

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 іонаціональних 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 атрибутіваних 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”, „фантасмагорія”, „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-капусник”); 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 мікроєдиниць 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 „адраматургічної” 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 плагиатують 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 Курбаса. – 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 1980th – beginning of 1990th 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