

## РЕЦЕПЦІЯ. ТЕОРІЯ КОМУНІКАЦІЇ. ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

УДК 82.09

*Наталія Астрахан*

### ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР У КОЛІ ІДЕЙ РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ

*Аналізується концепція літературного твору, розроблена в працях Р. Інгардена, Г.Р. Яусса, В. Ізера. Продуктивність наукового осягнення буття літературного твору з точки зору відтворюючої діяльності реципієнта розглядається в контексті основних тенденцій розвитку літературознавства кінця ХХ століття. Робиться спроба віднайти окремі факти “передісторії” рецептивної естетики у вітчизняному літературознавчому дискурсі. Пропонується осмислити наукове пізнання буття літературного твору як зіставлення аналітичної моделі художнього тексту та інтерпретаційної моделі літературного твору.*

**Ключові слова:** літературний твір, рецептивна естетика, аналіз художнього тексту, інтерпретація літературного твору, моделювання в літературознавстві.

Проблематизація поняття “літературний твір” у контексті теоретичних міркувань представників школи рецептивної естетики сприймається як надзвичайно продуктивна, така, що веде до нових вимірів розуміння літератури як мистецтва слова. Спираючись на феноменологічні міркування Р. Інгардена, зокрема його судження про “конкретизацію” літературного твору, яку здійснює читач [4], В. Ізер виокремлює в літературному творі два полюси – “художній та естетичний: художній стосується тексту, створеного автором, а естетичний – вказує на його реалізацію, яку здійснює читач” [3, с. 263]. За думкою Ізера, літературний твір, таким чином, знаходиться “посередині” між текстом і його реалізацією читачем, і “сходження в одній точці тексту й читача започатковує екзистенцію літературного твору”, причому “це сходження ніколи не можна точно передбачити, але завжди воно повинне залишатися можливим для здійснення, оскільки не ідентифікується ні з текстuallyною дійсністю, ні з індивідуальними уподобаннями читача” [3, с. 263].

Не можна не погодитись з думкою О.В. Червинської, яка в контексті українського літературознавчого дискурсу ініціює розмову про перспективи розвитку рецептивної *поетики*, що представники Констанцької школи (майже одночасно з іншими вченими – наприклад, У. Еко з його “Поетикою відкритого твору”), почали вибудовувати

“новий методологічний фундамент насправді стародавнього розділу літературної теорії”, що власну передісторію “цього нового і закономірного наукового руслу” може віднайти кожна національна культура [7, с. 8].

Так, скажімо, в статті О. Горнфельда “Про тлумачення художнього твору”, надрукованій у Харькові в 1916 році, знаходимо міркування про важливість дослідження “мисленневих явищ”, які викликає художній твір. Горнфельд стверджує, що твір “змінюється, розвивається, оновлюється, нарешті, помирає: словом, живе” [2, с. 7]. Називаючи художній твір “певним органічним цілим, системою, елементи якої знаходяться в найтіснішій залежності один від одного” [2, с. 7], дослідник зазначає: “Завершений, відділений від творця, він (художній твір) вільний від його (творця) впливу, він перетворюється на іграшку історичної долі, тому що стає зряддям чужої творчості: творчості сприймаючих. Твір художника необхідний нам саме тому, що він є відповіддю на наші питання: *наші*, тому що художник не ставив їх собі і не міг передбачити. І – як орган визначається функцією, яку він виконує, так смисл художнього твору залежить від тих вічно нових питань, які йому пропонують вічно нові, нескінченно різноманітні його читачі або глядачі. Кожне наближення до нього є його відтворенням, кожний новий читач Гамлета є неначе його новим автором, кожне нове покоління є новою сторінкою в історії художнього твору” [2, с. 8]. Отже, можна говорити про історію (“біографію”) того чи іншого художнього твору, “адже різноманітні тлумачення не просто механічно та випадково змінюють одне одне; вони впливають одне з одного, доповнюють одне одне, чергуються в залежності від зміни суспільних настроїв” [2, с. 9].

Такого роду міркування могли з’явитися у вітчизняному літературознавстві лише після появи теоретичних робіт О.О. Потебні, який, порівнюючи поетичний твір зі словом, говорить про життя одного та іншого у свідомості людини, про їхній вплив на свідомість, що розвивається саме завдяки розвитку мови та поетичної творчості. За думкою Потебні, необхідність мистецтва й мови зумовлені тим, що вони є не стільки засобом вираження, скільки засобом “створення думки”, мають на меті “створити певний суб’єктивний настрій як у самому виробнику, так і в розуміючому” [6, с. 32], підпорядкувати свідомості шляхом об’єктивації у слові та поетичному творі певний душевний стан творця та сприймаючого, що уможливує подальший рух душевного життя вперед.

Роздуми Горнфельда могли здаватися наївними напередодні становлення формальної школи російського літературознавства, яка категорично відкидала психологізм Потебні. Але в контексті пошуків Констанцької школи, що виступають як необхідно-закономірний етап складного шляху літературознавства у другій половині ХХ століття, вони звучать напрочуд актуально.

Коло проблем, що піднімає школа рецептивної естетики, обертається саме навколо поняття “літературний твір”, яке

розглядається функціонально – в плані читацького сприйняття, читацької рецепції. Як уже зазначалося, загальнотеоретичні засади питання літературного твору як явища обґрунтував Р. Інгарден, спираючись на феноменологію Гуссерля. Інгарден протиставляє “як два цілком різні способи дії” “читання, що стосується окремого літературного твору, і пізнання, яке відбувається при цьому читанні, і ту пізнавальну поведінку, яка провадить того, хто пізнає, до схоплення *плинної за природою* структури і своєрідності твору мистецтва *взагалі*” [4, с. 140]. За думкою вченого, “це два різні способи пізнання і два різні пізнавальні осягнення”: “якщо перше здійснюється в індивідуальному читанні, що стосується окресленого індивідуального твору і є *досвідом* особливого типу, в якому усталюється фактичність цього твору та його особливостей”, то в другому випадку йдеться про “аналіз загальної ідеї “літературний твір” [4, с. 140].

Виділяючи в літературному творі чотири взаємопов’язані у формальній цілісності основні плани (план звучання слів та інших утворень, план значущих одиниць (речень і груп речень), план схематичних образів, що виявляють представлені у творі предмети, та план предметів), Інгарден стверджує, що “твір літератури володіє “двома вимірами”: одним, в якому триває цілість планів, і другим, у якому частини змінюють одна одну” [4, с. 141]. Отже, “квази-часова тривалість” твору, що являє собою динамічний процес розгортання від початку до кінця, вимагає від читача певної діяльності, порівнянної з діяльністю автора саме в плані її тривалості, діяльності синтетичного характеру. Результатом цієї діяльності, за Інгарденом, виступає “конкретизація”: “Літературний твір мистецтва (як і кожен літературний твір взагалі) слід протиставити його конкретизаціям, які виникають при окремих прочитаннях твору (чи при постановках твору в театрі та їх сприйманні глядачем)” [4, с. 142]. Конкретизація, за думкою дослідника, менш схематична, ніж сам літературний твір; зони недоокреслення, що містяться в літературному творі, в конкретизації заповнюються.

Таким чином, інгарденова формула теоретичного поняття “літературний твір” виявляється такою: “Літературний твір – це суто інтенційний твір, джерелом існування якого є творчі акти свідомості автора, а фізичною підставою – текст, усталений на письмі або за допомогою іншого фізичного засобу можливої репродукції (наприклад, на магнітофоні). Завдяки двоплановості його мови він водночас інтерсуб’єктивно доступний і відтворюється, тому стає предметом інтенційним, інтерсуб’єктивним з огляду на певну суспільність читачів. Як такий він не психічний, а трансцендентний стосовно усіх свідомих переживань як автора, так і читачів” [4, с. 142].

За Інгарденом, пізнання літературного твору “здійснюється у низці послідовних фаз, синтетично між собою пов’язаних” [4, с. 143], при цьому послідовність частин у творі “перетворюється в часову наступність фаз читання і в часову черговість частин конкретизації

відповідного твору” [4, с. 143]. Отже, в процесі читання літературного твору і, ширше, в процесі його пізнання моделюється переживання часу в його русі від минулого через теперішнє до майбутнього, переживання суб'єктом свідомості часовості, тривалості як такої. Однак Інгарден зазначає, що в процесі читання минуле й майбутнє звужуються, обмежуються в контексті актуалізованого теперішнього моменту, який переживається з максимальною повнотою. Після того ж, як читання закінчено, динаміка його як процесу не може бути відтворена у свідомості суб'єкта пізнання літературного твору без певного “затирання” у “статичному схопленні” [4, с. 153]. Таким чином, досвід пізнання літературного твору виявляється показовим у плані усвідомлення сутності досвіду людського буття взагалі. Як у живій пам'яті, в живому сприйнятті може бути присутня лише та частина твору, на яку скерована читацька свідомість у даний момент, так і реальне життя залишається живим і реальним лише в межах теперішнього моменту, що безпосередньо переживається. Але судження про весь твір і про все життя вимагають синтезуючих зусиль і не можуть обійтися без спрощень і обмежень, що зумовлює нове й нове повернення до об'єкта пізнання, нескінченність процесу осягнення: “Пізнавальні процеси, що відбуваються після читання, висвітлюють ... прогалини і знову відсилають нас до самого твору. Без повернення до нього і без нового читання не можна зрушитися з місця у намаганні справді зрозуміти і сприйняти синтетично твір з його особливою будовою та специфічними властивостями” [4, с. 160].

Отже, спираючись на міркування Інгардена, можна протиставити певне окреме уявлення про будову та властивості літературного твору, яке обов'язково буде обмеженим і статичним, характерним лише для даного моменту осмислення літературного твору як явища у свідомості певної людини, і весь процес осягнення літературного твору, що складається з багатьох взаємопов'язаних фаз, кожна з яких уточнює й доповнює попередню і зумовлює необхідність наступної. Таким чином, статика, природно, є лише зафіксованим моментом динаміки, аналіз лише передумовою синтезу, суб'єктивність необхідним кроком у напрямку до об'єктивності.

Ідеї Інгардена розвинув представник Констанцької школи В. Ізер. На його думку, літературний твір реалізується в читацькій рецепції, читання змушує твір “розгортати притаманний йому динамічний характер” [3, с. 263]. Згідно з методологією феноменологічного наближення, процес читання знаходиться у відповідності до “динамічної природи” твору. В цьому процесі Ізер особливо акцентує постійну модифікацію викликаних текстом читацьких очікувань, які ніколи повністю не виправдовуються, оскільки текст літературного твору виявляється непередбачуваним або мало передбачуваним. Читачу доводиться весь час ретроспективно переглядати своє розуміння того, що вже прочитане, і у зв'язку з цим коректувати свої пре-інтенції. Здійснювана читачем робота, розгортання творчого процесу читацького сприйняття надає

літературному твору дійсності, екзистенції. “Літературний текст активує наш власні здібності, надаючи нам змогу відтворювати світ, представлений у тексті, – зазначає Ізер. – Продуктом цієї творчої активності є те, що можна було б назвати дійсним виміром тексту. Цей дійсний вимір не є самим текстом, ні не є уявою читача, він надходить разом із текстом і уявою” [3, с. 266].

Отже, з точки зору Ізера, “у всіх літературних текстах процес читання селективний”, і це означає, що „потенційний текст незмірно більший, ніж будь-яка його індивідуальна реалізація”. Особливий досвід перебування в дійсному вимірі тексту, безумовно, збагачує читача, дозволяє йому по-новому віднайти своє “я”, сутність якого розкривається через інтерпретацію – базовий елемент процесу читання. Спосіб набуття цього досвіду, за Ізером, близький до способу набуття життєвого досвіду, адже і світ ми розуміємо “не як систему зв’язків, що повністю визначають кожен подію, але як відкриту цілісність, синтез якої невичерпний” [3, с. 268]. Таким чином, “літературний текст функціонує як вид дзеркал”, оскільки набування досвіду через текст “відображає особисті нахили читача” [3, с. 268]. Водночас читач виявляється змушеним мислити мовою досвіду, який відрізняється від його власного, випереджати, перебільшувати світ власного досвіду, щоб “забезпечити себе ненаписаною частиною тексту” [3, с. 268], заповнити текстові лакуни, покликані спровокувати роботу читацької уяви. “Якщо хтось бачить гори, то, звичайно, перестає їх уявляти, і тому акт уявлювання якогось предмета включає умову його відсутності, – пише Ізер. – Подібне твердження стосується і літературного тексту: ми можемо уявляти тільки те, чого тут немає; написана частина тексту подає нам інформацію, а ненаписана – дає нам можливість уявляти речі; але, звичайно, без елементів невизначеності та наявності лакун у тексті ми не здатні використати нашу уяву” [3, с. 268]. За Ізером, індивідуальні реалізації літературного тексту обов’язково різняться між собою, але “тільки в межах, нав’язаних опозицією написаного та ненаписаного текстів”: “Це так само, як двоє людей, пильно вдивляючись у нічне небо, однаково бачать однієї ті ж зірки, але один вбачатиме в них образ плуга, а другий – сприйматиме це як віз. “Зірки” у літературному тексті є зафіксованими; лінії, які їх поєднують, змінні” [3, с. 268].

Поряд з уявою, особливою формою читацької активності, за Ізером, є пошук консистенції, тобто “процес групування в одну цілість усіх аспектів тексту” [3, с. 269]: “текст провокує певні сподівання, які ми проектуємо на нього так, що зменшуємо його полісемантичні можливості до єдиної можливої інтерпретації, узгодженої із викликаними сподіваннями, і таким шляхом вибираємо індивідуальне конфігуративне значення” [3, с. 270]. Балансуючи між усвідомленням “полісемантичної структури тексту” та будівництвом певних ілюзій як двома протилежними тенденціями [3, с. 270], читач “формує естетичний досвід, запропонований літературним текстом” [3, с. 271]. При цьому досягнення постійного балансу між цими тенденціями

означало б виключення читача з процесу пошуку консистенції, її встановлення та руйнування, а отже, припинення його існування в дійсному вимірі тексту. За думкою Ізера, читання й пізнання літературного твору – це природний динамічний процес його відтворення: “Акт від-творення не є плавним неперервним процесом, а таким, що у своїй суті покладається на *переривання* потоку вражень для підвищення його ефективності. Ми дивимось вперед, ми озираємось назад, вирішуємо і змінюємо наші рішення, сподіваємось і розчаровуємось крахом наших очікувань, ми запитуємо, розмірковуємо, приймаємо чи відкидаємо” [3, с. 273] Зміна значення, неодноточність текстуального досвіду, перехід від однієї інтерпретації до іншої в межах окремого індивідуального прочитання, нескінченність “герменевтичного процесу” наближає від-творення до творення, адже в обох випадках йдеться про кордони свідомості, про горизонти “я”.

Таким чином, аналізуючи процес читання, Ізер виділяє три аспекти, що розкривають сутність взаємовідносин читача і тексту: „процес антиципації та ретроспекції, послідовність розгортання тексту як життєвої події і враження, викликані подібністю текстуального та життєвого досвіду” [3, с. 273]. Своєрідним результатом процесу читання, за Ізером, є віднайдення консистенції як своєрідного „гештальту” тексту, витвореного читачем. Оскільки звичайне читацьке від-творення найчастіше відбувається несвідомо, в читача виникає потреба говорити про прочитане, аби в ситуації, коли кордони між об’єктом та суб’єктом пізнання зникають, краще зрозуміти себе: „Продуктування значення літературних текстів, яке ми обговорюємо у зв’язку із формуванням “гештальт” тексту, не завжди спричиняє відкриття ще непізнаного, яке може використовуватися активною увагою читача, але іноді викликає можливість о-мовлення нами самих себе і таким чином відкриття того, що ще недавно ухилилось від нашого розуміння. Це і є шляхи, завдяки яким читання літератури дає нам шанс о-мовити ще не-омовлене” [3, с. 276].

У праці професора Констанцького університету Г.Р. Яусса “Естетичний досвід та літературна герменевтика” проблема реценції літературного твору розглядається у зв’язку з категорією “горизонт”. Називаючи цю категорію базовою для філософської та літературної герменевтики, Яусс відстежує її еволюцію від Платона до Гайдеггера. Розмірковуючи про історичність горизонту, дослідник зазначає, що після досягнень структуралізму історизм набуває нової якості, виявляється в методологічному усвідомленні “історичності розуміння”. Без цього усвідомлення, без поєднання “горизонтів минулого і теперішнього” неможливо “зреалізувати у всій повноті герменевтичну триаду розуміння, тлумачення і застосування” [8, с. 279].

З точки зору Яусса, питання про можливість взаємоузгодженості горизонту тексту та горизонту інтерпретатора віддзеркалює цілу низку взаємопов’язаних проблем, що стосуються і розуміння свого й чужого культурного світу “з огляду на альтернативність горизонтів минулого

і теперішнього досвіду”; і формування естетичного досвіду в процесі реконструкції “горизонту сподіваного” під час читання літературного твору сучасниками автора та представниками майбутніх поколінь; і участь інших текстів у горизонті літературного твору в контексті сучасної проблеми інтертекстуальності; і свіввіднесення естетичного та життєвого досвіду у зв’язку з питанням про суспільну функцію літератури; і зміни горизонту в процесі еволюції культури і мистецтва; і з’ясування замаскованих інтересів та прихованих горизонтів тієї або іншої ідеології [8, с. 280]. В будь-якому разі горизонт “можна розуміти або міцним і непорушним, тобто назавжди замкненою межею між чуттєвим та інтелігібельним пізнанням, або ж як рухомий і рухливий, тобто як неповторний і актуальний об’єкт зору, який розкривається разом із поступом пізнання, без можливості розрахунку наперед, отже, у все нових і нових горизонтах” [8, с. 281].

Таким чином, для представників рецептивної школи принципово важливо усвідомити межі суб’єктивності пізнання літературного твору. Психологія читацької рецепції аналізується ними з точки зору її типовості, зумовленої самою природою художнього тексту та культурно-історичним контекстом здійснення розуміння. Чітка визначеність дослідницької позиції забезпечує “конвертованість” теоретичних побудовань рецептивної школи, можливість перекладу її основних положень на мову інших шкіл і теорій.

Наприклад, погляд на текст як семіотичний об’єкт, “структуру, що мислить”, активізує проблему розбіжності, часткової ідентичності кодів, якими користуються адресант та адресат, а також множинності кодів, якими може скористатися останній. Кожен із цих кодів є “складним ієрархічним устроєм і допускає породження певної кількості текстів, однаковою мірою йому відповідних” [5, с. 159]. Отже, текст виконує креативну функцію, породжуючи нові тексти. Ці вторинні тексти можуть бути зіставлені з конкретизаціями, про які говорить Інгарден. А текстуальні лакуни й пов’язані з ними “антиципація, рецепція і фрустрація” [3, с. 266] сприймаються як доказ обов’язкової непередбачуваності художнього тексту. Якщо особистість реципієнта окреслюється представниками рецептивної школи у зв’язку з поняттями досвід і горизонт, то з погляду Ю.М. Лотмана, “сутність особистості можна тлумачити як індивідуальний набір соціально значущих кодів” [5, с. 165], який може змінюватись у процесі комунікативного акту. Особлива увага приділяється Лотманом автокомунікації, тобто внутрішній трансформації особистості творця, який виступає й адресантом і адресатом, використовуючи створюваний текст як можливість розширення меж власного “я”. Прагнення ж встановити історичний горизонт суспільного та індивідуального пізнання певною мірою римується з лотманівським уявленням про семіосферу як “синхронний семіотичний простір, що заповнює кордони культури і є умовою роботи окремих семіотичних структур, і, водночас, їхнім породженням” [5, с. 153].

Наявність лінії перетину в понятійних площинах, запропонованих рецептивною та семіотичною школами, говорить про вірогідну можливість проходження через цю лінію нескінченної кількості інших понятійних площин. Скажімо, з точки зору теорії цілісності літературного твору, опозиції первинного і вторинного текстів (структурально-семіотичний підхід) або тексту та його конкретизації (рецептивна школа) відповідає опозиція “текст – літературний твір” (М.М. Гіршман) [1]. Саме ж поняття цілісності літературного твору виявляється синонімічним поняттю “гештальту” літературного тексту, а поняття “стилю” як взаємозалежності всіх елементів форми та змісту літературного твору - “консистенції”, яку, згідно з уявленнями представників школи рецептивної естетики, має віднайти читач, аби “витворити гештальт тексту”.

Таким чином, відстежена взаємодоповнюваність, суміжність різних літературознавчих “точок зору” на можливості пізнання літературного твору стосується саме проблеми співвідношення аналізу та синтезу, об’єктивного й суб’єктивного, статичного й динамічного в процесі цього пізнання. Назрілий, за думкою О.В. Червинської, “конвергенції літературознавства як науки” [7, с. 13] може сприяти усвідомлення того, що пізнавальна діяльність, скерована на літературний твір як естетичний феномен, здійснюється як моделювання – створення моделі об’єкта пізнання. Якщо структурально-семіотичний підхід передбачає побудову функціональної моделі структури художнього тексту, то школа рецептивної естетики, спираючись на досягнення філософської та літературної герменевтики, намагається побудувати наукову модель літературного твору як процесу, що уможливлується лише завдяки сприймаючій діяльності читача. Наукова модель художнього тексту тягнє до об’єктивності та статичності, виявляється аналітичною моделлю. Наукова модель літературного твору виступає як особистісна та динамічна, це модель багатоступеневого процесу, результатом якого має стати інтерпретація літературного твору. В літературознавстві найчастіше ми маємо справу зі складними варіантами поєднання, своєрідними гібридами обох моделей, які й покликані, в принципі, доповнювати одна одну. Але й створення аналітичної й інтерпретаційної моделі, й перехід від однієї до іншої, й взаємовпливи та взаємодії на даному етапі розвитку літературознавства мають бути свідомими, методологічно обґрунтованими. Усвідомлення методологічних засад і розробка конкретних методик здійснення переходу від аналітичної статичної моделі художнього тексту до інтерпретаційної динамічної моделі літературного твору може виявитись продуктивною на сьогоднішньому етапі наукового пізнання буття літературного твору й літератури як мистецтва слова.

1. *Гиршман М.М.* Литературное произведение: теория и практика анализа. – М.: Высш. шк., 1991. – 160 с.

2. Горнфельд А. О толковании художественного произведения // Вопросы теории и психологии творчества. – Харьков, 1916. – С. 1-31.
3. Izer В. Процесс чтения: феноменологические наблюдения // Антология світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 261-277.
4. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 136-163.
5. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб: „Искусство – СПб”, 2001. – 704 с.
6. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр “Академия”, 2003. – 384 с.
7. Червинська О.В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади. – Чернівці: Рута, 2001. – 56 с.
8. Яусс Г.Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 278-307.

### Summary

The article analyses the literary work conception developed in the works of R. Ingarden, G.R. Jauss, V. Izer. Scientific comprehension productivity of the literary work existence from the recipient's reproductive activity point of view is regarded within the context of the literary criticism basic tendencies development in the end of the XX<sup>th</sup> century. There is made an attempt to find some receptive aesthetics “prehistory” facts in the native literature discourse. The author suggests the literary work existence comprehension as the juxtaposition of the fiction text analytic model and the literary work interpretation model.

**Key words:** literary work, receptive aesthetics, fiction text analysis, literary work interpretation, modeling in the literary criticism.

Стаття надійшла до редколегії 18.10.2007

УДК 8(09)883

*Олена Бондарева*

## НОВІТНЯ УКРАЇНСЬКА ДРАМА: ДИНАМІЧНІ ТЕНДЕНЦІ РОЗВИТКУ НА ТЛІ РЕЦЕПТИВНОЇ КРИЗИ

*Статтю присвячено процесам жанрової та родо-видової динаміки, відчутної в новітній українській драматургії на тлі її рецептивної кризи. Розглянуто критерії вписаності аналізованого матеріалу в парадигму „перехідних епох”, проаналізовано фактори нового жанрового моделювання, критерії зміни змістових і формальних пріоритетів, стильові шукання сучасної української драми. Особливу увагу приділено комплексивним стратегіям і жанровим моделям української драматургії кінця 1980-х – початку 1990-х років, а також потужному вектору „мінус-культури” в сучасній драматургічній літературі Мережі та самвидаву.*

**Ключові слова:** жанр, жанровий модус, дискурс, канонізація/деканонізація жанрів.

Відсутність органічного зв'язку новітньої української драматургії та сучасної театральної політики сформувала суспільно прийнятне хибне уявлення про „занепад”, „кризу”, неповноцінність драматургічної літератури в Україні останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. – наприклад, „питання, чи існує сучасна українська драматургія, дискутується не один рік” [1]; або: „Мало хто може достеменно відповісти: чи існує сучасна українська драма?” [2, с.173]. На користь подібного уявлення органічно спрацьовували розпорошеність драматургічних текстів і несформованість повноцінного наукового контексту щодо новітньої драматургії. Натомість аналіз творів сучасної української драматургії доводить їхню репрезентативність, системність, високий рівень міфопоетичності, сформованість жанромодулятивних процесів і в такий спосіб спростовує міф про її одвічну “кризу”. Вписуваність новітнього драматургічного матеріалу в парадигму „перехідних епох” зумовлена кризою ідентичності сучасного українського суспільства, покордонним характером новітньої української літератури, інтенсивним субкультурним сплеском всередині драматургії, раніше відсутнього жанровою електикою, активізацією ігрових естетичних практик, концентрованими імпульсами нетрадиційного жанрового моделювання, виразною національною стильовою специфікою (комплексною рецепцією барокових, модерністських і постмодерністських текстових стратегій).

Від кінця 70-х – початку 80-х рр. ХХ ст. система драматургічних жанрів в українському контексті зазнає суттєвих змін і трансформацій, а подальші десятиліття стають лабораторією інтенсивних пошуків і накопичення великої кількості фактичного матеріалу з нетрадиційними

підходами до організації текстового й паратекстового рівнів драми, різнофокусними стильовими пріоритетами, поліморфними неоміфологічними „ін'єкціями” на образному, сюжетному, мотивному, жанровому та структурному рівнях. Відносно нові жанрово-стильові комплекси, сформовані у „драматургії переходу”, не є устояними і структурно законсервованими системами, мають чимало проблемних моментів і смислових зьянь, здебільшого стають лише „перехідними” між драматургічною системою ХХ і ХХІ століть, але, як будь-які покордонні явища, акумулюють у собі потенційні можливості для подальшої жанрової динаміки: 1) оновлення національної моделі драми, ревізю етнодраматургічних жанрових кліше і матриць (вертепу, літургійного дійства, шкільної драми, інтермедії, ігрових форм театральності козацької доби, драматичної поеми, жорсткої інтелектуальної драми експресіонізму); 2) відкритість національно продуктивних жанрових форм для інокультурних драматургічних кодів (різних форм європейської сакральної драми, різнонаціональних драматургічних прийомів європейського символізму, драматургічної практики ОБЭРИУ, стратегій інтелектуальної драми і театру абсурда) та впливу європейських театральних практик ХХ ст.; 3) помітну семантичну регіоналізацію міфопоетичного жанрового й мотивного потенціалу української драматургії з відчутною інтенцією на певну покордонність, з можливістю інтегрувати впливи різних культурних парадигм – географічних, ментальних, стильових; 4) очевидний перехід від деконструктивної фази до конструктивної пошукової з оновленням реміологізаційного потенціалу драматургічних жанрів, причому українська пострадянська драма, розрахована на елітарного й камерного реципієнта, в підходах до пошуків нової формально-змістової якості зберігає множинність міфопоетичних стратегій, їх високий інтелектуалізм і акцентовану комбінаторність, літературоцентризм, горизонтально-вертикальну відкритість для впливів; 5) „деєвгемеризацію” протагоніста, його полеміку з „масовими” і „традиційними” цінностями; 6) переключення уваги на локальні аспекти міфа, скомпліковані за несистемним принципом, згідно з яким міф у драматургічній рецепції вже не обсервується як цілісність.

Українська драматургія останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. радикально переосмислює християнську драмоміфологію, страдницьку версію міфу козачтва, модерністські міфи про людину-творця; також є всі підстави говорити про поступове оформлення нових для української драми наскрізних міфів (абсурд, Чорнобиль, українська мова, сегментація людини і простору, симулятивний світ, невписаність українства в систему світових координат, двійництво, лицедійство). Нові наскрізні міфи нерідко стають структурною основою для неканонічних жанрових моделей п'єс – драми з елементами абсурду (або яскраво абсурдистської), трагедійно-карнавальної жанрової модифікації, драми мовної деструкції, п'єси з симулятивним естетичним комплексом ризоморфного тексту, амбейної драми, драматургічного центона. Надіндивідуальними факторами розбалансування традиційних жанрових

норм в українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. можна вважати її одночасне тяжіння до модерністських і барокових естетичних координат, уніфікацію художніх процесів, заданих у різних стильових параметрах, переміщення на далеку периферію національно-романтичної, етнографічної, а в останні роки – і психологічної компоненти драматургічного тексту, карнавальні-ігрові уподобання драматургів, відкритість національної версії драми постмодерної доби для інонаціональних та прозових, поетичних, есеїстичних впливів, активізацію комплікативної жанрології.

На різних етапах розвитку української драматургії дослідники вже не раз фіксували її жанровидову нечіткість, але у 80-90-ті рр. ХХ ст. зліченність атрибутованих жанрів, так само як і більш-менш чітка атрибутивність жанрових форм драми, опиняються під сумнівом, оскільки на цей момент самототожність відомих жанрів уже сягнула апогею, після чого підпала деструкції в комплексах потужної гібридизації та створення проміжних форм, в яких жанрова домінанта виявляється відсутньою. Такі гібридні жанрові форми є навдивовижу пластичними, їхня рухомість зумовлює концентрований преформізм для подальшого жанрового розвитку. У новітній українській драматургії очевидним інтегративним потенціалом наділений різнорівневий міф, який у багатьох випадках править за жанрову домінанту при окресленні кордонів та рефлектуванні багатоярусної структури новітньої жанрової системи драми.

На окремих аспектах міфу базується синтетичний характер комплікативної жанрології драматургії постмодерної доби, яка інтегрувала барочну літургійну або ігрову компоненту, травестійні моделі, теоретичні набутки українського символізму й експресіонізму, жанрові сколи драми абсурду, поетику наративних структур, антиутопічні модуси, різномовні стратегії, ефекти сюрреалістичного розмивання жанрових кордонів. Подеколи для новітніх авторів така „нежанровість” художнього мислення межує з шахрайством, адже соціокультурна маргіналізація драматургічного дискурсу на гребені формального експериментаторства відкриває його для непрофесіоналів.

Врівні з жанровим полем під трансформаційні зрушення підпадає і родо-видовий контекст, що свого часу було теоретично відрефлектовано В. Халізовим у твердженні „жанрові і стильові традиції літературної творчості з часом більшою мірою стають міжродовими” [4, с.35-36], а в українських студіях давно стало очевидним для літературознавства стосовно поезії та прози і тільки зараз починає усвідомлюватися стосовно драматургії. Очевидно, що жанрологічні новації драматургів на межі тисячоліть у багатьох випадках стають міжродовими, а для сучасних текстів межують і з іншими видами мистецтв, насамперед з театральними практиками та інсталяціями.

Із середини 80-х рр. в українському контексті розпочинаються пошуки радикально або відносно нових ресурсів драматургічної умовності та нових сценічних моделей, заглиблених у недоступні для повсякденного аналізу модуси людського буття. Поширюється апеляція

драматургів до жанрових матриць жертвовного ритуалу (упорядкування новітнього хаосу вимагає сакральних жертв) і посвятницької містерії (космізувати збунений простір можуть тільки особи, наділені певними сакральними санкціями); протагоністи втрачають риси як героя, так і антигероя; сценічний простір деформується, дестабілізується, набуває ірреальних умовно-метафоричних ознак; під впливом експансії драматургічного документалізму зароджуються перші паростки інтертекстуальності не як механічної, а як інтелектуальної акції; оформлюється низка міфологічних сюжетів, які опрацьовуються виключно у площині антиміфів (офіційні версії української історії, насаджувані радянською історіографією, викликають сплеск дзеркальних контрверсій; непривабливий, ворожий, ледь не хтонічний в офіційних моделях Захід олюднюється, з нього знімається демонічний ореол, він навіть наділяється окремими рисами “землі обітованої”; заштампований ціннісний вимір „совка” витісняється несистемною, але яскравою та альтернативною аксіологією маргінала; деестетизації як кодексу соцреалістичної драми протиставляється увага до міфологічних структур і вічних образів, прихильність до міфопоетики, розробка естетичних жанрових ресурсів драми). Реанімується національна міфологія, декларуються спроби естетичної космізації збуреного потрясіннями світу через національну самоідентифікацію: зняття „заборонених зон” з літературного процесу XVII-XX ст. відкриває нові спонтанні можливості для жанрових трансформацій за рахунок барокових, романтичних, модерністських інвектив, ментальних національних ідей і форм, з урахуванням відкриттів, здійснених в інших соціокультурних контекстах діаспорними драматургами. На цьому етапі формується різнорівнева система асимілювання названих впливів, п’єси ще містять жанрове ядро, яке стає дедалі примарнішим; відчувається „розхристаність” типу протагоніста між героєм і антигероєм, тобто його „адрааматичність”; моделюються такі засади сучасної сценографії, як мінімалізм і поліфункціональність; „світ” постає реальним і умовно-символічним водночас; суттєво активізуються інтермедіальні ресурси драматургічного тексту головним чином через вербальні форми „перекодування” театральних стратегій, зростає частотність апелювання до прийому „театр у театрі”, з’являються ідіоверсії традиційних драматургічних сюжетів; індивідуальних рецепцій зазнають виведені з підпілля міфи національної історії. Рухомими стають кордони між сценою і театральною залою, вже на текстовому рівні п’єс знімається нормативна непохитність більшості театральних „констант”. Найбільше досягнення драматургії 80-х – надзвичайна увага до жанрів. Сплеск індивідуального жанрового маркування свідчив, наскільки канонічні жанрові параметри не вдовольняли драматургів різних творчих генерацій і стильових уподобань. Але справа не тільки у визначеннях: самі жанри стають оперативними й мобільними, а головне – здебільшого гібридними. Більш-менш чітко накреслюються і шляхи гібридизації: а) традиційний жанр + традиційний жанр („трагічний балаган”); б) белетризація драматургічного жанру („сторінки життя”, „повість для

театру”); в) оказіональна дифузійність за схемою: традиційний жанр + авторський коментар („драматична поема, або спроба сучасного літературознавства на чилійській лад”; „невинна молодіжна комедія з переодяганням, жартами, боями і лише одним невеличким скандалом – на дві частини”); г) редукція жанрового визначення на користь авторської інтенції („самоідентифікація музиканта”, „три дні, три вечори і один ранок”); д) асимілювання недраматургічних жанрових і родових модусів („казка”, „антиутопія”, „притча”, „фантазмагорія”, „ораторія”). Частина жанрових маркувань має відверто індивідуальний, разовий характер (“колапс гравітаційний”, “стенографічний звіт-опера”, „ораторія для голосу Поета та дитячого хору”). Жанрове маркування, таким чином, перебирає на себе сильну текстову позицію заголовка й стає кардинальним субтекстом, семантичним еквівалентом до всього драматургічного твору в цілому, значно утруднюючи або взагалі спростовуючи можливість його точної жанрової верифікації та підриваючи базис класичного термінотворення.

На патернальний для драматургії міф перетворюється театр як специфічний естетичний простір – він розглядається драматургами як унікальний „текст”, образи і закони якого можна перевести на вербальну мову, використовуючи ефект подвійної (потрійної і т.д.) сцени з ярусним кодуванням різних складових драматургічного цілого та наділенням їх очевидними міфологічними характеристиками. На тлі руйнування традиційної поетичної мови, граматично і синтаксично доречних конструкцій, ревізії жанрових систем драми при всіх її експериментальних стратегіях вдається зберігати певне „ядро”, яке забезпечує неухильну динаміку невзискуваних суспільством, тобто „неактуальних” жанрів. Таким ядром для самої драми, як це не дивно, стає міф театру як універсальної ігрової системи (у ХХ столітті поширюється розширене тлумачення театральності як всезагального буттєвого „ферменту” – Н.Євреїнов, Е.Берн, М.Епштейн, Н.Прозорова та ін.), що має надто ємнісну мову і невичерпний потенціал, утримуючи драматургію від процесів повного розчинення у надпотужному „видовищно-субкультурному комплексі” [5, с.273], які спіткали сучасну художню культуру.

Водночас вилучення драматургії з літературного і соціокультурного контексту сягає апогею: старі принципи драматургічного письма невідворотнo стають рудиментарними, нові ж сприймаються як виключно невдалі експерименти, що фіксуються поточною критикою і літературознавством 80-х рр. і виливається у невідворотнe постулювання глобальної “кризи жанру”.

Із середини 90-х рр. українська драматургія майже остаточно позбавляється тиску соцреалістичного канону, системно адаптує художні ресурси бароко, авангарду, модернізму, експресіонізму, враховує принципи театру абсурдистів, переосмислює і творчо інтерпретує надбання та прорахунки покоління „нової хвилі”, поглиблює жанрову систему і, випробовуючи її на гнучкість та мобільність, остаточно розкидає її стереотипи – навіть ті з них, які вже

почали „застигати” у драматургічних пошуках 80-х. Жанрова палітра зазнає ще більшої еkleктизації: поширюються жанрові різновиди, закріплені в європейському драматургічному контексті („драматичний монтаж”, „радіоп’еса”, „мюзикл”, „драма абсурду”); у жанровій термінології позиціонуються адресати тексту – як актори-виконавці, так і аудиторія („п’еса для фестлейді”, „водевіль для дорослих”), прокреслюються незвичні рольові амплуа („фарс для двох блазнів, годинника і маріонеток”, „п’еса на одну дію з роллю для режисера”, „п’еса для будильника”, „трагедія з оптимістичним реченцем”); у жанрове дефініювання залучаються інтермедіальні зв’язки („співучотанцювально-розмовне фентезі”, „п’еса з елементами балету”, „поліфонічна драма”); деякі жанрові маркування отримують топонімічну прив’язку („галицька жіноча міжвоєнна хроніка”; „чорнобильська трагікомедія”); свідомо акцентується оновлення давніх жанрів („нова містеріальна драма”, „вступ до літургії в церкві”, „різдвяна гофманіада”, „п’еси для шкільного театру”, „шкільна містерія”); формується цілий каталог жанрових симулякрів з модальними акцентами („химерна феєрія на дві дії без антракту або з антрактом”, „майже вистава”, „майже комедія”, „майже еротична трагедія”); продовжується белетризація жанрових категорій („смішна історія”, „сто сторінок з антрактом”, „сповідь”); акцентуються перформативні стратегії („драматична імпровізація”, „небезпечна гра”, „п’еса-капустник”); комплікуються жанри, які в „чистому” вигляді себе вичерпали („мелодрамафарс”, „трагіфарс”); жанрова креація наділяється присмаком парадоксу („моноп’еса зі стереоефектом”, „чорна комедія для театру національної трагедії”, „моноп’еса на три складові людини, призначається для втілення не на сцені, а в житті”); декларуються „сценарні” текстові стратегії („драматична фантазмагорія з життя і творів І.Франка”); привласнюється іншомедіальна термінологія („рапсодія”, „ораторія”); традиційні жанрові одиниці вводяться у провокативний семантичний контекст („трагедія здійснених бажань”); відкрита провокативність підкреслюється і на рівні мовної деструкції („перед і зад вантаження”, „фофан”, „втілення Пессоа”, „песня”); з метою жанрового маркування використовуються міфологічні кліше („восьмеричний шлях”); поширюються кількокомпонентні разові жанрові визначення („документальна драма-колаж у двох частинах, відтворена за листами, спогадами та віршами, доносими та розпорядженнями, які стосувалися Т.Г.Шевченка та його похорону на Чернечій Горі”, „сеанс психотерапії, підготовлений і проведений групою ентузіастів з метою зцілення душевнохворих Маринки М. і Едика Ш.”) тощо. Таким чином, у новітній українській драматургії однією з наріжних, так само як за доби бароко, є проблема кордонів художнього тексту через постійний вихід жанрів, навіть комплікативних, за власні межі, автодеконструктивні пошуки та високу сейсмічну активність жанрових кордонів. Під впливом архітектоніки міфів та міфологічних циклів новітні драматургічні жанри виявляють тяжіння до коловоротів, циклічності, амбейності, полісемантичності, надзвичайної

концентрованості. Субстанціонально-смысловий центр у більшості перехідних жанрів драми пересувається з проблемно-тематичної, у найпізніших текстах навіть з жанрово-стильової домінантної на вегетативну периферію структури художнього тексту, тобто на контекстуальний, інтертекстуальний, асоціативний, інтуїтивний рівні.

У жанровому моделюванні новітня українська драма може бути цікавою у новітніх жанрологічних стратегіях, якими переглянуто концепції драматургічного тексту, кордони якого задані ще параметрами з „Поетики” Аристотеля. Серед найбільш цікавих нових жанрових пріоритетів можна назвати експериментальні “рихлони”: а) драми як ігрового діалогу візуальних текстів за принципом поетичного жанру глоси („Зміна оптики-2” І.Бондаря-Терещенка); б) драми як глобалізованої ремарки (чимала кількість драматичних творів Ю.Тарнавського); в) дециклізовані засади об’єднання драматургічних мікроодиниць в єдине ціле („Я. Сіріус. Кентавр” Л.Паріс; „ESC: сім абсурдових п’єс” С.Ушкалова). Інші стратегії закріплені не на рівні поодиноких текстів і авторів, а функціонують, по суті, вже як певні канони зі своєю внутрішньою системою естетичних ресурсів: а) драма для читання, що дедалі більше тяжіє до метадраматургії, тому потенційно конструється як не-спектакль, бо свідомо не розрахована на сценічну інтерпретацію („Тарас” Б.Стельмаха; „Стефко продався мормонам”, „Вчасно обняти Верблюда...” Я.Верещака та ін.); б) гранично белетризована драма (“Гора” І.Драча; “Про двох придурків” С.Пиркало; „Чайні замальовки” В.Діброви); в) драматургічні цикли, принципово замкнені („трикутний квадрат” Ю.Тарнавського) або потенційно відкриті для подальшого наповнення („Ще одна притча про любов” Л.Волошин; „Придурки” С.Щученка); г) монодрама („Хованка” Я.Верещака; „Vita varia est” („Життя мінливе”) О.Гончарова; „Маленька п’єса про зраду для однієї актриси”, „Recording” О.Ірванця; „Із життя дзеркала” І.Мамушева; „Мільйон парашутиків” Н.Нежданой; „Людина” Ю.Паскара; „Три життя Айседори Дункан”, „Не вірте добродію Кафці!” З.Сагалова; „Синій автомобіль” Я.Стельмаха; „Гра в шахи” О.Шипенка; „плач”, „ліжко”, „останнє прощання” Ю.Тарнавського) та застосування її продуктивних принципів для організації в цілому не монодраматичних жанрових конструкцій („Душа моя зі шрамом на коліні” Я.Верещака; „Чайні замальовки” В.Діброви; „Таїна буття” Т.Івашенко; „Давид (Сповідь)” В.Лісюка; „Вар’ят і вар’ятка” І.Лучука; „Зніміть з небес офіціанта, або Навіщо нам позаторішній сніг” О.Миколайчука-Низовця; „Без обличчя” А.Панчишина; „Я. Сіріус. Кентавр” Л.Паріс [фрагмент „Я”]; „Про двох придурків” С.Пиркало; „Надбережжя Круазетт” З.Сагалова; „Стіна” Ю.Щербака).

Українській драматургії 80-90-х рр. притаманні й системні пошуки, скеровані проти нормативності й естетичної домінантності, які цілеспрямовано виносяться за межі „серйозної” літератури в зону „мінус-культури”: остання, за визначенням, не вимірюється критеріями раціональності й естетичності. Орієнтиром для великої кількості новітніх текстів, які продовжують опрацьовувати „мертві зони” мови,

комунікативних стратегій і природи образу, стає драматургія Л.Подерв'янського, яка на межі 70-80-х рр. виявилась серйозною концептуальною „іншологією” у своєму намаганні явити антиофіційні „еталони” драматургічного тексту, де з усіх канонічних жанрових критеріїв драми конститутивними лишаються реплікація та емоційне забарвлення, а решта параметрів так чи інакше деструктується. На межі 90-2000-х рр. до жанрових „нормативів” антидрами додаються кліше „гоблінського перекладу” та „інструкції для...”. Героєм такої „драматургічної” літератури стає певний тип дискурсу, а місія драматурга зводиться до операціональності на тлі певного семантичного волюнтаризму: продукування і рецепція подібної драми переростають у масовий кіч.

Водночас переглядаються внутрішні естетичні резерви всеохопного концепту „Театр” і семантичних полів, пов'язаних із його сутнісним наповненням. Міф „Театру” як універсальної ігрової системи і архетипної моделі світоустрою стає для новітньої української драматургії своєрідним естетичним орієнтиром і потужним гіпертекстом, що, власне, і утримує її жанрову систему від повного розчинення у видовищно-субкультурному комплексі. Особливу увагу новітня драма приділяє магії організації сценічного простору, сцени як універсальної моделі світу, ефектам внутрітекстового тиражування театрального кону, а також набуткам і естетичному переформатуванню окремих положень європейських театральних практик ХХ століття. Автори новітніх п'єс нерідко вже на текстуальному рівні програмують багатоярусність внутрішніх сценічних локусів, гру з реципієнтом, розмивання кордонів між залом і сценою, між виставою як результатом невидимої праці і перформативними демонстраціями її привселюдного створення. У подібних текстах герої та події відповідним чином міфологізуються, формуються відносно стабільний реєстр персонажів, пов'язаних зі специфікою Театра як Тексту (Режисер, Драматург, Актор, Хор, Диригент, Лялька, Конферансьє, персонажі *dell' arte* тощо). У більшості постмодерних драм повністю нівелюється межа між імітацією і творчістю, а саме поняття „творчого акту” підміняється концептом „бріколаж”, логіка якого тотожна міфологічному мисленню („Так не буде”, „Повернення у нікуди” Л.Демської; „І все таки я тебе зраджу...”, „Мільйон парашутиків” Н.Нежданой; „Ассо та Піаф, або Ще один тост – за Мермоза!” О.Миколайчука; „Поет і король, або Кончина Мольєра” В.Герасимчука; „Рукавичка” В.Діброви та ін.). Не випадково драматурги інтерпретують різні театральні міфи, реактивують і переосмислюють театральну класику, внаслідок чого драматургічні жанри навіть плагіатують себе, що частково коригується ігровим модусом новітніх текстів.

У драматургії сьогодні знову на порядку денному – вічні формули та риторичні питання, філософські теми і трансформовані на новий кшталт вічні образи і мандрівні сюжети, суттєво активізовано міфологічну парадигму, і драма, переставши бути офіційним засобом впливу, знову наділена культурологічним статусом. Уся історія

драматургії ХХ століття пройшла під знаком пошуку, тож не дивно, що на межі ХХ – ХХІ століть цей пошук не припинено, а, навпаки, активізовано, а сучасна українська драма знову стає плідною жанровою лакуною, розвиває та поглиблює різні жанрово-стильові модули. Сьогодні ми стаємо свідками того, що креативні драматурги, попри рецептивну кризу їхньої творчості, поступово повертають собі якщо не глядацьку, то читацьку аудиторію і завойовують повне право вголос заявляти: „Я – драматург. Я обертаю дім на планетарій, де кожен слідує накресленій орбіті і сяє відображенням світлом автора...” [3, с.257].

1. Волошин Л. Драматурги об'єднуються [О создании Конфедерации драматургов Украины] // Сегодня (Киев). – 2003. – 25.02. – <http://www.newdrama.ru>.
2. Даниленко В. Театр у шухляді // Кур'єр Кривбасу. – червень 2006. – № 199. – С.173.
3. Неждана Н. І все-таки я тебе зраджу: Драматична імпровізація на одну дію // У чеканні театру. Антологія молоді драматургії / Упоряд. та післямова Н.Мірошниченко; Переднє слово Я.Стельмаха; Передм. Ю.Сидоренка. – К.: Смолоскип, 1998. – С.275-302.
4. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – М.: Изд. МГУ, 1986. – С.35-36.
5. Щербак Ю. Художня культура і видовишні субкультури// Художня культура: Актуальні проблеми: Наук. вісник / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Державний центр театр. мистецтва ім. Леся Кривбаса. – К.: Видавничий дім А+С, 2005. – С.272-283.

### Summary

Article is dedicated to processes of genre and sort dynamics, perceptible in newest Ukrainian dramaturgy on the background of its receptive crisis. The criteria of refinement of analyzed material in paradigm of “transitional epochs” are described, factors of new genre modeling, criterias of changes of substantive and formal priorities are analyzed, style searches of modern Ukrainian drama. Especial attention is paid to complicate strategies and genre models of Ukrainian dramaturgy of the end of 1980<sup>th</sup> – beginning of 1990<sup>th</sup> years, and powerful vector of “minus-culture” in modern dramaturgical literature of the Net and self-published books.

**Key words:** genre, genre modus, discourse, canonization/decanonization of genres.

Стаття надійшла до редколегії 9.09.2007