

Інв. №

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса
01001, м. Київ, вул. Володимирська 23-в, тел. 044 279 4983

ЗВІТ ПРО НАУКОВО-ДОСЛІДНУ РОБОТУ

**«Українсько-польські культурні зв'язки в новітній
драматургії»
(підсумковий)**

Науковий керівник НДПКР:

науковий співробітник

(посада)

кандидат філологічних наук

(науковий ступінь, вчене звання)

Скибицька Ю.В.

(підпис)

Рукопис закінчено *(дата)* 25.12.18 р.

Результати цієї роботи розглянуто Вченою Радою, протокол від 28 грудня 2018 р. № 2

РЕФЕРАТ

Звіт про НДКПР: 71 сторінка, 45 джерел.

Мета: Висвітлити світоглядні засади, ідейні настанови новітніх українських і польських п'єс, дослідити художні прийоми, якими послуговуються драматурги обох країн, порівняти способи подолання постмодерністської світоглядної кризи.

Актуальність: Український драматургічний масив часів незалежності демонструє активний пошук особистісної ідентичності, актуалізацію шкали загальнолюдських цінностей, реанімування історичної пам'яті, культуроцентризм – тобто стоїть у витоках нового стильового напрямку в мистецтві. З огляду на давні історичні зв'язки між Україною та Польщею і нинішню активізацію культурного діалогу між двома державами, видається дуже важливим вписати українську драму в загальноєвропейський контекст, актуалізуючи тим самим процеси реінтеграції.

Об'єктом дослідження є українсько-польські культурні зв'язки в новітній драматургії, а **предметом** – драматургічні твори України та Польщі, створені після повалення комуністичного режиму (передусім п'єси таких драматургів, як: Ярослав Верещак, Оксана Танюк, Неда Неждана, Олександр Ірванець, Олександра Погребінська, Януш Гловацький, Міхал Вальчак, Малгожата Сікорська-Міщук, Дорота Масловська та ін.).

Метод дослідження: для вивчення поетики сучасних українських драм застосовується порівняльно-історичний метод, а для виокремлення смислової парадигми текстів п'єс — інтерпретативний. Дослідження літературного процесу загалом забезпечили індуктивний аналіз і абстрагування. Засадничими принципами дослідження проголошено принцип об'єктивності, принцип розвитку та принцип сходження від одиничного до загального через особливе.

Ключові слова: «трансформація», «зміна», «поетика», «постмодерна поетика», «драма», «драматургія», «постдраматичний театр», «постісторія».

ЗМІСТ

1. Реферат.....	2
2. Вступ.....	4
3. Основна частина:	
3.1 Зміни в літературному процесі: теоретичний аспект..	9
3.2 Криза постмодернізму. Нові концепції розвитку літератури й суспільства у післяпостмодерну добу.....	16
3.3 Художній світ новітньої української драми.....	35
3.4 Драматургія вільної Польщі як мистецьке явище.....	44
4. Висновки.....	60
5. Список використаної літератури.....	65

ВСТУП

Україно-польські культурні взаємини мають глибоке коріння й давню історію і безперечно є об'єктом уваги багатьох книг, наукових розвідок і статей. Українців і поляків віддавна поєднує спільність етнічного походження, спорідненість мов, територіальна близькість, тривале перебування у складі одного державного утворення, а також багатолітня боротьба (прихована і відкрита) з двома найбільш жорстокими політичними режимами ХХ століття – фашизмом і комунізмом. Автора представленої роботи зацікавив передовсім драматургічний матеріал посткомуністичного періоду розвитку обох країн, тож дозвольте залишити історичний контекст для інших дослідників і взятися за вивчення новітньої історії.

Для початку кілька загальних слів про україно-польські зв'язки в галузі культури. Після розпаду СРСР перед Польщею і Україною постало однакове масштабне завдання: стати повноправним суб'єктом міжнародних відносин. Як держави-сусіди, які однаково прагнули позбавитися впливу Росії та шукали підтримки з боку великих західноєвропейських країн і США, Україна та Польща передбачувано виявилися одна для одної найбільш бажаними стратегічними партнерами. Спеціалісти з міжнародних відносин (наприклад, Д. Горун) навіть здійснили певну періодизацію українсько-польських стосунків [6]:

1. **Підготовчий** (1990 р. – 1 грудня 1991 р.) – коли сейм Республіки Польща 27 липня 1990 року схвалив Декларацію про державний суверенітет України, а між нашими державами була підписана перша двостороння Декларація про принципи й основні напрями розвитку українсько-польських відносин – навіть ще до проголошення Україною незалежності.

2. **«Романтичний»** (1 грудня 1991 р. – початок січня 1993 р.) – 2 грудня 1991 року Польща першою в світі визнала незалежність України, були встановлені повноцінні дипломатичні стосунки між двома державами,

здійснено обмін послами і укладено Договір про добросусідство, дружні взаємини та співробітництво.

3. **«Прагматичний»** (січень 1993 р. – кінець 1995 р.) – характеризується певною стагнацією у двосторонніх стосунках, однак саме в це час було організовано Консультаційний комітет Президентів України і Польщі.

4. **«Стратегічне партнерство»** (1996 р. – березень 1999 р.) – період активного економічного співробітництва, спільний рух і взаємодопомога щодо вступу в європейські структури ЄС і НАТО, укладені Спільна декларація президентів України і Польщі році, а також Меморандум стратегічного партнерства між двома державами.

5. **«Пріоритетне стратегічне партнерство»** (березень 1999 р. – 2010 р.) – розпочався після вступу Польщі, Чехії та Угорщини до НАТО, а Польщі навіть було відведено роль своєрідного промоутера України, її провідника в справі інтеграції до міжнародних структур. Співпраця між двома державами частково ускладнювалася тим, що Україна перебувала на роздоріжжі між Європою та Євразією. Вступ Польщі до Євросоюзу відкривав для українців нові можливості: вперше серед членів союзу з'явилася країна, яка лобювала курс України на євроінтеграцію. 2005 рік був оголошений роком України в Республіці Польща. Між державами були підписані угоди про академічне визнання документів про освіту й наукові ступені. Спільна українсько-польська програма співробітництва в галузі науки і технологій станом на 2008 рік налічувала понад 150 спільних науково-дослідних проектів. Значно поглибилася економічна співпраця: у 2009-2010 роках найбільші закордонні інвестиції Польща мала саме в Україні – 730 млн доларів. У свою чергу, українські інвестиції в Польщі були найбільш значними у порівнянні з іншими країнами і становили 1,2 млрд доларів. В Україні успішно функціонувало понад 1 тис. польських фірм із польським або змішаним капіталом. Окрім того, Польща і Швеція стали ініціаторами створення та реалізації програми співпраці ЄС з країнами Східної Європи, зокрема проекту «Східне партнерство». Тобто до 2010 року Україна впевнено взяла курс на

євроінтеграцію, прагнула безвізового режиму, вступу до Шенгенської зони, асоційованого членства в ЄС, тісної економічної співпраці з західноєвропейськими країнами, і в цих намаганнях першим «помічником» і лобістом виявилася сусідня Польща. З іншого боку ЄС, і особливо Польща, були дуже зацікавлені на кордоні з Росією мати сильного стратегічного партнера, економічно і політично незалежного. Однак така ситуація, очевидно, абсолютно не влаштувала путінський режим. Усе змінилося після 2010 року.

6. **Антагонізм** (2010 р. – сьогодні) – новий сумний етап в українсько-польських стосунках почався після зміни влади в нашій державі. Президентом став Віктор Янукович, найвища державна і виконавча влада зосередилася в руках однієї політичної сили, лояльної до Росії, – Партії регіонів. Приблизно в той самий час у Польщі також відбулася зміна влади – після загибелі в авіакатастрофі під Смоленськом польської політичної еліти були проведені дострокові вибори, в яких перемогу отримав Б. Коморовський, а влада сконцентрувалася довкола партії Громадянська платформа. А далі події відбувалися ніби за написаним заздалегідь, ретельно продуманим сценарієм – і тісні зв'язки, налагоджені між двома державами у попередні десятиліття, почали руйнуватися, а плідна співпраця перетворилася на з'ясування політичних стосунків.

Піком напруження став перегляд деяких сторінок нашої спільної історії, насамперед Волинської трагедії. 5 липня 2013 року сталася безпрецедентна подія – 148 народних депутатів України звернулися до польського Сейму із заявою визнати Волинську трагедію геноцидом польського народу. Із того часу в Україні та Польщі відбувалися різні ганебні події, які не тільки не сприяли подальшим культурним контактам двох країн, а й перекреслювали усю попередню роботу. Маю на увазі перш за все публічне спалення невідомими особами українського прапора у 2016 році під час маршу, присвяченому святкуванню дня незалежності Польщі; обстріл генерального консульства Польщі в Луцьку, численні сутички між українськими та

польськими громадянами на території обох країн через національну нетерпимість і тому подібне. Прихильники версії причетності путінської агентури до вказаних подій пояснюють організацію цих і подібних «акцій» саме в той час тим, що це було спробою відволікти польську сторону від розслідування авіакатастрофи під Смоленськом, яке саме активізувалося.

Загалом (за інформацією Українського інституту пам'яті) упродовж трьох років у Польщі було зруйновано чи пошкоджено 15 українських пам'ятників: три знищили повністю, п'ять пошкодили, сім розфарбували, при цьому жодний із пам'ятників відновлений не був. За цей самий період в Україні сандали пошкодили 4 польські пам'ятники, всі були відновлені за кошти української сторони. Певні позитивні зрушення в стосунках України та Польщі відбулися навесні 2017 року після зустрічі міністрів закордонних справ обох країн Павла Клімкіна та Вітольда Ващиковського. Політики зробили спільну заяву, у якій засудили акти вандалізму та назвали їх провокаціями Росії і частиною гібридної війни, яку путінський режим проводить, намагаючись завдати шкоди партнерству українців і поляків.

Однак, не зважаючи на цю заяву, 26 січня 2018 року Сейм проголосував за заборону пропаганди «бандеризму» на території республіки Польща (у тому числі тих атрибутів, які не мають стосунку до Степана Бандери й мають більш глибоке історичне коріння). У Польщі почалися переслідування українців навіть за незаборонені атрибути, наприклад, тризуб. Важко не погодитися із точкою зору народного депутата України Олега Ляшка, що: «...односторонні дії Сенату та Сейму Республіки Польща, спрямовані на перегляд позитивних результатів співпраці, які були досягнуті під час конструктивного українсько-польського діалогу за останні десятиліття».

Щоправда, незаперечним є той факт, що події Майдану 2014 року і повалення режиму Віктора Януковича дали потужний поштовх Україні та Польщі для виходу з періоду антагонізму у взаємостосунках. Польща одна з перших країн підтримала Євромайдан, мітингувальники-поляки вийшли на вулиці Варшави на підтримку інтеграції України з Європейським союзом, саме

в цей час у Польщі вийшла друком перша антологія української драматургії польською мовою, про що трохи згодом детальніше. Однак, на превеликий жаль, країни не скористалися можливістю для відновлення співпраці, і період антагонізму продовжується й дотепер.

Такий короткий огляд політичних взаємин України з Польщею дозволить нам краще зрозуміти, в яких умовах відбувалася співпраця між країнами в культурній царині, дозволить дати відповідь на питання, чи політичні, економічні та культурні процеси відбувалися паралельно, незалежно один від одного, чи все таки політичне напруження далося знаки, і зміна стратегічних напрямів у зовнішній політиці правлячих кіл обох держав негативно вплинула на культурні зв'язки.

ОСНОВНА ЧАСТИНА

3.1 Зміни в літературному процесі: теоретичний аспект

За постулат слід прийняти твердження, що література — це система, яка перебуває в постійному русі, розвиток якої соціально зумовлений, однак визначається все-таки іманентними силами — протиріччями художньої свідомості (саморух мистецтва — основний фактор його розвитку). В такому разі «літературний процес» означається як загальна закономірність розвитку літератури. Слід представити більш широке визначення цього поняття Є. Черноіваненка: «літературний процес — це незворотна, направлена, закономірна зміна художньо-літературної свідомості, властивостей і функцій літературних творів, складу літератури, в результаті якої література переходить із одного якісного стану в інший; період перебування літератури в одному якісному стані є найбільшою одиницею членування (стадія) літературного процесу» [30, 42].

Варто зауважити, що теорія літератури має справу не з реальним, «живим» літературним процесом, а з його ідеальною (теоретичною) моделлю. Над створенням такої моделі працювало й працює немало відомих літературознавців. Теорія літературного процесу, як і теорія літератури загалом, є теорією описового типу, тому вирішує головне завдання опису та впорядкування емпіричного матеріалу [30, 47]. Отже, побудова теоретичної моделі літературного процесу передбачає формування основних понять, які відображали б його сутність і встановлення відношень між ними. Оскільки одиницею літературного процесу, як було зазначено вище, є окремий якісний стан літератури, то основні поняття, необхідні для створення теоретичної моделі літературного процесу, повинні відбивати саме цей окремий якісний стан літератури.

Варіантів теоретичної моделі літературного процесу створено чимало. Базовими категоріями в різні часи вважали: 1) «літературний напрям» (традиційний погляд); 2) «художній метод» (радянське літературознавство); 3)

«стиль епохи» (Д. Чижевський); 4) «тип творчості» (Л. Тимофєєв); 5) «стадія»; 6) «художня система» (І. Волков); 7) «система літератури» (Д. Ліхачов); 8) «тип художньої свідомості» і «тип літератури» (Є. Черноіваненко); 9) «стадія — епоха — період — напрям» (Ю. Борєв). Немає необхідності розглядати тут кожен із названих моделей, слід зазначити лишень, що всі вони мають як переваги, так і вади, що провокують дискусії.

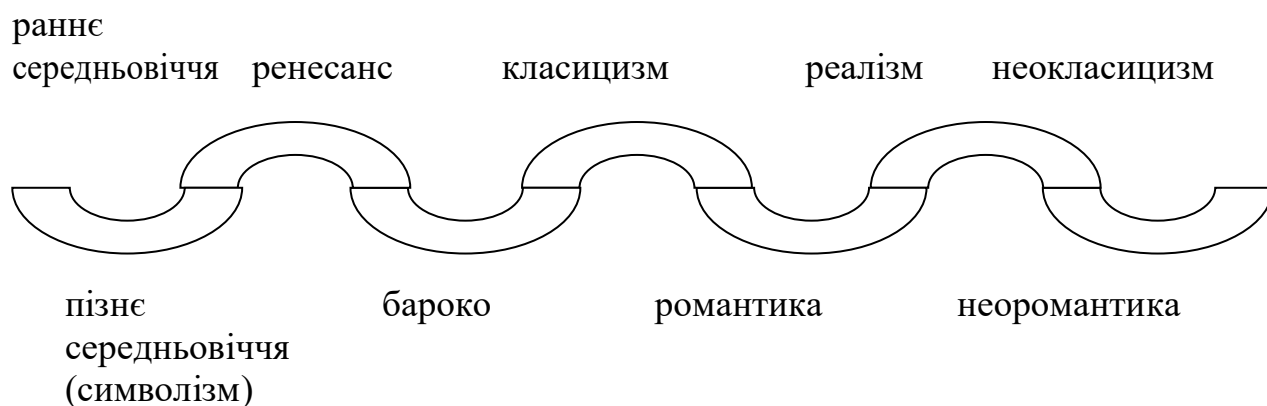
Натомість доцільно зупинитися на двох головних способах пояснення змін у літературному процесі, якими є історичний контекстуалізм і теорія іманентних змін. Отже, прихильники контекстуального пояснення відштовхуються від того, що літературний твір є відображенням світу, у якому живе його автор. Тому зміни зовнішнього світу спричиняють зміни у поезиці художніх творів. Зазвичай, історик літератури має справу із такими сферами контексту як література, культура, політика, економіка й соціум. При цьому, як зазначає Дж. Перкінс, «способи пов'язування текстів із цими контекстами можуть бути різними: просте віддзеркалення або вираження, символізм, органічна частина певного цілого, систематичне диференціювання» [20, 106]. Натомість прихильники теорії іманентних змін звужують контекст, визначаючи розвиток літературних стилів як реакцію на попередні художні явища. Серед творців таких теорій — російські формалісти, Г. Блум, Д. Чижевський. Його «теорія культурних хвиль» є теоретичною основою запропонованого дослідження. Розуміючи історичний процес як одностайний, суцільний рух у різних сферах у тому самому напрямку, він наголошує на тому, що кожна історична «епоха має своє обличчя, свій власний характер, свій стиль» [31, 613]. Згідно з таким поглядом на проблему, історія мистецтва розуміється Д. Чижевським як історія стилів, тобто історія «зміни певних систем мистецьких ідеалів, мистецьких смаків та характеристичних рис мистецької творчості» [31, 612].

Окрім того, слідом за швейцарським істориком мистецтва Вельфліном, спадкоємець філологічної школи В. Перетца в Німеччині та США Д. Чижевський помічає певну закономірність у зміні культурних стилів.

Стильовий розвиток іде шляхом постійного хитання між двома протилежними полюсами:

1. Ідеал гармонійної краси, проста побудова твору, прозорість композиції, ясність думки, вироблення нормалізованої «чистої» мови, поміркований вжиток стилістичних прикрас, найточніший вислів, устремління до обмеження цілості твору якоюсь зовнішньою рамкою, до «статичного» спокою ситуації, закінченість у собі;
2. Недооцінка гармонійності, устремління до внутрішніх антитез, до протидіяння сил, велика скомплікованість будови, навмисна «темнота» цілого, загадковість, неясність, похмурість, переобтяженість мистецькими прикрасами, незавершеність, відсутність зовнішнього обмеження, «безмежність перспективи», динамічність, рухливість, неспокій, мінливість.

Відтак схему розвитку культурних стилів (і розвитку літератури зокрема) можна зобразити хвилястою лінією:



Ці типи стилів дослідник позначив цифрами: «1» і «2» [32, 29]. Пристосовуючи концепцію Д. Чижевського до аналізу літературного процесу, варто ввести класичний термін «літературний напрям», який може відповідати добі, або ж доба може містити їх кілька (скажімо, коли один з них основний, а інший є перехідним явищем, як-от сентименталізм). «Стиль» Д. Чижевський розумів широко: як категорію естетичну, як систему принципів і закономірностей організації художньої структури творів і цілих напрямів і течій, як «формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості,

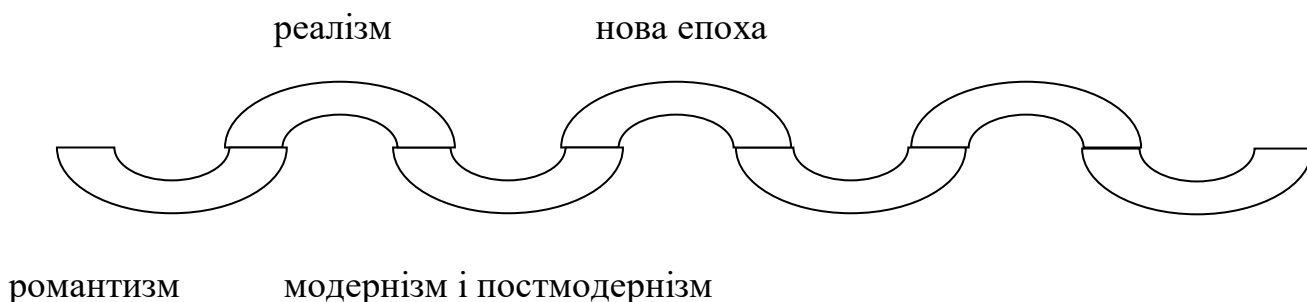
що визначає ритм і композицію, характер образотворчості й інтонацію, всю складність „художньої мови” творів» [32, 4]. Оскільки література як система має два виміри: література як сукупність творів і література як художньо-літературна свідомість, продуктом якої є твори [32, 48], то поняття «літературний напрям» відображає перший аспект, а поняття «стиль» — певною мірою другий.

Проте для виділення культурно-історичної епохи, слід вважати, недостатньо користуватися лише поняттям стилю. Кожна культурно-історична епоха формулює свою концепцію буття людини й по-своєму відповідає на метафізичні першопитання: як і заради чого жити? А всю історію людства (в тому числі й розвиток культури та літературний процес) можна уявити як зміну концепцій світу та особистості (формул буття) [5, 26].

Отже, літературний процес можна уявити собі як боротьбу (і послідовну зміну) двох типів творчості: міметичного та символічного. У кожную конкретну історичну епоху один із типів творчості реалізується у певному літературному напрямі, який витворює власну художню концепцію буття людини і якому притаманний свій власний літературний стиль. Тобто, «літературний напрям» слід розуміти як сукупність творів, об'єднаних одним художнім стилем і спільною інваріантною художньою концепцією світу та особистості.

Оскільки з часу написання праці Д. Чижевського «Культурно-історичні епохи» минуло вже близько п'ятдесяти років, то новий літературний емпіричний матеріал дає нам можливість продовжити схему розвитку культурних стилів. Головною проблемою на цьому шляху у вітчизняній літературі є соцреалізм, що виник із позалітературних причин і суперечить закономірностям розвитку літературних процесів. Та оскільки соцреалізм був «напрямом» в «окремо взятій країні», варто звернути увагу на закономірності розвитку літератури у країнах за залізною завісою, де в межах однієї культурно-історичної епохи виникає постмодернізм. Проте, ведучи мову про особливості постмодернізму в Україні, неможливо не зважити на соцреалізм як на головний чинник подразнення.

З огляду на все вище сказане, пропонується таке продовження моделі літературного розвитку Д. Чижевського:



Одним із найбільш дискусійних питань «теорії культурних хвиль» стало питання меж стилів. Це розумів і Д. Чижевський, пишучи: «ані один історичний період не почався з певного дня, року та навіть з десяти — або століття. Якщо іноді і є можливим вказати на перший визначний твір, перший видатний вияв нової духовної течії, нового духу, то завжди ще перед цим визначним виявом знайдемо окремих «попередників», окремі факти, що є ніби передвозвіщенням, передчуттям нової епохи» [31, 614]. Відтак можна припустити, що новітня українська драматургія є певним полем невизначеності, у якому одночасно присутні «старі» постмодерністські естетичні принципи й нові, зорієнтовані на кардинально іншу поетику.

Типологія художніх взаємозв'язків може бути також перетворена на інструмент аналізу художнього процесу. При цьому методологічне значення мають відповіді на такі питання, що характеризують художній процес із точки зору його внутрішніх зв'язків: 1) які типи художніх зв'язків і взаємодій присутні в літературному процесі на даному етапі його розвитку? 2) якою є ієрархія наявних типів взаємодії? 3) якою є частка традиційного та новаторського в процесі? 4) до яких художніх традицій повернутий цей літературний процес? 5) що береться із цих традицій, за допомогою якого типу взаємодії і в якому трактуванні засвоюється?

Нарешті, важливе методологічне значення має з'ясування зовнішніх зв'язків літературного процесу: 1) зв'язок і зумовленість художнього процесу

історією, економікою, соціальними рухами в суспільстві; 2) зумовленість літературного процесу його взаємодіями з філософією, політикою, мораллю, правом, наукою, релігією; 3) взаємодія літературного процесу з іншими видами художнього процесу; 4) взаємодія літературного процесу з іншими формами естетичної та культурної діяльності (обрядами, народними звичаями, дизайном); 5) взаємостосунки літературного процесу з фольклором та іншим невластним літературним естетичним і художньо-мисленнєвим матеріалом.

Удаючись до «теорії культурних хвиль», не слід цілком відмовлятися і від контекстуальних теорій, хоча б уже й тому, що сучасний світ дуже залежний від новітніх технологій, які суттєво змінили світовідчуття людини XXI ст. Відтак корисно буде звернути увагу на художній світ новітньої драми. У сучасній літературознавчій практиці це поняття часто зближується (а часом змішується) із поняттям внутрішнього світу художнього твору, яке ввів у науковий обіг Д. Ліхачов. У своїй роботі «Внутрішній світ художнього твору» (1967) він обґрунтував тезу про те, що у творі словесного мистецтва існує внутрішній світ, створений за власними законами, відмінними від законів реального світу. Ця стаття стала важливим етапом подальшого вивчення художнього світу, що віднайшло продовження у роботах М. Борецького, М. Гаспарова, М. Гіршмана, Б. Кормана, Ю. Лотмана, Н. Ремізової, В. Федорова, Ф. Федорова. Однак у цій роботі йдеться не лише про результат «ізоляції» певної кількості реалій з позалітературної дійсності, які узалежнюються одна від одної і взаємодіють за певними принципами, а й враховуються авторські інтенції: світосприйняття, цінності, пафос. М. Бахтін стверджував, що діалог між автором і читачем «не може увійти у зображуваний у творі світ, в жодний з його (зображених) хронотопів: він — поза зображеним світом, хоч і не поза твором в цілому» [2, 401], тобто він поза внутрішнім світом. Художня практика ХХ століття наочно продемонструвала, що специфіка діалогу між автором і читачем може змінювати статус і специфіку художнього світу. Тому «художній світ» конкретизується передусім у зв'язку з його суб'єктом (письменником) і формою втілення

(внутрішнім світом твору) (Таке розуміння художнього світу побіжно зазначено В. Халізовим). Аналіз художнього світу, видається, найпереконливіше демонструє зміни, що відбуваються у сучасній драматургії.

3.2 Криза постмодернізму. Нові концепції розвитку літератури й суспільства у післяпостмодерну добу

Більшість українських літературознавців, які досліджують питання постмодернізму в новітній українській літературі, по-перше, ведуть мову про постмодерн, постмодернізм і постмодерний світогляд у минулому часі, вважаючи, що ці поняття вичерпали себе; по-друге, помічають, що модель сучасного мистецтва не вписується у рамки постмодерного мистецтва; по-третє, творчість українських письменників дає підстави говорити про штучність, неприродність, запізнілість постмодернізму західного зразка в наших культурно-соціальних умовах (Л. Залеська-Онишкевич [8; 9; 10; 11], В. Єшкілев [44]), імітаторсько-маргінальний характер українського постмодернізму і його згубність для нашої культури (Н. Зборовська [12]) або особливу «українську» версію (варіант) постмодернізму (Т. Гундорова [7], Г. Мережинська [16], І. Старовойт [23]), яка, накладаючись на посттоталітаризм, деякими своїми художніми принципами заперечує (чи переростає) своїх «батьків» — західноєвропейський і американський постмодернізм. Також слід зауважити, що більшість дослідників українського постмодернізму помічають включеність у його парадигму модерністських опозицій.

Водночас, криза постмодернізму є об'єктом дослідження багатьох західних вчених. Один із найвидатніших теоретиків постмодернізму І. Гассан, зізнаючись, що нині знає про постмодернізм менше, ніж тридцять років тому, уже не говорить про жорсткий набір принципів постмодерного світобачення, а засвідчує його еволюцію. Іншими словами, — діагностує «мутації» цього способу художньої та філософської рефлексії. «За межами постмодернізму, за межами вивертів постструктуралістських теорій і пієтетами постколоніальних студій нам необхідно налагодити нові стосунки з іншими — маргінесами та стрижнями, фрагментами й цілим, навіть нові стосунки між самими нами (...), налагодити те, що я називаю новою, планетарною цивілізованістю. Це основне

питання і сутність постмодерності» [28, 36]. В умовах непередбачених і кардинальних змін у світі американський учений робить акцент на проблемі самоідентифікації — особистісній, культурній та історичній.

Лінда Хатчеон, канадський літературний критик, у епілозі до другого видання «Політики постмодернізму» (2002) характеризує постмодернізм як «вмираючий феномен» ХХ століття, явище з минулого: «Давайте просто скажемо: він закінчився» [33, 165–166].

На кризовий стан постмодернізму в російській літературі звертають увагу і російські вчені. Наприклад, М. Берг кризу постмодернізму трактує як вичерпаність владних стратегій після повної деконструкції соцреалізму. «поки постмодерністську деконструкцію можна було інтерпретувати як деструкцію радянських символів і емблем, вона оцінювалася як актуальна і відповідна перерозподілу влади між елітами, але як тільки ситуація стабілізувалася, деконструкція почала інтерпретуватися як застаріла й архаїчна практика, а будь-яка діяльність, що не має підтримки в суспільстві (...), набуває маргінального статусу. Відтак криза постмодернізму корелює зі згасанням інерції очікувань трансформацій суспільства і культури, яка, зберігаючи свою біполярну структуру, від тяжіння до полюсу радикальних змін рухається тепер до полюсу консервації та традиціоналізму» [3, 306]. Дослідник робить висновок, що постмодернізм якісно змінюється: відбувається деконструкція деконструкції, мінус, помножений на мінус, дає плюс. У результаті — пізній постмодернізм набуває невластивих йому, але характерних для масової літератури якостей: дидактичність, підвищена ідеологічність, проголошення позитивних ідеалів.

Н. Маньковська говорить про вичерпаність, «втому» постмодернізму і називає основні вектори можливого постпостмодерністського розвитку: художня віртуалістика і трансентименталізм. «Постпостмодернізм, — пише авторка, — на відміну від модернізму і постмодернізму, висуває деякі нові естетичні та художні канони, а не ті чи інші загальні підходи до естетичного;

він прагне створити принципово нове художнє середовище» [15, 22], середовище «технообразів» (за А. Коклен), їхня сутнісна відмінність від традиційних «текстообразів» полягає в заміні інтерпретації на «роблення», інтерактивність, що вимагають знання «способу вжитку» художньо-естетичного інструментарію, певної «інструкції». Н. Маньковська, отже, наголошує на перехідності від постмодерністської інтертекстуальності до постпостмодерністського стирання кордонів між текстом і реальністю [15, 24]. Специфічні аспекти віртуальної реальності свідчать про порушення постмодерністських естетичних меж, нова естетична картина віртуального світу вирізняється (на думку Н. Маньковської) «відсутністю хаосу, ідеальною впорядкованістю, що прийшла на зміну постмодерній грі з хаосом» [15, 23].

М. Епштейн для означення ідеологічного й культурного умонастрою початку ХХІ століття пропонує термін «протеїзм», тобто «смирненне усвідомлення того, що ми живемо на самому початку невідомої цивілізації; що ми доторкнулися до якихось незвіданих джерел сили, енергії, знання, які можуть, зрештою, нас знищити; що всі наші славетні досягнення — це тільки слабкі прообрази, несміливі початки того, що несуть із собою інфо- та біотехнології майбутнього» [45]. «Протеїзм» російсько-американський літературознавець розуміє як альтернативу всім «постам» (постмодернізму, постструктуралізму, постутопізму, постіндустріалізму), які відштовхувалися від минулого, але водночас були «зачаровані» ним. Протеїзм співвідносить себе з майбутнім і прийдешнім, а не з минулим, «він має справу з початками, а не з серединами і кінцями, і в будь-яких явищах відкриває їхню «ранність», ескізність, попередність, риси зародку й чернетки» [45]. Водночас протеїзм — це ембріональний стан початку, але з чітким усвідомленням «архаїчності», застарілості й навіть археологічності з позицій майбутнього.

Дослідник І. Ільїн у праці «Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа», простеживши еволюцію постмодернізму від його джерел до кінця ХХ століття, у післямові констатує,

що «запропонована книга мимоволі здатна запропонувати читачам тільки відкритий фінал» [13, 203], оскільки навіть найближче майбутнє є непередбачуваним і своїм подієвим рядом, і його теоретичним осмисленням. А проте російський учений пропонує три теоретичні варіанти концептуального осмислення постмодерної сучасності, які можуть визначити обриси теоретичного мислення майбутнього: «культурний номадизм» Ж. Дельоза та Ф. Гватарі, «м'який» або «лагідний постмодернізм» Ж. Ліповецьки (теорія постмодерного індивіда, який відстоює цінності приватного життя, індивідуальні права на автономність, бажання, щастя) та «стан після оргії» Ж. Бодріяра [13, 203–205].

Укладачі популярних нині різноманітних енциклопедій також констатують певні трансформації постмодернізму. Так, В. Бичков у своєму «Лексиконі нонкласики» вміщує статтю Н. Маньковської «Постпостмодернізм», де останній розглядається як новітня течія некласичної естетики кінця ХХ століття, що приходить на зміну постмодернізму [14].

Автори американської «Енциклопедії постмодернізму» вважають, що постмодерність, яка від своєї з'яви позиціонувала себе як звільнення від обмежень, сьогодні сама вже «перетворилася на панівну парадигму, яку нерідко беруть під сумнів за її практику, що будується на певних обмеженнях» [1, 327]. Спостерігаючи розчарування в усьому постмодерному, Р. Барський робить припущення, що «іконографічні символи постмодерності, мабуть, уже вичерпали свій культурний капітал, і можна передбачити швидкий занепад інвентаря її можливостей та інвентаря методів, що виходять із (або входять до) її логіки (алогічності), зокрема деконструкції» [1, 330]. Теоретики постмодернізму, на думку вченого, часто «перекручують наукові теорії, і, таким чином, до темної заплутаності їхніх тверджень додається ще й проблема їхньої неадекватності, відсутності у них наукової строгості, взагалі блазнювання погано поінформованих людей» [1, 331]. Тож можна сподіватися на близький прихід нової доби, постмодерністської чи ні, але доби обізнаної

міждисциплінарності та плідної політичної діяльності, які подекуди, на жаль, відсутні в професійному середовищі [1, 331].

Укладачі російської енциклопедії постмодернізму А. Грицанов і М. Можейко до свого видання включили такі статті як «after-postmodernism» [17] та «воскресіння суб'єкта» [18], що уже свідчить про кризу чи трансформацію постмодернізму. Визначаючи after-postmodernism як сучасну (пізню) версію розвитку постмодерністської філософії, на відміну від постмодерністської класики деконструктивізму [17, 8], М. Можейко пояснює його виникнення таким феноменом сучасної культури постмодерну як «криза самоідентифікації». After-postmodernism розгортається як генерування програми подолання цієї кризи, так званого «воскресіння суб'єкта», що стратегічно орієнтоване на відмову від радикалізму в реалізації установки на «смерть суб'єкта», яка була сформульована в межах постмодерністської «класики». Російський учений виділяє два можливі вектори трансформації парадигмальних установок постмодернізму: 1) вектор програмного неокласицизму, тобто «культурного класицизму в постмодерністському просторі», що передбачає повернення «значень», втрачених культурою постмодерну, та 2) комунікаційний вектор, що зміщує акценти з текстологічної реальності на реальність комунікативну і центрується навколо поняття Іншого [17, 8 і 18, 135]. Слід наголосити на тому, що російські дослідники, хоч і вважають сучасний стан розвитку філософської думки етапом постмодернізму, проте фіксують його відмову від установки на «смерть суб'єкта», висловлюють впевненість у тому, що розщеплене «Я» може повернути свою єдність лише в контексті суб'єкт-суб'єктних відношень — за допомогою Іншого.

Окрім того, у 2009 році у Штутгарті відбулася міжнародна наукова конференція «Пишучи історію після постмодернізму» («Writing History after Postmodernism»). Одне з її завдань полягало у виробленні методів для подолання непевності, що панує у постпостмодерному академічному

середовищі. А один з американських часописів — «Adbusters» (№ 88 – 2010) — має окремий випуск, присвячений з'ясуванню ситуації постпостмодерну. Ось лише кілька заголовків із цього номера: «Постміленіальне напруження», «Чи постмодерність перероджується у щось нове?», «Чи пригода людства завдовжки в тисячоліття нині досягає свого апогею?» [36].

За останнє десятиліття у світовому науковому колі розмови про кінець постмодернізму переросли у появу нових концепцій, покликаних дати детальний опис сучасної культури й суспільства, що виходить за межі постмодернізму. Ці теорії, що засвідчують зміну культурної парадигми, появу нових домінант, є дуже різними, проте об'єднує їх твердження, що кінець постмодернізму вже настав, що навколишній світ підпорядкований зовсім іншій логіці. Що більше науковці різних галузей говорять про подолання постмодерністського світогляду і зародження нового виміру культури, то більше відчувається необхідність введення терміну на означення процесів, що відбуваються у післяпостмодерну епоху. Перше, що спало на думку вченим, — терміни «післяпостмодернізм» («afterpostmodernism») і «постпостмодернізм». Однак вони видаються неприйнятними з огляду на їхню громіздкість і неспроможність відобразити суть явища. Потім були запропоновані такі терміни для опису нової світоглядної стратегії: «постміленіалізм» (Е. Ганс), «псевдомодернізм» і «цифромодернізм» («digimodernism») (А. Кірбі), «альтермодернізм» (Н. Бур'є), «автомодернізм» (Р. Самуельс) «перформатизм» (Р. Ешельман), «трансмодернізм» (Е. Дуссель), «гіпермодернізм» (Ж. Ліповецьки). Слід детальніше розглянути деякі з наведених термінів, оскільки за кожним із них стоїть оригінальна концепція нинішнього культурного розвитку.

У своїй статті «Смерть постмодернізму та подальший період» (2006) професор Оксфордського університету Алан Кірбі для означення сучасного періоду спочатку запропонував використовувати термін «псевдомодернізм» [37]. Проте у пізнішій праці замінив його на «цифромодернізм» (або «діджимодернізм»), оскільки цей термін, на думку дослідника, краще

відображає процеси, що відбуваються в культурному середовищі початку XXI століття.

Цифромодернізм виник як реакція на постмодернізм, остаточною датою загибелі якого Алан Кірбі вважає 11 вересня 2001 року. Учений визначає його як нову парадигму влади і знання, що сформувалася під впливом нових інформаційних технологій та сучасних соціальних сил. Основні риси «цифромодернізму» Алана Кірбі перераховує українська дослідниця А. Тормахова: 1) вторгнення новітніх технологій, які змінили природу авторства, сутність читача і сам текст, а отже, і — взаємовідношення між ними; 2) фетишизація реципієнта (читача, адресата) такою мірою, що він частково чи навіть повністю переймає на себе функцію автора (тоді як постмодернізм, як і модернізм та романтизм, фетишизували автора, навіть тоді, коли автор претендував на самоусунення і самозаперечення власної ролі); 3) комп'ютеризація тексту, внаслідок чого виникають нові форми текстуальності, пов'язані з відсутністю автора, з мультиавторством; 4) «інтернетизація» культури — центральним актом стає індивідуальний клік чиєїсь «миші» по сторінці — унікальна мандрівка серед культурних продуктів, які досі не були відомі й не будуть існувати знову; 5) гіперреферентність, нестабільність, нетривале існування тексту, оскільки sms та e-mail важко зберігати довго в їхній оригінальній формі [25, 182–184].

Англійський учений дає загалом негативну характеристику культурі цифромодернізму: вона страждає на амнезію, оскільки відстоює позицію «все і зараз». Тому всі її культурні вияви не мають ані минулого, ані майбутнього, а нові культурні цифропродукти виявляються, на переконання Алана Кірбі, просто банальними. Свою розвідку дослідник завершує такими словами: «Замість неврозу модернізму та нарцисизму постмодернізму псевдомодернізм замикає світ у тихому аутизмі» [37].

Свій термін «перформатизм» для опису соціокультурного простору XXI століття запропонував у 2000 році німецько-американський мислитель Рауль Ешельман. Його теорія бере початок у генеративній антропології та філософії

монізму Еріка Ганса. А. Тормахова виділяє п'ять визначальних ознак перформатизму Ешельмана: 1) відсутність безкінечного цитування, повернення авторства в наратив і нова концепція суб'єкта як самодостатнього цілого, що долає силу репресивного оточення; 2) замість плаваючих, нестабільних відносин між частинами знаків з'являється цілісний «суб'єкт-знак-річ-ставлення», що стає основою всіх комунікацій і всіх соціальних взаємодій. Використання знака в перформатизмі — це мимовільний акт віри, а не семіотична або семантична помилка. Суб'єкт може бути німим, наївним, приголомшеним, простодушним, простим, щирим і героїчним, але не нескінченно цинічним чи іронічним; 3) перехід від режиму нескінченного тимчасового відтермінування процесу до одноразового та остаточного з'єднання протилежностей у сьогодні (парадоксальний перформанс); 4) перехід від метафізичного песимізму до метафізичного оптимізму, орієнтація вже не на смерть, яка несла порожнечу, відсутність і дисфункціональність, а на психологічний стан трансцендентності (воскресіння, перехід до нірвани, любов, катарсис); 5) реабілітація фалічного символу як активного, об'єднуючого агента перформативності, тенденція до десексуалізації: на перший план виходить любов, а не статеві приналежності індивідуумів, яких об'єднує бажання [26, 36]. О. Сміт зауважує, що «засадничим для перформатизму є такий вид комунікації, який зорієнтований на об'єкт: важливими є не спільна мова і семантика, а парадигма, всередині якої відбувається комунікація» [22, 418].

У 2009 році під час відкриття виставки сучасного мистецтва «Tate Triennial» у Лондоні художник і куратор Н. Бур'є, оголосивши про остаточну смерть постмодернізму, заявляє: «Художники альтермодерну шукають нову сучасність, яка буде базуватися на перекладі. Головним сьогодні є переклад культурних цінностей, культурних груп і підключення до всесвітньої мережі. Це «перезавантаження» модернізму в ХХІ столітті можна назвати «альтермодернізмом», рухом, що долучається до «креолізації» культур у стандартизованому світі» [38]. Н. Бур'є визначає «альтермодернізм» як

культуру, що формується під впливом економічної глобалізації. У сучасному світі, охопленому мультикультуралізмом, мандрівками та умовами майже всезагального вигнання, автор маніфесту альтермодернізму визначає художника як «культурного кочівника» [35]. Сучасне мистецтво бачиться Н. Бур'є підхопленим велетенською потужною хвилею переміщень, мандрівок, перекладів, міграцій культурних об'єктів і творінь, а художні стилі та формати відтепер мають розглядатися з погляду діаспори, міграцій і масових переміщень. Художник епохи альтермодернізму вирізняється інтересом до міжкультурних взаємодій, легким і мобільним подоланням будь-яких кордонів — державних, культурних, міждисциплінарних — протистоянням неолібералізму, переплетінням простору й часу в багатоплановому світі. На переконання Н. Бур'є, сучасний художник — це своєрідний «*homo viator*» (людина-мандрівник); мобільність дозволяє йому з легкістю долати час і простір різних культур [38]. В теорії альтермодернізму йдеться про світ кроскультурних взаємодій, а сам альтермодернізм функціонує подібно до культури антиглобалізму, що пропонує альтернативу у вигляді множинності відповідей на конкретні ситуації.

Викладач Каліфорнійського університету Р. Самуельс сформулював теорію «автомодернізму» — нового світу, створеного шляхом змішування цифрової автоматизації і персональної автономії, обумовленої новими технологіями, що використовуються людиною ХХІ століття: персональні комп'ютери, текстові процесори, мобільні телефони, портативні плеєри на зразок iPad, блоги, телебачення з дистанційним управлінням, комп'ютерні ігри тощо. Технологічні об'єкти такого штибу об'єднують високий рівень механічної автоматизації з підсилене значення (смысл) особистої автономії. Така несподівана та інноваційна комбінація автономії та автоматизації сприймається автором теорії автоматодернізму як головне протиріччя сучасного життя [43]. Обмежуючись вузькою сферою високих технологій та повністю ігноруючи зміни світового культурного ландшафту, Р. Самуельс суттєво обмежує свій погляд на сучасність.

Французький філософ Жіль Ліповецьки описує «гіпермодерність» у соціологічному аспекті, наголошуючи на спадковості модерності та пост-постсучасності [34, 23]. Проголосивши смерть постмодернізму, філософ переконаний, що гіпермодерність як нинішній стан культури починається тоді, коли обіцянки сучасності про безмежний індивідуалізм, свободу від соціальних зобов'язань стають, нарешті, досягнутими. Дослідник доходить висновку, що наше сьогодні характеризується ситуацією «гіперспоживання», тобто споживання, що охоплює дедалі більше сфер суспільного життя, заохочує людей до споживання задля власного задоволення, а не для підвищення свого соціального статусу. Тобто, гіпермодерність є суспільством, якому притаманні рух, плинність і гнучкість, і яке, як ніколи раніше, дистанціювалося від структурних принципів модерності. Гіпермодерна особистість, за Ж. Ліповецьки, хоча і є зорієнтованою на задоволення і гедонізм, відчуває напруженість і тривогу, оскільки живе у світі, який надто довго був позбавлений традиції і має непевне майбутнє. Гіпермодерну особистість гризуть тривоги; страх накладається на задоволення і пригнічує досягнуту свободу. Все турбує і тривожить її, і вже не існує системи вірувань і переконань, де вона може знайти впевненість. Таким похмури Ж. Ліповецьки означає гіпермодерний час, наголошуючи на спадковості модерності та пост-постсучасності [34].

І хоча всі названі концепції є дуже корисними для розуміння сучасної соціокультурної ситуації, проте вони демонструють радше радикалізацію постмодернізму, а не його реструктуризацію. Погляди Н. Бур'є виглядають більше припущенням, а його аргументація є доволі розмитою. А теорії Р. Самуельса, Ж. Ліповецьки та А. Кірбі, хоч й відображають процеси діджиталізації суспільства з неймовірною точністю, однак видаються аж надто песимістичними, оскільки не залишають стривоженому, автоматизованому, оцифрованому гіперлюдству жодної надії на гідне майбутнє. Дослідники, вихопивши тільки найгірші вияви постмодерного дискурсу, абсолютизували їх, розвинули і перебільшили їхню роль на нинішньому етапі розвитку

людства, що призвело до створення доволі похмурих і дискретних картин світу. Чи означає шалений розвиток цифрових технологій та глобальної мережі інтернету кінець усього «людського», знищення суб'єкта? Чи здатні розумні машини витіснити людство як панівну форму життя планети? Відповіддю на ці запитання буде, на думку американської дослідниці Н. Кетрін Хейлз, «спільне створення планети, населеної людьми, що борються за втілення в життя такого майбутнього, в якому ми можемо продовжувати жити, знаходити сенс для самих себе й наших дітей, продовжувати розмірковувати про нашу спорідненість і відмінність від розумних машин, з якими наша доля переплітається дедалі тісніше» [29, 366].

Найбільш прийнятним нині слід вважати термін «метамодернізм», який уперше ввели в науковий обіг у 2010 році голландські філософи Тімотеус Вермюлен і Робін ван дер Аккер у статті «Notes on Metamodernism», що констатує зародження світоглядного подолання постмодернізму. Префікс «мета-» у цьому випадку тяжіє не до «meta» (грец. μετά- — між, після, через), а до платонівського «metaxis» (грец. μεταξύς), що означає дещо «середнє» між чуттєвим світом і світом ідей, проміжок, де трансцендентний Бог стикається із людською сферою. Починаючи приблизно з 2000 року, всі види мистецтв — архітектура, живопис, кіно, література, музика — трансформуються у щось, що вже неприйнятно назвати постмодернізмом.

У програмній статті «Що таке метамодернізм?» Тімотеус Вермюлен і Робін ван дер Аккер розуміють метамодернізм не як усталену і не як нову структуру сприйняття, а як домінуючу логіку сучасності, як спробу нашого покоління подолати постмодернізм і як загальну реакцію на нинішній момент, що демонструє потрійну кризу — екосистеми, фінансової системи та геополітичної структури [40]. З початком нового тисячоліття демократизація цифрових технологій, методів та інструментів призвела до переходу від логіки постмодерністських медіа, що характеризуються телеекраном і видовищем, кіберпростором і симулякром, до метамодерністської логіки творчо активних любителів, соціальних мереж і місцевих (локальних) ЗМІ — до того, що

теоретик культури Казіс Варнеліс називає «мережевою культурою». Архітектори і художники (а саме творчість художників Олафура Еліассона, Грегорі Крюдсона, Кея Донечі, Девіда Торпа звернула увагу філософів на занепад постмодернізму і зародження чогось нового) дедалі частіше відмовляються від естетичних заповідей деконструкції, паратаксису і пастишу заради естетичних (sic!) ідей реконструкції, міфу й метаксису. Ці художні вираження, на думку вчених, виходять за межі зношених почуттів і спустошених практик постмодернізму, водночас не відкидаючи радикально його методів і техніки, проте інтегруючи їх і спрямовуючи в інше русло [40].

Автори статті припускають, що постмодернізм проминув, що він «віддав Богу душу» [40], але його смерть вони сприймають як передачу якогось спадку, як продовження життя, перехід. Тобто, дух постмодернізму, як і дух модернізму, продовжує переслідувати сучасну культуру. З огляду на це, метамодерністська структура сприйняття породжує своєрідне «розхитування» між модерністським прагненням до смислу і постмодерністським сумнівом щодо сенсу всього цього, між модерністською щирістю й постмодерністською іронією, між надією та меланхолією, між емпатією та апатією, між єдністю і множинністю, між чистотою і корупцією, між наївністю та всезнанням, між авторським контролем і загальнодоступністю, між майстерністю і концептуалізмом, між прагматизмом і утопізмом [40]. Отже, підсумовують Тімотеус Вермюлен і Робін ван дер Аккер, метамодернізм — це коливання. Він виражається у динаміці. Однак, застерігають голандські філософи, слід бути обережними, аби не сприймати це коливання як баланс, адже це, швидше, маятник, який розхитується між незліченними полюсами. Щоразу, коли метамодерністський ентузіазм рухається в бік фанатизму, гравітаційна сила тягне його назад, до іронії, проте щойно іронія починає рухатися у бік апатії, гравітаційна сила тягне її до ентузіазму.

Дослідники констатують множинність стратегій, представлених у сучасному мистецтві, які, однак, мають одну спільну рису, а саме: типово метамодерністське розхитування, марне змагання між двома протилежними

полюсами. Це і романтичний концептуалізм — тенденція у концептуальному мистецтві, що замінює раціональне на емоційне, а розрахунок — на логіку збігів. Це і перформатизм — акт «навмисного самообману», маніфестація правди, що не може бути правдою, створення когерентної ідентичності, яка не може існувати. А також ремодернізм, реконструктивізм, нова щирість і стакізм. Серед представників метамодернізму у літературі названі Ян Мартел, Роберто Боланьйо, Дейв Еггерс.

«Коли ми говоримо про метамодернізм, ми не маємо на увазі конкретний напрям, специфічний маніфест чи набір теоретичних або стилістичних конвенцій. Іншими словами, ми не намагаємося, як робив Чарльз Дженкс, зібрати, класифікувати і систематизувати творчість того чи іншого художника чи архітектора. Ми намагаємося намітити, услід за Джеймсоном, «культурну домінанту» того чи іншого етапу в розвитку сучасності» [40]. Дослідники виходять із методологічного припущення про те, що домінантні культурні практики й естетичні чуттєвості певного періоду створюють «дискурс», що виражає спільні культурні настрої та подібний спосіб дій, «роблення» і думок. Таким чином, перевага розмови про структуру сприйняття (або культурну домінанту), як показав Джеймсон, полягає в тому, що ви не «знищуєте відмінності, описуючи ідею історичної епохи як масивну гомогенність» [40].

Попри заперечення будь-яких маніфестацій, вже у 2011 році художник Люк Тернер публікує на власному сайті «Маніфест метамодернізму», що складається із 8 пунктів. Розхитування визнається природним порядком речей, яке покликане подолати модерністську наївність і цинічне постмодерністське лицемірство. Митець може стати на шлях пошуку істини, хоча перед цим повинен усвідомити обмеженість будь-якої концепції (чи досвіду) і, як застерігає автор маніфесту, не стати рабом певної ідеї. У восьмому пункті художник пропонує іти шляхом прагматичного романтизму [42].

Розмову про метамодернізм Люк Тернер продовжує у своїй статті «Метамодернізм: Короткий вступ» (2015), підкреслюючи: якщо постмодернізм міг бути охарактеризований деконструкцією, іронією,

стилізацією, релятивізмом, нігілізмом і відмовою від великих наративів, то дискурс метамодернізму передбачає відродження щирості, надії, романтизму, афекту, а також містить потенціал для великих наративів і відродження істини, хоча й не заперечує усього того, чому ми навчилися у постмодернізму [41]. Автор іще раз наголошує, що метамодернізм зовсім не означає повернення до наївної модерністської позиції, а демонструє коливання (розхитування) між аспектами модернізму та постмодернізму. Це виявляється у своєрідних формах «поінформованої наївності», «прагматичного ідеалізму», «поміркованого фанатизму», що коливається між щирістю та іронією, деконструкцією та конструюванням, апатією та афектом, із прагненням досягнути щось на зразок трансцендентної позиції. Метамодерне покоління розуміє, що можна бути іронічним і щирим водночас, одне не обов'язково має заперечувати інше. Метамодерний дискурс, підсумовує Люк Тернер, є описовим, а не інструктивним, і додає ще кілька прізвищ письменників, які репрезентують «метамодерну чуттєвість»: прозаїки Девід Фостер Уоллес і Заді Сміт, поетки Жасмін Дрім Вагнер і Софі Коллінз [41].

Концепцію «метамодернізму», запропоновану голандськими філософами Тімотеусом Вермюленом і Робіном ван дер Аккером, слід вважати найбільш влучною і вдалою теорією сучасного соціокультурного середовища. Вона ніби ввібрала всі попередні концепції, не заперечуючи жодну з них. Не можна не погодитися з тим, що плин життя постійно пришвидшується. Учені підраховали: людина XXI століття за один тиждень отримує стільки інформації, скільки людина Середньовіччя за все життя. Окрім того, поява мережі інтернет викликала зруйнування часово-просторових кордонів, стимулюючи іще більше зростання темпів нашого життя. Скажімо, сьогодні українські вчені мають можливість читати найновіші праці американських і європейських дослідників безпосередньо після їх написання (більшість авторів викладають свої розвідки, есе, статті і навіть книги в інтернеті), не чекаючи на появу публікації на батьківщині автора, а потім на його переклад у нас. Тож і маятник, що розхитується між полюсами (як уже йшлося вище, Д.

Чижевський ще у 1959 році говорив про стилістичний та ідеологічний розвиток літератури як про постійне хитання між двома протилежними полюсами), пришвидшив свій рух. Це коливання чи змагання відбувається тепер у межах невеликого часового проміжку, тому спостерігаємо одночасне народження таких різнорідних явищ у сучасному культурному просторі: з одного боку, фанфіки (любительські літературні твори за мотивами оригінальних романів, кінофільмів, коміксів або комп'ютерних ігор, викладені в інтернеті здебільшого анонімною фікрайтерами не з комерційною метою), а з іншого — романи «Хмарний атлас» Д. Мітчела і «Життя Пі» Я. Мартела; з одного боку, неоднозначні явища мережевої літератури, що potwierджують смерть авторства, а з іншого — яскраво-індивідуальну творчість Д. Кутзее, Х. Ментел, поезію В. Федюка, драми Н. Нежданої, Я. Верещака, О. Миколайчука-Низовця, А. Багряної.

Застосування теорії метамодернізму до новітньої української драматургії видається виправданим з огляду на такі її властивості: пошук особистісної ідентичності, потяг до цілісності, гармонійності, «історія душі» (насамперед у п'єсах: *«Душа моя зі шрамом на коліні»* Я. Верещака, *«Ікона»* П. Ар'є, *«Людина»* Ю. Паскара, *«Ніч Елеонори День»* і *«Безодня кличе безодню»* О. Танюк *«Пригости мене горіхами»* А. Багряної); відновлення шкали загальнолюдських цінностей у стосунках з іншими особистостями (найяскравіше виявляється у драмах: *«Рододендрон»* А. Багряної, *«Угода з ангелом»* Н. Нежданої, *«Дев'ятий місячний день»* О. Погребінської та *«Ельза»* Л. Волошин); реанімація історичної пам'яті, поява модерністського над-героя, здатного творити історію (передусім у таких драматичних творах як *«Сум і Пристрасть, або Браво, пані Теліго!»* А. Багряної, *«Український вертеп»* О. Клименко та *«Маноле»* Л. Волошин, *«Голос тихої безодні»* Н. Нежданої); уявлення про світ як гармонію, єдність, ієрархію, а про людину — як невід'ємну частку Природи (*«Душа моя зі шрамом на коліні»* Я. Верещака, *«Авва і смерть»* О. Танюк, *«Вирію, не зникай»* Н. Симчич, *«Intermezzo»* О. Клименко, *«Кицька на спогад про темін»* Н. Нежданої); виразна орієнтація

на константи національної та світової культури, літературоцентризм, обстоювання ідеї безсмертності мистецтва («*Мадам і Єва*» О. Танюк, «*Сестра милосердна*» В. Сердюка, «*Сум і Пристрассть, або Браво, пані Теліго!*» А. Багряної, «*І все-таки я тебе зраджу*» Н. Нежданої, «*Ассо та Піаф, або Ще один тост за Мермоза!*» О. Миколайчука-Низовця); повернення поняття реальності, активізація ідеї абсолюту, а також ідеї гармонії (п'єси П. Ар'є «*Ікона*», А. Багряної «*Боги вмирають від нудьги*», Я. Верещака «*Душа моя зі шрамом на коліні*»).

Отже, услід за європейськими вченими, приблизно з 2000 року констатуємо кінець постмодерного дискурсу й початок метамодерного, який інтерпретуємо як безперервне коливання маятника між протилежними полюсами: між модерністським прагненням до смислу і постмодерністським сумнівом щодо сенсу всього цього, між модерністською щирістю й постмодерністською іронією, між надією та меланхолією, між емпатією та апатією, між єдністю і множинністю, між наївністю та всезнанням, між авторським контролем і загальнодоступністю, між майстерністю і концептуалізмом, між прагматизмом і утопізмом.

ВИСНОВКИ

Переконаність літературознавців (Д. Чижевського, Д. Ліхачова, І. Смірнова, В. Халізева та ін.) у тому, що літературний процес є цілеспрямованим і закономірним, дозволяє створювати модель його розвитку, зорієнтовану не лише на сформовані мистецькі явища, а й на ті, що лише починають зароджуватися. Для таких «прогностичних» моделей перспективними є ті теорії змін у літературі, що пояснюють їх іманентними процесами. Зокрема, такою є «теорія культурних хвиль» Д. Чижевського, за якою розвиток мистецтва відбувається як коливання між полюсами гармонійності/дисгармонійності. За цією схемою можна продовжити відому синусоїду, яку Д. Чижевський довів до течій модернізму.

Щоб ефективніше описати новий літературний напрям, який викристалізовується дедалі чіткіше, слід також залучити напрацювання прихильників контекстуальної теорії пояснення змін у літературному процесі. Вони будуть доречними при описі художнього світу творів, який є результатом «ізоляції» певних, обраних автором, реалій, що своєрідно взаємодіють між собою. Принципи, що визначають цю взаємодію, будуть залежати від суспільної думки, що сформувала особистість автора.

Найбільш відомі російські дослідники постмодернізму (І. Ільїн, В. Бичков, М. Можейко та ін.) визнають, що їхній предмет вивчення перебуває у кризовому стані, пропонуючи нові описові терміни на позначення сукупності нових принципів: постпостмодернізм, м'який постмодернізм, афтерпостмодернізм та ін. Однак усі ці спроби осмислити сучасність здійснюються переважно «в колі» постмодернізму, часто з опорою на нього.

Проте західні дослідники схильні ставити крапку у розвитку постмодернізму і говорити про цілком нові явища. Для них було запропоновано такі терміни як «постміленіалізм» (Е. Ганс), «псевдомодернізм» і «цифромодернізм» («*digimodernism*») (А. Кірбі), «альтермодернізм» (Н. Бур'є), «автомодернізм» (Р. Самуельс), «перформатизм» (Р. Ешельман), «трансмодернізм» (Е. Дуссель), «гіпермодернізм» (Ж. Ліповецьки). Щоправда, слід зазначити, що більшість цих теорій модерного розвитку надто пильнують технічну, машинну сферу сучасного життя людини, тому постають доволі дегуманізованими.

Найприйнятнішим видається термін «метамодернізм», який уперше ввели у науковий обіг у 2010 році голландські філософи Тімотеус Вермюлен і Робін ван дер Аккер у статті «*Notes on Metamodernism*», що констатує зародження світоглядного подолання постмодернізму. На думку голландських дослідників, метамодернізм виникає з розхитування між модерністським прагненням до смислу і постмодерністським сумнівом щодо сенсу; між модерністською серйозністю і постмодерністською іронією; між єдністю і множинністю тощо.

У свою чергу аналіз художнього світу українських п'єс межі ХХ–ХХІ століть, а також спостереження українських літературознавців над прозовими творами дає підстави говорити про особливу «українську» версію (варіант) постмодернізму (Т. Гундорова, Г. Мережинська, І. Старовойт), яка, накладаючись на посттоталітаризм, деякими своїми художніми принципами руйнує постмодерністську художню парадигму зсередини. Також слід зауважити, що більшість дослідників українського постмодернізму помічають включеність у його парадигму модерністських опозицій. Тож можна припустити, що український постмодернізм, з огляду на специфічні історичні обставини його формування в нашій державі, із самого початку свого зародження (на думку Т. Гундорової, це середина 80-х років) існує на перетині двох культурних парадигм: модерної та постмодерної. Тобто, метамодерністський маятник розпочинає своє коливання саме на пострадянському просторі, а вже потім приходять у західну Європу, втомлену від постмодерної деконструкції. Чорнобильська катастрофа виявилася знаковою подією не тільки для українського культурного середовища. Вона відкриває для Європи Україну і включає в загальноєвропейський дискурс модерністську парадигму, яка нарощує активність на теренах нашої держави і виявляється у європейських мистецтвах уже після 2000 року.

Метамодерністський дискурс новітньої української драматургії яскраво демонструє коливання між модерністським і постмодерністськими художніми парадигмами. Оскільки метамодернізм перебуває у процесі кристалізації, формування, то поки що варто сприймати його не як стиль стабільності, а як стиль руху, як певну «динамічну стабільність».

Однак присутність в українській літературі цього динамічного розхитування уже протягом чверті століття дозволяє виокремити основні принципи, що є спільними для письменників-метамодерністів. Це насамперед: пошук особистісної ідентичності, актуалізація шкали загальнолюдських цінностей, соціальна заангажованість, реанімація історичної пам'яті, культуроцентризм, гармонійність і цілісність. Ці ідеї суттєво трансформують

поетику постмодерністської драми, але відкритість жанрової форми, безсюжетність, парадоксальність визначення жанру, різноманітні експерименти з формою (нетрадиційне членування, нарощування діалогів і ремарок) і незвичайні персонажі лишаються спільними якостями постмодерної і метамодерністської драми.

3.3 Художній світ новітньої української драми

Виходячи із розуміння літературного напрямку як «системи художніх творів, побудованих за однією типологічною моделлю з інваріантною (єдиною та стійкою) концепцією світу та особистості» [24, 49]. (Мається на увазі, що культура — і література в тому числі — в кожен епоху формулює нову концепцію буття людини й відповідає на метафізичні першопитання: як і заради чого жити? [5, 27]). Таким чином, завдання методології полягає у виділенні цього концептуального інваріанту для низки творів.

Виявити зміни, що відбуваються в естетичній системі художніх творів певного періоду, можна, досліджуючи різні аспекти. Одними з найбільш репрезентативних є художній світ твору і концепція людини. Аби виділити концептуальний інваріант, спільний для низки досліджуваних драматичних творів, варто виокремити кожен із рівнів, у яких (за Ю. Боревим) виявляється художня концепція твору. Однак слід зробити застереження: виділення таких рівнів у художньому тексті може видаватися досить умовним і схематичним, оскільки зазвичай в одному творі гармонійно зливаються декілька (а то й більше) рівнів, які існують у єдності та які важко розчленувати (скажімо, рівень «я — ми» майже завжди передбачає поєднання із рівнем «я — я», оскільки людина, яка взаємодіє із соціумом, повинна самоідентифікуватися та усвідомити себе особистістю). Методологія Ю. Борєва передбачає виокремлення восьми рівнів, в яких виявляється художня концепція твору:

1. «Я — Я» — внутрішня комунікація людини, структура особистості та взаємозв'язок її елементів. Цей рівень у творі розкриває «діалектику душі», потік свідомості і є головним носієм філософсько-психологічної проблематики: якими є межі мого «я», в чому полягають відмінності між мною та іншими, що в нас спільного, хто такий я і яке моє призначення?

2. «Я — Ти» — комунікація людини з іншою людиною. Цей рівень — основний носій моральної проблематики.

3. «Я — Ми» — соціальні плани спілкування і взаємодії особистості з а) соціальним середовищем, б) класом, в) нацією, г) народом, г) суспільством, д) державою. Цей рівень є носієм соціально-політичної проблематики.

4. «Я — всі ми» — стосунки людини з людством та історією. Цей рівень є головним носієм філософії історії, соціально-філософських проблем.

5. «Я — все» — особистість і природне середовище, що її оточує. Цей рівень — носій натурфілософської проблематики.

6. «Я — все, створене нами» — особистість і рукотворна, «друга» природа. Цей рівень постає головним носієм натурфілософських проблем: руссоїзм, урбанізм, екологічні питання.

7. «Я — все, створене нами в царині духовних цінностей» — людина й створена нею духовна культура. Цей рівень — носій культурологічних проблем.

8. «Я — всезагальне все» — людина й космос. Цей рівень є головним носієм релігійної чи глобальної філософсько-метафізичної проблематики сенсу життя: що таке світ і який він, для чого жити, що таке смерть, що таке людина стосовно Всесвіту [5, 122–123].

Твір художньої літератури вибудовує модель світу, варіюючи наявність і відсутність, а також ієрархічний статус названих рівнів, що складають структуру твору. Розуміння художньо-концептуальної структури твору має вагоме інструментально-методологічне значення і дає в руки літературознавця методологію аналізу найважливішого аспекту літературного процесу — художнього напрямку і методологію атрибуції (встановлення приналежності твору до того чи іншого напрямку).

І хоча представники рецептивної естетики довели рухомість смислу художнього твору, яка залежить від історичних, читацьких групових і особистісних особливостей реципієнта, існує стійке концептуально-інваріантне ядро цього смислу. Воно й визначає приналежність певного твору до того чи іншого художнього напрямку. А виявити концептуальний інваріант твору можна, розкривши його концептуальні шари: 1) наявність або

відсутність кожного з восьми можливих рівнів; 2) ієрархічне розташування всіх наявних концептуальних рівнів (які з них є доміантними, а які підлеглими); 3) трактування (семантичне наповнення) кожного з них. Ці три моменти визначають інваріантність, стійкість, нерелятивність смислового ядра твору. Тим самим виявляється типологічна приналежність твору до того чи іншого художнього напрямку.

Проте виділення самих лише художніх концепцій світу у низці творів — не може бути вичерпним методом для виокремлення літературних напрямів, оскільки воно зовсім не бере до уваги формальні характеристики твору. Слід вважати, що приналежність твору до того чи іншого напрямку можна визначити тільки шляхом поєднання аналізу художнього стилю твору та аналізу концепції буття людини, представленої в ньому.

Рівень «я — я» показує внутрішню комунікацію людини, структуру її особистості та є носієм філософсько-психологічної проблематики. Слід зауважити, що постмодернізм, проголосивши «смерть суб'єкта», деструктурує особистість, розщеплює її свідомість на окремі елементи, відмовляє людині у цілісності, гармонійності, що призводить до перетворення героїв художнього твору на не-героя, анти-героя, схему або маску («пусту оболонку», за І. Ільїним). Тенденції зовсім іншого гатунку (іншими словами, близькі до модерністських) можна спостерігати в українських драматичних творах межі ХХ-ХХІ століть. Відбувається протилежний процес — процес зміцнення особистісного начала, з очевидним домінуванням мотиву пошуку (втраченої) особистісної ідентичності. Аналіз п'єс *«Душа моя зі шрамом на коліні»* Я. Верещака, *«Ікона»* П. Ар'є, *«Людина»* Ю. Паскара, *«Ніч ЕлеоНори День»* і *«Безодня кличе безодню»* О. Танюк, *«Шляхетний Дон»* С. Щученка, *«Пригости мене горіхами»* А. Багряної дає підстави стверджувати, що замість деструктурованої особистості постмодернізму, чия свідомість була розщепленою на окремі елементи, сучасні драматурги зображують людину, яка перебуває в активному пошуку особистісної ідентичності, й, усвідомлюючи свою тілесність, долаючи ниці тваринні потяги та бажання,

прагне доторкнутися до Абсолюту, обираючи для себе шлях добра, любові та краси, шукає щастя і знаходить його у звичайних речах, набуває цілісності, гармонійності. Драматурги знову розповідають яскраву «історію душі» (за Я. Поліщуком, який трактує це як головну ознаку модернізму), а не водять нас лабіринтами деструктурованої особистості.

Другий рівень «я — ти» демонструє комунікацію людини з іншою людиною та є основним носієм моральної проблематики. Постмодерністський релятивізм руйнує усталену шкалу цінностей. Людина у своїх стосунках з іншою керується виключно «своєю правдою», стає онтологічно самотньою, байдужою до людей, що у драматичному творі часто виявляється у розривах комунікації, абсурдних діалогах, де мовці не чують одне одного. Цей рівень найяскравіше виявляється у сімейно-побутових драмах. На прикладі драматичних творів «Рододендрон» А. Багряної, «Угода з ангелом» Н. Нежданой, «Ніч Елеонори День» О. Танюк, «Дев'ятий місячний день» О. Погребінської та «Ельза» Л. Волошин можна спостерігати нівеляцію постмодерністського релятивізму й концепту «своєї правди». Українська драма межі ХХ-ХХІ століть найважливішими пріоритетами у спілкуванні між людьми, зокрема родичами, називає правдивість, щирість, небайдужість, уважність до іншого, а обман вважається руйнівним для будь-яких стосунків. Тобто знову актуалізується шкала загальнолюдських цінностей. Лунає застереження від аутичного зациклення на власних інтересах, у стосунках між чоловіком і жінкою з'являється місце для подвигу. Водночас деякі автори наголошують на важливості утримання балансу між збереженням власної ідентичності та служінням іншому, застерігають людину від розчинення в іншій особистості.

Третій рівень «я — ми» передбачає соціальні плани спілкування і взаємодії особистості з а) соціальним середовищем, б) класом, в) нацією, г) народом, г) суспільством, д) державою. Цей пласт є носієм соціально-політичної проблематики. Постмодерністи, які скептично ставляться до будь-яких систем (держави в тому числі) й розвінчують ідеології, зазвичай

змальовують маргінала або маленьку людину. В українській драматургії рубежу століть можна зауважити зовсім інші тенденції. Спостерігається загальна політична заангажованість сучасної драми; кількість драм, що порушують соціально-політичну проблематику, перевищує кількість п'єс морально-етичної, релігійної чи філософсько-психологічної проблематики. Герої п'єс — не маргінали поза соціумом, а жертви або лідери. Після аналізу драм П. Ар'є «Кольори», К. Демчук «На виступцях», О. Росича «Останній забій», А. Вишневського «Різниця», С. Новицької «Крейзі» стає очевидним, що сучасні драматурги часто звертаються до соціально-політичної проблематики й пропонують політично заангажовані твори. Також зображують протистояння між соціальним злом та окремою особистістю, соціальним утворенням і людиною, результатом якого зазвичай стає деформація свідомості, що однак не призводить до загибелі всього людського в людині.

Четвертий рівень «я — всі ми» — це стосунки людини з людством та історією. Цей пласт є головним носієм філософії історії, соціально-філософських проблем. Постмодернізм демонструє втому від історії та її «великих наративів», а також відсутність пам'яті як забуття історії, зображує не-героя поза межами історичного процесу. Натомість українські п'єси межі тисячоліть (що доведено на матеріалі творів «Сум і Пристрасть, або Браво, пані Теліго!» А. Багряної, «Український вертеп» О. Клименко та «Маноле» Л. Волошин) демонструють відмінне від постмодерністського ставлення до історії: замість амнезії щодо національної історії реанімується історична пам'ять, повертається модерністська віра в те, що людина творить історію, що її вчинки мають значення для наступних поколінь (поява модерністського над-героя).

П'ятий рівень «я — все» представляє стосунки особистості й природного середовища, що її оточує. Цей рівень є носієм натурфілософської проблематики. Постмодерний світогляд трактує світ як хаос, а людину ставить осторонь природного середовища, тоді як сучасні п'єси зображають світ як

гармонію, єдність, ієрархію. Дослідження поетики драматичних творів «*Душа моя зі шрамом на коліні*» Я. Верещака, «*Авва і смерть*» О. Танюк, «*Вирію, не зникай*» Н. Симчич, «*Intermezzo*» О. Клименко, «*Кицька на спогад про темінь*» Н. Нежданої дає підстави дійти висновку, що в новітній українській драмі Людина є невід'ємною часткою Природи, вписана в гармонійну цілісну картину світу, де саме Любов слугує об'єднавчим началом. Окрім того, ставлення до тварини стає для сучасних драматургів своєрідним «лакмусовим папірцем», показником рівня людськості в людині.

Шостий рівень «*я — все, створене нами*» є втіленням відносин між особистістю й рукотворною, «другою» природою. Цей рівень є головним носієм натурфілософських проблем: руссоїзм, урбанізм, екологічні питання. Оскільки постмодернізм є носієм свідомості ендизму, то одна з його улюблених тем – постапокаліптичний світ, майже непридатний для життя людини, але нею породжений. В українській драматургії постапокаліптика не набула поширення (є поодинокі п'єси), натомість екологічні питання осмислюються у дуже багатьох творах; і серед них — присвячені Чорнобильській трагедії. Аналіз творів О. Ірванця «*Recording*», П. Ар'є «*Експеримент*», В. Сердюка «*Сестра милосердна*» та М. Наєнка «*До неба — пішки*» дає можливість підсумувати: українські драматурги межі тисячоліть не виявляють зацікавлення до зображення безрадісних постапокаліптичних реалій, трактують екологічні катастрофи як наслідок бездумного втручання людини в споконвічні природні процеси, застерігають людство від неетичних експериментів із клонування людини й створення кіборга, а також закликають до збереження гармонійного світопорядку.

Сьомий рівень «*я — все, створене нами в царині духовних цінностей*» — це стосунки між людиною й створеною нею духовною культурою; це культурологічні проблеми. Постмодерністи креонізують культуру, звідси — гра з частинками, рекомбінація і конструкція з уже виробленими формами культури, а також інтертекстуальність, перегравання літературних канонів, повторення символів-знаків культурної пам'яті. Натомість сучасні драматичні

твори межі ХХ-ХХІ століть мають виразну орієнтацію на константи національної і світової культури, вирізняються літературоцентризмом. О. Бондарєва вказує на «надзвичайно інтенсивний сплеск біографічної драми» [4, 187], але підкреслює відмінність від постмодерністського у сприйнятті образу митця українськими драматургами: вони залишаються прихильниками сильного й неординарного типу протагоніста замість знеособленого героя із розмитою ідентичністю [4, 186]. На основі дослідження п'єс «*Мадам і Єва*» О. Танюк, «*Душа моя зі шрамом на коліні*» Я. Верещака, «*Сестра милосердна*» В. Сердюка, «*Сум і Пристрассть, або Браво, пані Теліго!*» А. Багряної, «*І все-таки я тебе зраджу*» Н. Нежданої, «*Ассо та Піаф, або Ще один тост за Мермоза!*» О. Миколайчука-Низовця зроблено висновок: українські драматурги, замість постмодерністської гри з частинками «на згадку світової культури», обстоюють ідею безсмертності мистецтва, наголошують на відповідальності митця перед суспільством, показують перевагу мистецтва перед іншими способами освоєння дійсності, а при змалюванні образу митця відмовляються від його деконструкції і, незважаючи на інтимізацію та олюднення, лишають його цілісним.

Восьмий рівень, який Ю. Борєв називає «*Я — всезагальне все*» виокремлює взаємостосунки між людиною й космосом, Абсолютом, Богом. Цей рівень піднімає релігійну чи глобальну філософсько-метафізичну проблематику сенсу життя: що таке світ і який він, для чого жити, що таке смерть, що таке людина для Всесвіту. Оскільки однією з головних постмодерністських настанов є сприйняття світу як хаосу, то єдиною реальністю мислиться текст, актуалізується роль сну, фантазії, різних межових станів, віртуальних світів, симулякрів, лабіринтів. Сучасна українська п'єса теж моделює імовірні світи, але при цьому активізує ідеї абсолюту, гармонії, єдності, оформленості, цілісності, повертає поняття реальності. Наприклад, п'єси П. Ар'є «*Ікона*», А. Багряної «*Боги вмирають від нудьги*», Я. Верещака «*Душа моя зі шрамом на коліні*» демонструють активні шукання людиною Абсолюту, який можна досягнути за допомогою кохання і мистецтва, однак

пошуки Бога зміщені у внутрішню сутність людини (загострена суб'єктивність), образ Божий драматурги пропонують шукати у власній особистості.

Водночас варто зазначити й стилістичні ознаки новітньої української драми, співвіднесені з постмодерністською парадигмою: 1) Гра із читачем: парадоксальне визначення жанру драматичного твору самим автором, незвичайні персонажі (у новітніх драмах дійовими особами виступають не тільки люди, а й кольори, предмети, абстрактні поняття, істоти зі східнослов'янської міфології, тварини, рослини, традиційні герої казок та інтермедій і навіть Сесія з косою), експерименти із ремарками (наявність «зайвої» для режисера інформації, тропів — епітетів, порівняльних зворотів, інверсованих речень, визначеність авторської позиції щодо того, що відбувається у п'єсі), порушення літературознавчих питань прямо в тексті драматичного твору, застосування прийому мовної гри. 2) Фрагментарність композиції: нетрадиційне членування п'єс (на сходинки, постріли, не-дії) або й цілковита відсутність будь-якого поділу на дії, картини, сцени, часово-просторові зміщення (зупинки часу, повтори, нереальність і штучність часу та простору). 3) Розмивання родових і жанрових меж: тенденція до збільшення довжини реплік, що віддаляє діалоги персонажів від живого мовлення, тяжіння сучасної української драми до «монологізації», включення до драматичного твору текстів малих жанрів інших родів літератури: народних анекдотів, віршів, пісень, поширення «драми без дії», безфабульної драми, вживання стилістично зниженої лексики, російської мови, суржику, макаронічної мови. 4) Інтертекстуальність: цитування, пряме й непряме, використання традиційних образів і сюжетів, пародіювання. 5) Можливість множинних інтерпретацій (насамперед завдяки відкритим фіналам).

Отже, аналіз художнього світу новітньої української драматургії дозволив констатувати руйнування постмодерністського світогляду та інкорпорування деяких цілком протилежних (іноді модерністських) ідей. Проте низка принципів постмодернізму зберігає свою актуальність в

аналізованих творах, зокрема такі як іронія та самоіронія, розмивання родових і жанрових меж, що втілюється і в оказіональні жанри, і в нетрадиційну структуру драм; інтертекстуальність тощо. Характерною рисою цих творів є метатекстуальність, що одночасно й актуалізує ігрову природу тексту, підкреслюючи його створеність, і вносить певний дидактичний елемент: автор спрямовує сприйняття свого твору та його контексту.

3.4 Драматургія вільної Польщі як мистецьке явище

Безумовно, якщо порівняти стан розвитку драматургії в обох країнах, то порівняння і за кількістю, і за якістю вийде не на користь України. Але ж чому? Адже ми з поляками опинилися в дуже схожих умовах після розпаду соціалістичного табору і Радянського союзу, єдине що поляки отримали фору у вигляді двох років. Образно кажучи, комуністичний режим завдав удар у серце обом країнам – за 70 років був фізично чи морально знищений цвіт націй – діячі науки, культури, в тому числі і театрального мистецтва, а також і драматурги. Театр перетворився на засіб пропаганди і суворо контролювався правлячим режимом. Репертуар ретельно відбирався посадовими особами.

Існує переконання, що польська драматургія, на відміну від української, мала неперервний зв'язок поколінь від комуністичного періоду до капіталістичного. Однак це переконання є помилковим. Із яким же подивом я довідалася, що тільки у 2004 році була видана перша (!) за часів відновлення незалежності Польщі антологія сучасної польської драматургії «Покоління порно», дослідник польської драматургії і упорядник названої антології Роман Павловський переконує, що до цього часу польський театр жив інсценізаціями класики і прем'єрами п'єс західних «бруталістів», оскільки великі класики ХХ століття – Вітольд Гомбровіч, Славомір Мрожек, Тадеуш Ружевіч – на його дослідника, не мали гідних наступників. Провідні польські режисери та критики стверджували, що у Польщі цікавої драматургії нема й вірогідно ніколи не буде, тож очевидним був той факт, що «...квітуча у ХХ сторіччі польська драматургія після 1989 року зникла з афіш, витіснена закордонною продукцією» [19, 4]. Тобто від 2004 року (а не від 1989) бере свій відлік потужна хвиля нової польської драматургії. Тільки після виходу друком згаданої збірки сучасні польські п'єси почали повертатися до театрів, і «...присутність живого автора на прем'єрі в театрі перестала бути сенсацією, а стала звичною справою» [19, 5]. Міхал Вальчак, Павел Демірський, Кшиштоф Бізьо, Ян Клята, Інгмар Віллькіст – драматурги, твори яких були

опубліковані в тій першій антології, невдовзі стали елітою польського театру. Згодом до них долучилися інші автори, передусім Дорота Масловська й Малгожата Сікорська-Міщук, чії п'єси увійшли до антології сучасної польської драматургії «Сповідь після зламу», виданої українською мовою у Києві у 2014 році. Із молодшим поколінням крокують у ногу драматурги старшої генерації як от: Тадеуш Слободзеняк і Анджей Стасюк.

Сценічне життя найновіших польських п'єс не обмежалося театрами Польщі й продовжилося в закордонних театрах. Упродовж останніх років антології сучасної польської драматургії вийшли друком у Болгарії, Румунії, Ізраїлі, Росії, в Угорщині та Білорусії, звичайно ж, і в Україні. А прізвища польських авторів з'явилися на афішах українських, російських, німецьких, чеських, словацьких театрів, і навіть, як висловився Роман Павловський, «у серці сучасного театрального процесу – в Лондоні» [19, 5]. Успіх нової польської драматургії дослідник пояснює кількома чинниками: по-перше, тому що вона виростає з унікального досвіду історичного зламу двох епох, по-друге, вона закорінена в традиції польської культури, в якій театру віддавна відводилася роль чогось більшого, ніж просто розваги, театр був «місцем всенародної сповіді та публічних дебатів про найважливіші суспільні справи» [19, 6], а по-третє, наявністю потужного новаторського театру, який на межі століть яскраво засяяв таким зірками, як: Кшиштоф Варліковський, Гжегож Яжина, Ян Клята, Майя Клечевська, Пйотр Цепляк. Саме завдяки цим новаторам автор повертається до театру, звідки він за різних несприятливих історичних обставин був витіснений на еміграцію чи був змушений писати до шухляди. Чому ж український драматург повертається до свого театру набагато повільнішими темпами? Адже і в нас також відбувся злам епох, який характеризується різкими кардинальними змінами в суспільстві і завжди підкидає драматургам нові конфлікти, нові емоції, нові суперечності. Так само зникли заборонені теми, будь-яка цензура, й можна було вільно писати про будь-кого і будь-що. А наша театральна традиція є не менш потужною за польську, достатньо буде тільки назвати прізвища Леся Курбаса та Миколи

Куліша, щоб це довести. Не можна говорити і про цілковиту відсутність новаторства в сучасній українській режисурі (це доводять роботи В. Більченка, Д. Богомазова, Л. Колосович, Т. Жирка, І. Волицької, А. Приходька, В. Завальнюка, М. Гринишина), однак потужної хвилі з неї поки не виходить у першу чергу через відсутність реформування театральної галузі й певних проблем у театральній освіті... Мушу однак зауважити, що серед наших театрознавців і режисерів ще досі точаться суперечки довкола художньої якості сучасних українських драматичних творів, а також присутності в них експерименту і можливості для режисерської свободи. Не буду наводити тут розгорнуту аргументацію на користь новітньої української драматургії, оскільки це питання було окреслене в попередньому розділі роботи (детальнішу інформацію на цю тему можна почерпнути з монографій О. Бондаревої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, О. Когут, М. Шаповал), назву тільки кілька фактів, які свідчать, що сучасні українські п'єси, безсумнівно, є самобутнім літературним і сценічно перспективним явищем. Велика кількість – близько 20 виданих драматичних антологій (серед них лєвова частка – за сприяння Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса), авторами яких є письменники й письменниці з різних регіонів України, представники різних поколінь, а також майже два десятки авторських збірок п'єс. Не дивлячись на те, що драматурги досить часто самі виступають в ролі режисерів-постановників власних творів, присутність живого автора на прем'єрі постановки за власною п'єсою іншим режисером стає дедалі більш розповсюдженою практикою. Такими живими авторами є, наприклад, Неда Неждана, Ярослав Верещак, Оксана Танюк, Олег Миколайчук, Тетяна Іващенко, Анна Багряна, Олена Клименко, Катерина Демчук, Олександра Погребінська, Павло Ар'є. Українські п'єси вже перекладені багатьма мовами: турецькою, польською, сербською. На афішах деяких європейських країн (Польщі, Сербії, Македонії, Туреччини) з'явилися не тільки польські прізвища, а й українські.

У 1989 році у Польщі так само, як і в Україні в 1991, у театральній сфері сталися кардинальні зміни: театр, який у період тоталітаризму мав надважливу місію – будувати простір свободи у позбавленому свободи суспільстві, раптово втратив своє виняткове становище. Театр в обох країнах перетворився на підприємство та почав конкурувати з кінематографом і телебаченням у змаганні за глядачів, тому в репертуарі став превалювати розважальний контент: побутові драми, комедії та фарси, запозичені з країн Західної Європи. Цікавою, можна сказати, парадоксальною особливістю українського театру у порівнянні з польським є те, що він поруч із чисто розважальними здебільшого сучасними виставами винайшов якусь дивно-гібридну форму – так званий «етнографічний спектакль» ХХІ століття, який, як це не дивно, досі користується популярністю серед глядачів. Про такого типу постановки білоруський театральний критик Дмитро Єрмолович-Дашинський говорить, що вони є музейними артефактами, оскільки послуговуються архаїчною художньою мовою – сценічний твір свідомо побудований на принципах театального мистецтва межі ХІХ-ХХ століть, тобто історичного початку українського професійного театру. Наявність масштабних живописних декорацій, детальна реконструкція національних костюмів, обрядів і ритуалів, перенасиченість фольклорними сольними та хоровими вокальними (чи навіть танцювальними) номерами – на відміну від українського репертуарного театру – не є характерними для сучасного польського театального мистецтва.

Однак розважальність репертуару у театрах Польщі й маркетингові ходи (знижки, абонементи, включення в ціну квитка вечері, яку можна з'їсти у перерві між діями) не дуже допомагали: на початку 90-х серед поляків-театралів був популярним жарт, що найчастіше виконується п'єса «виставу відмінено». Роман Павловський переконаний, що така сумна ситуація складалася тоді через те, що драматургічні новації, запозичені з Берліна, Парижа чи Лондона, були не здатні створити нового діалогу між публікою і театром, оскільки «їхня тематика в польському контексті звучала абстрактно» [19, 8]. Польську посткомуністичну реальність не могли адекватно

відобразити/описати, наприклад, п'єси про проблеми заможного паризького дерматолога, який знічев'я купує дорогу авангардну картину (п'єса Ясмін Резі), або твір про клопоти геїв і наркоманів, втягнутих у вир декадентського споживання й ризикованого сексу (п'єса Марка Рейвенгілла). А чим же в цей час займалися польські драматурги? Вони воліли мовчати чи таки вперто писали п'єси, знаючи, що їх не поставлять у театрі, і тільки сподіваючись колись побачити їх на сцені? Писали!

Перш, ніж займатися аналізом суспільних змін, польські драматурги почали зводити рахунки з комунізмом. Тому лейтмотивом драматургії 90-х стала російська тематика. Драматичні твори Славоміра Мрожека «Портрет» (1987), «Любов у Криму» (1993), Тадеуша Слободзянека «Громадянин Пекосевич» (1989), «Сон Клопа або Товариш Христос» (2000), Януша Гловацького «Четверта сестра» (1999), «Антигона у Нью-Йорку» подолали табу на зображення стосунків між Польщею та її колишнім гегемоном – Росією. Роздуми над злом тоталітарного ладу, над причинами розпаду радянської імперії, зображення морального занепаду суспільства, бідності, змалювання хаосу перехідного періоду, коли старі цінності відмирили, а нові – ще не встигли сформуватися – ось проблематичне коло перших посткомуністичних польських п'єс. Однак справжньою точкою відліку для нового покоління драматургів стала нова версія 1993 року знаменитої п'єси Тадеуша Ружевича «Картотека», написаної у 1959 році. Уперше зазвучали мотиви розчарування здобутою незалежністю: в умовах вільного ринку суспільство почало нехтувати духовними цінностями в жадобі до накопичення цінностей матеріальних, а демократія «загрузла у безплідних суперечках і штовханині в парламентській залі» [19, 12]. Тому герой Ружевича, який не може знайти себе в нових умовах, впадає в апатію і, замкнувши себе у чотирьох стінах, демонстративно лягає в ліжку, а історія наче проходить повз нього.

Перші ознаки народження нової мови драматургії з'являються в п'єсах Марка Котерського «Внутрішнє життя», «Ненавиджу» і «Божевільня»,

Гжегожа Навроцького «Молода смерть» і Ингмара Вільккіста «Ніч Гельвера», «Без назви», «Грудка смальцю з приправами», «Безкисневі». Розширюється проблематика драматургічного тексту. Котерський змалював кризу інтелігенції, яка з переходом до капіталістичного ладу опинилася в скрутному фінансовому становищі, виявилася непристосованою до життя в суспільстві, де продавець заробляє більше за вчителя. Навроцький заглибився в питання етики сучасної людини, насилля в країні, зображував соціальні патології (наприклад, група підлітків-убивць, які без жодного мотиву вбивали людей). До слова, цей драматург багато в чому випередив такі явища, як брутальний театр, або *verbatim* – документальний театр, який до Польщі прийшов трохи згодом (використання реальних подій, взятих зі справжньої кримінальної хроніки, введення в театральну мову молодіжного сленгу, брутальний реалізм). Вільккіст торкається болючих питань нетерпимості у суспільстві, після зміни політичного ладу проявляються раніше приховані чи відсунуті на маргінес меншини, що призводить до напруги і конфліктів. Зустріч із Іншим, відторгнення Іншого, і навіть страх перед Іншим – ось що досліджує автор. Чи можна навчити поляка, вихованого, з одного боку, у консервативній католицькій традиції, а з іншого – у гомогенному соціалістичному суспільстві – толерантності до невиліковно хворих і людей із обмеженими можливостями, до гомосексуальних спільнот, представників інших рас і релігій? Роман Павловський зауважує, що новаторство Вільккіста полягає в тому, що замість героїв, які уособлювали ідеї, він вивів на сцену постелі з глибокою психологією та багатим минулим. Однак його твори важко назвати новаторськими за формою: драматург сам чесно зізнавався, що тісно пов'язаний зі школою реалізму Вільямса та Ібсена.

«Це дуже важлива зміна перспективи: сильна в Польщі романтична модель героя, здатного змагатися з Богом і з історією, змінилась на особу, яка не в стані розібратися з власними демонами» [19, 18].

Переломним роком для польського театру більшість їхніх дослідників театру (наприклад, Павел Плоський і Роман Павловський) вважають 1997 рік.

Того року відбулося кілька знакових театральних подій. 18 січня (символічно в один день) у двох варшавських театрах дебютували двоє молодих, невідомих доти режисерів. У Театрі Розмаїтості Гжегож Яжина поставив гротескну п'єсу Станіслава Віткевича «Тропічний вивих», в якій змальоване зіткнення європейської цивілізації з Далеким Сходом. А в Драматичному Театрі була прем'єра «Електри» Софокла режисера Кшиштофа Варліковського, який переніс дію в умови війни на Балканах. Цікаво, що символічними ці постановки стали тільки з перспективи майбутніх років, виставу Яжини одразу назвали подією (а його танок після першої вистави пам'ятають і досі), а от «Електра» була сприйнята дуже прохолодно.

Однак зараз стало зрозуміло, що обидва спектаклі стояли у витоках народження нової мови театру, нової вразливості, тематики й проблематики. Обидва режисери описували кризу ідентичності сучасної людини, руйнування старої системи цінностей, показували пошуки екстремального знання у сексі й насильстві. «Після довгих років творчої посухи, викликані кризою в польському театрі початку 90-х років ці постановки були одкровенням, а їх творці невдовзі стали пророками нового театру» [19, 18].

У тому ж році сталося ще кілька подій, які створювати атмосферу змін. Через два місяці Анна Августинович поставила п'єсу «Моя печінка геть нікчемна або винищення народу» Вернера Шваба. Єжи Гжегожевський стає керівником Театру Народового, у цьому ж театрі відбувається прем'єра «Листопадової ночі» Станіслава Виспянського, а Мацей Енглерт ставить «Танго» Славоміра Мрожека. Нова генерація режисерів, до яких, окрім уже названих, відносять також і Пйотра Цєпляка і Збігнева Бжоза, відірвала польську молодь від кіноекранів, відірвала від вечірок у нічних клубах і привела до театрів. Чому молоді люди почали вибирати театр? Бо молоді режисери говорили з ними їхньою мовою, що базувалася на маскультурі, але говорили про проблеми, які були їм близькими, зокрема про кризи емоційних зв'язків, відчуження чи сексуальної амбівалентності. З'явилася мода на театр.

Ось так із польським театром сталося диво – лишень за кілька сезонів він із «міщансько-розважальної інституції перетворився на місце гарячих дебатів про сучасність» [19, 19]. На жаль, так не сталося в Україні. Не дивлячись на творчість окремих талановитих режисерів і плідну діяльність окремих театральних осередків (передусім Національний центр театального мистецтва імені Леся Курбаса, Пасіка, Краків) у нашому театральному мистецтві не вийшло такої потужної енергетичної хвилі, яка би охопила всю країну. Новий польський театр втягнув у зміни і драматургію, хоча й спирався він здебільшого на інтерпретації класики та твори західних бруталістів (насамперед Сари Кейн).

Після 2000 року до старших драматургів, які продовжувати працювати, доєдналося нове покоління авторів, народжених у 70-ті й 80-ті роки. Це Магда Фертач, Йоанна Овсянко, Дана Лукасінська, Міхал Вальчак, Томаш Ман, Павел Саля, Павел Демірський, Кшиштоф Бізьо, Марек Модзелевський, Пшемислав Войцешек, а також і відомі прозаїки Дорота Масловська й Анджей Стасюк. Нові автори – це здебільшого «діти капіталізму», які зростали вже у незалежній Польщі, для них є чужим травматичний досвід попередніх поколінь, проблеми тоталітарного минулого відійшли на другий план, зведення рахунків із минулим уже не цікавить письменників. Натомість вони намагаються показати темний бік соціальних і політичних змін у країні – криза родини, руїна особистого життя різке розшарування суспільства, емоційне виснаження, депресивні настрої сучасної офісної людини, споживацький бум. Драматурги зосередилися на проблемах власної генерації, яка, за висловом Романа Павловського, «попри відкриті перед нею широкі можливості, не може знайти свого місця у житті» [19, 21]. Одним дуже цікавим мотивом польської драматургії, якого не зустрінемо в українській, є страх перед дорослістю і дорослішанням. Герої п'єс Міхала Вальчака ніби застрягли поміж дитинством і дорослістю, вони відчувають невпевненість у собі та страх перед зовнішнім світом. В окремий напрямок виділяють дослідники драматургію соціальну,

маючи на увазі п'єси, які викривають соціальне зло, описуючи історії людей, зайвих у новому суспільстві.

Популярний в Україні погляд, що розвій і успіх польського театру і польської літератури для театру завдячують вчасно проведеній реформі в цій галузі і фінансовій підтримці держави, є помилковим. Видатний режисер кіно і театру Анджей Вайда свого часу навіть заявляв, що у Польщі після 1989 року не було реформовано двох галузей – державної залізниці і театрів. На початку 90-х були різко скорочені видатки з державного бюджету Польщі на культуру – з 2 відсотків до 0,7 відсотка, у період з 1989-1992 рр. театри щороку звільняли близько 10 відсотків працівників, держава покривала вже не 90 відсотків витрат театрів, а 65. Щоб пристосуватися до нових обставин театри відкривали на власній території автомобільні стоянки, туристичні агенції, однак борги росли, найдешевше було взагалі не грати. Насправді реформування театральної галузі у Польщі було здійснене, але доволі повільно, тільки близько 2000 року був завершений процес децентралізації, після якого держава залишила під своєю опікою лише три театри: Національний Театр у Варшаві, Великий Театр Опери у Варшаві та Національний Старий Театр у Кракові. Усі інші були передані воєводствам і великим містам на самоврядування. Попри невтішні прогнози, аж до закриття більшості польських театрів, і майже істеричну реакцію театального середовища на процеси децентралізації, міста виявилися прекрасними організаторами для своїх театрів, для багатьох із них саме тоді почався найбільш плідний мистецький період. Цікавим також є той факт, що приватні альтернативні театри, які були доволі значущими на початку 90-х, «втратили свою позицію у момент естетичного зламу, коли найбільш новаторськими сценами стали репертуарні театри, приміром, Театр Розмаїтості Варшава. У кількох випадках митці з альтернативних театрів перейшли до інституційних, тільки там вбачаючи перспективу для себе» [27, 19]. На жаль, цей вислів поки що звучить в Україні як нонсенс, оскільки наші інституційні театри (за винятком окремих естетичних явищ) не можна назвати більш новаторськими за недержавні.

Реальна підтримка польської драматургії також починається тільки після завершення процесів децентралізації театрів. У 90-і роки польський текст означав борги, тому перевага надавалася авторам іноземних, особливо фарсам і комедіям. Після 2000 року раптово зростає інтерес до польських драматургів – організовуються читання, публікуються перші від 70-х років антології («Покоління порно» - 2003 рік, «Made in Poland» - 2006 рік, «Відлуння, репліки, фантазми» - 2005, «TR/PL» - 2006 рік), виникають різні інституції, які мають своєю основною функцією підтримку драматургії. У Радомі у 2001 році започатковується об'єднаний із конкурсом фестиваль сучасної драматургії «Радом Одважний», який відкрив шлях на сцену численним талановитим драматургам, у першу чергу, Мареку Модзелевському. Тадеуш Слободзянек у 2003 році відкриває у Варшаві Лабораторію Драми – театр-студію з цілорічними драматургічними семінарами, що згуртували авторів-дебютантів, наприклад: Йоанну Овсянко, Магду Фертач, Томаша Мана, Томаша Качмарека, Павла Юрека та інших. Виникають інші фестивалі, що спеціалізуються на сучасних п'єсах: фестиваль прапрем'єр у Бидгощі, «Представлена дійсність» у Забжі, «Рапорт» у Гдині. У Кракові в Ягеллонському університеті відкривається перший у Польщі курс драматургії під керівництвом професора Малгожати Сугєри. Драматургів починають залучати до співпраці репертуарні театри – замовляють п'єси на певні теми, доручають роботу з адаптації інших текстів для сценічного втілення. А головне – на повну силу почав діяти Загальнопольський конкурс на інсценізацію сучасної польської п'єси, у рамках якого міністерство культури відшкодовує частину витрат на прем'єри найкращих п'єс.

Діяльність Театрального інституту. У 2003 році був створений Театральний інститут імені Збігнева Рашевського у Варшаві – могутня структура, що фінансується міністерством культури, займається документацією, популяризацією й організацією польського театрального життя. Організовує освітні, дослідницькі, мистецькі програми, численні проекти, події (наприклад, святкування 250-тиріччя Публічного театру у

Польщі), зустрічі, фестивалі, конкурси, гранти, має власну бібліотеку, веде портал, цілковито присвячений польському театру (www.e-teatr.pl) та спеціалізовану книгарню PROSPERO з виданнями на театральну тематику (www.prospero.e-teatr.pl). Співробітники інституту щорічно публікують каталог зі статистичними даними, де міститься інформація щодо кількості зіграних вистав у сезоні, прем'єр по кожному театру. Також збирають рецензії на всі театральні події в Польщі. Інституція має і свій власний театральний майданчик, спочатку його використовували молоді режисери для реалізації своїх проєктів, а нині простір слугує для показів вистав із різних куточків Польщі, переважно з невеликих містечок.

Еволюція театральної мови нової польської драматургії. Роман Павловський стверджує, що «первісно ця мова базується на традиціях реалізму, які у Польщі перервалися в другій половині ХХ сторіччя, коли письменники, прагнучи уникнути втручання цензури, почали описувати реальність, користуючись прийомами театру абсурду й езопової мови» [19, 24]. Коли цензура щезла, польські автори просто занурилися у вир прямолінійної правди, заговорили мовою фактів, черпаючи натхнення з британського «вербатіму» - документального театру, для написання п'єс стали використовувати документи, статті та інтерв'ю з ЗМІ. Представники течії так званого «неореалізму» пишуть побутовою мовою про шокуючу правду, різні патології нового капіталістичного ладу – насильство, безробіття, розпад сімей, сучасна трудова еміграція. Їхніми героями стають маргінали, викинуті з системи звичного пристойного життя, - безробітні, невиліковно хворі, малолітні злочинці, геї, безхатченки, жінки з порно-бізнесу.

Однак поруч із такими брутально-неореалістичними драмами у Польщі розвивається і література для театру зовсім іншого стилю. Вона спирається на творення, а не переопрацювання готового документального матеріалу, і побудована на концепції пост-драматичного театру німецького театрознавця Ганса-Тьеса Лемана, за якою п'єса є тільки одним із багатьох рівнозначних елементів вистави, і не завжди найважливішим. Леман виділяє такі стилістичні

особливості постдраматичного театру, як: паратак西斯 (тобто відсутність ієрархії), одночасність, гра з щільністю знаків, музикалізація, візуальне драматургія, фізичні елементи, підривання реального, ситуація/подія [14, 139], тобто констатує рух театру до перформативності. Текст п'єси зводиться до елементу сценічного дійства, в якому «зникають принципи наративності та фігуративності так само, як і порядок фабули [14, 30], однак Леман усе-таки зберігає корінь «драма» у терміні «постдраматичний», наголошуючи на збереженні зв'язку з драмою, її збереженні як структури «нормального театру».

До таких текстів Роман Павловський відносить п'єси Малгожати Сікорської-Міщук, Міхала Вальчака і Дороти Масловської. Названі автори руйнують реалістичну послідовність у своїх п'єсах, вводять персонажами разом із людьми тварин, які розмовляють, і навіть цілі міста. Авторські ремарки-коментарі набувають такої ж цінності як і діалоги та монологи дійових осіб. Наприклад, у п'єсі «Валізка» Малгожати Сікорської-Міщук цікаво обігрується постать Наратора, який не тільки виконує функцію введення глядача в курс подій, а й розмовляє зі «справжніми» персонажами і ще й сперечається з ними щодо деталей історії, яка розгортається на сцені. Найбільш новаторськими Роман Павловський вважає п'єси Дороти Масловської, яка виробляє щось неймовірне з мовою! «Її герої не розмовляють – це мова говорить ними, це вона накидає їм розуміння світу, соціальні ролі й навіть думки» [19, 25]. Мова її персонажів – це неочікуваний сплав вуличної мови, офіційної лексики мас-медіа, молодіжного сленгу, запозичень з інших мов, цитат із реклами й інтернету, слів-паразитів, які разом створюють гротескну мішанину. У п'єсі «Усе у нас гаразд», героями якої є три покоління однієї родини, драматургиня не зводить рахунків із минулим, не намагається плекати міф Польщі-жертви, а розмірковує сама і спонукає читача/глядача замислитися над питанням: чому польське суспільство через більш як десять років після здобуття свободи є таким поділеним, настільки зневіреним і повним зненависті до інших... І невже єдиним пунктом, що об'єднує всіх

поляків, робить їх єдиною спільнотою, є надалі жива пам'ять про Другу світову війну та Варшавське повстання?

Павел Демірський у співпраці з режисеркою Монікою Стжемпкою створює перші в своєму роді для Польщі політичні бульварні п'єси. Автор відмовляється від будь-яких умовностей, навіть умовності театральної: актори час від часу виходять зі своїх ролей, розмовляють із глядачами, їдять на сцені, бо зголодніли під час вистави, сперечаються між собою, чия роль важливіша, й навіть читають уривки з рецензій на постановки дуету Демірського й Стжемпки. Такі прийоми, а також наявність великої кількості непристойних жартів і нецензурної лайки, мають на меті пробудити глядача, спровокувати його на конкретну реакцію щодо тих проблем, які піднімаються у творі – про сумну спадщину Другої світової та комуністичного минулого, про форми демократії, про «маргіналізованих мешканців провінції, які винесли на собі весь тягар радикальних реформ 90-х років минулого століття» [19, 28]. Тобто це така своєрідна нова форма політичного постбрехтівського театру, який своєю провокативністю втягує в публічні дебати велику кількість людей.

За останні десять років у Польщі кардинально змінилася позиція драматурга в театрі. Це вже не відсторонений «пророк» XIX і XX століть, а повноцінний учасник театального процесу, який бере участь у підготовці спектаклів, за необхідності змінює свої тексти, пише п'єси на замовлення театрів або режисерів, іноді спеціально під конкретну трупу чи актора. З'явилася у поляків і нова професія – автор театральних адаптацій, причому такою діяльністю займаються не тільки драматурги, а й театральні критики, асистенти режисерів. Повернення драматурга до театру також впливає на зміну драматургічної форми п'єс – тепер вони зазвичай робляться ескізами, начерками, навіть проектами вистав, а остаточної завершеної форми набувають уже після прем'єри. «Як європейські драматурги «золотого віку», автор знову є працівником сцени, нарівні з актором, режисером і сценографом. Кардинально змінюється значення тексту у виставі. Театр вже не є

прислужником літератури, він знову стає автономним мистецтвом» [19, 29] – пише Роман Павловський.

Історична пам'ять для польського театру є особливо важливою. Ярослав Цимерман зазначив: «Одним із джерел його специфіки є глибоке занурення в пам'ять про минуле, відчуття, що те, що відбувається сьогодні, слід постійно зіставляти з тим, що відбувалося вчора, врешті, що те, що минуло, принципово формує сьогодні» [27, 46]. Тож не випадковим є той факт, що в кінці першого десятиліття ХХ століття на польській сцені стався справжній вибух історичної драми. У центрі уваги опинилися події минулого століття – єврейський погром у Єдвабному («Наш клас» Слободзянека і «Бургомістр» Сікорської-Міщук), Варшавське повстання і Друга світова війна («Усе у нас гаразд» Масловської і «Нехай живе війна» Демірського), люстрація комуністичних функціонерів (перформенс «Мала нарація» Войтека Жемільського), підпілля «Солідарності» 80-х років («Чужі тіла» Юлії Голевінської).

Причини такого вибуху Роман Павловський вбачає в так званій концепції «історичної політики», яку з середини 2000-х років послідовно реалізують дві найбільші праві партії у Польщі, а саме: «Громадянська платформа» і «Право і Справедливість». На перший погляд, використання історії як інструменту актуальної політики має тільки позитивні наслідки. Це саме те, чого не вистачає нам, українцям! У Польщі відбуваються святкування великих історичних річниць, відкриваються музеї, знімаються історичні фільми, ставляться спектаклі, періодично проводяться реконструкції значних історичних подій (передусім Варшавської битви, військового стану 1981 року). Інститут національної пам'яті, створений у 1999 році, розгортає активну діяльність у країні й за кордоном, метою якої є реінтерпретація польської історії ХХ століття в антикомуністичному руслі та витворення нового патріотизму, базованого на національній гідності.

Однак у цієї медалі є й інша сторона: нині поляки піддаються такій самій пропаганді, як при комунізмі, але оберненій – коли поляки показуються тільки

в ролі жертв чужих тоталітарних систем, коли виховується так званий патріотизм страждання і мучеництва, і водночас замовчуються деякі непривабливі сторінки історії, такі як участь поляків у переслідуваннях євреїв під час війни (погром у Єдвабному) та навіть після її закінчення (погром у Кельце 1946 року), антисемітська кампанія польського уряду 1968 року, після якої країну покинуло більшість польських євреїв, масове знищення українського населення (цілими селами) до, під час і після Другої світової. Отримав резонанс скандал із перекручуванням фактів подій Волинської різні, фальсифікацією речових доказів (коли, наприклад, фотографію божевільної циганки, яка власноруч убила своїх дітей, видали за світлину, на якій зображені вбиті українськими націоналістами польські діти).

Реакцією на маніпулювання історією з метою пропаганди й стала ціла течія театральних робіт, які були покликані зруйнувати чи хоча би похитнути міф Польщі-жертви. До вже названих можна додати такі твори: документальну виставу Яна Кляти «Трансфер!» (2006), п'єси «Trash Story» Фертача (2008), «Генерал» Ярослава Якубовського, «Твір про матір і вітчизну» Божени Умінської-Кефф (2010) і «Тикоцін» Павла Демірського і Міхала Задари. Користуючись терміном американської дослідниці літератури Маріанни Хірш, ці п'єси належать до нової течії в польському театрі – течії постпам'яті. Це художнє відображення досвіду поколінь, народжених уже після трагічних подій, поколінь, які не пам'ятають самої трагедії, яка випала на долю їхніх дідів або батьків, але так само інтенсивно її переживають. «Героєм тут виступає сама історична пам'ять, яка впливає на індивідуальні долі героїв, протиставляє їх, примушує діяти, а в кінці розчаровує, оскільки нічого не вдається встановити» [19, 34]. У всіх п'єсах цього штибу питання про минуле є у першу чергу питаннями сьогодення. Дуже влучно формулює цю думку у своєму перформенсі Войтек Земільський: «Мене не цікавить те, діялося п'ятдесят років тому, мене цікавить, що сьогодні діється зі мною, моя особистість».

Роман Павловський підсумовує, що польська драматургія початку ХХІ століття є наче розір'ятою між порахунками з минулим і критикою сучасності. Драматурги, які живуть у період зламу, зазнаючи впливу і тоталітаризму, й неолібералізму, знаходяться в активному пошуку не тільки нової театральної мови і художньо досконалих конструкцій, а й у пошуку власної ідентичності.

ВИСНОВКИ

Після вступу Польщі до Євросоюзу, так би мовити, апогеєм культурного співробітництва між нашими державами стали «Рік Польщі в Україні» (2004) і «Рік України в Польщі» (2005). Були проведені численні заходи у різних сферах – культура, наука, туризм, економіка, політика – щоб здійснити своєрідну презентацію кожної з країн серед громадян сусідньої країни. Україну тоді відвідали з гастрольями Варшавська опера, Сілезький театр ляльок «Атенеум», а до Польщі їздив Львівський театр ім. Леся Курбаса та ін.

Чи вплинуло охолодження політичних стосунків між двома державами на співпрацю в театральній сфері? Таке враження, що вплинуло тільки позитивно. Почалася співпраця в науковій театрознавчій царині. Наприклад, у 2010 році Національний центр театального мистецтва імені Леся Курбаса спільно з Інститутом імені Єжи Гротовського видали книгу досліджень «Польська. Культура. Україна: Лекції про театр», яка стала однією з перших спроб закрити деякі «білі плями» в історії зв'язків театральних культур України та Польщі. Україномовна частина наукового збірника (статті Ванди Святковської, Марти Куфель, Бруно Хояка, Малгожати Яблонської) висвітлює визначальні події польського театру ХХ – початку ХХІ століть, а польськомовна (роботи Ростислава Пилипчука, Неллі Корнієнко, Ганни Веселовської, Ольги Островерх) – презентує основні тенденції розвитку театального життя України цього ж періоду.

Наступного року (2011) Театральний інститут імені Збігнева Рашевського (м. Варшава) і Національний центр театального мистецтва імені Леся Курбаса (м. Київ) організували серію майстер-класів польських митців для молодих хореографів, режисерів і драматургів. Українці отримали можливість не лише вдосконалити свої професійні навички, але й нагоду безпосередньо познайомитись із практикою сучасного польського театру разом із хореографами Лешекком Бздилом та Івною Ольшовською, режисерами Наталією Корчаковською і Павлом Пассіні, драматургами Малгожатою Сікорською-Міщук і Себастьяном Маєвським.

У 2012 році у Гданську виникла українська театральна формація «Навпаки», яка дебютувала зі спектаклем «У мальованій скрині» під час шевченківського концерту. Нині колектив налічує понад 30 осіб, в основі репертуару – твори українських письменників: Тараса Шевченка, Миколи Куліша, Івана Драча, Богдана Бойчука, Мар'яни і Тараса Прохаськів. Театр виступає на сценах великих і малих міст, знайомлячи поляків із українською культурою.

Новий сплеск у театральних і драматургічних культурних взаєминах викликали сумні події Майдану. У 2014 році в польському журналі «Діалог» (присвяченому світовій драматургії) вийшов спеціальний випуск, присвячений Україні. Там був опублікований переклад п'єс Олексія Росича «Останній забій» і Олександра Вітра «Ніч вовків». Вийшло два випуски польського журналу «Театр», присвячені Україні.

Пожвавилася польсько-українська видавнича співпраця. У 2015 році у Польщі вийшла друком перша антологія українських п'єс, в якій були представлені п'єси таких наших драматургів, як: Павло Ар'є, Наталя Ворожбит, Неда Неждана, Олександра Громова, Сашко Брама, Ден Гуменний. В Україні у 2015 році також вийшов номер журналу «Український театр», присвячений польському театру. Польський Інститут у Києві у 2014 році видав українські переклади п'єс Януша Гловацького і антологію сучасної польської драматургії «Сповідь після зламу», а в 2017 – ініціював переклад і вихід друком антології сучасної польської драматургії для дітей і молоді «А може, ні...». Парадоксально, але ініціювали видання українських п'єс польською мовою не українці, а білоруський дослідник сучасної драми, професор Варшавського університету Андрій Москвін і перекладачка й видавець Анна Коженювська-Бігун, причому здійснили це на польські кошти. Лишається сподіватися, що їх професійний ентузіазм, зрештою, знайде підтримку з боку українських державних інституцій.

Надія на це є, оскільки наприкінці 2018 року у Польщі вийшла друком друга антологія української драматургії «Від А до Я», в якій розміщені твори

Павла Ар'є, Наталії Блок, Марії Вакули, Тетяни Киценко, Ольги Мацюпи, Дмитра Левицького, Олександри Хребтової (Громової) і (по смертно) Анни Яблонської. Цього разу посольство України в Польщі долучилося до видання, надавши допомогу в організаційних і фінансових питаннях. Упорядник і перекладач та ж сама невгамовна прихильниця сучасної української драми Анна Коженьовська-Бігун навіть наголосила, що без підтримки нашої амбасадки видання книги було б неможливим.

Не зайвим буде згадати про Міжнародний фестиваль Українського театру «Схід-Захід», який щорічно проводиться з 2014 року в Кракові. Заснований фестиваль Фондацією Масових Видовищ і Шоу-програм та Центром Молоді імені док. Х. Йордана в Кракові, а його метою, за словами директорки Надії Мороз-Ольшанської, є підтримка і популяризація українського театрального мистецтва в Польщі, налагодження співпраці і творчого обміну між митцями обох країн. Фестиваль проводиться не тільки серед професійних театрів, а й серед аматорських, студентських, дитячих і молодіжних театральних колективів. У першому заході взяло участь тільки чотири українські театри, у другому – тринадцять, але щороку фестиваль розвивається і розширює власну концепцію: тепер на сценах польських театрів виступають не тільки театральні колективи з України та Польщі, але й із Німеччини, Угорщини, Грузії, Австрії, а також Литви.

У 2017 році в рамках чотириденного театрального марафону під назвою «Перший перегляд українських театрів ДесантUA» на сцені Театрального інституту імені Збігнева Рашевського виступили колективи з Харкова, Донецька, Сімферополя, Києва та Львова. Тоді в організаторів заходу Рози Саркісян і Йоанни Віховської народилася думка запросити до Польщі незалежні проекти українського театру, щоб познайомити польського глядача з незалежною українською сценою. Саме Театральний інститут узяв на себе всі зобов'язання з організації та фінансування марафону.

Тож, як бачимо, культурна співпраця між українцями та поляками у театральній царині йде своїм повним ходом, не зважаючи на певне

охолодження політичних стосунків між державами. Залишається тільки побажати, щоб українська сторона більше долучалася до цього процесу, бо на одному ентузіазмі поляків цей процес може довго не витримати.

І наостанок, повертаючись до текстів проаналізованих у цій роботі п'єс, слід зауважити, що українська та польська драматургія межі ХХ-ХХІ століть мають багато спільних рис. Драматурги обох країн опинилися в схожій ситуації, на зламі двох епох, живуть і творять свої п'єси в непростий період переходу своїх держав від комуністичного тоталітарного устрою через посткомуністичне суспільство заперечення минулого до розбудови нового демократичного ладу. Тому у їхніх п'єсах спільна проблематика: порахунки з тоталітаризмом, критика різних патологічних проявів посткомуністичного суспільства: зубожіння населення і трудова еміграція, непристосованість інтелігенції, триумф споживацтва, руйнування родини, насильство, нетолерантність до Іншого, брак комунікації між людьми.

У Польщі стався вибух історичної драми, а в Україні отримав шалений розвиток один із її підвидів – драма біографічна. Тобто поляки розповідають про події минулого, шукають історичної справедливості, а українці намагаються знайти опертя в сильній особистості. Українці вбачають порятунок у мистецтві, а поляки не втомлюються говорити про національну гідність.

Дозволю собі трохи відійти від наукової літературознавчої мови й висловити думку: прочитавши багато сучасних українських і польських драматичних творів і намагаючись вловити їх загальний настрій, дійшла такого висновку. Не дивлячись на більш стабільну економічну і політичну ситуацію в країні у поляків, як це не дивно, зараз більше страхів, ніж у нас. Чого вартий тільки оцей дивний мотив боязні дорослішати, який проскакує в багатьох польських п'єсах? А ще вони постійно з кимось борються: з комуністами, з Солідарністю, зі своїми правими партіями, з росіянами, українцями, з біженцями, з Євросоюзом. А українці, що цікаво, не зважаючи

на всі труднощі, залишаються якимись романтиками, оптимістично дивляться в майбутнє, теж трохи бояться, не без цього, але вірять у себе і свою країну.

Попри відмінності у засобах зображення, у ступеню сценічної реалізації, у тематиці творів, українських і польських драматургів об'єднує передусім пошук особистісної ідентичності, прагнення відбудувати шкалу цінностей, знайти власне місце в суспільстві нового типу. Про що б не розповідали автори обох країн, у центрі їхньої уваги стоїть сучасна людина з її проблемами, депресіями, болем, іноді розпачем, але водночас і надією та сподіваннями на краще майбутнє.

Закінчити розвідку про українсько-польські культурні зв'язки в театральній царині видається доцільним висловом Неллі Корнієнко: «...В історії стосунків культур України і Польщі «білі плями» повільно закриваються. Ми збагачуємось. У ХХІ столітті є шанс зробити культурно-естетичну мовленнєву комунікацію головною подією нового глобального антропного проекту» [21, 117-118].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барський Р. Постмодерність / Роберт Барський // 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. – С. 327-332.
2. Бахтин М. Естетика словесного творчества / Михаил Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / Михаил Берг. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 352 с.
4. Бондарева О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія / Олена Бондарева. – К.: «Четверта хвиля», 2006. – 512с.
5. Борев Ю.Б. Литература и литературная теория XX века. Перспективы нового столетия: Вместо введения // Теоретико-литературные итоги XX века. – Т. 1: Литературное произведение и художественный процесс / Редкол.: Ю.Б. Борев (отв. ред.), С.Г. Бочаров, И.П. Ильин и др. – М.: Наука, 2003. – С. 6-48.
6. Горун Д.О. Українсько-польські відносини: Автореф. дис. канд. іст. наук / Д.О. Горун. – Одеса, 1999. – 17 с.
7. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 264 с.
8. Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори / Лариса М.Л. Залеська-Онишкевич // Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діаспори. – Київ-Львів, 1997. – С. 9-32.
9. Залеська-Онишкевич Л. Елементи неоавангардизму в українській драмі XX століття / Лариса Залеська-Онишкевич // Українська література: Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 31 вересня 1990 р.) / Відпов. Редактор О. Мишанич. – К.: АТ «Обереги», 1995. – С. 72-83.

- 10.Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі / Лариса Залеська-Онишкевич // Урок української. – 1999. – № 3-4. – С. 38-41.
- 11.Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра: Українська модерна драма / Лариса М.Л. Залеська Онишкевич. – Львів: Літопис, 2009. – 472 с.
- 12.Зборовська Н.В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: Монографія / Ніла Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
- 13.Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа / Илья Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 255 с.
- 14.Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
- 15.Маньковская Н.Б. Постпостмодернизм / Надежда Маньковская // Лексикон нонклассики. Художественная культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – С. 350-354.
- 16.Мережинская А.Ю. Русская постмодернистская литература: Учебник. / А.Ю. Мережинская. – К.: Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2007. – 335 с.
- 17.Можейко М.А. After-postmodernism / М.А. Можейко // Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и научн. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 8-9. – (Мир энциклопедий).
- 18.Можейко М.А. Воскрешение суб'єкта / М.А. Можейко // Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и научн. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 135-135. – (Мир энциклопедий).
- 19.Павловський Роман. Навіщо ці п'єси з Польщі? / Роман Павловський // Сповідь після зламу: Антологія сучасної польської драматургії / ред. Лесь Белей. – К.: Темпора, 2014. – С. 4-40.

20. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / Перекл. з англ. А. Іщенко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 152 с.
21. Польська. Культура. Україна: Лекції про театр / Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, Інститут ім. Єжи Гротовського; упоряд. В. Собіянський. – К.; Вроцлав, 2010. – 190 с. – Укр., пол.
22. Смит А. Петербургский текст в новых контекстах: Серебряный век как место памяти / Александра Смит // Европа в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 417-433.
23. Старовойт І. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Ірина Миколаївна Старовойт. – Львів, 2001. – 19 с.
24. Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 624 с.
25. Тормахова А.М. Концепція дігімодернізму Алана Кірбі / А.М. Тормахова // Гуманітарні студії: Збірник наукових праць / Гол. ред. А.Є. Конверський. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. – Вип. 20. – С. 181-187.
26. Тормахова А.М. Перформатизм Рауля Ешельмана: концептуалізація соціокультурних практик / А.М. Тормахова // Вісник Національного університету імені Тараса Шевченка: Філософія. Політологія / Гол. ред. А.Є. Конверський. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2014. – Випуск 4 (118). – С. 33-36.
27. Український театр (Сучасний польський театр: 250 років публічного театру в Польщі). – 2015. - №4-5-6. – С. 1-56.
28. Хассан І. Після постмодернізму. Пошуки естетики довіри / Іхаб Хассан // Американська література на рубежі ХХ–ХХІ століть. Матеріали II Міжнародної конференції з літератури США. Київ, 24-26 вересня 2002 року. – Київ: Видавництво Інституту міжнародних відносин, 2004.

- 29.Хейлз Кетрін Л. Як ми стали постлюдством: Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці / Л. Кетрін Хейлз, пер. з англ. Є.Т. Марічева. – К.: Ніка-Центр, 2002. – 430 с. – (Серія «Зміна парадигми»).
- 30.Черноиваненко Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте: Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI-XX веков / Е.М. Черноиваненко. – Одесса: Маяк, 1997. – 712 с.
- 31.Чижевський Д. Культурно-історичні епохи / Дмитро Чижевський // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття / Упор.: В. Яременко, Є. Федоренко. – К.: Видавництво «Рось», 1994. – С. 609-620.
- 32.Чижевський Д.І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Дмитро Чижевський. – Тернопіль: МПП «Презент», за участю ТОВ «Феміна», 1994. – 480 с.
- 33.Hutcheon Linda. The Politics of Postmodernism / Linda Hutcheon. – New York/London: Routledge, 2002. – 232 p.
- 34.Lipovetsky Gilles. Hypermodern Times / Gilles Lipovetsky. – London: Politypress, 2005. – 90 p.
- 35.Christophe Gallois. An Archipelago of Local Responses Nicolas Bourriaud on the Altermodern / Gallois Christophe // Metropolis M. – 2009. – № 1, February/March [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://metropolism.com/magazine/2009-no1/een-archipel-van-lokale-reacties/english>
- 36.<https://www.adbusters.org/magazine/88>
- 37.Kirby Alan. The Death of Postmodernism And Beyond / Alan Kirby // Philosophy Now. A magazine of ideas. – 2006. – Issue 58. Now/Dec [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond

38. Nicolas Bourriaud. Altermodern explained: manifesto / Nicolas Bourriaud [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto>
39. Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker. Notes on metamodernism / Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker // Journal of Aesthetics & Culture. – Vol. 2, 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6304>
40. Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker. What is metamodernism? / Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker // Notes on metamodernism. – July, 15, 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/>
41. Turner Luke. Metamodernism: The Brief Introduction / Luke Turner // Notes on metamodernism. – January, 12, 2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.metamodernism.org>
42. Turner Luke. The metamodernist manifesto / Luke Turner [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.metamodernism.org>
43. Осипова Н.О., Юнгблюд В.Т. Постмодернизм умер... что после? / Осипова Н.О., Юнгблюд В.Т. // Русская и белорусская литература на рубеже XX–XXI веков: Сб. науч. ст. – Минск: РИВШ БГУ, 2014. – С. 138-143 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/109950>
44. Ситуація постмодернізму в Україні: Круглий стіл // Кіно-театр. – 2001. – № 6 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ktm.ukma.edu.ua/2001/6/index.htm>
45. Эпштейн М. Debut de siecle, или От Пост- к Прото-. Манифест нового века / Михаил Эпштейн. – Знамя. – №5. – 2001. – С. 180-198 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/epsh.html#top>

ДЖЕРЕЛА

1. Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії: Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса / упор. Я. Верещак [та ін.]; [передм.] О. Бондарєвої. – К.; Л., 2012. – 136 с.
2. А може, ні... Сучасна польська драматургія для дітей і молоді / пер. з польської Ю. Попсуєнко. – К.: Неопалима купина, 2017. – 178 с.
3. Гловацький Януш. Найвищі будинки, найглибші могили / Януш Гловацький. – К.: Темпора, 2014. – 240 с.
4. Ірванець О. Лускунчик-2004: п'єси, вірші / Олександр Ірванець. – К.: Факт, 2005. – 208 с.
5. Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці: поезія, драматургія, проза / ред. С. Зінчук. – К.: Фенікс, 2005. – 512 с.
6. Сповідь після зламу: Антологія сучасної польської драматургії / ред. Лесь Белей. – К.: Темпора, 2014. – 352 с.
7. Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / автор проекту та упорядник Н. Мірошніченко. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с.
8. Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 1. – К.: Український письменник, 2005. – 172 с.
9. Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 2. – К.: Український письменник, 2006. – 256 с.
10. Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 3. – К.: Український письменник, 2006. – 272 с.
11. Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 4. – К.: Фенікс, 2007. – 344 с.
12. Сучасна українська література: кінець ХХ – початок ХХІ ст. / Упоряд. І.М. Андрусак. – К.: Школа, 2006. – 464 с. – (Шкільна хрестоматія).
13. Танюк О. Казки для дорослих: не тільки п'єси / Оксана Танюк. – К., 2009. – 342 с.

14. У пошуках театру: Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – 546 с.
15. Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia, wybór i wstęp: Jacek Kopciński, seria: Dramat polski. Reaktywacja, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2012-2013.

