (без Бовдура) намагаються їх випередити. У фіналі з'являється лектор з «Карнавальної ночі» Е. Рязанова товариш Никодимов (якого грає той же актор – Сергій Філіпов, що виконує роль Вороб'янінова).

В анімаційному серіалі «Лікар Айболить» (1985) Давида Черкаського перетинаються персонажі різних казкових текстів Корнія

Чуковського: сам лікар стає наратором і героєм казки «Телефон», антигерої з «Краденого сонця» і «Тараканища» приєднуються до компанії Бармалея, а сюжет «Мухи-Цокотухи» репрезентований у метатеатральному вигляді (пірати разом із Айболитовою сестрою Варварою із підступною метою виконують її як «фільм-оперу» для глядачів-звірят).

Проте перші зразки кросоверу можна віднайти не у кінематографі, а в масовій літературі. Так, на початку ХХ ст. популярністю користувався «Арсен Люпен проти Шерлока Холмса» (1906–1907) французького письменника Моріса Леблана. Арсен Люпен, славнозвісний грабіжник, герой численних лебланівських романів, оповідань і п'єс, у двох творах протистояв Шерлоку Холмсу. До речі, про інтермедіальні зв'язки літератури і кінематографу свідчить і той факт, що 1910 р. вийшов п'ятисерійний німецький серіал Вігто Ларсона «Арсен Люпен проти Шерлока Холмса». Отже, текст М. Леблана можна кваліфікувати як один із перших кросоверів як у літературі, так і в кіно.

Одним із новітніх зразків кросоверу є телевізійний серіал «Дікенсіана» (2015–2016), знятий британською компанією ВВС. У цьому доволі ризикованому (особливо для доволі естетично консервативних екранізацій телерадіокомпанії) проекті постали персонажі багатьох творів Ч. Діккенса («Посмертні нотатки Піквікського клубу», «Пригоди Олівера Твіста», «Антикварна крамниця», «Барнебі Радж», «Різдвяна пісня у прозі», «Домбі і син», «Мартін Чезлвіт», «Холодний дім», «Великі сподівання», «Наш спільний друг»). Всі вони діють і перетинаються між собою в атмосфері вікторіанського Лондона, допоки триває детективне розслідування інспектором Бакетом (з «Холодного дому») вбивства Джейкоба Марлі, партнера Ебінезера Скруджа (з «Різдвяної пісні у прозі»).

Кросовери поширені в науково-фантастичній, фентезійній та пригодницькій літературі ХХ ст. Так, у творі Кліффорда Саймака «Породження розуму» («Out of their minds») діють Диявол та Дон-Кіхот. А в останньому романі Роджера Желязни «Ніч у самотньому жовтні» («A Night in the Lonesome October») збираються у тихому графстві на Хелловін герої різних авторів: Влад Дракула, Шерлок Холмс, Франкенштейн і служителі Зовнішніх богів Лавкрафта. Василь Шукшин будує за законами кросоверу свій твір «До третіх півнів». Його дія

відбувається в сучасній бібліотеці, а героями тексту є персонажі російської літератури і фольклору (Баба-Яга, Змій Горинич, Ілля Муромець, Бідна Ліза, Онегін, Акакій Акакійович, Обломов, персонаж Чехова), які ведуть метатекстуальну суперечку про Івана-Дурня.

Особливо часто кросовер зустрічається у дитячій літературі. Згадаймо хоча б популярних «веселих чоловічків» із журналу «Веселі картинки». У цій компанії ще 1956 р. об'єднались вісім героїв різних текстів: Буратіно з казки О. Толстого та Чіполліно з казки Дж. Родарі, андерсенівська Дюймовочка та Незнайко М. Носова, лялькові персонажі Петрушка та Гурвінек, а також Олівець і Самоделкін із повісті Ю. Дружкова. Показово, що члени «Клубу веселих чоловічків» діяли і в цілій низці анімаційних фільмів: від «Де я це бачив?» (1965) до «Веселі картинки. Фантазія в стилі ретро» (1996).

Кір Буличов, автор відомих фантастичних творів для дитячої аудиторії, нерідко вдавався до можливостей кросоверу. У творі «Аліса у Гусярях» (1999–2000) він об'єднує персонажів двох різних циклів (цикл про Алісу Селезньову та Гусярський цикл). Аліса відправляється у 1980-ті роки, щоб побачити на власні очі місто Великий Гусяр, про який вона читала в книгах К. Буличова. Показовим є приклад іронічної автоінтертекстуальності: *«Мне надо побывать в городе Великий Гусяр в конце двадцатого века... Этот город придумал писатель Кир Булычев, – сказала Алиса. – Я читала очень смешные рассказы о жителях Гусяря»*<sup>1</sup>. Аліса Селезньова, найвідоміша героїня Кіра Буличова, нерідко перетинається із персонажами інших циклів письменника. Найчастіше вона «схрещується» із агентом ІнтерГалактичної поліції Корою Орват, протагоністкою окремого циклу творів.

Якщо у Кіра Буличова стикались різні персонажі його ж художніх світів, то в інших дитячих письменників найчастіше переплітаються герої різних авторів. «Буратіно у Смарагдовому місті» (1996) Леоніда Владимирського, як свідчить заголовок, схрещує протагоніста казки Олексія Толстого із світом Олександра Волкова (до речі, саме Владимирський був художником-ілюстратором казок обох цих письменників).

Аркадій Хайт створив дитячу п'єсу-кросовер «Пригода у країні Мульті-Пульти» (1977), відому за однойменною аудіовиставою

<sup>1</sup> Булычев К. Аліса в Гусярях / Кір Булычев. – М.: Армада; Альфа-книга, 2000. – С. 9.

(музика Б. Савельєва та О. Флярковського, 1981). У ній «зустрілись» Вовк і Заяць з «Ну, постривай!», Крокодил Гена, Чебурашка і Шапокляк із казок Е. Успенського, Карлсон і Бременські музики, а також популярні «розбійники» (все ті ж Боягуз, Бовдур, Бувалий, які, як відомо, виступали в ролі «страшних лісових розбійників» у анімаційній кросоверній дилогії Інеси Ковалевської «Бременські музики» та «Слідами бременських музик» за В. Лівановим та Ю. Ентіним).

Що стосується драматургії, то можливості кросоверу застосовувалось у ній задовго до поширення самого поняття. Так, у ряді текстів 1920–1930-х років зустрічаються перехрещення дійових осіб і сюжетних ліній різних творів. Прикладом цього може бути п'єса Михайла Булгакова «Навіжений Журден» (1932), жанр якої драматург визначив як «мольєріана в трьох діях». У цій метатеатральній п'єсі (її дійовими особами, як і в «Кабалі святош», є актори мольєрівської трупи) Булгаков на загальному тлі «Міщанина-шляхтича» (звідки запозичені Ковьель, Учитель танців, Учитель музики) використав сцени і персонажів інших комедій Мольєра: Дон Жуан і Статуя Командора – з «Дон Жуана», філософ Панкрас – із «Шлюбу мимоволі», слуга Брендаван – зі «Скупого». Самого ж Мольєра серед дійових осіб немає (як немає Пушкіна у булгаковській драмі «Пушкін (Останні дні)»), проте незримо присутній його дух. Він оприявнюється як через акторів його трупи (Луї та Арманда Бежар, Андре Юбер, Едм і Катрін Дебрі, Філіп Дюкруазі, Жанна Боваль), так і персонажів його світу, що репрезентують різні Мольєрові творіння.

Майстром драматургічного кросоверу був Євгеній Шварц. Його філософська п'єса-казка «Голий король» (1934) створена в ті ж роки, що і «мольєріана» Булгакова. Вона являє собою кросовер відразу трьох текстів: казок Андерсена «Нове плаття короля», «Свинопас» та «Принцеса на горошині» (до речі, першою назвою п'єси було «Принцеса і свинопас»). При цьому витвір Є. Шварца є абсолютно самотутнім. Як зауважує В. Головчинер, драматург «створює свою п'єсу як глибоко оригінальне естетичне ціле, із власною логікою розвитку дії, новими характеристиками, мотивуванням вчинків. Йому було важливо, щоб за героями його п'єси читач впізнавав і персонажів історій Андерсена, народної казки»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. – С. 97.

Елементи кросоверу можна спостерігати і в сатиричній п'єсі-казці Шварца «Тінь» (1940), створеної за мотивами двох творів: «Неймовірна історія Петера Шлеміля» А. фон Шаміссо та казки «Тінь» Андерсена. Достатньо пригадати й ім'я головного героя «Тіні» Шварца – вченого Хрестіана-Теодора. У ньому поєднуються складові імен двох значущих для драматурга митців-казкарів – Андерсена і Гофмана. Характерно також і те, що обидва епіграфи до «Тіні», взяті з двох різних текстів Андерсена («Тінь» та «Казка мого життя»), наче виправдовують перетворення оригінальної фабули та сюжетну вторинність його власного драматичного твору. У першому епіграфі, в якому йдеться про андерсенівського вченого з «Тіні», драматург нагадує «історію про людину без тіні, яку знали всі і кожний на його (вченого – Є. В.) батьківщині. Повернись він тепер додому і розкажи свою історію, всі сказали б, що він почав наслідувати інших»<sup>1</sup>. У другому епіграфі також йдеться про перетворення запозиченого сюжету: «чужий сюжет ніби увійшов у мою плоть і кров, я перетворив його і тоді тільки випустив у світ»<sup>2</sup>. Таким чином Є. Шварц солідаризується із Андерсеном (як, власне, і з Шаміссо) у «вторинності» сюжету, праві та необхідності його перетворення. Як зауважує І. Захарієва, «заявивши таким чином про спадкоємність із сюжетом Шаміссо-Андерсена, Шварц пропонує оригінальне художньо-драматургічне вирішення даної теми»<sup>3</sup>.

У п'єсі Шварца «Попелюшка» (1945), створеної за мотивами казки Шарля Перро, постійно фігурують персонажі інших казок французького письменника: Кіт у чоботях, Синя борода, Хлопчик-мізинчик. Характерно, що дійовими особами «Попелюшки» (Король, Принц, Лісничий) вони сприймаються і як фіктивні персонажі – герої прочитаних казок, і в той же час як реально існуючі створіння. Наприклад, Король радить синові почитати казки про своїх «друзів»:

*Король. Тебе ще рано читать стихи! Будешь их читать, когда подрастешь. Возьми лучшие сказки! Например, про Кота в сапогах...*

---

<sup>1</sup> Шварц Е. Обыкновенное чудо / Евгений Львович Шварц. – М.: Эксмо, 2008. – С. 217.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Захариева И. Приметы сталинской эпохи в сказочной пьесе Евгения Шварца «Тень» [Електронний ресурс] / Ирина Захариева. – Режим доступу до ресурсу: // [http://liternet.bg/publish23/i\\_zaharieva/evgenij-shvarc.htm](http://liternet.bg/publish23/i_zaharieva/evgenij-shvarc.htm)

*Принц. И про Мальчика-с-пальчика...*

*Король. Вот именно! Очень увлекательно!*

*Принц. И про Синюю бороду... Как он семь жен зарезал...*

*Король. Не любишь ты моих друзей!¹*

А під час першої зустрічі з Попелюшкою на балу Король також характеризує «невідомій, прекрасній, таємничій гості» своїх «старих друзів», які знов-таки кваліфікуються ним як герої казкових історій, до того ж застарілих: *«Старые друзья, старые истории – это, конечно, штука хорошая, но ими уж никого не удивишь! Вот, например, Мальчик-с-пальчик. Милый, остроумный человек, но отчаянный игрок. Все время играл в прятки на деньги. А попробуй найди его. Или Кот в сапогах. Славный парень, умница, но как, бывало, придет, сейчас же снимет сапоги, ляжет на пол возле камина и дремлет. А главное, они все в прошлом. Их сказки уже сыграны и всем известны²»*.

Один із найвизначніших драматичних творів Григорія Горіна – «Поминальна молитва» (1987)<sup>3</sup> також створений за моделлю кросоверу. Адже ця п'еса, що являє собою трагікомедію за мотивами творів Шолом-Алейхема, не є простою обробкою твору видатного єврейського письменника про Тев'є-молочника та його сім'ю. Безперечно, повість «Тев'є-молочник», а також славнозвісний голлівудський мюзикл «Скрипаль на даху» є основними джерелами горінської п'еси («Поминальна молитва», власне, й почала писатись Горіним на прохання театру «Ленком» як обробка американського мюзиклу). Проте, подібно до свого видатного попередника Є. Шварца, створюючи оригінальний текст із «чужого сюжету» (принцип усіх «комічних фантазій» Г. Горіна), він знайшов напрочуд оригінальний і вдалий сюжетний хід, а зрештою – створив цілком самобутню п'есу. Він «перехрестив» із персонажами «Тев'є-молочника» героя ще одного твору Шолом-Алейхема – Менахема-Мендла з однойменної прозової книги. Горін зробив його не лише далеким родичем Тев'є, а й своєрідною пружиною, «режисером», рушійною

<sup>1</sup> Шварц Е. Золушка [Електронний ресурс] / Евгений Львович Шварц. – Режим доступу до ресурсу: // <http://dramateshka.ru/index.php/sh/3211-shvarc-e-zolushka>

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Горин Г. Поминальная молитва // Королевские игры / Григорий Израилевич Горин. – М.: Стоок, 1997. – С. 214–262.

силою всієї дії п'єси. Спочатку Менахем виступає в ролі свата (цю професію Менахем спробував і у книзі Шолом-Алейхема, у драмі ж він сватає для заможного м'ясника Лейзера Волфа старшу дочку Тев'є Цейтл). Потім, кинувши цю «невдячну справу», стає страховим агентом. Згодом він пропонує смертельно хворій дружині Тев'є Голді проект «єврейської їдальні». При цьому він згадує свої численні невдачі з книги Шолом-Алейхема «Менахем-Мендл» («Був я і страховим агентом, був і на Одеській біржі, був і в Київському острозі»). А наприкінці п'єси приїзд Менахема зі старенькою мамою (відсутньої, до речі, в Шолом-Алейхема) до Анатівки викликає трагікомічну ситуацію: адже після виселення з села «за межу осілості» саме до них, у Бердичів, збиралась їхати сім'я Тев'є.

Один із різновидів сучасної драми-кросоверу – п'єса, персонажами якої є не дійові особи різних творів, а історичні особи різних країн чи епох. За авторською волею, вони зустрічаються один з одним, або ж із героями, вигаданими самим драматургом. У подібних текстах історичні персонажі з минулого потрапляють до сучасного фіктивного хронотопу. Наприклад, у першій дії п'єси англійки Керріл Черчил «Дівчата з вищого товариства» («Top girls») до сучасному ресторану на запрошення ділової жінки Марлін прибувають славнозвісні жінки з минулого<sup>1</sup>. Серед них – шотландка Ізабелла Бьорд (1831–1904), яка багато подорожувала у віці 40–70 років, японка пані Ніджо (народилась 1258 року, була куртизанкою імператора, потім буддійською черницею, пішки пройшла всю Японію) та папеса Іоанна (жінка, що жила в IX столітті, видавала себе за чоловіка і, як вважається, була Папою Римським у 854–856 роках). Поряд із цими історичними жінками діють і дві героїні художніх творів минулого: безумна Грета (персонаж картини Брейгеля «Dulle Griet»), що у фартушку та обладунку веде за собою натовп жінок, які прориваються крізь пекло, борючись із чортами) та покірлива Гризельда (її історія розказана у творах Петрарки та Боккаччо, а також у Чосерових «Кентерберійських оповіданнях»). Всі вони розповідають свої «жіночі історії» та описують боротьбу за виживання, сперечаються, обговорюють сучасні феміністичні проблеми.

---

<sup>1</sup> Черчил К. Top girls / Кэрил Черчил // Антология современной британской драматургии. / Кэрил Черчил. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 19–116.



Подібні компіляції історичних, літературних і вигаданих дійових осіб зустрічаються і в драмі «Винахід любові» Тома Стоппарда<sup>1</sup>, яка присвячена англійському поету і професору Кембріджа Альфреду Едварду Хаусмену (1859–1936). Поряд із ним у п'єсі діють інші відомі представники англійської культури його часу: мистецтвознавець Джон Рескін та Волтер Пейтер, письменники Оскар Вайльд та Джером К. Джером, вчені-класики Марк Паттісон і Джон Постгейт тощо. Проте до персоносфери драми Т. Стоппарда належать також міфологічні і літературні персонажі. На початку твору з Хаусменом веде діалог на березу Стікса перевізник Харон. Серед дійових осіб «Винаходу любові» є також персонаж оперети Гілберта і Саллівана «Пейшенс» Банторн (прототипом якого був Оскар Вайльд). А упродовж всієї дії драми час від часу постають «трое в човні». Найбільш ефектно вони з'являються наприкінці твору, коли сам Джером К. Джером у ролі Джі гребе на веслах, а з двома іншими його супутниками зливаються клерк Чемберлен (виступає у ролі Джорджа) і письменник і редактор Френк Гарріс (до Гарріса з кількох творів Джерома він не має ніякого відношення, проте стає причетним до нього, очевидно, через співпадіння прізвища).

У зв'язку з художніми прийомами кросоверу слід згадати ще одну відому драму Тома Стоппарда – «Травесті». У ній за фантастичним припущенням англійського драматурга взаємодіють Ленін, Джайс і Тцара, які є відвідувачами одного з залів Цюріхської публічної бібліотеки: один із них слідкує за революційними новинами з Росії, другий – працює над «Уліссом», третій – складає дадаїстські поезії. Усі вони поміщені в Цюріх 1917 року, де всі трое справді мешкали, знаходячись в еміграції.

Подібні, сказати б, квазіісторичні (квазідокументальні) кросовери, що зображують можливі зустрічі митців, є доволі поширеними у сучасній драматургії. Типологічно подібним чином побудована драма «Поетика застілля» українського драматурга Володимира Діброви з Леніним, Сталіним, Троцьким і Поскрьобишевим у якості головних героїв. Прикладом схожої зі стоппардівським «Травесті» п'єси може бути і «Голубий вагон» сучасного російського драматурга В'ячеслава Дурненкова. Дійовими особами її постають

<sup>1</sup> Стоппард Т. Изобретение любви / Том Стоппард // Изобретение любви: Пьесы / Том Стоппард. – СПб: Азбука-классика, 2009. – С. 115–218

деконструйовані дитячі поети Корній Чуковський, Самуїл Маршак, Агнія Барто і Борис Заходер, які випивають горілку й при цьому обговорюють проблеми дитячої та дорослої літератури. Наприкінці твору поряд із цим квітетом, наче виправдовуючи назву драми, постає Перехожий, що виявляється композитором Шайнським (автором пісні «Голубий вагон»)¹.

У сучасній постмодерністській літературі подібні перехрещення письменницьких і персонажних долей також можна зустріти чимало. Пітер Акройд у романі «Журнал Віктора Франкенштейна» поєднав знаменитого вченого із роману Мері Шеллі «Франкенштейн», від особи якого ведеться нарація, із діями тодішньої англійської літератури (Персі Біші Шеллі, Джорждем Гордоном Байроном, Мері Шеллі тощо). А Василь Аксьонов до свого метароману «Жовток яйця» помістив стилізований під манеру Федора Достоєвського «Вісбаденський щоденник», у якому описано зустрічі й суперечки російського письменника із Карлом Марксом. Та й оповідання «Зустріч у дорозі» німецької письменниці Анни Зегерс, яку радянське літературознавство намагалось кваліфікувати як представницю соціалістичного реалізму, зображує фантастичну зустріч трьох письменників із різних країн і епох: Ернста Теодора Амадея Гофмана, Миколи Гоголя та Франца Кафки.

Один із найяскравіших прикладів сучасного драматургічного кросовера – п'єса визначного французького драматурга румунського походження Матея Вішнека «Машина Чехов»². Вона писалась ще наприкінці 1970-х років, а в 2000-ті Вішнек доповнив її двома новими сценами. У цій п'єсі персонажі різних чеховських драм (Дядя Ваня та Астров із «Дяді Вані», Треплев і Аркадіна з «Чайки», Ольга, Ірина, Маша, Бобік, Чебутикін, Тузенбах і Сольоний із «Трьох сестер», Раневська, Лопухін, Фірс із «Вишневого саду») вступають у контакт зі своїм творцем, а дія п'єси скомпонована як своєрідна мозаїка стосунків дійових осіб різних п'єс із Чеховим в останні дні його життя.

Вішнек також «дописує» за російського драматурга подальші долі деяких його героїв (наприклад, зображує, що сталося із

¹ Дурненков В. Культурный слой: Пьесы / Вячеслав Дурненков, Михаил Дурненков. – М.: Эксмо, 2005. – С. 346 – 347.

² Вишнек М. Машина Чехов / Матей Вишнек. – М.: Комментарии, 2009. – 64 с.

Лопакінім після того, як він купив вишневий сад). Показовою є фінальна сцена, в якій до Чехова приходять всі його персонажі. Серед них і Бобік із «Трьох сестер» (син Наталі, невістки трьох сестер), який розповідає про свою подальшу долю після смерті Чехова. Бобік став білим офіцером, емігрував, мешкав у Ніщі й думав про біди, що обрушились на Росію. Потому він повернувся на батьківщину, а в тридцяті роки був засланий у казахстанські табори.

Слід також згадати ще одну п'єсу М. Вішнека, в якій автор зображує неможливу зустріч видатного драматурга з своїм персонажем. Семюел Беккет і Годо є персонажами драми «Останній Годо» (1998). Вони зустрічаються біля театру, який, можливо, закритється після останньої вистави. Звідти щойно вигнали пана Годо, оскільки він виявився єдиним глядачем. Беккет зізнається, що він є його автором і намагається переконати свого персонажа у власному існуванні.

Володимир Сорокін застосовує стратегію кросоверу в п'єсі «Ювілей», що недаремно відсилає своїм заголовком до «жарту на одну дію» Чехова. У кросовері Сорокіна постають персонажі різних чеховських п'єс: «Іванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневий сад». Дія п'єси розгортається навколо урочистого свята – десятиріччя «Чеховпротеїнового комбіната імені А. Д. Сахарова», де «А. П. Чехови» переробляються на «класичний протеїн». Із промовою виступає директор комбінату. Виявляється, лише за три роки, *«завдяки самозреченій праці московських, петербурзьких, тульських, київських і новосибірських будівельників та добровольців, були збудовані Класпротеїнові комбінати з переробки О. С. Пушкіних, М. Ю. Лермонтових, І. С. Тургєневих, М. В. Гоголів, Л. М. Толстих, Ф. М. Достоевських і А. П. Чехових»*<sup>1</sup>. Директор з гордістю підкреслює показники заводу: *«За десять років нами перероблено 17612 А. П. Чехових у віці від 7 до 86 років, загальною вагою 881 тон. Всього випущено: 350 тон рідкого чеховпротеїнового, 118 тон згущеного чп, 78 тон чп-порошка, 62 тони чп-бінтів, 25 тон чп-спіралей, 17 тон чп-манжетів, 10 тон чп-гільз, 10 тон чп-вкладшишів, 8 тон чп-пластирів, 8 тон чп-протяжок, 6,2 тони чп-пластин»*<sup>2</sup>. Після промови директора демонструється документальний фільм, що зображує процес виробництва чеховпротеїна: *«Забій, зняття*

<sup>1</sup> Сорокін В. Г. Капитал: Полное собрание пьес / Владимир Георгиевич Сорокин. – М.: Захаров; ИП Богат, 2007. – С. 127.

<sup>2</sup> Там само.

*шкіри й обвалка восьми Антон Павловичей Чехових у віці 9, 12, 16, 22, 35, 37, 43 і 72 років проводить бригада Юрія Костянтинівича Дев'ятко. Робота ведеться електрозабійниками та електропилами новітньої конструкції»<sup>1</sup>.*

І після завершення документальної стрічки актори Калузького драматичного театру презентують свою виставу, що власне й є кросовером за драматургією Чехова. Перша ж авторська ремарка і перший діалог «Ювілею» засвідчує інтертекстуальну й жанротворчу стратегію В. Сорокіна:

*«На сцені: тераса будинку, що виходить на квітучий вишневий сад; в саду гоїдалки; на терасі стіл, сервірований для вечері, з палаючою лампою посередині, стільці, на одному з яких гітара. Вечоріє. Чути, як в будинку грають на роялі. Вся декорація, включаючи найдрібніші деталі (яблука на столі, листя та ін.) зроблена із нутроців А. П. Чехових. Іванов сидить за столом і читає книгу. З глибини саду до нього навипиньках підкрадається Ніна Зарічна і, порівнявшись з ним, голосно плескає в долоні.*

*НІНА. Але він зараз поїхав з мачухою. Червоне небо, вже починає сходити місяць, і я гнала коней, гнала (сміється). Але я рада (міцно тисне руку Іванова).*

*ІВАНОВ (читаючи). Добре, після...*

*НІНА. Це так... Бачите, як мені важко дихати. Через півгодини я поїду, треба поспішати. Не можна, не можна, Заради Бога не тримайте. Батько не знає, що я тут.*

*ІВАНОВ. Я читаю... потім...*

*НІНА. Батько і його дружина не пускають мене сюди. Кажуть, що тут богема... бояться, як би я не пішла в актриси... А мене тягне сюди до озера, як чайку... Моє серце повне вами (озирається).*

*ІВАНОВ. Не чіпляйтесь!<sup>2</sup>*

Сорокін будує свій текст як центон, вдаючись до буквальних цитат із драм Чехова. Фрагменти ремарок запозичено із «Іванова», «Дяді Вані» та «Вишневого саду». Репліки дійових осіб – із «Чайки» (Ніна) та «Іванова» (Іванов). Весь подальший текст вистави

<sup>1</sup> Сорокін В. Г. Капитал: Полное собрание пьес / Владимир Георгиевич Сорокин. – М.: Захаров; ИП Богат, 2007. – С. 130.

<sup>2</sup> Там само. – С. 131–132

«Калузького театру» складається із «зшитих» уривків різних чеховських п'єс: окрім персонажів «Іванова» та «Чайки», їх озвучують дійові особи «Трьох сестер» (Ірина, Ольга, Маша), «Дяді Вані» (Астров, Войницький), «Вишневого саду» (Фірс). Репліки звучать як незв'язані уривки чи розрізнені скалки, хоча самі герої намагаються фізично взаємодіяти між собою:

*ФІРС. Вони були у нас на Святій, піввідра огірків з'їли... (Бурмоче)*

*ДЯДЯ ВАНЯ. Я у тебе нічого не брав.*

*ФІРС (чистячи щіткою дядю Ваню, повчально). Знову не тіштанці вділи. І що мені з вами робити!*

*Входить Маша*

*МАША. Сидить собі, посиджує...*

*ДЯДЯ ВАНЯ (пожавши плечима). Дивно, я замахнувся на вбивство, але мене не арештовують, не віддають під суд<sup>1</sup>.*

Час від часу всіх чеховських персонажів (або, точніше, курських акторів) мобілізує Голос, що десять разів упродовж вистави закликає їх до одної й тієї ж самої ритуальної процедури: «Увага! Час крику у внутрішні органи А. П. Чехових». Після цього заклику персонажі справді кричать у різні внутрішні органи, вигукуючи різні абсурдні звуконаслідування:

*НІНА (кричить у печінку). Щаром! Щаром! Щаром!*

*ОЛЬГА (кричить у легені). Біраматрія! Біраматрія! Біраматрія!*

*АСТРОВ (кричить у нирку). Оролама! Оролама! Оролама!*

*ІРИНА (кричить у жовчний міхур). Ухачастк! Ухачастк! Ухачастк!*

*ФІРС (кричить у селезінку). Маір'яше! Маір'яше! Маір'яше!*

*ДЯДЯ ВАНЯ (кричить у нирку). Бохва! Бохва! Бохва!*

*МАША (кричить у серце). Фантако! Фантако! Фантако!<sup>2</sup>.*

Цими ритуальними вигуками дійові особи В. Сорокіна нагадують персонажів-маріонеток «Голомозої співачки» Е. Йонеско, які теж вдаються у фінальній сцені «антип'єси» до різного роду нерозбірливих викрикувань.

Завершується вистава за Чеховим, як і сама драма В. Сорокіна, славнозвісною реплікою Фірса («Ех ти... нездара!») та не менш

<sup>1</sup> Сорокин В. Г. Капитал: Полное собрание пьес / Владимир Георгиевич Сорокин. – М.: Захаров; ИП Богат, 2007. – С. 138.

<sup>2</sup> Там само. – С. 141.

відомою ремаркою з «Вишневого саду» про «звук розірваної струни», який модифікується, «переходить у м'яке, монотонне гудіння»<sup>1</sup>.

Ця, на перший погляд, абсурдна драма, як і основна сюжетна ситуація із «класпротейновими комбінатами», що отримала шквал обурення і нищівної критики (причому навіть у низці сучасних літературознавчих праць), на нашу думку, вкотре підтверджує метафоричну природу творчості Сорокіна. Як і в його драмі-ремиксі «Dostoyevskiy-tigr», де застосовано метафору літератури як наркотика, а процесу читання художніх творів як колективного кайфу, в основі «Ювілею» також лежить метафора. Сорокін не стільки десакарлізує російську класику, скільки зображує, до чого призводять процеси її масового споживання. Він висміює культ класики, поширене в Росії благоговіння перед великими письменниками, що перетворюється на «тонажну ідеологію» і «дерев'яну мову функціонерів»<sup>2</sup>. Окрім того, п'єсу В. Сорокіна можна розглядати і «як гротескну метафору розчинення, участі «речовиниЧехов» у драматургії та театрі нашого часу»<sup>3</sup>.

За законами кросоверу побудовано й іншу п'єсу В. Сорокіна – «Дисморфоманія», в якій перетинаються персонажі двох трагедій В. Шекспіра – «Гамлет» та «Ромео і Джульєтта». Як і «Ювілей», вона також складається із двох частин, а кросоверна складова подається через метатеатральність. У першій частині «Дисморфоманії» (заголовок п'єси означає психічний розлад, що виражається хворобливою переконаністю у наявності удаваного фізичного недоліку) дії фактично немає – це скоріше розтягнена експозиція. Вона ґрунтується лише на озвучених Голосом із репродуктора історій хвороб пацієнтів психіатричної лікарні, що їх виводять на сцену санітари. Друга ж частина п'єси Сорокіна являє собою виставу, що розігрують хворі за вказівкою санітарів. Саме у цій «п'єсі у п'єсі» поєднуються в один текст «Гамлет» і «Ромео і Джульєтта»: хворий Г. надягає костюм Гамлета, хвора Д. – Джульєтти, хворий К. – Короля, хвора

<sup>1</sup> Сорокін В. Г. Капитал: Полное собрание пьес / Владимир Георгиевич Сорокин. – М.: Захаров; ИП Богат, 2007. – С. 144.

<sup>2</sup> Шруба М. Чеховские реминисценции в пьесах Акунина, Сорокина, Гловацкого и Мэмета (К типологии интертекстуальных приемов) / Манфред Шруба // Philologica. – 2012. – № 9. – С. 246.

<sup>3</sup> Катаев В. Б. Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / Владимир Борисович Катаев. – М.: Изд-во Московского университета, 2002. – С. 220.

К. – Королеви, хворий Т. – Тібальта, двоє інших хворих – костюми Годувальниці і Гораціо. За авторською ремаркою, дія розгортається на площі «у Вероні перед Ельсинорським замком»<sup>1</sup>. Окрім того, на цій площі розкладені атрибути психіатричної лікарні – предмети, за допомогою яких душевнохворі сподівались позбутись своїх недоліків (банка, пластир, корок, випрямлювач спини, пластина, розширювачі повік, нашійник).

Шекспірівські цитати у цій шизофренічній виставі перебріхуються, переказуються приблизно, розбавляються сторонніми вставками, від чого порушується ритм (білий п'ятистопний ямб), а стиль стає кострубатим. Ось, наприклад, як звучить знаменитий монолог Гамлета: *«Бути чи не бути – ось два питання. Що краще для людини, для нормальної людини – погодитися робити все, як треба, або не погоджуватися і не робити, як треба?»*<sup>2</sup>. У текст трагедій Шекспіра вкрапляються просторіччя, звороти, що характерні для сучасної розмовної мови:

*ГАМЛЕТ. Я думав зробити краще.*

*ГОДУВАЛЬНИЦЯ. Індик також думав.*

*ГОРАЦІО. Клич лікаря! Клич лікаря скоріше! Чума на ваші дві домівки! Через ваші помилки і погану поведінку я піду хробакам на харчування! Ви просто безчесні люди! Ви мені тільки погане робите!*<sup>3</sup>.

Драматичні тексти Шекспіра і Чехова взагалі є найбільш репрезентативними для створення сучасних драм-кросоверів. Так, Юрій Бархатов створює свою п'єсу «Гамлет і Джульєтта»<sup>4</sup>, яка являє собою кросовер відразу шести шекспірівських трагедій. Про це свідчать авторський жанровий підзаголовок («Весь Шекспір у короткому викладі + бонус (хеппі-енд!)») і список дійових осіб, куди входять: Гамлет, Леді Макбет, його мати, вдова; Отелло, її наречений; Джульєтта; Король Лір, її батько; Регана, відьма, дочка Ліра; Гонерілья, ще одна відьма і дочка Ліра; Титанія, королева ельфів<sup>5</sup>. Принагідно зауважимо,

<sup>1</sup> Сорокин В. Г. Капитал: Полное собрание пьес / Владимир Георгиевич Сорокин. – М.: Захаров; ИП Богат, 2007. – С. 176.

<sup>2</sup> Там само. – С. 191.

<sup>3</sup> Там само. – С. 180.

<sup>4</sup> Бархатов Ю. Гамлет и Джульетта [Електронний ресурс] / Юрий Бархатов. – Режим доступу до ресурсу: // <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.85/>

<sup>5</sup> Там само.

що метатеатральну п'єсу «Гамлет і Джульєтта» створює також Драматург із п'єси японця Кокі Мітані «Академія сміху» (2001): за наказом Цензора він переробляє написану ним комедію «Ромео і Джульєтта» у більш героїчного «Гамлета».

Ірландський драматург Брайан Фріл стикає постарілих персонажів двох різних чеховських драм: у його п'єсі-кросовері «Після завіси» («Afterplay», 2002) сорокарічна Соня з «Дяді Вані» зустрічається з п'ятдесятирічним Андрієм Прозоровим із «Трьох сестер» у привокзальному буфеті, в радянській Москві 1920-х. А Дмитро Бавільський у п'єсі-прикелі «Читання карти навпомацки» схищує не лише персонажів двох чеховських творів, зробивши коханцями Раневську («Вишневий сад»), яка збирається повернутись з Парижа у Росію, та Тригоріна («Чайка»), що прийшов з нею попрощатися. Драматург стикає з дійовими особами (окрім Раневської і Тригоріна, тут діють Варя, Яша, Шарлотта) їх творця – Чехова. Той постає в якості літературного колеги Тригоріна та їде у поїзді разом із Раневською. Таким чином, ця драма має також ознаки приквелу (до «Вишневого саду»).

Розглянуті вище зразки драми-кросоверу дозволяють не лише виділити його жанрові прикмети (перетинання сюжетних ліній і персонажів різних творів одного автора або ж різних авторів), але й побудувати типологію цього жанру з огляду на його персоносферу:

1. Фікційний кросовер, у якому перетинаються персонажі різних фікційних світів (персонажі трьох різних казок Андерсена у «Голому королі» Є. Шварца; Гамлет, Отелло, леді Макбет, Джульєтта, король Лір з дочками, Титанія у п'єсі «Гамлет і Джульєтта» Ю. Бархатова);

2. Квазідокументальний кросовер, у якому перехрещуються реальні історичні особи («Шекс проти Шо» Б. Шоу, де відтворено ляльковий боксерський поєдинок двох драматургів; «Травесті» Т. Стоппарда, де взаємодіють Ленін, Джойс і Тцара; «Поетика застілля» В. Діброви з Леніним, Сталіним, Троцьким і Поскрьобишевим; «Голубий вагон» В. Дурненкова, в якому дійовими особами є дитячі поети Корній Чуковський, Самуїл Маршак, Агнія Барто і Борис Заходер);

3. Кросовер змішаного типу, в якому реальні особи взаємодіють із героями фікційних світів (у п'єсі М. Булгакова «Навіжений Журден» презентовані як реальні актори мольєрівської трупи, так



і дійові особи різних комедій Мольєра; «Винахід любові» Т. Стоппарда, де діють як представники англійської культури і науки (А. Е. Хаусмен, Дж. Рескін, В. Пейтер, О. Вайльд, Джером К. Джером та інші), так і літературні й міфологічні персонажі: перевізник Харон, герої джеромівського роману «Троє в човні не рахуючи собаки», персонаж оперети Гілберта і Саллівана «Пейшенс» Банторн; Раневська з «Вишневого саду» і Тригорін з «Чайки» взаємодіють з самим Чеховим у драмі Д. Бавільського; чеховські персонажі вступають в контакт із своїм творцем у «Машині Чехов» Матея Вішняка; Беккет і Годо в «Останньому Годо» цього ж автора).

Таким чином, у жанровій картині сучасної драматургії широко застосовуються різноманітні авторські стратегії, спрямовані на ігри з існуючими текстами. Функціонування драми-кросоверу з її оригінальними сюжетотворчими і жанротворчими формами наче підтверджує тезу М. Бахтіна: «Кожна епоха по-своєму переакцентує твори найближчого минулого. Історичне життя класичних творів є, по суті, безперервним процесом їх соціально-ідеологічної переакцентуації»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – С. 331.

---

## ПІСЛЯМОВА

---

Сучасна драматургія, на відміну від попередніх епох, позбавлена домінуючих жанрів. У ній взагалі відсутні магістральні як стильові, так і жанрові тенденції. Натомість саме ця відсутність і складає чи не найбільш характерну рису сучасної драми – її жанрову відкритість і плюралізм. Жанрова динаміка сучасної драматургії значно збагачує і жанрові форми, і структурні елементи творів, призводячи до оновлення жанрової системи, до пошуків нових жанрових форм. Форми ж ці у драматургів можуть знов і знов стикатися, «зіштовхуватись» та утворювати, за словами В. Шкловського, «нові сполучення з раніше існуючих спільностей», що в свою чергу є «результатом нового переусвідомлення життя»<sup>1</sup>.

Визначну роль у *жанротворенні* відіграють структурні та композиційні зміни, епізація та ліризація, інтертекстуальність та метатеатральність. Значущими є й такі категорії, як хронотоп і персоносфера, що відіграють визначальну роль у жанровій диференціації сучасних трагікомедій й трагіфарсу, драми-притчі й драми-параболи.

Традиційні драматичні жанри мають здатність *еволюціонувати*, деформуватись, відходити від своєї канонічної схеми, набувати нових жанрових прикмет, зберігаючи при цьому автентичне жанрове обличчя у цілому. Боротьбу героя трагедії з «вищими силами» замінює елементарна боротьба за виживання в умовах суспільно-політичних або економічних негараздів, місце жорстокого фатуму посідає не менш жорстокий побут, фатальні спрямування трагічної особистості знижуються. Масштаб трагічного героя значно зменшується: він стає екзистенційно невеликою особистістю. Піднесений і філософський діалог зводиться до обміну незначущими репліками про повсякденні проблеми. Замість широких трагедійних узагальнень приходиться вузьке, локальне, конкретне. Естетичний катарсис і естетична насолада класичної трагедії повністю редукується у сучасній. Крім того,

---

<sup>1</sup> Шкловский В. Б. Избранное: В 2 т. / Виктор Борисович Шкловский. – М.: Художественная литература, 1983. – Т. 1. – С. 492.

у трагічну тканину останньої вплітається комічне, фарсове, гротескне, що доволі органічно поєднується із нею.

Драматичним жанром у сучасному просторі може ставати не лише позадраматичний або ж позалітературний жанр. На жанрові категорії перетворюються концепти, які взагалі не пов'язані зі сферою генології. Так, у жанровій системі сучасної драматургії помітне місце посідає «драма абсурду», *конверсована* із однойменної течії. Поетикальні ознаки течії (руйнування традиційних елементів драматичного тексту, абсурдні сюжетні ситуації, екзистенційні персонажі, сполучення реальності й фантастики, словесний нонсенс тощо) при цьому перетворюються на жанрові риси.

Жанрові трансформації сучасного драматичного тексту визначаються відцентровим й доцентровим рухом. Елементи полярних жанрів (трагедія і комедія) не лише взаємопроникають, взаємодоповнюються і взаємозамінюються, конструюючи у процесі *жанрової дифузії* жанри-гібриди (трагіфарс), але при зближенні й навіть злитті зберігають свою автономність (*жанрова конвергенція*), що призводить до жанрового поліфонізму, в якому представлені чи не всі основні традиційні жанри драматургії. У тексті відбувається також поєднання елементів епічної та ліричної драми, які, на відміну від компонентів окремих жанрових структур, перебувають у більш динамічному конвергенційному стані.

Жанрові модифікації охоплюють видозміни архаїчних жанрів драматургії (містерія, міраклъ, мораліте, фарс, комедія дель арте), котрі на тривалий час (нерідко на кілька століть) «випали» з історії театрального мистецтва. Архаїчні жанри не стільки реставруються, скільки суттєво оновлюються, наповнюються новим жанровим змістом і набувають таких нових форм, що часто мають мало спільного із середньовічними жанровими матрицями. Вони розпадаються на окремі жанрові типи. Релігійна драма представлена такими типами, як містерія-реконструкція, містерія-реінтерпретація, містерія-деконструкція, містерія-буф. Дидактичні жанри модифікуються в сучасні драму-притчу і драму-парабола, котрі диференціюються за рядом магістральних жанрових ознак (часопростір, персоносфера, образність, морально-філософський аспект, дидактизм, міжжанровий синтез). Як модифікований із середньовічного конвенційного фарсу, так і доповнений елементами інших жанрів (комедія, мелодрама, драма) та метажанрів (детектив, політична сатира), фарс являє собою один

із найпродуктивніших жанрів сучасної драматургії: конвенційний (любовний, «спальний») фарс, «чорний фарс» та сатирично-політичний фарс. Комедія дель арте модифікується на рівні персоносфери, акцентує й актуалізує принцип маски; її атмосфера театральності й маскарадності метатеатралізує сучасний текст, що запозичує в давнього жанру ігрове начало, імпровізаційну стихію, лацці.

Найсучасніші жанрові форми, які оформились у драматургії лише на межі ХХ–ХХІ ст., являють собою сюжетні відгалуження від базового тексту та є результатом інтермедіальних контактів драматургії, переважно із аналогічними явищами світового кінематографу. Провідні ознаки поетики таких жанрових новацій, як драма-сиквел, драма-приквел, драма-римейк, драма-ремікс, драма-сайдквел, драма-кросвер, передусім корелюють із рецепцією та інтерпретацією претексту, експліцитним та імпліцитним діалогом із ним, його хронотопом та персоносферою. Наприклад, експліцитний діалог із класичним текстом оприявнюється у заголовковому комплексі твору; іронічне ставлення до претексту проявляється у подвійному кодуванні, деконструкції, пастишуванні та травестіюванні; основні сюжетні ходи і вузли претексту повторюються; сюжет класичного тексту набуває парадоксального витлумачення тощо.

Подальші дослідження жанрів сучасної драматургії мають величезні **перспективи**. Поряд із висвітленням універсальних особливостей жанротворчих процесів у світовій драматургії, на часі є **аналіз окремих національних жанрових систем**. Нагальною, наприклад, є потреба у вивченні родової та жанрової динаміки української драматургії на зламі ХХ–ХХІ століття, подібно до ґрунтовних студій, яка здійснили щодо жанрів української драми на межі ХІХ–ХХ сторіччя Н. П. Малютіна. Разом із тим плідною могли б стати спроби компаративного аналізу різних жанрових систем, як однієї національної традиції (наприклад, української драми кінця ХІХ – початку ХХ століття із українською драмою кінця ХХ – початку ХХІ сторіччя), так і різних (перш за все споріднених, скажімо, української та польської, російської та білоруської).

Вектором подальших студій сучасної драматургічної генології може стати **співвідношення національного та інтернаціонального**. Вивчення жанрів сучасної драматургії різних країн засвідчує, що переважна більшість жанротворчих процесів є універсальною. Наприклад, традиції європейського театру абсурду потужно

проявились у творчості сучасного японського драматурга Мінору Бецуяку, а жанр італійської комедії дель арте однаково успішно модифікується у п'єсах драматургів з Великої Британії (Р. Бін), Росії (Л. Петрушевська), України (С. Лелюх). Проте не враховувати національних театральних традицій, у тому числі й традицій жанрових, неможливо. Наприклад, для британської драми функціонування фарсу є набагато репрезентативнішим, ніж, скажімо, у російській драматургії. А традиції шкільної драми, вертепу й понині живлять сучасну українську драматургію, у той час, як, наприклад, у театрі Сполучених Штатів Америки подібні жанрові традиції відсутні.

Досить гостро стоїть проблема написання *історії драмознавства*, насамперед українського. Адже історія національної науки про драму, принаймні доби незалежної України, ще не створена, позаяк потреба в цьому безперечно існує. Окремим аспектом такого дослідження безперечно мала б стати історія драматургічної жанрології. Думається, що у перспективі вітчизняними драмознавцями має бути створена також ґрунтовна історія світових вчень про драму – від Аристотеля до Лемана.

Цікавим і майже не вивченим аспектом генологічних студій у галузі драматургії є функціонування драматичних жанрів та їх компонентів у *недраматичних текстах*. Перспективним, наприклад, може стати вивчення драматичних форм усередині епічних жанрів. Наприклад, епізод роману Дж. Джойса «Улісс» «Цірцея» (названий автором «драматичною фантазією») повністю створений у формі драматичного тексту, має його структуру і композицію. Або ж повість Сигизмунда Кржижанівського «Клуб убивць літер» містить розділ, що також повністю відтворює структуру драматичного тексту. Потребують дослідження і прояви метатеатральності у недраматичних текстах. Наприклад, роман англійського письменника Баррі Ансворта «Мораліте» має яскравий метатеатральний характер, що закладений у самому його заголовку. У ньому на тлі Столітньої війни трупа мандрівних акторів ставить знову й знов мораліте «Гра про Томаса Веллса», і кожна нова вистава стає частиною розслідування недавнього жорстокого вбивства.

Показово, що Джуліан Барнз наприкінці роману «Шум часу», який ми згадували у передмові, знову звертається до драматургічної термінології: він зауважує, що «трагедії в ретроспективі схожі

на фарси», а його протагоніст Шостакович «часом відчував, що його життя, як і життя багатьох інших, як і життя його країни, – трагедія; трагедія, головний герой якої міг вирішити свою нестерпну дилему, лише вкоротивши собі віку. Але він так не вчинив. Ні, він не був шекспіріанцем. І тепер, проживши забагато, він навіть починав розглядати власне життя як фарс»<sup>1</sup>.

Також перспективним нам видається студіювання жанрових модифікацій драми у ліричних та ліро-епічних творах. Так, для української поетичної традиції характерним є звернення до театрального вертепу. Слід згадати в цьому контексті твори Ігоря Калинця (збірка «Відчинення вертепу»), Івана Малковича (ліричний цикл «Вертепчик»), Грицька Чубая (поема «Вертеп»). Їх вивчення з точки зору метатеатральності, жанрової специфіки, присутності драматичних елементів певно могло б сприяти уточненню міжродових процесів, зокрема дифузії, конверсії та конвергенції.

Продуктивним є й вивчення *метажанрів* сучасної драматургії, котрим за обмеженим обсягом ми не змогли приділити належної уваги у нашому дослідженні. Аналіз поетикальних рис документальної драми, біографічної драми, драми-фентезі та інших поширених у сучасному театральному просторі метажанрів, їх кореляції з жанрами драматургії та словесності в цілому безумовно розширити уявлення про жанрову систему сучасної драматургії.

Серед перспективних напрямків жанрологічних студій сучасної драматургії є *вивчення жанрів у інтермедіальному просторі*. Дослідникам неодмінно слід звернутись до інтерсеміотичних перекладів п'єс, котрі або цілком зберігають у сценічному втіленні свою жанрову природу, або ж змінюють її при режисерському прочитанні. Серед трансформацій, що драматичний твір зазнає під час театального втілення, жанрові є чи не найважливішими. Поряд із театальною трансформацією жанру, у майбутніх розвідках слід звернути увагу і на інші трансмедійні перевтілення драматичного тексту, зокрема, предметом студій має стати також кінематографічна і телевізійна рецепція літературного матеріалу. Подібні жанротворчі інтермедіальні дослідження стали б підтвердженням і логічним продовженням концепцій Г.-Т. Лемана про «постдраматичний театр» і О. С. Чиркова про драматургію як «метавид мистецтва».

---

<sup>1</sup> Барнз Джуліан. Шум часу. – С. 215.

## БІБЛІОГРАФІЯ

1. «Гулливер у Швейцарії». Макс Фріш – інтелектуал на перехресті традицій і культур / Упор. М. Унзер, Є. Волошук, О. Чертенко. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – 256 с.
2. «Мюнхенская свобода» и другие пьесы. Немецкоязычная драма 2-й пол. XX столетия. [сост., предисл., пер. с нем. В. Колязина]. – М.: Новое литературное обозрение, 2004.– 365 с.
3. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Сборник научных трудов – Тверь: ТвГУ, 1999. – 219 с.
4. 13 сучасних українських п'єс. – К.: Преса України, 2013. – 576 с.
5. Абалкин Н. У наших соседей / Николай Абалкин // Театр. – 1959. – №12. – С. 169.
6. Авансцена : Информ. зб. сучас. укр. драматургії / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса ; [упоряд. Я. Верещак та ін.; передм. О. Бондаревої]. – К.; Л.: Сполом, 2012. – 135 с.
7. Айдачич Д. Передмова / Деян Айдачич // Новітня сербська п'єса / Деян Айдачич. – К.: ДЦТМ імені Л. Курбаса, 2006. – С. 7–34.
8. Акунин Б. Комедия / Б. Акунин. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 192 с.
9. Акунин Б. Чайка / Б. Акунин. – СПб. : ИД Нева ; М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 191 с.
10. Американські літературні студії в Україні : [зб. наук. ст.]. Вип. 8. / Сучасна американська драма: тенденції, постагі, тексти. Матеріали міжнародного симпозиуму. Київ, 8 вересня 2012 / відп. редактори Н.О. Висоцька, Т. Н. Денисова. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014 – 377 с.
11. Анастасьев Н. Профили американского театра (60-е годы) / Николай Анастасьев // Вопросы литературы. – 1969. – № 6. – С. 139–158.
12. Андреев Д. Л. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. Роза Мира / Даниил Леонидович Андреев. – М.: Московский рабочий; Присцельс, 1995. – 608 с.
13. Андреев Л. Маски Мишеля де Гельдерода / Леонид Андреев // Гельдерод Мишель де. Театр / Леонид Андреев. – М.: Искусство, 1983. – С. 653–694.
14. Антология современной британской драматургии. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 768 с.
15. Антология современной польской драматургии 2. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 736 с.

16. Антологія сучасної польської драматургії. – М.: Нове літературне обозрення, 2010. – 772 с.
17. Антологія сучасної словацької драматургії. – М.: Нове літературне обозрення, 2014. – 720 с.
18. Антологія сучасної словенської драматургії. – М.: Нове літературне обозрення, 2016. – 816 с.
19. Антологія сучасної фінської драматургії. – М.: Нове літературне обозрення, 2016. – 408 с.
20. Антологія сучасної французької драматургії. – Т. I. – М.: Нове літературне обозрення, 2009. – 544 с.
21. Антологія сучасної французької драматургії. – Т. 2. – М.: Нове літературне обозрення, 2011. – 560 с.
22. Антологія сучасної швейцарської драматургії. – М.: Нове літературне обозрення, 2013. – 496 с.
23. Ануй Ж. Антігона / Жан Ануй // Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард / Жан Ануй. – К.: Основи, 1993. – С. 212–253.
24. Аполлинер Г. Естетическа хірургія. Лірика. Проза. Театр / Гійом Аполлинер. – СПб.: Симпозиум, 1999. – 560 с.
25. Ар'є П. Баба Прися та інші п'єси / Павло Ар'є. – Брустури: Дискурс, 2015. – 275 с.
26. Ар'є П. Кольори [Електронний ресурс] / Павло Ар'є – Режим доступу до ресурсу: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/koljogy-pavlo-are/>
27. Аррабаль Ф. Защита странного искусства / Фернандо Аррабаль // Современная драматургия. – 1990. – №3. – С. 180–184.
28. Арто А. Струя крови / Антонен Арто // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Антонен Арто. – М.: ГИТИС, 1994. – С. 143–146.
29. Арто А. Театр и его двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Антонен Арто. – СПб. – М.: Симпозиум, 2000. – 440 с.
30. Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима. / Антонен Арто. – М.: Мартис, 1993. – 192 с.
31. Архипов Ю. Гуго фон Гофмансталь: поэзия и жизнь на рубеже двух веков / Юрий Архипов // Гофмансталь Гуго фон. Избранное / Юрий Архипов. – М.: Искусство, 1995. – С. 6–43.
32. Асмут Б. Вступ до аналізу драми; пер.з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова] / Бернхард Асмут. – Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2014. – 220 с.
33. Атаманчук В. П. Жанр трагедії в українській драматургії 1910–1920-х років: ідейно-естетична парадигма : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Вікторія Петрівна Атаманчук. – К.: Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 2007. – 20 с.



34. Ахмади А. Традиции комедии дель арте в русской литературе (1750–1938) / Абдолмаджид Ахмади. – М.: Водолей, 2013. – 152 с.
35. Ахмади А. Традиции комедии дель арте в русской литературе 1900– 1930-х годов: автореф. дисс... канд. филол. наук:10.01.01 / Абдолмаджид Ахмади. – Екатеринбург, 2013. – 18 с.
36. Бабенко В. Г. Драматургия современной Англии / Владимир Гаврилович Бабенко. – М.: Высшая школа, 1981. – 144 с.
37. Бабичева Ю. В. Жанровые разновидности русской драмы (на материале драматургии М. А. Булгакова) / Юлия Викторовна Бабичева. – Вологда: ВГПИ, 1989. – 96 с.
38. Бавильский Д. Чтение карты наощупь [Электронный ресурс] / Дмитрий Бавильский – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj55/bavilsky.html>
39. Багдасарян О. Ю. Поствампиловская драматургия: поэтика атмосферы: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Юрьевна Багдасарян. – Екатеринбург, УрГПУ, 2006. – 20 с.
40. Банах И. Ремейк в современной русской драматургии: стратегии и трансформации классики // Культ-товары: феномен массовой литературы в современной России: сб. науч. статей / И. Банах – СПб: Петербургский институт печати, 2009. – С. 156–164.
41. Банацька Н. А. Християнські мотиви та образи в драматургії Лесі Українки (морально-ціннісні аспекти): дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Наталія Анатоліївна Банацька. – НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2000. – 195 с.
42. Барнз Д. Шум часу / пер. із англ. Віри Кузнецової / Джуліан Барнз. – К.: Темпора, 2016. – 248 с.
43. Барро Ж. «Носорог» – это бурлескный кошмар / Жан-Луи Барро // Театр. – 1994. – № 2. – С. 190–191.
44. Барт Р. Работы о театре / Составление, перевод с фр. и послесловие М. Зерчаниновой. / Ролан Барт. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 176 с.
45. Бархатов Ю. Гамлет и Джульетта [Электронный ресурс] / Юрий Бархатов. – Режим доступа: // <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.85/>
46. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
47. Бахчанян В. «Вишневый ад» и другие пьесы / Вагрич Бахчанян. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 424 с.
48. Бейдерман О. Острів пана Морено: П'єси / Олександр Бейдерман. – К.: Факт, 2005. – 108 с.
49. Бентли Э. Жизнь драмы / Эрик Бентли. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 406 с.

50. Бентли Э. Жизнь драмы / Эрик Бентли. – М.: Искусство, 1978. – 367 с.
51. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / Вальтер Беньямин. – М.: Аграф, 2002. – 288 с.
52. Бердяев Н. А. О назначении человека / Николай Александрович Бердяев. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
53. Бернгард Т. Іммануїл Кант та інші п'єси / Томас Бернгард. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 216 с.
54. Бернгард Т. Старі майстри: Комедія. Елізабет II: Катма комедії / Томас Бернгард. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – 275 с.
55. Бернхард Т. «Видимость обманчива» и другие пьесы / Томас Бернхард. – М.: Ad Marginem, 1999. – 710 с.
56. Берфус Л. Сексуальные неврозы наших родителей [Электронный ресурс] / Лукас Берфус. – Режим доступа до ресурсу: // <http://www.theatre-library.ru/authors/b/berfus>
57. Бідненко Н. П. Драма в аспекті художнього перекладу (на матеріалі українських і російських перекладів п'єси Б. Шоу «Учень диявола») : дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Наталія Петрівна Бідненко. – Д.: Дніпропетровський нац. ун-т, 2000. – 234 с.
58. Близнюк А. С. Притчово-алегоричний напрям в епічній драмі: дис.... канд. філол. наук: 10.01.06 / Андрій Сергійович Близнюк. – Житомир, 1995. – 208 с.
59. Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори / Упор. та автор передм. Лариса Залеська Онишкевич. – Київ-Львів: Час, 1997. – 640 с.
60. Блок А. А. Собр. соч. в 6 т. – Т. 3 / Александр Александрович Блок. – М.: Правда, 1971. – 416 с.
61. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2009. – 519 с.
62. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – Харків: Діса плюс, 2015. – 368 с.
63. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века) / Ольга Владимировна Богданова. – СПб.: Филол. ф-т С.-Петербур. гос. ун-та, 2004. – 716 с.
64. Болотян И. М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ильмира Михайловна Болотян. – М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2008. – 16 с.
65. Болотян И. Современная сербская драматургия (на примере творчества Биляны Срблянович) [Электронный ресурс] / Ильмира Болотян. – Режим доступа до ресурсу: // <http://ilmira-b.livejournal.com/4263.html>

66. Бондар Л. О. Автоінтертекстуальність як метанаративна стратегія у текстах Я. Верещака / Л. О. Бондар // Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових праць. Філологічні науки. – Запоріжжя: Запорізький нац. ун-т, 2013. – №3. – С. 9–14.

67. Бондар Л. О. Драма «Запитай колись у трав...» як художнє новаторство Я.Стельмаха в інтерпретації відомого сюжету / Л. О. Бондар // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наукових праць. – Вип. 22. – Ч. 1; [Редкол. А. В. Козлов та ін.]. – К.: Акцент, 2005. – С. 64–72.

68. Бондар Л. О. Семантичне навантаження прийому «театру в театрі» у сучасній драматургічній практиці / Л. О. Бондар // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. (філологічні науки). – № 12 (271). – Частина III. – Луганськ: Видавництво державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2013. – С. 20–29.

69. Бондар Л. О. Театральність як прийом жанросинтезу в драматургії Ярослава Верещака / Л. О. Бондар // Славянські літератури ў кантэксте сусветнай: матэрыялы X Міжнар. навук. канф.; [пад агул. Рэд. І. А. Чароты; рэдкал.: С. Я. Ганчарова-Грабоўская і інш.]. – Мінск: Выд. цэнтр БДУ, 2011. – С. 48–54.

70. Бондар Л. О. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвили» української драматургії 80-х років ХХ ст.: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Л. О. Бондар. – Херсон: Херсон. держ. ун-т, 2007. – 20 с.

71. Бондарева О. Гончарне коло Лідії Чупіс / Олена Бондарева // Чупіс Л. Танці гончарного кола: П'єси. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2007. – С. 176–228.

72. Бондарева О. Є. Жанровий код перевернутого Євангелія у п'єсі Олега Гончарова «Сім кроків на Голгофу» / Олена Євгенівна Бондарева // Русская литература. Исследования: Сборник научных трудов. – Выпуск 12. – К.: БиТ, 2008. – С. 259–275.

73. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання / Олена Євгенівна Бондарева. – К.: Четверта хвиля. – 2006. – 512 с.

74. Бондарева О. Є. Передчуття післямодерної драми у п'єсі Б.Брехта «Кавказьке крейдове коло» / Олена Євгенівна Бондарева // Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 1 / Ред. колегія Бондарева О. Є., Білоус П. В., Волошук Є. В. та ін. – Житомир: Житомирський держ. ун-т імені Івана Франка, 2011. – С. 48–53.

75. Бондарева О. Є. Прийоми і технології «епічного театру» в сучасній українській драматургії / Олена Євгенівна Бондарева // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2009. – Випуск 46. Філологічні науки. – С. 126–133.

76. Бондарева О. Сучасна українська драматургія: дискурс «епічного театру» // [Електронний ресурс] / Олена Бондарева. – Режим доступу до ресурсу: // [http://zbirnik.mixmd.edu.ua/2010\\_5\\_ua/25.pdf](http://zbirnik.mixmd.edu.ua/2010_5_ua/25.pdf)

77. Бондаренко С. Заклинаніє страху [Електронний ресурс] / С. Бондаренко. – Режим доступу до ресурсу: // <http://ptj.spb.ru/archive/80/na-teatre-voennux-deistvy/zaklinanie-straha>.

78. Борбунюк В. О. Інтертекстуальність драматургії А. П. Чехова: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.02 / Валентина Олексіївна Борбунюк. – Харків: Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2006. – 19 с.

79. Борисова Л. М. Драматургія російського символізму і символістська теорія життєтворчості: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.02 / Людмила Михайлівна Борисова. – Сімф.: Тавр. нац. ун-т ім. В.І.Вернадського, 2001. – 34 с.

80. Бортнік Ж. І. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Жанна Іванівна Бортнік. – Луцьк: Східноєвропейський нац. ун-т імені Лесі Українки, 2016. – 229 с.

81. Братя Пресняковы. The best: Пьесы / Братя Пресняковы. – М.: Эксмо, 2005. – 352 с.

82. Братя Пресняковы. Паб: Пьесы / Братя Пресняковы. – М.: АСТ, Астрель, 2008. – 254 с.

83. Брехт Б. «Lehrstücke» («навчальні п'єси») / Укладач Федоренко Л. О. // За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова / Бертольт Брехт. – Житомир: ПП «Рута», 2009. – 224 с.

84. Брехт Б. Примечания к пьесе «Мать» / Бертольт Брехт // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. – М.: Искусство, 1963. – Т. 1. – С. 458–491.

85. Брехт Б. Про мистецтво театру: Збірник / Бертольт Брехт [упоряд., вступ. ст., прим. і перекл. з нім. О. С. Чиркова]. – К.: Мистецтво, 1977. – 362 с.

86. Брехт Б. Три епічні драми. [пер. з нім. М. Л. Ліпісівського, С. Ф. Соколовської, В. П. Прищепи] Укладач, автор передмови О. С. Чирков / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова / Бертольт Брехт. – Житомир: Полісся, 2010. – 294 с.

87. Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 1 / Ред. колегія Бондарева О. Є.,

Білоус П. В., Волощук Є. В. та ін. – Житомир: Житомирський університет імені Івана Франка, 2011. – 180 с.

88. Бродский И. Лица необщим выраженьем. Нобелевская речь // Сочинения Иосифа Бродского. – Том VI. / Иосиф Бродский. – СПб.: Пушкинский фонд, 2003. – С. 44–54.

89. Бродский И. Муза плача // Сочинения Иосифа Бродского. – Том V / Иосиф Бродский. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – С. 28–43.

90. Бродский И. Театральное // Сочинения Иосифа Бродского. – Том IV / Иосиф Бродский. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – С. 178–186.

91. Бугров Б. С. Дух творчества (Об отечественной драматургии конца века) / Б. С. Бугров // Русская словесность. 2000. – № 2. – С. 20–28.

92. Буковски О. Гости / Оливер Буковски // Сучасна німецька драматургія / Оливер Буковски. – К.: Логос, 2003. – С. 151–184.

93. Булычев К. Алиса в Гусляре / Кир Булычев. – М.: Армада; Альфа-книга, 2000. – С. 9–38.

94. Бурлацкий Ф. «Судьба дала мне шанс». Беседа главного редактора журнала «Российский адвокат» Р. А. Звягельского с известным политологом, учёным и писателем Ф. М. Бурлацким // Общественно-правовой журнал «Российский адвокат». – 2007. – № 5 // [Электронный ресурс] / Федор Бурлацкий. – Режим доступа до ресурсу: // <https://web.archive.org/web/20130823004817/http://gra.ros-adv.ru/magazine.php?m=60&a=3>

95. Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза / Елена Яковлевна Бурина. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1987. – 128 с.

96. Бушар М.-М. Том на фермі / Мішель-Марк Бушар. – Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2017. – 96 с.

97. Бычков В. В. Эстетика: Учебник / Виктор Васильевич Бычков. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.

98. Бэцуюку М. Драма на углу улицы: пьесы / Минору Бэцуюку; пер. Н. Мацукава. – М.: Три квадрата, 2007. – 64 с.

99. Варганова Е. Л. К чему ведет конвергенция СМИ? / Елена Леонидовна Варганова // Информационное общество. – 1999. – Вып. 5. – С. 11–14.

100. Васильев Е. М. «Сколько мне еще понадобится счастья...», или Брехт «во всем масштабе страстей и мора» (спектакль Михаила Левитина «Кураж» в Московском театре «Эрмитаж») / Евгений Михайлович Васильев // Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 3 / Ред. колегія Бондарева О. Є., Білоус П. В., Віцисла Е. та ін. – Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2013. – С. 99–105.

101. Васильєв Е. М. Достоевский и русская постмодернистская драма (на материале пьесы Владимира Сорокина «Dostoevsky-trip») / Евгений Михайлович Васильев // Литературоведческий сборник. – Вып. 31–32. – Донецк: ДонНУ, 2007. – С. 214–225.

102. Васильєв Е. М. Театральный диалог Бертольта Брехта и Юрия Любимова / Евгений Михайлович Васильев // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2012. – Том 71. – № 5. – С. 57–65.

103. Васильєв Є. «Бережись закоханої!» / Євген Васильєв // Кіно-Театр. – 2007. – № 2. – С. 6–8.

104. Васильєв Є. М. «І я обрав щастя вбивств...» Трагедія А. Камю «Калігула» / Євген Михайлович Васильєв // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1999. – № 4. – С. 22–26.

105. Васильєв Є. М. Актуальна ідентифікація кіносценарного тексту як оригінальної літературної форми / Євген Михайлович Васильєв // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Випуск 88. – Чернівці: Чернівецький національний університет, 2013. – С. 406–411.

106. Васильєв Є. М. Ляпас громадському смаку по-французьки, або З чого починається театр ХХ століття. Альфред Жаррі, трагіфарс «Ублю-король» і його головний персонаж – пришелепкуватий лиходій / Євген Михайлович Васильєв // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – № 6. – С. 57–62

107. Васильєв Є. М. Особливості радянської та пострадянської інтерпретації драматургії Фрідріха Дюрренматта: театр і кінематограф / Євген Михайлович Васильєв // Мінотавр у лабіринті: творчість Фрідріха Дюрренматта між традицією та субверсією/ Упор. У. Вебер, Є. Волошук, О. Чертенко. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – С. 212–231.

108. Ващенко А. В. Манабозо // Мифологический словарь / Гл. редактор Е. М. Мелетинский / А. В. Ващенко. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 337.

109. Введенский А. И. Елка у Ивановых / Александр Иванович Введенский // Ванна Архимеда / Сост., подг. текста, вступ. ст., примеч. А. А. Александрова / Александр Иванович Введенский. – Л.: Художественная литература, 1991. – С. 389–410.

110. Векуа О. В. Гуманістична основа художнього та етичного ідеалу Володимира Винниченка (на матеріалі драматичних творів): дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Оксана Віталіївна Векуа. – К.: Київський ун-т ім. Тараса Шевченка, 1998. – 163 с.

111. Веллер М. Эстетика энергоэволюционизма [Електронний ресурс] / Михаил Веллер. – Режим доступу до ресурсу: // [http://modernlib.ru/books/mihail\\_veller/estetika\\_energoeffolyucionizma/read\\_6/](http://modernlib.ru/books/mihail_veller/estetika_energoeffolyucionizma/read_6/).

112. Веремчук Ю. В. П'єса-притча в системі жанрів епічної драматургії / Юлія Володимирівна Веремчук // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2006. – № 26. – С. 97–99.

113. Веремчук Ю. В. П'єса-притча. Генеза. Поетика : дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Юлія Володимирівна Веремчук. – Рівне: Рівненський ін-т слов'язознавства Київського славістичного ун-ту, 2005. – 211 с.

114. Верещак Я. Душа моя зі шрамом на коліні / Ярослав Верещак // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошниченко / Ярослав Верещак. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 98–137.

115. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса. Навч. посібник для вищ.навч. закладів культури і мистецтв / Ганна Іванівна Веселовська. – К.: ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2005. – 320 с.

116. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ганна Іванівна Веселовська. – К.: Фенікс, 2010. – 368 с.

117. Веселовська Г. І. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. (Київський театральний модернізм): Монографія / Ганна Іванівна Веселовська. – К.: ДЦТМ імені Леся Курбаса, 2006. – 340 с.

118. Вестбрук Ф. Дионис и дионисийская трагедия. Вячеслав Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве / Филип Вестбрук. – Амстердам, 2007. – 320 с.

119. Висоцька Н. О. «Я знайшла Бога в собі...» (Нотатки про творчість афро-американських жінок-драматургів) / Наталія Олександрівна Висоцька // Слово і час. – 1999. – № 6. – С. 45–48.

120. Висоцька Н. О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму [монографія] / Наталія Олександрівна Висоцька. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2010. – 456 с.

121. Висоцька Н. О. Сучасна драматургія США // Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання: Матеріали семінару / Наталія Олександрівна Висоцька. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2002. – С. 167–197.

122. Висоцька Н. О. На перехресті цивілізацій. Афро-американська драма як мультикультурний феномен. Монографія / Наталія Олександрівна Висоцька. – К. [б.в.], 1997. – 168 с.

123. Вишневський А. Клаптикова порода: П'єси / Артем Вишневський. – Рівне: Азалія, 2006. – 192 с.

124. Вишневський А. Козак Мамай і ключі від раю [Електронний ресурс] / Артем Вишневський – Режим доступу до ресурсу: // [http://pieses-poliwyk.blogspot.com/2011/03/blog-post\\_19.html](http://pieses-poliwyk.blogspot.com/2011/03/blog-post_19.html)

125. Вишневський А. Різниця / Артем Вишневський // У пошуку театру: Антологія молодого драматургії / Артем Вишневський. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 62–75.

126. Вишnek М. Машина Чехов / Матей Вишnek. – М.: Коментарии, 2009. – 64 с.

127. Вірченко Т. І. Історичний зміст конфліктів драматургії «двотисячників» (на матеріалі фарс-пародії В. Герасимчука «Вибори біля панелі») // Наукові праці. Філологія. Літературознавство. – Випуск 128. Том 141 / Тетяна Ігорівна Вірченко. – Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім.Петра Могили, 2010. – С. 14–18.

128. Вірченко Т. І. Морально-етичні основи характеротворення в драматургії Лесі Українки : автореф. дис... канд. філол.наук: 10.01.01 / Тетяна Ігорівна Вірченко. – Херсон, Херсон. держ. ун-т, 2007. – 20 с.

129. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 336 с.

130. Вірченко Т.І. Літературознавча термінологія в авторських жанрових визначеннях сучасних українських драматургів / Тетяна Ігорівна Вірченко // Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Науковий збірник / Відп. ред. Є.М. Васильєв.– Рівне: О. Зень, 2015. – С. 135–138.

131. Вісич О.А. Типологія метадрами в сучасному літературознавстві / Олександра Андріївна Вісич // Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Вип. 2. Науковий збірник / Відп. ред. Є. М. Васильєв. – Рівне: О. Зень, 2017. – С. 165–169.

132. Власідзе Р. Провінційне пекло: Драми / Рагулі Власідзе. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. – 428 с.

133. Волков С. История русской культуры XX века от Льва Толстого до Александра Солженицына / Соломон Волков. – М.: Эксмо, 2008. – 352 с.

134. Волошина А. Гибнет хор [Електронний ресурс] / Ася Волошина. – Режим доступу до ресурсу: // [http://www.dramahod.ru/play\\_voloshina\\_gibnet\\_hor/](http://www.dramahod.ru/play_voloshina_gibnet_hor/).

135. Волощук Е. В. Argès Брехт: театр Григорія Горина // Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 2 / Ред. колегія Бондарева О. Є., Білоус П. В., Віцисла Е. та ін. / Евгения Валентиновна Волощук. – Житомир: Житомирський університет імені Івана Франка, 2012. – С. 85–104.

136. Волькенштейн В. Драматургия / Владимир Волькенштейн.– М.: Сов. писатель, 1960. – 340 с.

137. Воскресіння мертвих. Українська барокова драма : антологія / [упоряд., пер. і прим. В. О. Шевчука]. – К.: Грамота, 2007. – 640 с.



138. Вульф В. Шут с нами! [Електронний ресурс] / Виталий Вульф. – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.lencom.ru/balakirev/pres.htm>
139. Вырыпаев И. Валентинов день [Електронний ресурс] / Иван Вырыпаев. – Режим доступу до ресурсу: <http://teatre.com.ua/upload/all/lib/va-lentinsday.pdf>.
140. Гаврилюк С. В. Проблема психології селянина та християнської моралі у драматургії Марка Кропивницького: Дис...канд. філол. наук: 10.01.01 / Світлана Віталіївна Гаврилюк. – К., Київський ун-т ім. Тараса Шевченка, 1995. – 167 с.
141. Гаджилова Г. О. Драма Лесі Українки «Руфін і Прісцилла»: проблематика, поетика, становлення тексту: Дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ганна Олександрівна Гаджилова. – К.: НАН України; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка, 2001. – 180 с.
142. Гайдаш А. В. Жіноча драматургія США в контексті ідейно-естетичних шукань американського театру кінця 1970-90-х років: автореф.... канд. філол. наук. 10.01.04 / Анна Владиславівна Гайдаш; Київ. нац. лінгвістичний ун-т. – Київ, 2004. – 19 с.
143. Гайдин Б. Н. «Розенкранц и Гильденстерн, восставшие из мёртвых» [Електронний ресурс] / Борис Николаевич Гайдин. – Режим доступу до ресурсу: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4689.html>.
144. Галинская Л. Д. Ф. М. Достоевский и постмодернизм [Електронний ресурс] / Л. Д. Галинская. – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.eunnet.net/sofia/09-2006/text/0906.html>).
145. Галицкая Е. Г. Индийская живопись как интермедийный компонент пьесы Т. Стоппарда «Индийская тушь» / Евгения Геннадьевна Галицкая // Світова література на перехресті культур і цивілізацій. Збірник наукових праць. – Випуск 6. – Сімферополь: «Кримський Архів», 2012. – С. 79–87.
146. Галицкая Е. Г. Своеобразие композиции пьесы Т. Стоппарда «Индийская тушь» / Евгения Геннадьевна Галицкая // Наукові праці Кам'янець Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – Випуск 27. – Кам'янець Подільський: Аксіома, 2011. – С. 59–63.
147. Гальцова Е. Д. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма / Елена Дмитриевна Гальцова. – М.: РГГУ, 2012. – 548 с.
148. Гельдерод М. де. Театр / Мишель де Гельдерод. – М: Искусство, 1983. – 717 с.
149. Герасимчук В. Вибори біля панелі / Валерій Герасимчук // Сучасна українська драматургія: Альманах. – Випуск 1. – К.: Український письменник, 2005. – С. 147–169.

150. Герасимчук В. П'єси про великих / Валерій Герасимчук. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – 272 с.
151. Гладилин П. В. Пьесы / Петр Гладилин. – М.: Бослен, 2009. – 576 с.
152. Гловацкий Я. Фельетоны; пер. К. Старосельская / Януш Гловацкий // Иностранная литература. – 2014. – №8. – С. 264–270.
153. Гловацкий Я. Фортинбрас спился. Пер. с польского И. Щербаковой-Знаменской / Януш Гловацкий // Современная драматургия – 1992. – № 1. – С. 109–136.
154. Гловацький Я. Найвищі будинки, найглибші могили. Пер. О. Ірванця / Януш Гловацький. – К.: Темпора, 2014. – 240 с.
155. Гловацький Я. П'єси. Дві штуки. Пер. О. Ірванця / Януш Гловацький. – К.: Laugus, 2016. – 200 с.
156. Гозенпуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство: Исследование / Абрам Акимович Гозенпуд. – Л.: Советский композитор. Ленинградское отд-ние, 1981. – 224 с.
157. Гозенпуд А. А. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века / Абрам Акимович Гозенпуд. – Л.: Искусство, 1967. – 327 с.
158. Головчинер В. Е. «Горина надо осмыслить как нашу закономерность...» [Электронный ресурс] / Валентина Егоровна Головчинер. – Режим доступа до ресурсу: // [http://www.booksite.ru/fulltext/bab/ich/babicheva\\_u\\_v/rus\\_dram.htm](http://www.booksite.ru/fulltext/bab/ich/babicheva_u_v/rus_dram.htm)
159. Головчинер В. Е. Драмы-притчи Александра Чиркова, или В поисках ответов / Валентина Егоровна Головчинер // Чирков А. С. Время и времена. Драмы-притчи. / Валентина Егоровна Головчинер. – Житомир: Видавець О. О. Євенок, 2016. – С. 3–22.
160. Головчинер В. Е. Неклассическая драма в русской литературе / Валентина Егоровна Головчинер // Литература и театр. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения заслуженного деятеля науки РФ, почетного профессора Самарского государственного университета Льфа Адольфовича Финка. – Самара, 2006. – С. 46–60.
161. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века: Монография. – Издание 2-е, доп. и испр. / Валентина Егоровна Головчинер. – Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2007. – 320 с.
162. Голос тихої безодні та інші голоси. Антологія сучасної української монодрами: моноп'єси / упорядник Надія Мірошніченко. – Київ : Фенікс, 2016. – 320 с.
163. Гольдоні К. Слуга двом панам // Гольдоні Карло. Комедії / Пер. І. Стешенко. – Х.: Фоліо, 2008. – С. 25–114.

164. Гончаров О. Замуж? Да никогда!!! [Електронний ресурс] / Олег Гончаров – Режим доступу до ресурсу: [http://samlib.ru/g/goncharow\\_o\\_w/zamuzh.shtml](http://samlib.ru/g/goncharow_o_w/zamuzh.shtml).

165. Гончарова-Грабовская С. Я. Жанровая модель трагикомедии в русской драматургии конца XX века / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская // Драма и театр. – Вип. III. – Тверь: ТвГУ, 2002. – С. 58–67.

166. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: Учебное пособие / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 280 с.

167. Гончарова-Грабовская С. Я. Драматургия А. Курейчика (жанровая стратегия) / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская // Русский язык и литература. 2010. – № 1. – С. 55–62.

168. Гончарова-Грабовская С. Я. Жанровая стратегия современной русскоязычной драматургии / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская // Веснік БДУ. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка: Навукова-тэарэтычны часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2011. – № 2. – С. 21–27.

169. Гончарова-Грабовская С. Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века): Уч.-метод. пособие / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская. – Мн.: БГУ, 2003. – 70 с.

170. Гончарова-Грабовская С. Я. Современная русская и белорусская (русскоязычная) драматургия: аспекты взаимосвязей / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская // Беларуская і русская літаратуры: тыпалогія узаемазвязей і нацыянальнай ідэнтыфікацыі. – Мінск, 2012. – С. 83–88.

171. Гончарова-Грабовская С. Я. Художественная парадигма русскоязычной драматургии Беларуси на рубеже XX–XXI вв. / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская // Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI века. – Минск: РИВШ, 2010. – С. 155–193.

172. Горин Г. И. Королевские игры / Григорий Израилевич Горин. – Москва: Стоок, 1997. – 472 с.

173. Горин Г. Поминальная молитва // Королевские игры / Григорий Израилевич Горин. – М.: Стоок, 1997. – С. 214–262.

174. Горин Г. Прощай, конференсье! / Григорий Израилевич Горин. – М.: Стоок, 1997. – 454 с.

175. Горин Г. Формула любви: Повести и пьесы для театра и кино / Григорий Горин. – Екатеринбург: Ладъ, 1994. – 432 с.

176. Горідько Ю. П'єси І. Костецького як феномен «драми абсурду» в українській літературі / Ю. Горідько // Українська література в загальноосвітній школі. – 2005. – № 2. – С. 6–9.

177. Горостіса К. Аероплани /Карло Горостіса. – Львів: Вид-во Анети Антоненко, 2017. – 96 с.

178. Гремина Е. Сахалинская жена [Электронный ресурс] / Елена Гремина. – Режим доступа до ресурсу: // <http://www.theatre.ru/drama/gremina/sahalin.html>.

179. Григорий Горин. Воспоминания современников. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001 – 368 с.

180. Гринишина М. О. Містові й світові: Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором // Марина Олександрівна Гринишина. – К.: Інтертехнологія, 2008. – 426 с.

181. Гринишина М. О. Театр української драматургії: Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках / Марина Олександрівна Гринишина. – К.: Інтертехнологія, 2006. – 283 с.

182. Гринишина М. О. Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть: Реалізм. Дискурс / Марина Олександрівна Гринишина. – К.: Фенікс, 2013. – 344 с.

183. Гришин Е. В. Поэтика религиозной драмы Поля Клоделя («Полуденный раздел», «Извещение Марии», «Атласный башмачок»). – Дисс... канд. филол. наук / Евгений Викторович Гришин. – Коломна, 2007. – 173 с.

184. Гришковец Е. Зима: Все пьесы / Евгений Гришковец. – М.: Эксмо, 2005. – 320 с.

185. Громова М. И. Русская драматургия конца ХХ – начала ХХІ века: учеб. пос. / Маргарита Ивановна Громова. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 368 с.

186. Громова М. И. Русская драма на современном этапе (1980–1990 годы) / Маргарита Ивановна Громова. – М.: МГПИ, 1994. – 117 с.

187. Громова М. И. Русская современная драматургия: учеб. пос. / Маргарита Ивановна Громова. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 160 с.

188. Гудзенко О. П. Романтичні засади української драматургії 20-х років ХХ століття (І. Дніпровський, Я. Мамонтов, М. Куліш): дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Олена Петрівна Гудзенко. – К.: Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка., 2002. – 187 с.

189. Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов / Виолетта Владимировна Гудкова. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 453 с.

190. Гуменюк В. І. Драматургія Володимира Винниченка. Проблеми поетики: дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Віктор Іванович Гуменюк. – Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка; Таврійський нац. ун-т ім. В. І. Вернадського, 2001. – 402 с.

191. Давтян Л. «Чайка» в опытах Т. Уильямса и Б. Акунина / Лариса Давтян // Чеховский вестник. – М., 2001. – № 9. – С. 65–70.

192. Давыдова М. Никто забыт // [Електронний ресурс] / Марина Давыдова. – Режим доступу до ресурсу: // [http://www.smotr.ru/2002/2002\\_gogol\\_breht.htm](http://www.smotr.ru/2002/2002_gogol_breht.htm)

193. Даниленко І. І. Жанрова модифікація канону молитви в ліриці XVII–XX століть.: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06 / Ірина Іванівна Даниленко. – К.: Київський нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 2009. – 40 с.

194. Даркевич В. П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. / Владислав Петрович Даркевич. – М.: Наука, 1988. – 344 с.

195. Дашевская О. А. Жизнестроительная концепция Д. Андреева в контексте культур- философских идей и творчества русских писателей первой половины XX века / Ольга Анатольевна Дашевская. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2006. – 435 с.

196. Демірський П., Задара М. Тикоцін / Павло Демірський, Міхал Задара // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії / Павло Демірський, Міхал Задара – К.: Темпора, 2014. – С. 103–171.

197. Демська Л. М. Проблема індивідуальної свободи в драматургії Лесі Українки: Дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Леся Мар'янівна Демська. – Л.: НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, Львів. від-ня, 1999. – 179 с.

198. Демчук К. На виступях: Фарс для двох блазнів, годинника та маріонеток / Катерина Демчук // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошниченко / Катерина Демчук – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 347–370.

199. Демьянова С. Ю. Жанрові особливості української та польської драми про владу землі другої половини XIX – початку XX століття : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 / Софія Юріївна Демьянова. – К.: НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2016. – 188 с.

200. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири / Тамара Денисова // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 18–31.

201. Джурбій Т. О. Українська драма II-ї половини XIX століття за запозиченими сюжетами: транспозиція змісту (на матеріалі творів М. П. Старицького та М. Л. Кропивницького) : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 / Тетяна Олександрівна Джурбій. – Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський нац. ун-т ім. Івана Огієнка, 2011. – 181 с.

202. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / Валентина Михайловна Дианова. – СПб.: Петрополис, 1999. – 238 с.

203. Діалог і діалогічність в українській літературі ХІХ–ХХІ ст. / За загальною редакцією д. філол. н., проф. Малютіної Н. П. – Одеса: ОНУ імені І. І. Мечникова. – 2013. – 288 с.

204. Діброва В. Довкола столу: П'єси / Володимир Діброва. – К.: Факт, 2005. – 296 с.

205. Довлатов С. Зона. Записки надзирателя / Сергей Довлатов // Довлатов С. Д. Заповедник. – СПб.: Азбука, 2003. – 528 с.

206. Доридор Г. К. Український водевіль ХІХ століття : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ганна Кирилівна Доридор. – К. Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2000. – 170 с.

207. Дорош Г. О. Українська психологічна драма 70–80-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. / Галина Олексіївна Дорош. – К.: Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2002. – 19 с.

208. Дорошевич А. «Человек без качеств» на подмостках / Александр Дорошевич // Театр. – 1965. – № 4. – С. 133–144.

209. Достоевский Ф. М. О русской литературе / Федор Михайлович Достоевский. – М.: Современник, 1987. – 399 с.

210. Доценко Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме / Елена Георгиевна Доценко. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ин-т, 2006. – 450 с.

211. Драма.UA / Упор. Оксана Дудко. – Львів: Видавець Позднякова А. Ю., 2013. – 384 с.

212. Драматургічний лексикон. Випуск перший: Літера «А» (Абеле спелен – Аяцурі) // Ars et scientia (Мистецтво і наука): культурологічний часопис: № 2. Ред. колегія Астрахан Н. І., Бондарева О. Є., Білоус П. В. та ін. – Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2016. – С 70–124.

213. Драненко Г. Інтертекстуальність п'єси Б.-М. Кольгеса «Роберто Зукко»: театр як міфологічний палімпсест / Галина Драненко // Вісник Львівського університету: [зб. наук. пр.]. Серія іноземні мови. Вип. 18 / Львівський нац. ун-т ім. І. Франка. – Л.: Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2011. – С. 110–119.

214. Драч І. Зоря і смерть Пабло Неруди / Іван Драч // Українська драматургія: Антологія: У 4 т. Т. 3 / Іван Драч. – Харків: Фоліо, 2010. – С. 138–223.

215. Дроздовський Д. І. Рецепція В. Шекспіра в українській еміграційній літературі 1940–1960-х рр.: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 / Дмитро Ігорович Дроздовський. – К.: Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2013. – 200 с.

216. Дурненков В. Культурный слой: Пьесы / Вячеслав Дурненков, Михаил Дурненков. – М.: Эксмо, 2005. – 352 с.

217. Дюпюї С. Падіння друге: вибрана драматургія / Сильвіан Дюпюї; пер. з франц. І. С. Рябчія, Д. О. Чистяка. – К. : Всесвіт, 2016. – 240 с.
218. Дюшен И. Новое о современном французском театре / Игорь Дюшен // Театр. – 1969. – № 3. – С.114–116.
219. Елина Н. Итальянский театр XX века и драматургия Луиджи Пиранделло / Н. Елина // Луиджи Пиранделло. Пьесы / Н. Елина. – М. : Искусство, 1960. – С. 5–24.
220. Елинек Э. Посох, палка и палач / Эльфрида Елинек. – М.: АСТ; Астрель; Полиграфиздат, 2010. – 252 с.
221. Елинек Э. Что случилось после того как Нора оставила мужа, или Столпы общества // Эльфрида Елинек. Болезнь, или Современные женщины. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – С. 5–106.
222. Емельянов Б. Театр абсурдной действительности / Борис Емельянов // Современная драматургия. – 1987. – № 4. – С. 137–139.
223. Емельянова Т. В. Типология жанра мистерии в английской и русской драматургии первой половины XX века :Ч. Уильямс, Дороти Сэйерс, К. Фрай и Е. Ю. Кузьмина-Караваева: автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.05 / Татьяна Владимировна Емельянова. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1998. – 28 с.
224. Енциклопедія постмодернізму [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
225. Євченко О. В. Драма-антиутопія. Генезис. Поетика: дис... канд. филол. наук: 10.01.06 / Олександр Вікторович Євченко. – Житомир, Житомирський держ. пед. ун-т ім. Івана Франка 2002. – 189 с.
226. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Жан-Филипп Жаккар. – СПб.: Академический проект, 1995. – 471 с.
227. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс: театр абсурда – реальный театр / Жан-Филипп Жаккар // Театр. – 1991. – № 11. – С. 18–26.
228. Жиликова Э. М. Синтез эпического и драматического начал в творчестве Ф. М. Достоевского / Эмма Михайловна Жиликова // Творчество Ф. М. Достоевского: искусство синтеза [Сборник статей] / Под общ. ред. Г. К. Щенникова / Эмма Михайловна Жиликова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – С. 182–204.
229. Жолдак А. Митець без держави. Розмовляла Марися Нікітюк [Електронний ресурс] / Андрій Жолдак. – Режим доступу до ресурсу: [http://teatre.com.ua/modern/andrij\\_zholdak\\_mytets\\_bez\\_derzhavy/](http://teatre.com.ua/modern/andrij_zholdak_mytets_bez_derzhavy/).
230. Жолковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма / Александр Константинович Жолковский. – М: Сов. писатель, 1992. – 432 с.

231. Жукова К. В. Поетика української мелодрами кінця ХІХ – початку ХХ століття (за творами Л. Яновської, І. Тогобочного) : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Катерина Віталіївна Жукова. – К.: Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2007. – 181 с.
232. Журчева О. В. Автор в драме: форми вираження авторського свідомості в російській драмі ХХ століття: Монографія / Ольга Валентинівна Журчева – Самара: Изд-во СГПУ, 2007. – 418 с.
233. Журчева О. В. Жанрові та стилеві тенденції в драматургії ХХ століття: Учебне посібня / Ольга Валентинівна Журчева. – Самара: Изд-во Самгпу, 2001. – 248 с.
234. Журчева О. В. Монодрами Вадима Леванова і ситуація наррації / Ольга Валентинівна Журчева // Вестник Самарського державного університету. – 2005. – № 11 (133). – С. 133–138.
235. Жуховицький Л. Последня жінка сеньора Хуана [Електронний ресурс] / Леонід Жуховицький. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.theatre-studio.ru/library/zuhovickij/juan.html>.
236. Забалуєв В. Созрели вишні в саду у дяди Вани [Електронний ресурс] / Владимир Забалуєв, Алексей Зензинов. – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.litera.ru:8083/slova/zenzab/cherry.html>.
237. Зав'язлова Е. Е. Жанрові модифікації в російській ліриці 1880-1890-х років. Монографія / Елена Евгеньевна Зав'язлова. – Астрахань: Астраханський університет, 2006. – 352 с.
238. Загидулліна М. Ремейки, или Экспансия классики [Електронний ресурс] / Марина Загидулліна. – Режим доступу до ресурсу: // Новое літературне обозрение. – 2004. – № 69. // <http://www.magazines.russ.ru/nlo/2004/69>.
239. Закалюжний Л. В. Исторична драма-хроніка: особливості жанру. Поетика: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Леонід Володимирович Закалюжний. – К.: НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – 2011. – 20 с.
240. Закалюжний Л. В. Новітня театрознавча парадигма та родо-жанрові трансформації в сучасній драматургії («In-Yer-Face Theatre», «Pokolenie Porno», «Новая драма») / Леонід Володимирович Закалюжний // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – № 32. – К., 2015. – С. 134–144.
241. Закалюжний Л. В. Драма Тетяни Івашенко «Гайна буття» як спроба художньої реконструкції творчої біографії Івана Франка / Леонід Володимирович Закалюжний // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2015. – Вип. 62. – С. 265–272.



242. Закалюжний Л. В. Модифікація прийому «театр у театрі»: інтермедіальний аспект / Леонід Володимирович Закалюжний // Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Вип. 2. Науковий збірник / Відп. ред. Є. М. Васильєв. – Рівне: О. Зень, 2017. – С. 173–176.
243. Закалюжний Л. В. Опозиція «драма – театр» у концепції Г.-Т. Леманна / Леонід Володимирович Закалюжний // Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Науковий збірник / Відп. ред. Є. М. Васильєв. – Рівне: О. Зень, 2015. – С. 147–150.
244. Залеська-Онишкевич Л. Від «Вертепу» до «Крилатої скрипки»: драматичні твори Віри Вовк / Лариса Залеська-Онишкевич / Віра Вовк. Театр / Лариса Залеська-Онишкевич – К.: Родовід, 2002. – С. 5–19.
245. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма / Лариса Залеська-Онишкевич – Л.: Літопис, 2009. – 472 с.
246. Заровна І. Б. Концепція жанрового розвитку російської комедії XVIII–XIX ст. в працях Б. В. Варнеке: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02 / Інна Борисівна Заровна. — О.: Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, 2012. – 160 с.
247. Заславский Г. Современная драма на полпути между жизнью и сценой [Електронний ресурс] / Григорий Заславский. – Режим доступу до ресурсу: // <http://zaslasky.ru/drama/drama300404.htm>
248. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств» / Дмитрий Владимирович Затонский. – Х.: Фолио, М.: АСТ, 2000. – 256 с.
249. Затонский Д. В. Театр Фриша и Дюрренматта // Дмитрий Владимирович Затонский Зеркала искусств. Статьи о современной зарубежной литературе. – М.: Сов. писатель. – С. 141–179.
250. Захариева И. Приметы сталинской эпохи в сказочной пьесе Евгения Шварца «Тень» [Електронний ресурс] / Ирина Захариева – Режим доступу до ресурсу: // [http://liternet.bg/publish23/i\\_zaharieva/evgenij-shvarc.htm](http://liternet.bg/publish23/i_zaharieva/evgenij-shvarc.htm)
251. Захаров М. Игры короля / Марк Захаров // Горин Г. Королевские игры / Марк Захаров – М.: Стоок, 1997. – С. 5–6.
252. Захаров М. Комическое послесловие к фантазиям Горина / Марк Захаров // Горин Г. Комическая фантазия / Марк Захаров – М.: Сов. писатель, 1986. – С. 375–381.
253. Захарченко А. В. Идеино-художні шукання в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття (проблематика, жанри, характери) : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Алла Володимирівна Захарченко. – К., Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2007. – 19 с.
254. Зись А. Я. Искусство и эстетика: традиционные категории и современные проблемы / Авнер Яковлевич Зись. – М.: Искусство, 1975. – 447 с.

255. Зорин Л. Прощальный марш: Проза и театр / Леонид Зорин – М.: Время, 2007. – 448 с.
256. Зорницька І. В. Поетика художнього парадоксу (на матеріалі драматургії другої половини ХХ століття): дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Ірина Володимирівна Зорницька. – К.: Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка, 2014. – 200 с.
257. Зорницький А. В. Драматургія в історико-культурному контексті (на матеріалі творів Теннессі Уїльямса): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Андрій Володимирович Зорницький. – Донецьк, Донецький національний університет, 2007. – 20 с.
258. Зорницький А. В. Драматургія та історико-культурний контекст : моногр. / Андрій Володимирович Зорницький. – Житомир: ОП «Житомир. облдрук», 2007. – 242 с.
259. Зотова Т. А. Жанровое своеобразие драматургии Л. Тика и раннеромантическая теория поэзии: автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.03 / Татьяна Алексеевна Зотова. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького, 2012. – 28 с.
260. Зошук Н. В. Явище «конверсії» у площині жанрової поліфонії літературознавства / Н. В. Зошук, І. О. Тимошук // Наукові записки національного університету «Острозька академія». – 2015. – Вип. 52. – С. 117–118.
261. Зошук Н.В. Драматургічний досвід Айріс Мердок в аспекті конверсійних жанрових явищ англійської літературної традиції: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Наталія Володимирівна Зошук. – Миколаїв, Чорномор. держ. ун-т ім. Петра Могили, 2013. – 20 с.
262. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / Олег Васильевич Зырянов. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2003. – 546 с.
263. Зырянова О. Н. Поэтика абсурда в русской драме второй половины ХХ – начала ХХІ вв.: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Николаевна Зырянова. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2010. – 22 с.
264. Ибрагимов М. И. Драматургия русского символизма: Поэтика мистериальности: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Марсель Ильдарович Ибрагимов. – Казань: Казанский гос. ун-т, 2000. – 178 с.
265. Иванов В. В. О структуре знаков кино / Вячеслав Всеволодович Иванов // Труды по знаковым системам. – Т. 4. – Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1970. – С. 117–122.
266. Игнатъева А. С. «Железная мистерия» Д. Андреева как «сценическое действо нового типа» / А. С. Игнатъева // Неординарные формы

русской драмы XX столетия: Мужвуз. сб. научных трудов. Отв. ред проф. Бабичева Ю. В. – Вологда, 1998. – С. 88–95.

267. Ильин И. П. Постмодернизм: От истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа / Илья Петрович Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.

268. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / Илья Петрович Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 256 с.

269. Ильин И. П. Постмодернизм: словарь терминов / Илья Петрович Ильин. – М.: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. – 384 с.

270. Ильина М. Е. Структурно-семантические и композиционные особенности текста притчи (на материале американской литературы XV–III–XX веков): дисс. ... канд. филол. наук / Марианна Евгеньевна Ильина. – Львов, ЛГУ им. И.Франко, 1984. – 191 с.

271. Ионеско Э. Жертвы долга / Эжен Ионеско // Театр парадокса: Сб. / Эжен Ионеско – М.: Искусство, 1991. – С. 75–117.

272. Ионеско Э. И смех, и вера / Эжен Ионеско // Советская культура. – 1988. – 25 июня. – С. 10.

273. Ионеско Э. Мой собственный кошмар / Эжен Ионеско // Иностранная литература. – 1965. – № 6. – С. 284.

274. Ионеско Э. Мысли. Экспромт Альмы / Эжен Ионеско // Театральная жизнь. – 1992. – № 8. – С. 30–32.

275. Ионеско Э. Противоядия / Эжен Ионеско – М.: Прогресс: Литера, 1992. – 480 с.

276. Ионеско Э. Слова и послесловия / Эжен Ионеско // Театр. – 1994. – № 2. – С. 185–191.

277. Ионеско Э. Театр / Эжен Ионеско. – М.: Искусство, 1994. – 431 с.

278. Ионеско Э. Театр абсурда будет всегда / Эжен Ионеско // Театр. – 1989. – № 2. – С.152–154.

279. Ионеско Э. Театр бесполезен, но необходим / Эжен Ионеско // Литературная газета. – 1988. – № 47. – С. 15.

280. Иорданов Н. Убийство Гонзаго [Электронный ресурс] / Недялко Иорданов. – Режим доступа до ресурсу: <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.93/>

281. Исаев С. Предисловие / Сергей Исаев // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева / Сергей Исаев. – М.: ТПФ «Союзтеатр», издательство «Гитис», 1992. – С. 5–12.

282. Исаева Е. В. Лифт как место для знакомства: Пьесы / Елена Исаева. – М.: Эксмо, 2006. – 352 с.

283. Исакова О. «Чайка» Б. Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма // Молодые исследователи Чехова. – № 5: Материалы

международной научной конференции / О. Исакова. – М.: Изд-во МГУ 2005. – С. 53–64.

284. Исупов К. Г. Компетентное присутствие (Достоевский и Серебряный век) / Константин Глебович Исупов // Достоевский: Материалы и исследования – СПб.: Наука, 2000. – Т. 15. – С. 3–27.

285. Ишанова А. К. Функции притчи в советской прозе 1970 – начала 1980-х годов: дисс... канд. филол. наук / А. К. Ишанова. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1984. – 180 с.

286. Ищук-Фадеева Н. И. «Гирканическое мировоззрение» С. Виткевича / Нина Ивановна Ищук-Фадеева // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2007. – Вып. VI. – С. 150–157.

287. Ищук-Фадеева Н. И. Драма и обряд : пособ. по спецкурсу / Нина Ивановна Ищук-Фадеева. – Тверь : Изд. Твер. ун-та, 2001. – 80 с.

288. Ищук-Фадеева Н. И. Жанры русской драмы Ч.1: Традиционные жанры русской драматургии: Пособие по спецкурсу / Нина Ивановна Ищук-Фадеева. – Тверь: ТвГУ, 2003. – 88 с.

289. Ищук-Фадеева Н. И. Ирония как фундаментальная категория драмы / Нина Ивановна Ищук-Фадеева // Драма и театр. Вып. IV. – Тверь: ТвГУ, 2002. – С. 10–22

290. Ищук-Фадеева Н. И. Типология драмы в историческом развитии : учеб. пособ. / Нина Ивановна Ищук-Фадеева. – Тверь: Изд. Твер. ун-та 1993. – 62 с.

291. Ищук-Фадеева Н.И. В ожидании Бога (Беккет, Борхерт, Сартр) / Нина Ивановна Ищук-Фадеева // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 1999. – С. 56–63.

292. Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы / Нина Ивановна Ищук-Фадеева // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2001. – Вып. II. – С. 5–16.

293. Івашина Т. М. Закономірності еволюції образу Дон Жуана в європейській літературі XVII–XX ст.: дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Тетяна Михайлівна Івашина. – Т.: Тернопільський держ. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка, 2002. – 212 с.

294. Іващенко Т. Сім акордів: Песи: Нове вид. / Тетяна Іващенко – К.: Дніпро, 2015. – 288 с.

295. Інтертекстуальність у системі художнього мислення: теоретичні й історико-літературні виміри. Волинь філологічна: текст і контекст. – Випуск 7. / Упоряд. Л. Оляндер. – Луцьк: Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. – 392 с.

296. Ірванець О. Лускунчик-2004: П'єси, вірші / Олександр Ірванець. – К.: Факт, 2005. – 208 с.

297. Ірванець О. Нова драма – банка, повна диму (Роздуми над збіркою п'єс молодих авторів) / Олександр Ірванець // Драма.UA / Упор. Оксана Дудко / Олександр Ірванець – Львів: Видавець Позднякова А. Ю., 2013. – С. 256–260.

298. Йонеско Е. Голомоза співачка / Ежен Йонеско // Всесвіт. – 1988. – № 10. – С. 126–144.

299. Йонеско Е. Носороги / Ежен Йонеско // Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард / Ежен Йонеско – К.: Основи, 1993. – С. 437–510.

300. Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. М.: ТПФ «Союзтеатр», издательство «Гитис», 1992. – 288 с.

301. Камю А. Творчество и свобода. Сборник / Составление и предисловие К. Долгова. Комментарий С. Зенкина / Альбер Камю. – М.: Радуга, 1990. – 608 с.

302. Канова Г. «Вдома в зоопарку» Едварда Олбі у дзеркалі літературної віоленсології / Галина Канова // Мовні і концептуальні картини світу. – Випуск 38. – К., 2011 – С. 289–294.

303. Карельский А. В. Драма немецкого романтизма / Альберт Викторович Карельский. – М.: Медиум, 1992 – 326 с.

304. Катаев В. Б. Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / Владимир Борисович Катаев. – М.: Изд-во Московского университета, 2002. – 252 с.

305. Кацаров Т. Цурки-палки: п'єси / Трайче Кацаров; пер. з македон. Анни Багряної. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. – 168 с. – (Сер. «ЛітТЕАТР ХХІ»).

306. Кечерукова М. А. Жанровая специфика и проблематика романов-притч Уильяма Голдинга 1950–1960-х годов : дисс... канд. филол. наук: 10.01.03 / Марина Аламовна Кечерукова – СПб.: СПбГУ, 2009. – 193 с.

307. Кипнис М. Ш. Трагикомедия как жанр драматургии: Генезис и особенности развития: автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.08 / Михаил Шаевич Кипнис. – К.: Институт литературы им. Т. Шевченко, 1990. – 23 с.

308. Киричок М. С. П'єса М.Л.Кропивницького «Дай серцеві волю, заведе у неволю» в українському літературному і театральному контексті другої половини ХІХ століття: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Максим Сергійович Киричок. – Х., Харк. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди, 2005. – 17 с.

309. Клековкін О. Ю. THEATRICA: АНТИТЕАТР / Ідеї. Винаходи. Форми: Хронолексикон / ППСМ НАМ України / Олександр Юрійович Клековкін. – К.: Арт Економі, 2012. – 95 с.

310. Клековкін О. Ю. THEATRICA: Морфологія: Лексикон / ПСМ НАМ України / Олександр Юрійович Клековкін. – К.: Арт Економі, 2011. – 446 с.
311. Клековкін О. Ю. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика / Олександр Юрійович Клековкін. – К.: Київ. держ. ін-т театр. мистец. ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002. – 272 с.
312. Клековкін О. Ю. THEATRICA / АРХІТЕКТУРА ДРАМИ: Істори-ко-термінологічний конспект / ПСМ НАМ України / Олександр Юрійович Клековкін. – К.: Арт Економі, 2012. – 88 с.
313. Клековкін О. Ю. THEATRICA: Histrionia: Лексикон / ПСМ НАМ України / Олександр Юрійович Клековкін. – К.: Арт Економі, 2011. – 216 с.
314. Клековкін О. Ю. THEATRICA: Лексикон / ПСМ НАМ України / Олександр Юрійович Клековкін. – К.: Фенікс, 2012. – 800 с.
315. Клековкін О. Ю. THEATRICA: Практика сцени. Лексикон / ПСМ НАМ України / Олександр Юрійович Клековкін. – К.: АртЕк, 2010. – 448 с.
316. Клековкін О. Ю. THEATRICA: Старовинний театр у Європі від початків до кінця XVIII століття: Лексикон / Олександр Юрійович Клековкін. – К.: АртЕк, 2009. – 600 с.
317. Клековкін О. Ю. THEATRICA: Українські старожитності. XVI – початок XX ст.: Матеріали до словника / ПСМ НАМ України / Олександр Юрійович Клековкін. – К.: Арт Економі, 2011. – 424 с.
318. Клековкін О. Ю. Театр при століку. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник / ПСМ НАМ України / Олександр Юрійович Клековкін. – К.: Фенікс, 2013. – 432 с.
319. Климов В. Бертольт Брехт – Ролан Барт (к истокам постмодернизма) // [Електронний ресурс] / В. Климов. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.proza.ru/2009/12/23/956>
320. Климов В. Театр должен «бродить» в слове (а он «умирает») / В. Климов // Современная драматургия. – 1996. – № 2. – С. 154–163.
321. Климова Т. Гамлет Л. Петрушевской в контексте роковых вопросов современности / Т. Ю. Климова // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2010. – № 19. – С. 69–75.
322. Климова Т. Ю. Притча в системе художественного мышления В. Маканина: дисс... канд. филол. наук: 10.01.01 / Тамара Юрьевна Климова. – Иркутск: ИГУ, 1999. – 241 с.
323. Кобзар О. І. Інтертекстуальність у драматургії Михайла Булгакова: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.02 / Кобзар Олена Іванівна. – Сімф. Таврійський нац. ун-т ім. В. І. Вернадського, 2005. – 20 с.

324. Ковалик М. О. Типологія жіночих характерів у прозі та драматургії В. Винниченка 1902–1923 рр. : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Марина Олексіївна Ковалик. – Кіровоград: Кіровоградський держ. пед. ун-тет імені Володимира Винниченка, 2007. – 211 с.

325. Ковальская Е. Не выходи из комнаты / Елена Ковальская // Новая драма: [пьесы и статьи] / Елена Ковальская. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2011. – С. 5–12.

326. Ковальчук Л. В. Биографическая проза: Основные жанровые модификации / Лидия Всеволодовна Ковальчук // Філософські пошуки. – 2004. – № 17/18. – С.617–623.

327. Ковпик С. І. Драматургія Пантелеймона Куліша: духовні виміри, проблематика, жанровий діапазон : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Світлана Іванівна Ковпик. – Херсон: Херсонський держ. ун-т, 2005. – 20 с.

328. Ковпик С. І. Мікро- та макропоетика української драматургії першої половини XIX століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06, 10.01.01 / Світлана Іванівна Ковпик. – К.: Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2011. – 36 с.

329. Ковпик С. І. Перший римейк Михайла Старицького / Світлана Іванівна Ковпик // Українська література. – 2012. – № 10. – С. 10–12.

330. Когут О. В. Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997–2007) : монографія / Оксана Володимирівна Когут. – Рівне : НУВГП, 2010. – 440 с

331. Когут О. В. Жіночий деконструкт як головна парадигма сюжету п'єси Павла Ар'є «Кольори» / Оксана Володимирівна Когут // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. – 2013. – Т. 150. – С. 29–32.

332. Когут О. В. Містерійні сюжети в українській драматургії кінця XIX–XX століть / Оксана Володимирівна Когут. – Рівне: НУВГП, 2009. – 174 с.

333. Когут О. В. Стилізовані сюжети необароко в сучасній українській драматургії / Оксана Володимирівна Когут // Вісник Житомирського державного університету. Випуск 55. Філологічні науки. – Житомир, 2011. – С. 153–157.

334. Кожелянко В. Лірикава / Василь Кожелянко, Володимир Сердюк // Сучасна українська драматургія: Альманах. – Випуск 4 / Василь Кожелянко, Володимир Сердюк. – К.: Фенікс, 2007. – С. 171–186.

335. Козачук Н. Хто впусить життя у затхлий український театр? / Ніна Козачук // 13 сучасних українських п'єс / Ніна Козачук – К.: Преса України, 2013. – С. 5–15.

336. Козимирська Т. І. Відродження театральної форми середньовіччя у сучасній політичній драматургії Великої Британії / Тетяна Ігорівна Козимирська // Питання літературознавства. – 2007. – Вип. 74. – С. 31–38.
337. Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир: Издание 2-е / Григорий Михайлович Козинцев. – М.-Л.: Искусство, 1966. – 352 с.
338. Козицкая Е. А. Цитата, «чужое» слово, интертекст: Материалы к библиографии / Екатерина Арнольдовна Козицкая // Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сборник научных трудов / Екатерина Арнольдовна Козицкая. – Тверь: ТвГУ, 1999. – С. 177–218.
339. Козицкая Е. А. Цитата в структуре поэтического текста: автореф. дисс.... канд. филол. наук: 10.01.08 / Екатерина Арнольдовна Козицкая. – Тверь: ТвГУ, 1998. – 24 с.
340. Козлов Р. А. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація: монографія / Роман Анатолійович Козлов. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 352 с.
341. Козлов Р. А. Художній час і простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII–XVIII століть: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Роман Анатолійович Козлов. – Кривий Ріг, 2005. – 175 с.
342. Козлова С. М. Парадоксы драмы – драма парадоксов: Поэтика жанров русской драмы 1950–1970 гг. / С. М. Козлова. – Новосибирск: Изд-во НГУ, 1993. – 220 с.
343. Коляда О. В. Міфопоетика драматургії абсурду (на матеріалі драматичних творів Семюеля Беккета): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Олег Васильович Коляда. – Донецьк: Донецький нац. ун-т, 2008. – 20 с.
344. Комаров С. Г. Поэтика притчи в британской драме XX века: проблема конфликта и композиции / Станислав Геннадьевич Комаров. – Ярославль: Ремдер, 2011. – 288 с.
345. Комаров С. Г. Своеобразие драмы-притчи в британской литературе второй половины XX века / Станислав Геннадьевич Комаров // Преподаватель XXI век. – 2010. – № 4. – С. 339–346.
346. Кондаков Д. А. О влиянии «эпического театра» Б. Брехта на французскую литературу 1950–1970 годов: Р. Барт, А. Адамов, Э. Ионеско / Денис Александрович Кондаков // Вестник Полоцкого государственного университета. № 7. Серия А. Гуманитарные науки. – 2009. – С. 150–154.
347. Кондаков Д. А. Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской культуры XX века [монография] / Денис Александрович Кондаков. – Новополоцк: ПГУ, 2008. – 188 с.
348. Кононенко О. А. Жанровые особенности современной драматургии / О. А. Кононенко // Русская литература XX–XXI веков: проблемы



теории и методологии изучения: Материалы Международной научной конференции / Ред.-сост. С. И. Кормилов / О. А. Кононенко. – М.: Изд-во МГУ, 2004. – С. 308–311.

349. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.

350. Копит А. Папа, папа, бедный папа! Ты не вылезешь из шкапа... Ты повешен нашей мамой между платьем и пижамой / Артур Копит // Современная драматургия. – 1989. – № 5. – С. 123–147.

351. Коптева Г. Г. Эпические интенции в творчестве Николая Заболоцкого: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Галина Геннадьевна Коптева. – Барнаул: Алтайская гос. пед. академия, 2011. – 205 с.

352. Копыстьянская Н. Ф. Жанровые модификации в чешской литературе / Нонна Фоминична Копыстьянская. – К.: Вища школа, 1978. – 256 с.

353. Корабльова Н. В. Інтертекстуальність літературного твору (на матеріалі роману А. Бітова «Пушкінський дім»): дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Наталія Василівна Корабльова. – Донецьк: Донецький нац. ун-т, 1999. – 189 с.

354. Коренева М. М. Гарольд Пинтер / Майя Михайловна Коренева // Английская литература. 1945–1980. Отв.ред. Саруханян А. П. / Майя Михайловна Коренева – М.: Наука, 1987. – С. 385–340.

355. Кореневич М. Л. Типологія та поетика драм Миколи Куліша у контексті європейської «нової драматургії»: дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Мирослава Леонідівна Кореневич. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2001. – 192 с.

356. Корзина Н. А. Пьеса-трактат как жанр / Нина Александровна Корзина // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2007. – Вып. VI. – С. 43–49.

357. Корниенко Н. Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937) / Нелли Николаевна Корниенко. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2005. – 408 с.

358. Корнієнко Н. М. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба не лінійності / Неллі Миколаївна Корнієнко. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008. – 246 с.

359. Корнієнко Н. М. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея / Неллі Миколаївна Корнієнко. – К.: Альтерпрес, 2013. – 272 с.

360. Королькова П. В. Модификация жанра авторской сказки в современной чешской литературе: автореф. дис.... канд. филол. наук: 10.01.03

/ Полина Владимировна Королькова. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2011. – 38 с.

361. Корольова В. В. Мовна особистість персонажа сучасної української драми абсурду / В. В. Корольова // Вісник Харківського національного університету імені В. Каразіна. Серія «Філологія». – Харків, 2015. – Вип. 73. – С. 44–47.

362. Косарева А. А. Традиции комедии дель арте в английской литературе рубежа XIX–XX века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. / Анна Александровна Косарева. – Екатеринбург: Уральский федер. ун-т имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2013. – 19 с.

363. Костенко К. «Чайка» А. П. Чехова (remix) [Електронний ресурс] / Константин Костенко. – Режим доступу до ресурсу: // [http://www.theatre-studio.ru/library/kostenko/kk\\_chaika.html](http://www.theatre-studio.ru/library/kostenko/kk_chaika.html).

364. Костов В. Весілля Мари : вибр. драм. тв. / Володимир Костов. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. – 188 с.

365. Краснобаева О. Д. Интертекстуальная парадигма пьесы Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» / Оксана Дмитриевна Краснобаева // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – Вип. 3(82). – 2015. – С. 61–71.

366. Краснов А. Г. Притча в русской и западноевропейской литературе XX века: Соотношение сакрального и профанного: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03 / Алексей Геннадьевич Краснов. – Самара, Самарский гос. пед. ун-т, 2005. – 212 с.

367. Красногоров В. Балаган [Електронний ресурс] / Валентин Красногоров. – Режим доступу до ресурсу: [http://lit.lib.ru/k/krasnogorow\\_w\\_w\\_s/balagandoc.shtml](http://lit.lib.ru/k/krasnogorow_w_w_s/balagandoc.shtml)

368. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Наталья Арнольдовна Кузьмина. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та; Омск: Изд-во Омского ун-та, 1999. – 268 с.

369. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. 2-е изд., перераб. и доп. / Ирина Сергеевна Куликова. – М.: Политиздат, 1980. – 272 с.

370. Кургатников А. Современная драматургия / Александр Кургатников // Современная драматургия. – 1990. – № 1. – С. 172–182.

371. Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм / Вячеслав Николаевич Курицын. – М.: ОГИ, 2000. – 286 с.

372. Курочкин М. «Имаго» и другие пьесы, а также «Лунопат» / Максим Курочкин. – М.: Коровакниги, 2006. – 172 с.

373. Курочкин М. А. Кухня: Пьесы / Максим Александрович Курочкин. – М.: Эксмо, 2005. – 336 с.

374. Кучина Т. Г. «Дама с собачкой/с собаками»: чеховский подтекст в рассказе Л. Петрушевской / Т. Г. Кучина // 100 лет после Чехова. – Ярославль: Ярославский гос. пед. ун-т, 2004. – С. 136–139.

375. Кюхельбекер В. К. Ижорский / Вильгельм Карлович Кюхельбекер // Кюхельбекер В.К. Избр. произв. В 2 т. – Т. 2. – М.: Сов.писатель, 1967. – С. 275–443.

376. Лавров А. В. История как мистерия. Египетская диалогия Д. С. Мережковского / Александр Васильевич Лавров // Мережковский Д. С. Мессия / Александр Васильевич Лавров. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – С. 5–27.

377. Лазарев В. В. В. С. Соловьев о жизненной драме Платона / Валентин Васильевич Лазарев // История философии. – 2011. – № 16. – С. 147–166.

378. Лазареску О. Г. Литературное предисловие в драме: генезис, история, поэтика / Ольга Георгиевна Лазареску // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2007. – С. 23–42.

379. Левина Е. Д. Притча в музыкальном театре Бенджамин Бриттена: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Елена Даниэлевна Левина. – Н. Новгород: Нижегородская гос. конс-я им. М. И. Глинки, 1996. – 230 с.

380. Левитин М. З. Школа клоунов / Михаил Захарович Левитин. – М.: АСТ: Зебра Е; Владимир: ВКТ, 2008. – 652 с.

381. Левченко О. Г. Театр у системі філософської антропології: монографія/ Олена Григорівна Левченко. – К.: Нац. центр театр.мистец. ім. Леся Курбаса, 2012. – 296 с.

382. Левченко О. Г. Текст культуры в поисках автора. Масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно) / Олена Григорівна Левченко. – К.: ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2006. – 302 с.

383. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: монография / Наум Лазаревич Лейдерман. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с.

384. Лейдерман Н. Л. Жанровые системы литературных направлений и течений / Наум Лазаревич Лейдерман // Проблемы литературных жанров : материалы V научн. межвуз. конференции (15–18 окт., 1985). – Томск : Издательство ТГУ, 1987. – С. 3–4.

385. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Наум Лазаревич Лейдерман / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

386. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті літаври, 2001. – 636 с.

387. Лелюх С. Коломбіна, П'єро, Арлекін / Світлана Лелюх // Українська драматургія: Антологія: У 4 т. Т. 4. – Х.: Фоліо, 2010. – С. 3–23.

388. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман; [пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильєв]. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.

389. Леонтьев Д. А. Психология смысла: Природа, строение и динамика смысловой реальности / Дмитрий Алексеевич Леонтьев. – 2-е изд., испр. – М.: Смысл, 2003. – 487 с.

390. Липківська А. К. До проблеми жанру в драматургії та театрі ХХ – початку ХХІ століття / Анна Костянтинівна Липківська // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого / [редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін.]. – К.: Компас, 2007 – Вип. 1. – С. 12–24.

391. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): монография / Марк Наумович Липовецкий. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.

392. Липовецкий М. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.

393. Лисенко І. М. Поетика драматургії Миколи Куліша 1927-1932 років : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Інна Миколаївна Лисенко. – Х.: Харківський нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна., 2006. – 218 с.

394. Литвинська С. В. Драматургія Олексія Коломійця: проблематика і поетика: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Світлана Віталіївна Литвинська. – К.: Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 2007. – 23 с.

395. Литература и театр: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения заслуженного деятеля науки РФ, почетного профессора Самарского государственного университета Льфа Адольфовича Финка – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. – 328 с.

396. Литературный энциклопедический словарь. / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 751 с.

397. Лібман З. Я. Агонія сміху: «комічне», «трагічне», і «героїчне» в літературі модернізму / Захарій Якович Лібман. – К.: Дніпро, 1969. – 395 с.

398. Ліпінська О. Автоінтертекстуальність драматургії Валерія Шевчука / Олена Ліпінська // Теоретична і дидактична філологія. – 2012 – Випуск 13. – С. 197–201.

399. Ліпісівський М. Л. Малі драматичні форми: система жанрів, своєрідність поетики (на матеріалі німецької літератури першої третини

XX ст.): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06. / Микола Леонідович Ліпісівський. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т ім. Юрія Федьковича, 2011. – 20 с.

400. Ліпісівський М. Л. Риси метадраматичності і метадрами як метавиду мистецтва у малих драматичних формах / Микола Леонідович Ліпісівський // Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Вип. 2. Науковий збірник / Відп. ред. Є. М. Васильєв. – Рівне: О. Зень, 2017. – С. 169–173.

401. Ломакина Е. А. Маска как художественный прием в комедии Уильяма Уичерли «Деревенская жена» в контексте традиции западноевропейской драматургии : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Екатерина Александровна Ломакина. – Самара: Самар. гос. пед. ун-т, 2006. – 20 с.

402. Лунц Л. Вне закона: Пьесы, рассказы, статьи / Лев Натанович Лунц. – СПб.: Композитор, 1993. – 240 с.

403. Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача / Юрий Петрович Любимов. – М.: Новости, 2001. – 572 с.

404. Майдан. До і після. Антологія актуальної драми. – К.: Світ знань, 2016. – 256 с.

405. Майенбург М. Урод / Мариус Майенбург // ШАГ – 3. Новая немецкоязычная драматургия / Мариус Майенбург. – М.: Немецкий культурный центр имени Гете; ОГИ, 2008. – С. 165–202.

406. Макаренко В. Візит президента: Фарс на 2 дії / Віктор Макаренко // Вежа: Літературний часопис. – Кіровоград. – 2004. – № 16. – С. 78–111.

407. Макарова В. В. Чеховский интертекст в современной российской драматургии 1980–2010 гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Валерия Владимировна Макарова. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2012. – 200 с.

408. Макарова Г. В. Круги на воде. Судьба абсурдизма в театре Германии / Г. В. Макарова // Театр абсурда: Сб. статей и публикаций / Г. В. Макарова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. – С. 138–171.

409. Макарова Т. М. Поняття добра і зла в художньому світі Винниченка-драматурга : автореф. дис... канд. наук: 10.01.01 / Тетяна Михайлівна Макарова. – Херсон: Херсонський держ. ун-т, 2008. – 20 с.

410. Максимов А. День рождения Синей бороды и другие истории о любви. Пьесы / Андрей Максимов. – М.: Деловой экспресс, 2004. – 448 с.

411. Максимов В. Антитеатр Антонена Арто / Вадим Максимов // Театр. – 1991. – № 5. – С. 120–134.

412. Максимов В. И. Введение в театральную систему Антонена Арто / Вадим Игоревич Максимов. – СПб.: Гиперион, 1998. – 191 с.

413. Малахова Т. И. Система жанров в драматургии А. М. Володина: автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Ивановна Малахова. – М.: Моск. гор. пед. ун-т, 2011. – 20 с.

414. Малій А. С. Особливості жанру та стилю драматургії Гарольда Пінтера: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Алла Степанівна Малій. – К.: Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2005. – 20 с.

415. Малютіна Н. П. Польська та українська модерна драма: перехрестя традицій / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса: ОНУ імені І. І. Мечникова, 2013. – 186 с.

416. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – поч. XX ст. / Наталія Павлівна Малютіна. – К.: Академвидав, 2010. – 256 с.

417. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки: Монографія / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса: Астропринт, 2006. – 352 с.

418. Малютіна Н. П. Художнє втілення екзистенційного типу мислення в драматургії Лесі Українки / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса: Астропринт, 2001. – 80 с.

419. Малявин В. В. Театр Востока Антонена Арто / Владимир Вячеславович Малявин // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. [Вып. 2.] / Владимир Вячеславович Малявин. – М.: Наука, 1985. – С. 213–245.

420. Мальцева О. А. Ситуация интертекстуальности в пьесе Б. Акунина «Чайка» / О. А. Мальцева // Вестн. Оренбург, гос. пед. ун-та. – Оренбург, 2001. – № 5. – С. 216–222.

421. Мальцева О. Н. «Деконструкция» произведений М. Цветаевой в спектаклях Юрия Любимова [Электронный ресурс] / О. Н. Мальцева. – Режим доступа до ресурсу: // <http://taganka.theatre.ru/history/performance/dobriyhelovekizsezuana/13478/>.

422. Манн Т. Август Стриндберг / Томас Манн // Манн Т. Собр. соч. в 10 томах. Т. 10 / Томас Манн. – М.: Художественная литература, 1961. – С. 438–441.

423. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма) / Надежда Борисовна Маньковская. – М.: Институт философии РАН, 1994. – 220 с.

424. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Надежда Борисовна Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 346 с.

425. Маньковский А. В. Романтическая «мистерия» в ее взаимодействии с другими жанрами: к проблеме генезиса философско-символической драмы в России: 1800-е – начало 1880-х гг. : дисс. ... канд. филол.

наук / Аркадий Владимирович Маньковский. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2008. – 288 с.

426. Мармазова Л. Л. Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т.Стоппарда: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Людмила Леонідівна Мармазова. – Дніпропетровськ, Дніпропетровський нац. ун-т, 2006. – 238 с.

427. Маронь А. Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды / Анна Маронь. – Жешув: Жешувский ун-т, 2016. – 301 с.

428. Марро В. Последняя роль Арлекина [Электронный ресурс] / Владимир Марро. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.proza.ru/2015/10/24/1725>

429. Мартинюк В. О. Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша : дис.... канд. філол. наук: 10.01.06 / Віктор Олександрович Мартинюк. – Львів: Львівський нац. ун-т імені Івана Франка, 2008. – 192 с.

430. Матійчак А. Жанрові моделі романів Айріс Мердок / А. Матійчак // Питання літературознавства. – 2009. – Вип. 77. – С. 221–230.

431. Матющенко А. Час героя: українська драматургія першої третини ХХ століття / Анжела Матющенко. – К.: ПЦ «Фоліант», 2004. – 125 с.

432. Маш Т. 111 / Томаш Маш // Антология современной польской драматургии / Томаш Маш. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 289–312.

433. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в 13 томах. – Т. 2 / Владимир Владимирович Маяковский. – М., 1956. – 519 с.

434. Медведева Н. Г. «Я теперь скорее драматург...»: К интерпретации поэмы-мистерии И.Бродского «Шествие» / Наталия Геннадьевна Медведева // Драма и театр: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 2. – Тверь: ТвГУ, 2001. – С. 185–193.

435. Мелик-Хаспабов В. П. Маски театрального «сегодня» / Валентин Павлович Мелик-Хаспабов // Вестник театра и искусства. – 1922. – № 22. – 4 апр. – С. 4.

436. Мельникова С. В. Притча как форма выражения философского содержания в творчестве Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова : дисс... канд. філол. наук: 10.01.01. / Софья Владимировна Мельникова. – М., 2002. – 164 с.

437. Мельникова Т. С. Система кодов искусства в поэзии Даниила Андреева: дисс. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Татьяна Валериевна Мельникова. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2011. – 185 с.

438. Меркотун Е. А. Поэтика одноактной драматургии Л. С. Петрушевской: автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.01. – Екатеринбург, 2009 [Электронный ресурс] / Е. А. Меркотун. – Режим доступа до ресурсу: // [http://superinf.ru/view\\_helpstud.php?id=640](http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=640)

439. Меркулова М. Г. Драматургия А. В. Вампилова в историко-литературном контексте: автореф. дисс...канд. филол.наук: 10.01.01 / Марина Геннадьевна Меркулова. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 1995. – 25 с.

440. Миловидов В. А. Текст, контекст, интертекст. Введение в проблему сравнительного литературоведения / Виктор Александрович Миловидов. – Тверь: ТвГУ, 1998. – 83 с.

441. Мирзоев В. Тавматургия: Одноактные пьесы, сценарий / Владимир Мирзоев. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 272 с.

442. Митани К. Академия смеха // [Электронный ресурс] / Коки Митани. – Режим доступа до ресурсу: // <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/pjesa/akademija-smeha>

443. Митрошенков О. Что придет на смену постмодернизму? [Электронный ресурс] / Олег Митрошенков. – Режим доступа до ресурсу: // <http://svom.info/entry/355-что-придет-на-смену-postmodernizmu/>

444. Михед Т. В. Жанрові трансформації вестерну в оповіданні Енні Пру «Горбата гора» // Тетяна Василівна Михед // Наукові праці Кам'янець Подільського нац. ун-ту ім. Івана Огієнка. Філологічні науки. – 2012. – Вип. 30. – С. 206–211.

445. Михида С. П. Конфлікт у драмах В.Винниченка: змістові домінанти і поетика : Дис...канд. філол. наук: 10.01.01 / Сергій Павлович Михида. – К.: Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка, 1995. – 188 с.

446. Мищенко Т. А. Традиции А. П. Чехова в современной русской драматургии: автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Александровна Мищенко. – Астрахань: Астраханский гос. ун-т, 2009. – 23 с.

447. Мінотавр у лабіринті: творчість Фрідріха Дюрренматта між традицією та субверсією/ Упор. У. Вебер, Є. Волощук, О. Чертенко. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – 264 с.

448. Мірошніченко Н. Українська драматургія останньої чверті ХХ століття – від деміфологізації до химерності / Надія Мірошніченко // Український театр ХХ століття / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. / Надія Мірошніченко. – К.: ЛДЛ, 2003. – С.420–464.

449. Мірошніченко Н. Химерна драма. Неоміфологічне моделювання тексту в українському драматичному фентезі / Надія Мірошніченко // Курбасівські читання : наук. вісн. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011. – № 6, ч. 1 – С. 108–118.



450. Можейко М. А. Транс-Дискурсивність. [Електронний ресурс] / М. А. Можейко. – Режим доступу до ресурсу: // <http://arion.ru/wiki/Trans-Diskursivnost>

451. Молодежний театральний форум: Сборник пьес. – М.: Международная конфедерация театральных союзов, 2012. – 252 с.

452. Мороз Л. З. Драматургія Володимира Винниченка: ідейно – мистецьке експериментаторство на тлі «нової драми» кінця ХІХ – початку ХХ століть: дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Лариса Захарівна Мороз. – К., Інститут літератури ім. Т.Шевченка НАН України, 1997. – 294 с.

453. Мотанка. Антологія української жіночої драматургії. Упор. Я. Верещак. – К.: Світ знань, 2016. – 368 с.

454. Мрожек С. Емігранти. Пішки. Портрет / Славомир Мрожек. – Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2016. – 224 с.

455. Мрожек С. Карнавал, или Первая жена Адама / Славомир Мрожек // Современная драматургия. – 2015. – № 1. – С. 154–170.

456. Муқан В. Гротеск і парадокс у драматургії Ігоря Костецького (на матеріалі п'єси «Спокуси несвятого Антона») / Володимир Муқан // Літературознавчі студії: Зб. наук. праць. – Вип. 37. – Ч. 2. – К.: Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2013. – С. 82–89.

457. Муқан В. Поетика «театру абсурду» в українській драматургії (на матеріалі п'єси Ігоря Костецького «Спокуси несвятого Антона») / Володимир Муқан // Вісник Черкаського університету: наук. журн. – № 25 (238). Серія Філологічні науки. – Черкаси: Вид-во ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2012. – С. 87–90.

458. Муқан В.С. Поетика абсурду в українській драматургії першої половини ХХ століття (на матеріалі творів Миколи Куліша та Ігоря Костецького) : автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Володимир Сергійович Муқан. – К.: Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2015. – 19 с.

459. Мусий В. Б. Жанр мистерии в драматургии Федора Сологуба / Валентина Борисовна Мусий // Південний архів. – Зб. наук. праць. Філологічні науки. – Вип. XXXVII. – Херсон, 2007 – С. 88–93.

460. Набоков В. Пьесы / Владимир Набоков. – М.: Искусство, 1990. – 288 с.

461. Назарець В.М. Жанрові модифікації української адресованої лірики: монографія / Віталій Миколайович Назарець. – Рівне: О. Зень, 2014. – 384 с.

462. Наумова О. С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца ХХ – начала ХХІ вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца) : автореф. дисс. ... канд. фил. наук: 10.01.01 / Ольга Сергеевна Наумова. – Самара: Сам. гос. ун-т, 2009. – 20 с.

463. Неждана Н. Провокація іншості: П'єси / Неда Неждана. – К.: Український письменник, 2008. – 277 с.

464. Нетесова О. В. Чехов и Акунин. Творческая интерпретация пьесы «Чайка» / О. В. Нетесова // Проблемы целостного анализа художественного произведения. – Борисоглебск, 2003. – Вып. 3. – С. 77–88.

465. Нефагина Г. Л. «Ремейк» в современной русской литературе / Галина Львовна Нефагина // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы Междунар. науч. конф. – Гродно: ГрГУ, 1996. – С. 193–195.

466. Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века : учеб. пособие / Галина Львовна Нефагина. – 2-е изд. – М.: Флинта : Наука, 2005. – 320 с.

467. Нікоряк Н. В. Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту: Монографія / Наталія Валеріанівна Нікоряк. – Чернівці: Місто, 2011 – 240 с.

468. Новая драма: [пьесы и статьи] / [вступ. ст. Е. Ковальской]. – СПб.: Сеанс; Амфора. – 511 с.

469. Новейшая драма XX–XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12–13 апреля, г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т. В. Журчева. – Самара: Изд-во «Универс групп», 2009. – 108 с.

470. Новиков А. О. Марко Кропивницький і українська драматургія другої половини XIX – початку XX ст. : дис.... д-ра філол. наук: 10.01.01. / Анатолій Олександрович Новиков. – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2006. – 436 с.

471. Новицька С. В. Відгомін віків : драматургічна зб. / Світлана Валентинівна Новицька. – Чернівці : Прут, 2005. – 159 с.

472. Новицька С. Я бачив дивний сон // [Електронний ресурс] / Світлана Новицька. – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.kurbas.org.ua/dramlab/novytska.html>

473. Новітня сербська п'єса: Пер. з серб. / Уклад. Деян Айдачич. – К.: ДЦТМ імені Л. Курбаса, 2006. – 471 с.

474. Новітня французька п'єса: Пер. з фр./ Упорядкув. Н. Мірошниченко. – К.: Юніверс, 2003. – 272 с.

475. Новобранець О. Б. Драматургія обробок: особливості поетики : автореф.дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Олена Борисівна Новобранець. – К.: НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 1999. – 16 с.

476. Носов С. Член общества, или Голодное время [Електронний ресурс] / Сергей Носов. – Режим доступу до ресурсу: // <http://magazines.russ.ru/october/2000/5/nosov.html>.

477. Нурен Л. Пьесы. Пер. со шведского / Ларс Нурен. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 542 с.

478. Огнєнович В. Мілева Айнштайн / Віда Огнєнович. – Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2017. – 128 с.
479. Ольшванг О. Ю. Сюжетно-пространственная и рецептивная структура романов-притч Р. Баха: дисс... канд. филол. наук: 10.01.03 / Ольга Юрьевна Ольшванг. – Екатеринбург: УрГУ им. А. М. Горького, 2010. – 188 с.
480. Орлицкий Ю. Б. Драмагедии «хеленуктов» / Юрий Борисович Орлицкий // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2005. – Вып. 5. – С. 233–244.
481. Орлицкий Ю. Б. Синтез стиха и прозы в драматургических произведениях Игоря Бахтерева (к поэтике обэриутов) / Юрий Борисович Орлицкий // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2005. – Вып. 5. – С. 245–253.
482. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Юрий Борисович Орлицкий. – М.: РГГУ, 2002. – 685 с.
483. Осипова О. И. Жанровая модификация романа М. Кузьмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» / Ольга Ивановна Осипова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 4–1. – С. 134–138.
484. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр / Патрис Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
485. Павич М. Начало и конец романа [Электронный ресурс] / Милорад Павич. – Режим доступа до ресурсу: // <http://lib.ru/INPROZ/PAWICH/endofnovelrus.txt>
486. Павич М. Остання любов у Царгороді: Посібник для ворожіння / Пер. з серб. Н. Т. Чорпіти // М. Павич. – Харків: Фоліо, 2006. – 159 с.
487. Павич М. Хозарський словник: Роман-лексикон на 100 000 слів: Чоловічий примірник / Пер. з серб. О. Рось / М. Павич. – Харків: Фоліо, 2006. – 351 с.
488. Паві П. Словник театру / Пер. Маркіян Якуб'як / Патріс Паві. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.
489. Павлова Н. С. Фридрих Дюрренматт / Нина Сергеевна Павлова. – М.: Высшая школа, 1967. – 76 с.
490. Павловский Р. Краткая история польской революции (в драматургии) / Роман Павловский // Антология современной польской драматургии / Роман Павловский. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 7–32.
491. Павловський Р. Навіщо ці п'єси з Польщі? / Роман Павловський // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії / Роман Павловський. – К.: Темпора, 2014. – С. 4–40.

492. Павлюк Н. Д. Проблема епізації в українській драмі 20-х років ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ніна Дмитрівна Павлюк. – К.: Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.», 2013. – 190 с.
493. Палиевская Д. М. Эволюция театра абсурда в послевоенной литературе ФРГ: автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.05 / Дарья Михайловна Палиевская. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1993. – 32 с.
494. Панич М. 7 історій та інші пєси / Моріс Панич. – Брустурів: Дискурс, 2014. – 316 с.
495. Паріс Л. Я. Сіріус. Кентавр / Лариса Паріс // Страйк ілюзій: Антологія сучасної укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошниченко/ Лариса Паріс. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 249–278.
496. Пархоменко Я. А. Художественная природа ремейка в контексте современного экранного искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Яна Александровна Пархоменко. – М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2011. – 23 с.
497. Пархоменко Я. А. Типология римейка / Яна Александровна Пархоменко. – М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2010. – 41 с.
498. Паскар Ю. За філіжанкою кави, або День народження смерті / Юрій Паскар // Крейда: літературний альманах. – Рівне, 2001. – С. 27–40.
499. Пастернак Б. Л. Собрание сочинений. В 5-ти т. – Т. 3. Доктор Живаго: Роман / Борис Леонидович Пастернак. – М.: Художественная литература. – 1990. – 734 с.
500. Пахсарьян Н. Т. Трагедия и трагическое во французской литературе XVII века / Наталья Тиграновна Пахсарьян // XVII век: между трагедией и утопией. Сб. науч. тр. – Вып. I. – М.: Таганка 2004. – С. 46–53.
501. Петрова М. В. Римейк как социокультурный феномен / Марина Валерьевна Петрова // Ярославский педагогический вестник. – 2009. – № 3 (60). – С. 165–169.
502. Петрушевская Л. Гамлет. Нулевое действие / Людмила Стефановна Петрушевская // Измененное время: рассказы и пьесы. – СПб.: Амфора; ТИД Амфора, 2005. – С. 256–279.
503. Петрушевская Л. Московский хор: Пьесы / Людмила Стефановна Петрушевская. – СПб.: Амфора, 2007. – 430 с.
504. Петрушевская Л. Три девушки в голубом: Сб. пьес / Людмила Стефановна Петрушевская. – М.: Искусство, 1989 – 399 с.
- 5045 Петухова Е. Н. Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца ХХ века / Е. Н. Петухова. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та экономики и финансов, 2005. – 118 с.
506. Пиранделло Л. Шесть персонажей в поисках автора // Луиджи Пиранделло. Пьесы. – М.: Искусство, 1960. – С. 345–410.

507. Полонский В. В. Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX – начала XX в.: дисс. ... доктора филол. наук: 10.01.01, 10.01.08 / Вадим Владимирович Полонский. – М.: РАН, ИМЛИ им. А. М. Горького, 2008. – 383 с.

508. Попиванов И. Трагикомичното в литературата / Иван Попиванов. – София: Наука и изкуство, 1978. – 294 с.

509. Працьовитий В. С. Національний характер в українській драматургії 20–30-х років XX століття / Володимир Степанович Працьовитий. – Л.: Ліга-Прес, 1999. – 282 с.

51. Працьовитий В. С. Українська драматургія 20–30-х років XX століття. Жанрова модифікація / Володимир Степанович Працьовитий. – Львів: Ліга-Прес, 2001. – 132 с.

511. Працьовитий В. С. Український національний характер у драматургії Миколи Куліша // Володимир Степанович Працьовитий. – Л.: Світ, 1998. – 182 с.

512. Преодоляк А. А. Концепция «новой» мистерии в гепталогии «Свет» К. Штокхаузена / Анна Анатольевна Преодоляк // Южно-русский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону: Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2006. – № 1. – С. 138–145.

513. Преодоляк А. А. Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков: от Р. Вагнера к К. Штокхаузену: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Анна Анатольевна Преодоляк. – Ростов-на-Дону: Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2007. – 226 с.

514. Преодолев головокружение. О творчестве Жана Жене // Театр. – 1989. – № 7. – С. 87–89.

515. Приходько И. С. Возрождение мистерии в начале XX века. Драма У. Б. Йетса и А. Блока / Ирина Степановна Приходько // Нормативность жанра в зарубежной литературе XVIII–XX веков. – Горький, 1990. – С. 34–37.

516. Проблемы современной драматургии и театра: сборник материалов Международной научной школы студентов и аспирантов (Казань, 8–12 октября 2013 г.) / ред. кол.: Т. Г. Прохорова, Е. Н. Шевченко. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2014. – 202 с.

517. Проскурникова Т. Б. Французская антидрама (50–60-е годы) / Татьяна Борисовна Проскурникова. – М.: Высшая школа, 1968. – 102 с.

518. Процюк Л. Б. Драматургія Людмили Старицької-Черняхівської: конфлікти і характери: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Любов Богданівна Процюк. – Івано-Франківськ Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника, 2009. – 214 с.

519. Прухневский М. Люцина и ее дети / Марек Прухневский // Антология современной польской драматургии / Марек Прухневский. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 463–508.

520. Радзинский Э. Театр: Театр времен... Театр про любовь... Театр в театре / Эдвард Станиславович Радзинский. – М.: Искусство, 1986. – 512 с.

521. Разумовская Л. Домой [Электронный ресурс] / Людмила Разумовская. – Режим доступа до ресурсу: // [http://www.theatre.ru/drama/razumovskaja/domoj\\_1.html](http://www.theatre.ru/drama/razumovskaja/domoj_1.html)

522. Райх Б. Ф. Брехт (Очерк творчества) / Бернгард Фердинандович Райх. – М.: Всероссийское театральное общество, 1960. – 418 с.

523. Рацкий И. А. Трагикомедия / И. А. Рацкий // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. – Т. 7. – М.: Сов.энциклопедия, 1972. – С. 593–596.

524. Реабилитация настоящего. I Международный открытый фестиваль современной драматургии. Сборник пьес / Межгосударственный фонд гуманитарного сотрудничества стран участниц СНГ; Министерство культуры РА. – Ереван: НТТА, 2010. – 608 с.

525. Ревзина О. Г. Семиотический эксперимент на сцене. Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием / Ольга Григорьевна Ревзина, Исаак Иосифович Ревзин // Труды по знаковым системам. – Т. 5. – Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1971. – С. 232–254.

526. Реза Я. Божество різанини / Ясміна Реза. – Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2015. – 104 с.

527. Речка А. М. Жанрова специфіка «драми для читання»: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Анастасія Миколаївна Речка. – К.: НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2002. – 172 с.

528. Риффатер М. Формальный анализ и история литературы / Мишель Риффатер // Новое литературное обозрение. – 1992. – № 1. – С. 20–41.

529. Рогозина Е. Н. Традиции итальянской commedia dell'arte в творчестве Л. Пиранделло и Д. Фо [Электронный ресурс] / Е. Н. Рогозина. – Режим доступа до ресурсу: // [http://vestnik.yspu.org/releases/novye\\_Isledovaniy/18\\_3/](http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Isledovaniy/18_3/)

530. Родіонова І. Г. Жанрові трансформації роману Надії Гуменюк «Енна» / І. Г. Родіонова // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки. – 2015. – № 2. – С. 234–237.

531. Роднянская И. Б. «Белая Лилия» как образец мистерии-буфф: К вопросу о жанре и типе юмора пьесы Владимира Соловьева / Ирина

Бенционовна Роднянская // Вопросы литературы. – 2002. – Май-июнь. – № 5/6. – С. 86–102.

532. Ромчевич Н. А зараз мало бути найважливіше / Небойша Ромчевич. – К.: Темпора, 2014. – 316 с.

533. Ротобильская Т. Гермеутыка і сучасная драматургія / Т. Ротобильская // Спыныся імгненне... Старонкі тэатральнага жыцця Беларусы 1990-х. Минск: Ковчег, 2000. – С. 190–195.

534. Ружевич Т. Избранное / Тадеуш Ружевич. – М.: Художественная литература, 1979. – 318 с.

535. Ружевич Т. Між двома картотеками: Вибр. драми / Тадеуш Ружевич. – Львів: Вид-во Анетти Антоненко, 2017. – 244 с.

536. Руйе Ф. Эволюция современного французского театра / Филипп Руйе // Театр. – 1989. – № 7. – С. 76–82.

537. Ряполова В. А. Беккет: ретроспективный взгляд / Валентина Александровна Ряполова // Театр – 1993. – № 8. – С. 113–124.

538. Савельева В. В. «Чайка» Б. Акунина – «чисто английское убийство» / В. В. Савельева // Русская речь. – М., 2002. – № 6. – С. 36–41.

539. Самарин А. Проблема типологии современного драматургического римейка / Андрей Самарин // Південний архів. Сер.: Філологічні науки: Зб. наук. праць. Вип. 47. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2009. – С. 79–83.

540. Самарин А. Травестия комедии дель арте в пьесе Л. Петрушевской «Квартира Коломбины» / Андрей Самарин // Південний архів. Сер.: Філологічні науки: Зб. наук. праць. Вип. 49. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2010. – С. 90–95.

541. Самарін А. М. Стратегії перекодування класики в російській драматургії на межі ХХ–ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02 / Андрій Миколайович Самарін. – Херсон: Херсон. держ. ун-т, 2011. – 20 с.

542. Самсонова М. А. Жанрообразующий принцип драматургии русского постмодернизма и традиции драмы А. Блока [Электронный ресурс] / Марина Александровна Самсонова. – Режим доступа до ресурсу: // [http://www.rusnauka.com/11\\_EISN\\_2008/Philologia/30829.doc.htm](http://www.rusnauka.com/11_EISN_2008/Philologia/30829.doc.htm)

543. Самсонова М. О. Драма О. Блока в інтертексті драматургії російського постмодернізму: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.02 / Марина Олександрівна Самсонова. – Д.: Дніпропетровський національний ун-т, 2002. – 19 с.

544. Санаева Г. Н. Поэтика драматургии Тадеуша Ружевича: автореф. дисс... канд. філол. наук: 10.01.03 / Галина Николаевна Санаева. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 24 с.

545. Сапдару И. Натюрморт с толстым племянником [Электронный ресурс] / Ион Сапдару. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.theatre-library.ru/authors/s/sapdaru>

546. Сарафанова Н. В. «Цирковое искусство» русского авангарда: некоторые особенности поэтики В. В. Маяковского / Н. В. Сарафанова // Литература и театр. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения заслуженного деятеля науки РФ, почетного профессора Самарского государственного университета Льфа Адольфовича Финка – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. – С. 109–118.

547. Сартр Ж.-П. К театру ситуаций / Жан-Поль Сартр // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Жан-Поль Сартр. – М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. – С. 92–94.

548. Сахновский-Панкеев В. А. О комедии / Владимир Александрович Сахновский-Панкеев. – Л. – М.: Искусство, 1964. – 223 с.

549. Свербилова Т. Г. Трагикомедия в советской литературе (Генезис и тенденции развития) / Татьяна Георгиевна Свербилова. – К.: Наук. думка, 1990. – 148 с.

550. Свербілова Т. Г. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Г. Свербілова, Н. П. Малютіна, Л. В. Скорина. – Черкаси: Чабаненко Ю. А., 2009. – 598 с.

551. Семененко Л. М. Типологія характерів у драматургії Лесі Українки: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Любов Миколаївна Семененко. – Кривий Ріг: Криворізький держ. педагогічний ун-т, 2001. – 181 с.

552. Семеницкая О. В. Эпический элемент в драматургии Н. Садур [Электронный ресурс] / Ольга Владимировна Семеницкая. – Режим доступа до ресурсу: // <http://weblib.ssu.samara.ru/DLib/vestnik/documents/2004106020.html>

553. Семків Р. [Рец. на: Ушкалов С. ESC: сім абсурдових п'єс] [Електронний ресурс] / Ростислав Семків. – Режим доступа до ресурсу: <https://krytyka.com/ua/reviews/esc>

554. Семькина Р. С.-И. Ф. М. Достоевский и русская проза последней трети ХХ века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Роза Сан-Иковна Семькина. – Екатеринбург: Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького, 2008. – 46 с.

555. Серадський Я. Драматургія после 1989-го: трудная свобода [Електронний ресурс] / Я. Серадський // Новая Польша 2003. – № 2 – Режим доступа до ресурсу: <http://archive.novpol.org/index.php?id=184>.



556. Сергеев А. В. Циркизация театра: От традиционализма к футуризму [учебное пособие] / Антон Владимирович Сергеев. – СПб.: Алексеева Е. С., 2008. – 157 с.

557. Сердюк В. Розібрати М\*\*\* на запчастини. Далеко не п'еса / Володимир Сердюк // Сучасні українські драматурги / Упоряд. Я. М. Верещак / Володимир Сердюк. – Біла Церква, 2000. – С. 118–128.

558. Сигарев В. «Агасфер» и другие пьесы / Василий Сигарев. – М.: Коровакниги, 2006. – 226 с.

559. Симонян Л. О драматургии парадоксов (Фридрих Дюрренматт в «ИЛ») / Л. Симонян // Иностранная литература. – 1967. – № 9. – С. 234–236.

560. Симуков А. Поговорим о жанрах / Алексей Симуков // Современная драматургия. – 1990. – № 1. – С. 164–171.

561. Сеницкая А. В. Римейк / А. В. Сеницкая // Современная драматургия. – 2012. – № 2. – С. 207–208.

562. Синявська Л. І. Художньо-естетична концепція активної особистості в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на матеріалі драматургії Лесі Українки та В. Винниченка) : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Леся Іванівна Синявська. – О.: Одеський держ. ун-т ім. І. І. Мечникова, 2000. – 186 с.

563. Сікорська-Міщук М. Валіза / Малгожата Сікорська-Міщук // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії / Малгожата Сікорська-Міщук. – К.: Темпора, 2014. – С. 173–204.

564. Скибицька Ю. В. Метамодернізм як нова концепція розвитку літератури й суспільства у післяпостмодерну добу / Юлія Віталіївна Скибицька // Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Науковий збірник / Відп. ред. Є. М. Васильєв. – Рівне, 2015. – С. 71–74.

565. Скибицька Ю. Сучасна українська драма: мотиви та поетика. [Електронний ресурс] / Юлія Скибицька. – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1874.html>

566. Скорина Л. В. Драматургія Івана Дніпровського: стиль, проблема характеру. Соціально-історичний контекст : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Людмила Вікторівна Скорина. – К.: НАН України, Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. – 20 с.

567. Скорнякова М. Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано» / Мария Георгиевна Скорнякова. – М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – 352 с.

568. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература / Ирина Степановна Скоропанова. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.

569. Славовский А. Мой вишневый садик. [Электронный ресурс] / Алексей Славовский. – Режим доступа до ресурсу: // [http://www.slapovskiy.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=27](http://www.slapovskiy.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=27)

570. Славовский А. От красной крысы до зеленой звезды / Алексей Славовский / Славовский А. ЗЖЛ (Замечательная жизнь людей). – М.: Время, 2007. – С. 593–646.

571. Слободзянек Т. Сон клопа, или Товарищ Христос: [Картины IV и V пьесы] / Пер. с пол. А. Железцова, А. Каневского / Тадеуш Слободзянек // Новая Польша. – 2003. – № 9. – С. 39–44.

572. Смирнов И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. 2-е изд. / Игорь Павлович Смирнов. – СПб.: СПбГУ, 1995. – 192 с.

573. Смирнова Л. Г. «Чайка» Б. Акунина как социокультурный феномен // Разноуровневые характеристики лексических единиц: сб. науч. ст. по материалам докл. и сообщ. конф., (Смоленск, 19–20 июня 2001 г.): в 4 ч. – Смоленск, 2001. – Ч. 1: Лексика и фразеология. Терминология. – С. 42–48.

574. Современная китайская драма: Сборник. – М.: Радуга, 1990. – 445 с.

575. Созина Е. К. Этика реализма в поэтике заглавий пьес А. Н. Островского / Елена Константиновна Созина // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2005. – Вып. 5. – С. 83–95.

576. Соловьев В. С. Жизненная драма Платона / Владимир Сергеевич Соловьев // Соловьев В. С. Сочинения в 2 т. – 2-е изд. – Т. 2 / Владимир Сергеевич Соловьев – М.: Мысль, 1990. – С. 583–625.

577. Сонді П. Теорія сучасної драми / пер. з нім. М. Ліпісівіцького, С. Соколовської; [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова] / Петер Сонді. – Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2015. – 132 с.

578. Сорокин В. Dostoevsky-trip // [Электронный ресурс] / Владимир Сорокин. – Режим доступа до ресурсу: // [www.srkn.ru/DOSTOEVSKY-TRIP.htm](http://www.srkn.ru/DOSTOEVSKY-TRIP.htm).

579. Сорокин В. Г. Капитал: Полное собрание пьес / Владимир Георгиевич Сорокин. – М.: Захаров; ИП Богат, 2007. – 368 с.

580. Сорокина Т. В. К вопросу о чеховских традициях в прозе Л. Петрушевской / Татьяна Викторовна Сорокина // Русская и сопоставительная филология: взгляд молодых. – Казань: Изд-во «ДАС», 2001. – С. 90–98.

581. Спектакль «Урод» назван самым стильным спектаклем последних лет. [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.kulturologia.ru/news/1214/>.

582. Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Рита Соломоновна Спивак. – Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. – 140 с.

583. Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії. – К.: Темпора, 2014. – 352 с.

584. Стайн Д. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн.1. Реалізм і натуралізм / Джон Стайн. – Львів: ЛНУ ім. І. Я. Франка, 2003. – 256 с.

585. Стайн Д. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн.2. Символізм, сюрреалізм і абсурд / Джон Стайн. – Львів: ЛНУ ім. І. Я. Франка, 2003 – 272 с.

586. Стайн Д. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 3. Експресіонізм та епічний театр / Джон Стайн. – Львів: ЛНУ ім. І. Я. Франка, 2004. – 288 с.

587. Старченко Е. В. Пьесы Н. В. Коляды и Н. Н. Садур в контексте драматургии 1980–90-х годов : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Елена Викторовна Старченко. – М.:МПГУ, 2005. – 213 с.

588. Стасюк А. Чекаючи на турка / Анджей Стасюк // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії / Анджей Стасюк. – К.: Темпора, 2014. – С. 275–308.

589. Стельмах Я. Кохання у стилі бароко: П'єси / Ярослав Стельмах. – К.: СакцентПлюс, 2009. – 480 с.

590. Степанов А. Д. Чехов и постмодерн / Андрей Дмитриевич Степанов // Нева. – 2003. – № 11. – С. 221–226.

591. Степанова Г. А. Взаємозв'язок жанру та пафосу в драматургії М. Булгакова : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Ганна Аркадіївна Степанова. – Д.: Дніпропетровський держ. ун-т, 1998. – 18 с.

592. Степанычева К. 2 x 2 = 5, или Маленькие комедии / Ксения Степанычева // Современная драматургия. – 2005. – № 2. – С. 63–79.

593. Стоппард Т. Берег Утопии: Драматическая трилогия / Том Стоппард: пер. с англ А. Островского и С. Островского. – М.: Инностранка, 2006. – 479 с.

594. Стоппард Т. Изобретение любви / Том Стоппард // Изобретение любви: Пьесы / Том Стоппард. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – С. 115–218.

595. Стоппард Т. Розенкранц і Гільденстерн мертві; пер. з англ. і післяслово М. Стріхи / Том Стоппард // Всесвіт. – 2003. – № 1/2. – С. 92–142.

596. Стоппард Т. Розенкранц і Гільденстерн мертві; пер. з англ. Івана Кричфалушія / Том Стоппард. – Брустурів: Дискурсус, 2015. – С. 7–138.

597. Стоппард Т. Травести: Пьесы / Том Стоппард. – М.: Инностранка: БСГ-ПРЕСС, 2002. – 488 с.

598. Страйк ілюзій: Антологія сучаної укр. драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошниченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с.
599. Страшкова О. К. Смыслы и формы «новой драмы» в истории русской драматургии конца XIX – начала XX века: дисс. ... д-ра филол. наук / Ольга Константиновна Страшкова. – Ставрополь, Ставропольский гос. ун-т, 2006. – 542 с.
600. Стрельцова Е. Мистический нигилизм в стиле конца века / Е. Стрельцова // Современная драматургия. – 1998. – № 1. – С. 189–197.
601. Стрідсберг С. Країна Медея / Сара Стрідсберг. – Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2017. – 120 с.
602. Ступников Д. О. Ремиксы и проблема сэмплерного мышления в современной рок-культуре / Д. О. Ступников // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2001. – С. 33–56.
603. Сулима М. М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. / Микола Матвійович Сулима – К.: ПЦ «Фоліант»; ВД «Стилос», 2005. – 368 с.
604. Сулятицький М. І. Міфологічні парадигми художнього мислення в драматургії Лесі Українки: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Микола Іванович Сулятицький. – К., Київський нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 2007. – 20 с.
605. Сурков Е. Д. Путь к Брехту / Е. Д. Сурков // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. / Евгений Данилович Сурков – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/1. – С. 5–60.
606. Сучасна німецька драматургія 2. – К.: Логос, 2003. – 292 с.
607. Сучасна німецька драматургія 3. – К.: Логос, 2004. – 280 с.
608. Сучасна німецька драматургія. – К.: Логос, 2003. – 208 с.
609. Сучасна турецька драма: антологія / пер. з турец. І. В. Прушковської; передм. Л. В. Грицик. – К.: Український письменник, 2014. – 478 с.
610. Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – К.: Укр. письменник, 2006 – Вип. 3. – 272 с.
611. Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – К.: Укр. письменник, 2006. – Вип. 2. – 256 с.
612. Сучасна українська драматургія: Альманах. – Випуск 1. – К.: Український письменник, 2005. – 171 с.
613. Сучасна українська драматургія: Альманах. – Випуск 4. – К.: Фе-нікс, 2007. – 344 с.
614. Таїна Буття. Біографічна драма. Антологія. – К.: Світ знань, 2015. – 304 с.
615. Тайманова Т. С. Мистерия о милосердии Жанны д'Арк. (Современная мистерия: к вопросу о жанре) / Татьяна Соломоновна Тайманова

// Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Труды по романо-германской филологии. Проблемы метода и жанра в зарубежных литературах. – Тарту: Тартуский гос.ун-т, 1988. – Вып. 792. – С. 99–106.

616. Тайнен К. На сцене и в кино / Кеннет Тайнен. – М.: Искусство, 1969. – 286 с.

617. Таразевич Е. Римейк в современной русской драматургии / Евгений Таразевич // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. – Пермский государственный педагогический университет, 2003. – С. 28–30.

618. Тарнавський Ю. 6 x 0: Драматичні твори / Юрій Тарнавський. – К.: Родовід, 1998. – 360 с.

619. Театр абсурда: Сб.статей и публикаций / Изд. 2-е, испр. и доп. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. – 216 с.

62. Театр Достоевского / Сост. А. А. Нинов. – М.: Искусство, 1986. – 510 с.

621. Театр парадокса (Ионеско, Беккет и другие): Сб. / Сост. и автор предисловия И. Дюшен. – М.: Искусство, 1991. – 300 с.

622. Тименчик Р. Ты – что? или Введение в театр Петрушевской / Роман Тименчик // Петрушевская Л. Три девушки в голубом: Сб.пьес / Роман Тименчик. – М.: Искусство. – С. 394–398.

623. Титаренко С. Д. Искусство как теургия (неопубликованная поэма-послание Вячеслава Иванова «Ars Mystica») / Светлана Дмитриевна Титаренко // Символ. – 2008. – № 53–54. – С. 27–42.

624. Титаренко С. Д. Мистериально-мифологическая природа жанра мелопеи «Человек» в творчестве Вячеслава Иванова / Светлана Дмитриевна Титаренко // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2009. Серия 9. – Вып. 2. – Ч. 2. – С. 55–65.

625. Ткалич А. «Драма абсурду» в сучасній українській жіночій драматургії (на прикладі п'єси Лариси Паріс «Я. Сіріус. Кентавр») / Анастасія Ткалич // Теоретична і дидактична філологія. – Випуск 10. – 2011. – С. 385–390.

626. Толшин А. В. Феномен маски в театральной культуре: автореф. дисс. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Андрей Валерьевич Толшин. – СПб.: СПбГУ, 2007. – 36 с.

627. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тамарченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко / Борис Викторович Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

628. Торкут Н. Роман Дж. Апдайка «Гертруда і Клавдій» як літературна проекція Шекспірового «Гамлета» [Електронний ресурс] /

Н. М. Торкут, Д. М. Лазаренко. – Режим доступу до ресурсу: // <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.298/>

629. Трофименко Т. «Прокинусь – а це лише дурний сон був» // [Електронний ресурс] / Тетяна Трофименко. – Режим доступу до ресурсу: // <http://litakcent.com/2010/09/29/prokynus-%E2%80%93-a-ce-lyshe-durnyj-son-buv-s/>

630. Трушевський Д. С. Концепція особистості в творчості О.Вампілова: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.02 / Дмитро Сергійович Трушевський. – Х. Харківський держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. – 1998. – 16 с.

631. Тугуши С. А. Притча как жанр киноискусства и кинотрилогия Тенгиза Абуладзе: дисс. ... канд. искусствоведения / Сосо Акакиевич Тугуши. – М., 1998. – 188 с.

632. Тхорук Р. Комедії Володимири Винниченка / Раїса Тхорук // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: зб. наук. пр. Вип. 12 / Рівне: Перспектива, 2002. – С. 58–72.

633. Тхорук Р. Поза, завдяки і навколо комедії: зміни в жанровій системі драматургії 1880–1920- х років / Раїса Тхорук // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2004. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 87–93.

634. Тхорук Р. Сакральний вимір героїчного в українській драматургії 1880–1920- х років / Раїса Тхорук // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Зб. наук. пр. – Вип. XIII. – Рівне: Перспектива, 2004. – С. 182–194.

635. У пошуку театру. Антологія молодого драматургії. / упоряд. Н. Мірошниченко. – К.: Смолоскип, 2003. – 546 с.

636. У чеканні театру: антологія молодого драматургії / упоряд. та післям. Н. Мірошниченко. – К.: Смолоскип, 1998. – 358 с.

637. Угаров М. Ю. Облом off: Пьесы, повесть / Михаил Юрьевич Угаров. – М.: Эксмо, 2006. – 416 с.

638. Українська драматургія: Антологія: У 4 т. – Т. 3. – Харків: Фоліо, 2010. – 506 с.

639. Українська драматургія: Антологія: У 4 т. – Т. 4. – Харків: Фоліо, 2010. – 474 с.

640. Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За заг. ред. М. О. Гринишиної; ІПСМ НАМ України. – К.: Фенікс, 2012. – 944 с.

641. Унамуно М. де О трагическом чувстве жизни / Мигель де Унамуно. – К.: Символ, 1996. – 416 с.

642. Ушкалов С. ESC: сім абсурдових п'єс / Сашко Ушкалов. – Х.: Майдан, 2006. – 84 с.

643. Ф. М. Достоевский и театр. 1846–1977. Библиографический указатель / Составитель С. В. Белов;– Л.: Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1980 – 179 с.
644. Фарбер Ф. Пьесы Александра Вампилова в контексте американской культуры: Элементы театра абсурда /Ф. Фарбер, Свербилова Т. // Современная драматургия. – 1992. – № 2. – С. 158–164.
645. Фатеева Н. А. Новая постмодернистская драма (заметки по теме) / Наталья Александровна Фатеева // Драма и театр: сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2002. – Вып. III. – С. 147–157.
646. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Наталья Александровна Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
647. Филатов Л. А. Еще раз о голом короле. Пьесы, рассказы, стихи / Л.А. Филатов. – М.: АСТ: ЗебраЕ, 2009. – 685 с.
648. Филатов Л. А. Про Федота стрельца.удалого молодца / Леонид Филатов. – М.: АСТ; Полиграфиздат. 2010. – 287 с.
649. Фоменко И. В. Лирическая драма – миф или реальность? / Игорь Владимирович Фоменко // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 2002. – Вып. III. – С. 23–27.
650. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской / Ольга Михайловна Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
651. Фриш М. Листки из вещевого мешка / Макс Фриш. – М.: Прогресс, 1987. – 320 с.
652. Фриш М. Триптих: Пьесы / Макс Фриш. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. – 560 с.
653. Фролов В. В. Судьба жанров драматургии / Владимир Васильевич Фролов. – М.: Сов.писатель, 1979. – 424 с.
654. Фролов В. В. Муза пламенной сатиры. Очерки советской комедии (1918–1986) / Владимир Васильевич Фролов. – М.: Сов. писатель, 1988. – 408 с.
655. Фуко М. Що таке автор? / Мішель Фуко // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 442–456.
656. Хабарова І. В. Російська жіноча драматургія другої половини 80–90-х років ХХ століття (герой, конфлікт, хронотоп): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.02 / Ірина Валеріївна Хабарова. – Х.: Харківський нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди, 2007. – 20 с.
657. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / Валентин Евгеньевич Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.

658. Хализев В. Е. Драма как явление искусства / Валентин Евгеньевич Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
659. Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма / Даниил Хармс. – Л.: Сов. писатель, 1991. – 560 с.
660. Хороб С. І. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття в системі модерністського художнього мислення: дисерт... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Степан Іванович Хороб. – Івано-Франківськ: Прикарпатський ун-т ім. Василя Стефаника, 2002. – 432 с.
661. Хороб С. Слово – образ – форма: у пошуках художності: Літературознавчі статті і дослідження / Степан Іванович Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – 200 с.
662. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Іванович Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 414 с.
663. Хороб С. Українська релігійна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність / Степан Іванович Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – 143 с.
664. Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России (1896–1930) / Юрий Гаврилович Цивьян. – Рига: Зенатне, 1991. – 246 с.
665. Цимборска-Лебода М. Театральные утопии русского символизма / Мария Цимборска-Лебода // Slavia. – Т. 3. – № 3/4. – Praha, 1984. – С. 358–368.
666. Чебанова О. В. Судьба комедии дель арте в России и драматургия конца ХІХ – первой трети ХХ века [Електронний ресурс] / Ольга Вадимовна Чебанова. – Режим доступу до ресурсу: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200501911>
667. Червинская О. В. Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического романа: Монография / Ольга Вячеславовна Червинская. – Черновцы: Рута, 1999. – 152 с.
668. Черниенко Л. В. О некоторых особенностях развития жанрово-родовой системы современной русской драматургии / Л. В. Черниенко // Наукові записки Харківського педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство. 2012. – № 1 (69). – Т. 2. – С. 165–172.
669. Чернова І. П. Еволюція проблематики і поетики у Драматургії Людмили Старицької-Черняхівської: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Інна Петрівна Чернова. – К.: Національний пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2002. – 209 с.
670. Черняк М. А. Современная массовая литература: культуртрегерский проект или игра вслепую? / Мария Александровна Черняк // Русская литература ХХ–ХХІ в.: направления и течения. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2009. – Вып. 11. – С. 217–234.



671. Черчил К. *Top girls* / Кэрил Черчил // Антология современной британской драматургии / Кэрил Черчил. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 19–116.
672. Четыре пьесы из Хорватии / Сост. К. Драгунская, Л. Савельева; пер. с хорват. Л. Савельевой. – М.: Три квадрата, 2009. – 144 с.
673. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики) / Александр Семенович Чирков. – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.
674. Чирков А. С. *Время и времена. Драмы* / Александр Семенович Чирков. – Житомир: Видавець О. О. Євенок, 2016. – 192 с.
675. Чирков А. С. *Время и времена. Драмы-притчи* / Александр Семенович Чирков. – Житомир: Видавець О. О. Євенок, 2016. – 238 с.
676. Чирков А. С. *Время и времена. О драме* / Александр Семенович Чирков. – Житомир: Видавець О. О. Євенок, 2016. – 180 с.
677. Чирков А. С. *Время и времена. Притчи* / Александр Семенович Чирков. – Житомир: Видавець О. О. Євенок, 2016. – 114 с.
678. Чирков А. С. *Истории вне истории. Неисторические драмы* / Александр Семенович Чирков. – Житомир: Видавець О. О. Євенок, 2016. – 104 с.
679. Чирков А. С. *Пигмалион, или О всевластии Творящей личности* / Александр Семенович Чирков. – Житомир: Рута, 2009. – 180 с.
680. Чирков О. С. «Забути Герострата!»: режисерський пошук Петра Авраменка / Олександр Семенович Чирков // Брехтівський часопис (Brucht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 1 / Ред. колегія Бондарева О. Є., Білоус П. В., Волощук Є. В. та ін. – Житомир: Житомирський держ. університет імені Івана Франка, 2011. – С. 171–178.
681. Чирков О. С. *Драма-парабола (драма-притча)* / Олександр Семенович Чирков // Лексикон загального і порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті літаври, 2001. – С. 157.
682. Чирков О. С. *Драматургія – мистецтво драми?* / Олександр Семенович Чирков // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2006. – Вип. 30. – С. 104–109.
683. Чирков О. С. *Драматургія переробок (обробок)* / Олександр Семенович Чирков // Лексикон загального і порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті літаври, 2001. – С. 161–162.
684. Чирков О. С. *Театрально-естетичні принципи творчості Б. Брехта* / Олександр Семенович Чирков // Брехт Б. Про мистецтво театру / Олександр Семенович Чирков. – К.: Мистецтво, 1977. – С. 5–31.
685. Чичерин А. В. *Возникновение романа-эпопеи*. – 2-е изд. / Алексей Владимирович Чичерин. – М.: Сов. писатель, 1975. – 376 с.

686. Чочиев В. Чайка [Електронний ресурс] / Виктор Чочиев. – Режим доступу до ресурсу: // [http://samlib.ru/c/chochiew\\_w\\_a/seagull.shtml](http://samlib.ru/c/chochiew_w_a/seagull.shtml)
687. Чудаков А. «Неприличные слова» и облик классика: О купюрах в изданиях писем Чехова / А. П. Чудаков // Литературное обозрение. – 1991. – № 11. – С. 54–56.
688. Чупіс Л. Танці гончарного кола: П'єси. / Лідія Чупіс. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2007. – 230 с.
689. Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / Сергей Чупринин. – М.: Время, 2007. – 768 с.
690. ШАГ 11+: Новая немецкоязычная драматургия / пер с нем. – М.: Гете-институт; Текст, 2015. – 448 с.
691. ШАГ-3: Новая немецкоязычная драматургия / пер с нем. – М.: Немецкий культурный центр им. Гете; ОГИ, 2015. – 454 с.
692. Шамина В. Б. Шекспировские римейки в современной русской драме / Вера Борисовна Шамина // Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. – Zeszyt specjalny. – 2013. – S. 115–124.
693. Шаповал М. Интертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реалії української драми: монографія / Мар'яна Шаповал. – К.: Автограф, 2009. – 351 с.
694. Шаповал М. Поєднані спільним текстом / Мар'яна Шаповал // Потойбіч паузи: Антологія молодих письменників столиці: поезія, драматургія, проза / Упор. С. Зінчук / Мар'яна Шаповал. – К.: Фенікс, 2005. – С. 115–118.
695. Шаповал М. У пошуках героя, або як побачити різницю / Мар'яна Шаповал // У пошуках театру. Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 535–544.
696. Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.06 / Мар'яна Олександрівна Шаповал. – К.: Інститут філології Київського нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка, 2010. – 36 с.
697. Шаргородська А. Ф. Художня своєрідність п'єс О.Довженка, М. Куліша та Ю. Яновського про деформацію ментальності українського селянства: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Алла Федосіївна Шаргородська. – О.: Одеський нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, 2004. – 19 с.
698. Шарыпина Т. А. Том Ланой «Мама Медея»: бельгийский вариант в немецком контексте / Татьяна Александровна Шарыпина // Вестник ННГУ: Серия Филология. – Выпуск 1(7). – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2006. – С. 105–110.
699. Шахматова Т. С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков: автореф. дисс... канд. фил. наук:

10.01.01 / Татьяна Сергеевна Шахматова. – Казань: Казанский гос. ун-т, 2009. – 24 с.

700. Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения / Зинаида Алексеевна Шаховская. – М.: Книга, 1991. – 320 с.

701. Шварц Е. Золушка [Электронный ресурс] / Евгений Львович Шварц. – Режим доступа до ресурсу: // <http://dramateshka.ru/index.php/sh/3211-shvarc-e-zolushka>

702. Шварц Е. Обыкновенное чудо / Евгений Львович Шварц. – М.: Эксмо, 2008. – 640 с.

703. Швець В. С. Історична драматургія Людмили Старицької-Черняхівської (проблематика і поетика): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Володимир Станіславович Швець. – Дніпропетровськ: Дніпропетровський нац. ун-т, 2008. – 20 с.

704. Шевченко Л. Римейк в современной русской литературе: специфика инноваций и особенности интерпретации / Л. Шевченко // ROSSICA OLOMUCENSIA. – Olomouc, 2006. – Вып. XLIV. – С. 561–566.

705. Шевчук В. О. Муза Роксоланська: Українська література XVII–XVIII століть: У 2 кн. Книга друга: Розвинене бароко. Пізнє бароко / Валерій Олександрович Шевчук. – К.: Либідь, 2005. – 728 с.

706. Шевчук М. В. Національно-специфічні засади обробки традиційних сюжетів (на матеріалі творчості Лесі Українки): дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Марина Валеріївна Шевчук. – Житомир: Житомирський держ. пед. ун-т ім. Івана Франка, 1999. – 205 с.

707. Шиммельпфенниг Р. Женщина из прошлых времен: пьеса / Роланд Шиммельпфенниг; пер. с нем. А. Рыбиковой // Современная драматургия : январь-март. – Вып. 1. – С. 125–139.

708. Шишкин О. Анна Каренина II [Электронный ресурс] / Олег Шишкин. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.newdrama.ru/plays/?play=8>.

709. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе (1914–1933) / Виктор Борисович Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1990. – 544 с.

710. Шкловский В. Б. Избранное: В 2 т. / Виктор Борисович Шкловский. – М.: Художественная литература, 1983. – Т. 1 – 637 с.

711. Шлейникова Е. Е. Драматургия О. А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX–XXI веков: дисс. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Евгения Евгеньевна Шлейникова. – Спб.: 2008. – 151 с.

712. Шлейникова Е. Е. Римейк / Евгения Евгеньевна Шлейникова // Новый филологический вестник. – 2011 – №2 (17). – С. 139–143.

713. Шмитт Э.-Э. Распутник; Секта эгоистов: Пьеса, роман / пер. с фр. А. Браиловского / Эрик-Эмманюэль Шмитт. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 272 с.
714. Шмитт Э.-Э. Театр: Последняя ночь Дон Жуана. Гость. Загадочные вариации: Пьесы / Пер с фр. / Эрик-Эмманюэль Шмитт. – СПб.: Азбука, Азбук-Агтикус, 2011. – 256 с.
715. Шмітт Е.-Е. Зрада Айнштайна / Ерік-Емманюель Шмітт. – Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2016. – 192 с.
716. Шмітт Е.-Е. Оскар і рожева пані: Повість / Пер. з фр. Олени Борисяк / Ерік-Емманюель Шмітт. – Львів: Кальварія, 2013. – 96 с.
717. Шніцлер А. Передбачення долі: П'єси, оповідання / Артур Шніцлер. – Чернівці: Молодий буковинець, 2001. – 368 с.
718. Шоу Б. Автобиографические заметки. Статьи. Письма / Бернард Шоу. – М.: Радуга, 1989. – 496 с.
719. Шрубa М. Чеховские реминисценции в пьесах Акунина, Сорокина, Гловацкого и Мэмета (К типологии интертекстуальных приемов) / Манфред Шрубa // Philologica. – 2012. – № 9 – С. 242–257.
720. Штейнбук Ф. М. Конвергенція тілесних мікропопсів у сучасній світовій літературі / Фелікс Маратович Штейнбук. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 248 с.
721. Шулаков В. О. Храм на сльозі: п'єси; Силует митця в баченні сучасників / Віктор Шулаков. – К.: Пульсари, 2015. – 480 с.
722. Шумахер Э. Жизнь Брехта / Эрнст Шумахер. – М.: Радуга, 1988. – 352 с.
723. Щербакова А. А. Чеховский текст в современной драматургии: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Анна Александровна Щербакова. – Иркутск: Иркутский гос.ун-т, 2006. – 184 с.
724. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / Умберто Эко // Философия эпохи постмодерна / Под ред. А. Р. Усмановой / Умберто Эко. – Минск: Красико-Принт, 1996. – С. 52–74.
725. Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI веков // Современная драматургия. – 2012. – Вып. 2 (апрель-июнь). – С. 207–212.
726. Элиан. Пестрые рассказы / Элиан. – М.-Л.: Наука, 1964. – 188 с.
727. Эсслин М. Театр абсурда / Мартин Эсслин. – СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – 527 с.
728. Юферева Е. Динамика периферийных жанров в русской поэзии второй половины XIX века. [монографія] / Е. В. Юферева. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014 – 408 с.
729. Яблонська Г. Театр і життя: драм. твори / Г. Яблонська. – О.: Бахва, 2014. – 696 с.

730. Якимович Т. К. Драматургия и театр современной Франции / Татьяна Константиновна Якимович. – К.: Изд-во Киевского ун-та, 1968. – 301 с.

731. Якимович Т. К. Французская драматургия на рубеже 1960–1970-х годов / Татьяна Константиновна Якимович. – К.: Вища школа, 1973. – 253 с.

732. Яковлева Г. А. Жанр драмы-притчи в марийской драматургии конца XX века / Галина Анатольевна Яковлева // Вестник Чувашского университета. Гуманитарные науки. – 2008. – № 3. – С. 262–265.

733. Abel L. Metatheatre: A new view of a dramatic form / Lionel Abel. – New York: Hill & Wang, 1963. – 161 p.

734. Adam H. The People Next Door / Henry Adam. – London: Nick Hern, 2003. – 85 p.

735. Ahad N. How the medieval Wakefield Mystery Plays have been given a modern makeover [Електронний ресурс] – N. Ahad // Режим доступу до ресурсу: <http://www.yorkshirepost.co.uk/what-s-on/theatre/how-the-medieval-wakefield-mystery-plays-have-been-given-a-modern-makeover-1-8070508>.

736. Albee E. At Home At the Zoo / Edward Albee. – New York: Dramatists Play Service Inc., 2008. – 47 p.

737. Angel-Perez E. The Revival of Medieval Forms in Recent Political Drama / Elisabet Angel-Perez / Drama on Drama. Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage. Ed. by Nichole Boireau. – London: Macmillan Press Ltd, 1997. – P. 15–29.

738. Bean R. One Man, two Guvnors / Richard Bean. – L.: Oberon Books Ltd, 2011. – 96 p.

739. Bean R. Plays Three: Harvest; In the Club; The English Game; Up on Roof / Richard Bean. – London: Oberon, 2009. – 96 p.

740. Beaton A. Feelgood / Alistair Beaton. – London: Methuen Drama, 2001. – 106 p.

741. Blessing L. Fortinbras / Lee Blessing. – New York: Dramatists Play Service Inc., 1992. – 68 p.

742. Calderwood J. Shakespearean Metadrama: The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream and Richard II / James L. Calderwood. – Minneapolis, 1971. – 192 p.

743. Cormier R. Waiting for death: the philosophical significance of Beckett's «En attendant Godot» / [Електронний ресурс] Ramona Cormier and Janis L. Pallister // Режим доступу до ресурсу: // <http://www.english.fsu.edu/jobs/num07/Num7Hesla.htm>

744. *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, Edited by Amanda Ann Klein and R. Barton Palmer. – Austin: University of Texas Press, 2016. – 367 p.
745. Cymborska-Leboda M. О поэтике русской символистской мистерии / M. Cymborska-Leboda // *Literraria humanitas*. – Brno, 1991. – С. 301–308.
746. Davis J. *Farce* / Jessica Milner Davis. – London: Methuen, 1978. – 111 p.
747. Davison P. *Contemporary Drama and the Popular Dramatic Tradition in England* / Peter Davison. – London: Macmillan, 1982. – 193 p.
748. Der Hässliche [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/may/stu/ru3160472.htm>
749. Dostoevski-trip [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: <http://teatr-uz.ru/dostoevsky-trip>
750. Eco U. *Semiotics of theatrical performance* / Umberto Eco // *The Drama Review: TDR*, Vol. 21. – No. 1, Theatre and Social Action Issue (Mar., 1977). – P. 107–117.
751. Edward Albee's *At Home at the Zoo: Words on Plays*. – American Conservatory Theater, 2009. – 40 p.
752. Esslin M. *Brecht, the Absurd, and the Future* / Martin Esslin // *The Drama Review: TDR*. – Vol. 7. – No. 4 (Summer, 1963). – P. 43–54.
753. Esslin M. *The Theatre of the Absurd* / Martin Esslin. – New York: Anchor Books, Doubleday and Company, Inc., 1961. – 364 p.
754. Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. – 3 ed. / Martin Esslin. – London: Penguin Books, 1987. – 480 p.
755. Fischer-Lichte E. *Semiotik des Theaters* / Erika Fischer-Lichte. – Tübingen: Narr, 1983. – 219 s.
756. Fischer-Lichte E. *The Semiotics of Theater* / Erika Fischer-Lichte. – Indiana University Press, 1992. – 338 p.
757. Fisher J. *The Theatre of Yesterday and Tomorrow: Commedia Dell'Arte on the Modern Stage* / James Fisher. – The Edwin Mellen Press, 1992. – 408 p.
758. Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays* / With a new foreword by Harold Bloom / Northrop Frye. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1996. – 400 p.
759. Genette G. *Palimpsests. Literature in the Second Degree* / Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky / Gerard Genette. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. – 491 p.
760. *Globalizing Literary Genres Literature, History, Modernity*. Edited by Jernej Habjan and Fabienne Imlinger. – N.Y., Routledge, 2016. – 358 p.
761. Glowacki J. *Fortinbras sieupil* / Janusz Glowacki. – Krakow: BOSZ, 2014. – 120 s.

762. Glowacki J. Krótka rozprawa między pisarzem a plebanem. ks. Andrzej Luter [Електронний ресурс] / Janusz Glowacki. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/64752,druk.html>.

763. Glowiński M. Cztery typy fikcji narracyjnej / Michał Glowiński // Teoretyczno literackie tematy i problemy. – Wrocław. – W-wa. – Krakow...: ZNIO, 1986. – S. 25–34.

764. Green M. The Triumph of Pierrot: the Commedia dell'Arte and the Modern Imagination / Martin Green and John Swan. – Pennsylvania State University Press, 1993. – 309 p.

765. Haas B. Plädoyer für ein dramatisches Drama / Birgit Haas. – Wien: Passagen Verlag, 2007. – 264 s.

766. Herman V. Deixis and Space / Vimala Herman // Drama. Social Semiotics 7. – № 3 (Dec. 1997). – P. 269–283.

767. Herman V. Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays / Vimala Herman. – New York: Routledge, 1998. – 344 p.

768. Herman V. Misunderstanding and Power: Contests of Understandings / Vimala Herman // Voices of Power: Co-Operation and Conflict in English Language and Literatures. Liege, Belgium [n.p.], 1997. – P. 33–43.

769. Herrick M. Tragicomedy: Its Origin and Development in Italy, France and England / Marvin T. Herrick. – University of Illinois Press, 1955. – 331 p.

770. Hornby R. Drama, Metadrama and Perception / Richard Hornby. – London-Toronto : Associated University Presse, 1986. – 189 p.

771. Hüfner A. Brecht in Frankreich 1930–1963 / Agnes Hüfner. – Stuttgart: Metzler, 1968. – 278 s.

772. Jenkins A. The theatre of Tom Stoppard. 2 ed. / Anthony Jenkins. – Cambridge University Press, 1989. – 212 p.

773. Jess-Cooke C. Film Sequels. Theory and Practice from Hollywood to Bollywood / Carolyn Jess-Cooke. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. – 177 p.

774. Jordan T. Farce, in and out of the Bedroom [Електронний ресурс] / Toni Jordan / Режим доступу до ресурсу: <http://www.wheelercentre.com/notes/farce-in-and-out-of-the-bedroom>

775. Kiebuszinska C. Intertextual loops in modern drama / Christine Olga Kiebuszinska. – Rosemont Publishing & Printing Corp., 2001. – 350 p.

776. Lamari A. A. Narrative, intertext, and space in Euripides' «Phoenissae» / Anna A. Lamari. – Berlin, De Gruyter, 2010 (Trends in classics. Supplementary volumes; v. 6). – 250 p.

777. Leach R. Theatre Studies / Robert Leach. – NY: Routledge. – 208 p.

778. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater / Hans-Thies Lehmann. – Frankfurt/ M, 1999. – 460 s.

779. Lehmann H.-T. *Tragedy and Dramatic Theatre* // Hans-Thies Lehmann. – London and New York: Routledge, 2016. – 468 p.

780. Leitch T. *Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake* / Thomas Leitch // *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice* / Ed. by J. Forrest and L.R. Koos. N.Y.: State University of New York Press, 2002. – P. 37–62.

781. Lube J. *Commedia dell'arte Elements in Some German Twentieth-Century Dramas*. PhD 1973, University of Pennsylvania [Електронний ресурс] / Jane R. Lube. – Режим доступу до ресурсу: [https://www.researchgate.net/researcher/24779050\\_Jane\\_R\\_Lube](https://www.researchgate.net/researcher/24779050_Jane_R_Lube) .

782. Lynch S. J. *Shakespearean Intertextuality: Studies in Selected Sources and Plays Contributions in Drama and Theatre Studies*, № 86 / Stephen J. Lynch. – Greenwood Publishing Group, 1998. – 127 p.

783. *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski: tom drugi bestsellerowej antologii «Pokolenie porno» w wyborze Romana Pawłowskiego*. – Kraków : Ha!art, 2006. – 464 s.

784. *Martin McDonagh: A Casebook* / Edited by Richard Rankin Russell. – Routledge, Taylor & Francis Group, 2007. – 198 p.

785. Martuszevska A. *Parabola czy paraboliczność? Problematyka sposobu istnienia niektórych gatunków w prozie XX w.* / A. Martuszevska // *Genologia i konteksty*. – Zielona Góra: WWSP, 2000. – S. 51–60.

786. Mehlman B. K. *Noises Off* [Електронний ресурс] / Barbara Mehlman // [Режим доступу] // <http://www.curtainup.com/noisesoff.html>

787. *Modern American drama* / [edited and with an introduction by] Harold Bloom. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005. – 323 p.

788. Osuch T. *Чеховский интертекст в комедии Людмилы Петрушевской «Три девушки в голубом»* / Tadeusz Osuch // *Polilog. Studia neofilologiczne*. – 2015 – № 5. – S. 181–190.

789. Panoussi V. *Greek Tragedy in Vergil's «Aeneid»: Ritual, Empire, and Intertext* / Vassiliki Panoussi. – Cambridge University Press, 2009. – 257 p.

790. Peterfreund S. *Shelley among Others: The Play of the Intertext and the Idea of Language* / Stuart Peterfreund. – The Johns Hopkins University Press, 2002. – 424 p.

791. Pfister M. *Das Drama. Theorie und Analyse* / Manfred Pfister. – München: Wilhelm Fink, 1977. – 454 s.

792. Pfister M. *The Theory and Analysis of Drama* / Manfred Pfister. – Cambridge University Press, 1988. – 340 p.

793. *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*. Edited by A. Horton and S. Y. McDougal / Andrew Horton and Stuart Y. McDougal. – University of California press, 1998. – 358 p.



794. Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne: Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego. – Kraków: Zielona Sowa, 2003. – 496 s.

795. Ravenhill M. Plays: 3: Shoot/Get Treasure/Repeat, Over There, A Life in Three Acts, Ten Plagues, Ghost Story, The Experiment / Mark Ravenhill. – Bloomsbury Methuen Drama, 2013. – 457 p.

796. Ray Cooney's six rules of farce [Електронний ресурс] / Режим доступу до ресурсу:// <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/10688416/Ray-Cooneys-six-rules-of-farce.html> .

797. Schechner R. Performance Theory: Revised and expanded edition / Richard Schechner. — New York and London: Routledge, 1988. – 302 p.

798. Schlueter J. Metafictional Characters in Modern Drama / June Schlueter. – N.-Y.: Columbia University Press, 1979. – 143 p.

799. Schmidt D. Mülheim Theatertage. Stücke. 2005 [Електронний ресурс] / Dietmar N. Schmidt. – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/smp/ru5049595.htm>

800. Schondi P. Versuch über das Tragische / Peter Schondi. – Frankfurt a/M, 1961. – 104 s.

801. Schröder J. «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? Drama und Theater der neunziger Jahre / J.Schröder // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. – München: Verlag C. H. Beck, 2006. – S. 1080–1120.

802. Semiotics of Drama and Theater. New Perspectives in the Theory of Drama and Theater. Edited by Herta Schmid and Aloysius Van Kesteren. – Amsterdam / Philadelphia: John Behjamins Publishing Company, 1984. – 548 p.

803. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today / Aleks Sierz. – London: Faber & Faber, 2001. – 274 p.

804. Sierz A. Rewriting the nation. British theatre today / Aleks Sierz. – L.: Methuen Drama, 2011. – 288 p.

805. Simon P.-H. Theatre et destin. La signification dramatique en France au XX siecle. – P., 1959. – 224 p.

806. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. – T. 3 / Stefania Skwarczyńska. – Warszawa: Pax, 1965. – 412 s.

807. Smith L. Modern British farce. A selective study of British farce from inero to present day / Leslie Smith. – London: Macmillan, 1989. – 242 p.

808. Steiner G. The Death of Tragedy / George Steiner. – Yale University Press, 1996. – 368 p.

809. Styan J. The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy / John L. Styan. – Cambridge University Press, 1962. – 304 p.

810. Swiontek S. Le dialogue dramatique et le metathéâtre / Sławomir Swiontek // *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. – 36. 1–2. – 1993. – P. 18–30.
811. Taylor J. R. Harold Pinter / John Russell Taylor. – Harlow, Essex: Published for the British Council and the National Book League by Longmans, Green, 1969. – 31 p.
812. Taylor J. R. The Penguin Dictionary of the Theatre / John Russell Taylor. – Harmondsworth, 1978. – 304 p.
813. Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov / Dmitri Shostakovich. – NY: Limelight editions, 2004. – 292 p.
814. The Methuen drama Dictionary of the Theatre / Edited by Jonathan Law. – Bloomsbury Publishing, 2011. – 560 p.
815. The Routledge Companion to Commedia dell'Arte. Edited by Judith Chaffee and Olly Crick. – L., N.Y.: Routledge, 2015. – 512 p.
816. The Theater Essays of Arthur Miller / Robert A. Martin, ed. – New York: Viking, 1978. – 401 p.
817. Vachon A. Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel / André Vachon. – Paris: Éditions du Seuil, 1965. – 455 p.
818. Van Tieghem P. La Question des genres literature / Paul van Tieghem. – Helicon, 1938. – I, 1–2. – P. 95–101.
819. Verevis C. Film remakes / Constantine Verevis. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. – 198 p.
820. Vermeulen T. Notes on metamodernism [Электронный ресурс] / Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker / Режим доступа до ресурсу: // <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf>
821. Weinzierl U. «Die Welt», 14.09.2004 [Электронный ресурс] Weinzierl Ulrich / Режим доступа до ресурсу: // <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/smp/de5049595.htm>
822. Wilde O. The Picture of Dorian Gray / Oscar Wilde. – K.: Dnipro Publishers, 1978. – 321 p.
823. Wilson E. The Theater Experience / Edwin Wilson. – N.Y.: McGraw-Hill, 1988. – 506 p.
824. Worth K. Revolutions in Modern English Drama / Katharine Worth. – London: G. Bell, 1972. – 194 p.
825. Wulbern J. Brecht and Ionesco: Commitment in Context / Julian H. Wulbern. – Un-ty of Illinois Press, 1971. – 250 p.
826. Zozaya P. Plays-within-Plays in Three Modern Plays: Michael Frayn's *Noises Off*, Tom Stoppard's *The Real Thing* and Alan Ayckbourn's *A Chorus of Disapproval* / Pilar Zozaya // *Revista alicantina de estudios ingleses*. – 1988. – No. 1. – P. 189–201.

Наукове видання

**Євген Михайлович ВАСИЛЬЄВ**

# **СУЧАСНА ДРАМАТУРГІЯ: жанрові трансформації, модифікації, новації**

*Монографія*

Редактор **Віктор Березнюк**

Технічний редактор **Надія Шелест**

Художній редактор **Катерина Черняк**

Комп'ютерна верстка **Катерини Черняк**

***В оформленні обкладинки використано художнє полотно  
Наталії Ларіної «Драматичні трансформації»***

Здано до набору 10.07.2017. Підписано до друку ??.09.2017.

Формат 60x84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.

Ум. друк. арк. 24,05. Обл.-вид. арк. 22,67.

Наклад 300 пр.

Поліграфічно-видавничий дім «Твердиня»

п/с-9, м. Луцьк-21, 43021.

Тел.: (050) 295 02 50

e-mail: [tverdyna@gmail.com](mailto:tverdyna@gmail.com); <http://tverdyna.ucoz.ua>

Свідоцтво Державного комітету телебачення і радіомовлення України  
ДК № 5344 від 16.05.2017 р.

**Васильєв Є. М.,**

**В 19** Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія / Є. М. Васильєв. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. – 532 с.

**ISBN 978-617-517-276-6**

*Монографія присвячена жанровій динаміці сучасної драматургії. Досліджено її жанровісні процеси і чинники: авторські жанрові рефлексії, структурні та композиційні зміни драматичного тексту, сворідність епізації та ліризації, інтертекстуальність та метатеатральність. Розглянуто трансформації актуальних драматичних жанрів (трагедія, драма абсурду, трагікомедія, трагіфарс тощо) та модифікацію архаїчних жанрів релігійної драми (містерія), дидактичних (притча) та комічних (фарс, комедія дель арте) жанрів. Проаналізовано найсучасніші жанрові форми, які оформились у драматургії лише на межі ХХ–ХХІ ст. (драма-сиквел, драма-приквел, драма-сайдквел, драма-кросовер та ін.).*

*Адресовано літературознавцям, театрознавцям, викладачам вишів, студентам-філологам, діячам театру (драматургам, режисерам, акторам тощо), а також широкому загалу читачів, які цікавляться сучасною українською та зарубіжною драматургією та театром.*

**УДК 82–2  
ББК 83.014.6**