

Надія МІРОШНИЧЕНКО

**ПЕРЕДВІСНИК ПЕРЕХОДУ:
УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ
80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ
РОЗВИТКУ ДІАЛОГІЧНОЇ МОДЕЛІ
«АВТОР-ТЕАТР»**

Перехідні періоди в історії, що супроводжуються зломом однієї суспільної системи і вибудовуванні іншої, а також соціальними кризами та зміною мистецької парадигми, зазвичай характеризуються радикальними змінами і в мистецькій сфері. До того ж сам цей злам нерідко фіксується і прогнозується у творах раніше від соціально-політичних подій. Деструкція і демаскування передує характерному «конструктивному хаосу», з якого згодом утворюється новий «порядок», заснований на інших естетичних засадах. Висуваю гіпотезу, що саме цю місію естетичної деконструкції здійснила і драматургія 80-х років, подекуди випереджаючи, а подекуди рухаючись синхронно із соціально-політичними зрушеннями в суспільстві.

Для дослідження драматургії означеного часового проміжку пропоную застосувати поняття *діалогічної моделі «автор-театр»*.

Пропонуючи слово «модель», я скористалася аналогією із «універсальною моделлю культури», поняттям, котре означало «концепцію єдиного плану побудови культури» [1], яке виникло ще наприкінці ХІХ століття у роботах Моргана і Спенсера, але утвердилося як цілісне уявлення вже у 30–40-х рр. ХХ століття на стику антропології культури та психології внаслідок порівняльного методу. Універсальна модель культури була розроблена Уїсслером, М'юрдоком, Малиновським та іншими. Хоча кількість і якість складових моделі в кожній концепції різнилася, однак сутність лишалася тією самою. Вона зводилася до того, що кожна культура має власну мову, і ця мова складається з однакових компонентів, своєрідних аналогів фонем, слів, граматики. Цей феномен пояснювали психічною єдністю людини і подібністю реакцій на різні стимули й умови життя.

Введення поняття «моделі» дозволяло не лише виявити подібність і різницю, а й механізм розвитку культури. Продовженням ідеї моделі стала концепція універсальної соціокультурної системи Д. Аберле, А. Коена, А. Девіса,

яка нараховувала дев'ять векторів, що розглядалися як умови, необхідні для існування системи. Виходячи з гіпотези про те, що драматургія як складова культури і водночас її проекція, може мати подібні характеристики функціонування, ми вирішили застосувати для її розгляду поняття моделі. Буквальне використання цієї концепції в драматургії проблематичне, але використання її як структурної аналогії дозволяє дослідити механізм розвитку драматургії як феномену культури, її своєрідної проекції в «альтернативних» версіях. Гадаю, основними векторами, які регулюють механізм розвитку драматургічної моделі, є соціальний контекст, міфологічний, естетичний та контекст існуючої театральної системи і відповідного сценічного «кореляту».

Я пропоную визначити характер цієї моделі, як «діалогічний», зауважуючи основних діячів цього діалогу «автор» (драматург) і «театр». Концепція діалогічної (полілогічної) природи функціонування культури набула популярності в сучасних культурологічних концепціях, зокрема в працях М. Бахтіна, Ю. Крістевої. Концепція *діалогічності* і пов'язаної з ним *двоголосся* — одна з основних в теорії Михайла Бахтіна, який поєднував у своїх працях елементи феноменології, семіотики, структуралізму. Термін «двоголосся» він розумів у двох значеннях. По-перше, «двоголосся — це характеристика всякого мовлення, бо мова є суспільним феноменом і не може бути нейтральною і позбавленою інтенційного характеру» [2]. По-друге, це елемент будь-якого твору і відповідного дискурсу, бо на кожному фрагменті залишаються сліди чийсь «сказаності». Діалогічність передбачає перед-існування в одному голосі відлуння іншого — це є основою «архітектури» дискурсу. Будь-яке висловлювання проектується таким чином, щоб бути сприйнятим іншим. Бахтін розглядав цю концепцію переважно на прикладі прози, проте і до драматургії це цілком правомірно, але з деякими похибками і уточненнями. «Складні за своєю будовою і спеціалізовані твори різноманітних наукових та художніх жанрів при всій відмінності від реплік діалогу, за своєю природою є такими ж одиницями мовленнєвого спілкування...» — зазначає М. Бахтін [3]. Якщо спробувати перевести цю концепцію на наш матеріал, то можна застосувати відповідно «театр», як «інший» голос відносно повідомлення драматургії, як її інтенційний вектор. Тоді автор і театр можна розглядати як частини двоголосся, котре є основою діалогу. Далі М. Бахтін розрізняє два типи двоголосного висловлювання — *активний* і *пасивний*. У пасивному варіанті автор контролює звучання іншого голосу. При цьому він може погоджуватися з ним (стилізація), а може бути в стані конфлікту (пародія, іронія). При активному варіанті у двоголоссі виникає «утаєна полемічність», «бачення збоку». Переводячи відповідно цю концепцію на діалог автора і театру, можна інтерпретувати її як створення драматичного твору відповідно до існуючих театральних законів, або ж у полеміці з ними —

іронії, протиставлянні. Театральна рецепція може домінувати над авторською. Цей процес може мати і складнішу структуру.

Близьке і споріднене до поняття «діалог» і поширений в сучасній гуманітарній науці термін «дискурс». Оскільки це поняття має чимало різних трактувань, маємо уточнити, що у випадку моделі «автор-театр» нас цікавить те трактування дискурсу, яке походить від Ф. де Соссюра і продовжує лінію Харріса. В цьому випадку під дискурсом розуміють мовлення, *вписане в комунікативну ситуацію* і таким чином це категорія з *більш чітким соціальним змістом* у порівнянні з індивідуальною мовленнєвою діяльністю. Крім того, описується деяка структура діалогової взаємодії і підкреслюється динамічний характер дискурсу у порівнянні із традиційною уявою про текст, як про статичний об'єкт. За афористичним висловленням Н. Арутюнової, «дискурс — це мовлення, занурене у життя» [4]. В нашому випадку відносно запропонованої діалогічної моделі можна використати розуміння дискурсу як певного комунікативного акту (драматургії і театру), не абстраговано, а зануреного в певну ситуацію, зумовлену різними причинами, в тому числі соціального характеру (зміна політичних режимів, державної системи регулювання функціонування культури в соціумі тощо). Імпонує нам також розуміння його в динаміці, а не статиці, і характер цієї динаміки не випадковий — він зумовлений певними обставинами.

Гадаю, що підставою для розгляду драматургії і синхронного театру (автор-театр) як *діалогічної моделі* є саме походження драматичного тексту. Чи є п'єса закінченим цілим без сценічного втілення чи лише «напівфабрикатом», складовою сценічного дійства, запрограмованою частиною цілого? Відповіді на це питання розділилися протилежним чином: «книжники» вірують в самостійність авторського тексту; «театрالی вірують в його сценічну інтерпретацію. І ті й інші мають рацію. Гарна п'єса веде подвійне життя, маючи закінчену індивідуальність в обох своїх іпостасях» [5]. В цій роботі я беру за основу свідоме прийняття двоїстості драматургії: вона існує в двох іпостасях, але справжня цілісність виникає у їхньому поєднанні. Так само, безперспективним виглядає питання, що є первинним — драма чи сценічне дійство? Гадаю, було б коректно трактувати ці стосунки як взаємозалежний процес. Таким чином, сценічне життя драми можна розглядати як один із її сутнісних проявів. І навіть якщо драма не має сценічного втілення в реальності, вона має його в потенціалі. Відсутність сценічної історії також може слугувати театральною характеристикою і необов'язково свідчить про несценічність тексту, але про нерівномірність розвитку драми і театру — відставання чи навпаки, випередження, пошук нового шляху. Натомість, «драму для читання» можна розглядати, як «аутичний варіант», виняток.

Так чи інакше, драматургія і театр (синхронні) перебувають у складних і неоднозначних стосунках, і якими б вони не були, факт їхнього глибинного сутнісного зв'язку залишається. На підтвердження наведемо тезу С. Міхоелса: «Драматургія і театр живуть у зіткненні, де зміна в одній частині формули викликає певні і відповідні зміни в іншій... І не випадково розквіт театру був, є і буде пов'язаний з іменами видатних драматургів. І навпаки, кризи театру завжди збігаються з позачассям у драматургії» [6]. Гадаю, цей процес є складнішим і не таким однозначним, як у наведеній цитаті, проте суттєвим є наголосити на взаємозалежності цих стосунків.

Виходячи з однієї з найпоширеніших версій про те, що театр онтологічно походить від ритуалу, а драматургія відповідно від міфу, висуваю гіпотезу, що важливим фактором, який впливає на розвиток моделі «автор-театр», є вивчення міфологічного контексту. До того ж припускаю, що міфологія втручається у спосіб формування діалогу між драмою і театром двічі. Перш за все написання синхронних театру текстів пов'язано із актуалізацією тих чи інших міфологем, які відповідають світовідчуттю певного суспільства в певний час. Їхня поява регулюється внутрішніми законами розвитку культури. Друге втручання пов'язане із ідеологічною системою, яка впроваджується державою, котра також послуговується тими чи іншими міфологемами, але вже носить більш штучний регулятивний характер. Обидва типи міфологем можуть співіснувати у творах в різний спосіб — взаємодоповнюючий і конфліктний. Але передусім окреслимо термін «міфологеми» і те трактування й положення з теорії міфу, які цікавлять нас у даній статті.

Міф — один з найпоширеніших термінів архетипної критики та структуралістичних досліджень, але тлумачення і роль цього терміну суттєво відрізняються. Ми взяли за основу таке тлумачення міфологеми: конкретно-образний, символічний спосіб зображення реальності, необхідний у тих випадках, коли вона не вкладається в рамки формально-логічного і абстрактного зображення [7]. У міфологічних теоріях нас цікавить передусім концепції міфу, котрі витлумачують проблеми ідеології. Зокрема Р. Барт [8] зазначав процес загальної сучасної міфологізації і розглядав міфи як культурні артефакти масової культури, як складові конструкти всіх культурних і соціо-політичних феноменів. Дослідник пропонує «парадоксальний» вид читання, де пошук міфологічного чи нового значення тексту протиставляється тому, що витікає з мовної поверхні, оскільки мова породжує певну ідеологію, а слово є провідним визначенням міфу. У своїй статті «Міф сьогодні» Р. Барт пропонує і пояснення, і метод протистояння сучасному міфологізуванню — створення новітнього мистецького міфу. Таким чином, пропонується конструювання умовного третього рівня міфології, якщо під першою розуміти архаїко-традиційну, а під другою —

«новітньою» — ідеологічну (наприклад, радянську). В нашому випадку ми будемо досліджувати в текстах різні рівні міфології — штучної ідеологічної (ідеологеми) та мистецької, як вони співіснують, доповнюються і конфліктують один з одним.

Тепер зазначимо основні складові цієї моделі і відповідно основні напрями дослідження, виходячи із взаємозалежності процесу:

1. Особливості соціального режиму і театральної системи певного періоду, які провокують виникнення того чи іншого типу драматургії.
2. Соціальний інститут в галузі драматургії, як механізм, що суттєво впливає на діалог «автор-театр».
3. Основні міфологеми, закладені в драматургії певного періоду.
4. Стилiстичні особливості драматургії.
5. Особливості сценічної долі п'єс того чи іншого періоду, роль сучасної вітчизняної драми у театральному процесі.
6. Визначення загальних особливостей характеру діалогічної моделі «автор-театр» того чи іншого періоду.

Гадаю, досліджуючи п'єси за такою моделлю, аналізуючи її розвиток, можна зробити висновки стосовно особливостей і значення феномену української драматургії в контексті розвитку української культури, враховуючи зазначену вище двоїсту природу драми.

Основні риси соціального режиму і театральної системи, інакше кажучи «комунікативної ситуації», характерної для діалогу «автор-театр», яка побутувала у 80-х роках здебільшого збігається з 70-ми роками, проте вже з'являються і відмінні риси. Спільним було перш за все існування драматургії як феномена мистецтва тоталітарного суспільства. І тут варто навести міркування драматурга В. Гавела щодо виняткового значення слова, себто саме вербальної культури в такому суспільстві: «Ви живете в державі, де існує велика свобода слова. Цю свободу може використати хто завгодно і з будь-якою метою, причому оточуючі зовсім не зобов'язані помічати цього... Тому вам може здатися, що я переоцінюю значення слова... Так, я справді живу в системі, де слово може сколихнути весь апарат влади, може бути сильнішим за десяток дивізій...» [9]. З огляду на це, вважаю, що аналіз текстів драматичних, тобто зорієнтованих на масове публічне виголошення, без урахування дискурсу митець-влада, приречений на нерозуміння етимології багатьох мистецьких феноменів.

Отже, які вихідні позиції діалогу «автор-театр»? Пропоную гіпотезу, що театр з одного боку виступає в ролі замовника — він «запитує» у драматургії, з іншого боку він виступає в ролі своєрідного «корелята», вносячи на поверхню і фіксуючи певні смисли, роблячи характерні для свого часу акценти. В ситуації тоталітарного суспільства з одержавленим театральним мистецтвом цей

запит від театру драматургії не може бути довільним — він є ідеологічно запрограмованим. Натомість драматургія поставлена також у чітку ситуацію: вона або відповідає на цей запит тим, що від неї очікують, або, за деяким винятком, лишається непоставленою, тобто нереалізованою.

Але чим зумовлений запит театру? Гадаю, театр пов'язаний діалоговими і залежними зв'язками також із *владою* та *публікою*. Він є своєрідним кутом трикутника. Театр залежить від влади і фінансово, й ідеологічно. Саме влада є «замовником музики», тобто репертуару. Оскільки влада не може радикально змінити класичні тексти — лише обмежити вибір і зробити деякі акценти, то основним джерелом навантаження ідеологічним начинням стає сучасна драматургія. Водночас влада не може замовляти таких текстів, які б не були цікавими публіці, адже основним адресатом є масовий глядач. Таким чином, ідеологічне начиння повинно мати відповідну форму, адаптовану до масового сприйняття. Інструментом впровадження певної ідеології стає соціалістичний метод, а формальними ознаками — риси «добре зробленої п'єси», але зробленої за іншим рецептом, ніж її буржуазний аналог. В цій ситуації автор опиняється поміж лещатами певного канону з ідеологічним навантаженням і адаптованістю до масової публіки. Найважче завдання — як пронести індивідуальну авторську концепцію? Аналізуючи конкретні тексти, ми побачимо, що подекуди це вдавалося, і чим ближче до розвалу соціальної системи — тим відчутніше. Але нерідко вимушені «нашарування» поглинали індивідуальність, і текст по суті лишався сурогатним продуктом свого часу.

Отже згідно запропонованої моделі спершу окреслимо коротко соціально-політичний контекст, який передував й існував синхронно діалогу автор-театр. У 60-х роках внаслідок політичної відлиги і формуванню нового покоління інтелігенції «шестидесятників», змінюються і відносини з цензурою і потреби та орієнтації публіки, що неодмінно мало позначитися і в театральній сфері. Вже 70-і роки, період, котрий одержав назву «застій», характеризуються новою хвилею «охолодження» політичної ситуації. Хоча ідеологічний тиск уже не такий радикальний — більш соціально адаптований і замаскований — але все ще відчутний. Початок 80-х років позначений смертями політичних лідерів і відповідно швидкою зміною керівництва країни, що призвело до ослаблення і розхитування ідеологічної системи. Спроба реформування і відживлення соціалістичної системи кінця 80-х років, що пройшла під гаслами «перебудови» та «гласності» стала каталізатором для остаточної руйнації радянської імперії і витворенні на його уламках соціуму іншої якості. Відповідно руйнується і створена нею ідеологічна система та механізми функціонування театру, як тотально одержавленої структури. Початок 90-х — період початку зміни системи, кардинальної переоцінки цінностей, формування нових пріоритетів і дер-

жавницької ідеології, яка, на жаль, всотала в себе чимало рис минулої системи. Тобто цей перехідний період (80-х до початку 90-х років) характеризується загостренням кризи соціалістичного суспільства, внутрішнім визріванням владних структур нового типу, які готували можливість легалізації свого становища, а також поступовою трансформацією соціуму. Для драматургії це означало відповідно поступове ослаблення цензури, а також зниження ролі драматурга як провідника владної ідеології. Радикальні зміни діагностувалися і драматичними текстами на різних рівнях — тематично, стилістично тощо.

Тепер проаналізуємо, яким чином змінювалася система функціонування театральної системи і роль драматурга в ній. До кінця 80-х років театральний механізм був в основному ідентичний 70-м рокам. А саме: тотально одержавлений театр із сталою дотацією. Домінуючими були театри великих форм, значна частина — музично-драматичні, відповідно з чисельними трупами і переважно державним забезпеченням постановочних коштів. Театральна система передбачала подвійний централізований контроль: спершу узгодження репертуару з певною пропорцією сучасних і класичних п'єс, національних та іноземних, потім затвердження художньою радою театру. Характерно, що внутрішньотеатральна цензура іноді була більш жорсткою, ніж «центральна» і траплялися випадки, коли партійне начальство рятувало вистави, приречені на закриття місцевими художніми радами. Тобто, ідеологічні норми могли ставати вже феноменом психіки театральної громадськості.

Суттєвим фактором цього механізму слугував державний контроль у галузі авторського права і створення системи, яка практично нівелювала ринок авторського права, вводячи однакові ставки відсотків роялті і передавши функцію купівлі прав на здійснення постановок репертуарній колегії Міністерства культури. Натомість був введений чіткий контроль за сплатою відсотків з касового збору.

Хоча радянська система справляла негативний вплив на тогочасну театральну ситуацію внаслідок цензурних утисків і провокації створення і пропагування ідеологічно заангажованих, але мистецьки недосконалих текстів, вона мала і суттєві переваги, оскільки вирізнялася виваженою державною політикою протекціонізму сучасної драматургії, була гарантом її розвитку. Зокрема в Україні функціонувала чітка система соціального інституту драматургії як професії і, відповідно, форми соціального захисту театрального автора. Ця система передбачала квоту на національну драматургію (близько 20–30% репертуару складали сучасні твори). Постановлені п'єси (а для визнаних авторів і просто написані) закупалися репертуарною колегією Міністерства, друкувалися і розповсюджувалися по театрах. Крім того, існувала форма підтримки апробації нових п'єс — державне замовлення театрові, аналог сучасного поняття

«грант» (з відповідними фінансовими гарантіями) на сценічне першопрочитання драматичного тексту. Це спонукало театри співпрацювати з драматургами. Для членів Спілки письменників існувало право на вихід і розповсюдження книги, видавалися також колективні збірки та антології. Контроль за сплатою відсотків зі збору та гонорари за книги і закупки дозволяли драматургам входити не лише до мистецької, а й до фінансової еліти країни, а це сприяло високій конкуренції в галузі драматургії. Існували й побіжні форми: організація драматургічних конкурсів, семінари молодих драматургів і режисерів — у будинку творчості Спілки письменників України в Ірпіні, а також всесоюзні семінари. (Наведені твердження базовані на інтерв'ю з драматургами і представниками Міністерства культури, а також його документації, зокрема «формах 9-НК», які презентували репертуарну політику театрів.)

Таким чином, існувала відлагоджена система зв'язку «автор-театр», яка мала як свої переваги, так і вади. У цієї збалансованої, на перший погляд системи, були свої суттєві «прогалини». По-перше, та сама редакційно-репертуарна колегія не мала вирішального голосу в процесі закупівлі п'єс. В Україні існувало правило, відмінне від Росії: до реєстру так званих «залітованих» і, відповідно, популяризованих п'єса могла потрапити лише за умови постановки чи, принаймні, гарантійного листа від театру, який зголошувався її ставити. Для такого листа автор мусив знайти режисера, який би взяв на себе труд і ризик відстояти на худраді і перед Управлінням Культури неперевіреним текстом невідомого автора. А реакційність і страх перед ризиком були сильніші в Україні порівняно з Центром. Ось як характеризує цю проблему драматург Вадим Бойко: «Пропагувати своє, сприяти розвитку свого — в мозку українського чиновника — це щось страшне, це те, на чому можна погоріти, це небезпека, що до тебе на віки вічні прилипне якийсь «-ізм» [10]. Таким чином, хоча це становище — стабільне, упорядковане і навіть привілейоване у порівнянні з представниками інших театральних професій — було можливе, потрапити в його «орбіту» неофіту було досить складно. Хоча в цьому був і свій позитив: п'єси (принаймні, початківців) перевірялися на сценічність, професійність і потрібність самими театрами, а не просто нав'язувалися «згори». Ми можемо лише гадати про можливих талановитих драматургів, які так і не відбулися, «відсіяні» такою системою. Адже цей фах, як і кожен у театрі, — практичний. Не маючи реальних постановок, автор не збагне механізмів писання для сцени. Але в цьому існував і свій негативний фактор — пріоритет актуальної теми і «сценічності» за рахунок нехтування концептуальністю, якістю драми як літературного твору.

Зауважимо також до суттєвих вад соціальної адаптації фаху драматурга те, що в Україні не було драматургічного часопису, а єдиний театрознавчий

журнал «Український театр» не мав змоги публікувати п'єси, як його московський аналог «Театр». У Київському театральному інституті, який носить ім'я драматурга І. Карпенка-Карого (заного передусім як драматурга), не було ані сценаристського, ані драматургічного факультету. Всі ці функції належали Москві (часопис «Современная драматургия», драматургічне відділення в Літінституті ім. М. Горького тощо). Таким чином, в Україні були відсутні національні центри «концентрації драматургічної думки». Українська драматургія була позбавлена ролі «законодавця моди», і цей фактор здебільшого впливав на ситуацію негативно.

Отже, в 60-70-х роках державна політика і театральна система утворила в Україні «тепличі умови» для обмеженого кола драматургічної еліти, потрапити в яке було дуже складно. Своєрідним флагманом радянського драматургічного канону, «придворним» драматургом став Олександр Корнійчук, підтриманий особисто Й. Сталінім. До того ж, якщо у Царській Росії втручання влади проявлялося в цензурних утисках, які стосувалися тем і проблематики п'єс, то в радянській Україні цензура зачепила й естетичний бік драматургії. О. Корнійчук сформував основні принципи, особливості драми, які успадкувало покоління драматургів 70-х років і яким воно опонувало, поступово руйнуючи канон. Не відмовляючись від терміну *соцреалізм*, все-таки суттєво відмітити і визначення його стилю І. Кошелівцем, як *псевдокласицизму* з елементами *неофрантизму* [11]. Таке визначення розкриває внутрішню сутність цього методу, хоча й не вичерпує його. Крім того, він вмотивовує «канонічність», тобто, відповідність певним правилам, притаманну загалом класицизму (зауважимо, що класицизм як такий характерний для «імперської» ментальності, не становила винятку і радянська імперія). В цьому колі не стимулювалися пошук нового стилю, експеримент, парадоксальність. Натомість цінувалися вірність традиції, детальна розробка образів, «правдоподібність», «професіоналізм», принципи «добре зробленої п'єси», але побудованої за іншою схемою, ніж аналогічна на Заході. У 70-х роках на сценах найбільше ставляться такі драматурги, як О. Левада, В. Минко, В. Канівець, особливо ж О. Коломієць і М. Зарудний. Відносно останніх трапляються навіть такі ситуації, коли театри ставили в плани репертуарів ще ненаписані п'єси цих авторів.

Проте наприкінці 70-х, а особливо у 80-х роках не лише політична, а й театральна ситуація починає змінюватися. Виникають нові театри, а в другій половині 80-х організовується «студійний рух» — десятки нових театральних колективів, які здатні існувати на комерційних, а не лише дотаційних засадах. В деяких театрах відкриваються малі сцени. Особливого значення набувають ТЮГи, які орієнтуються не лише на дитячу, а й на підліткову аудиторію, а саме покоління тінейджерів — найбільш вразливе і чутливе до криз і змін

суспільства, до викриття фальші і появи нових естетичних віянь. Нові умови існування театрів, нові режисерські імена потребують й іншу драматургію. Обмеженість сцени і значна конкуренція театрів-студій провокує появу більш камерних з формальної точки зору і тематично «провокаційних» текстів.

Відсутність фахового інституту освіти драматурга і замкненість «кола обраних авторів» спричинили необхідність у появі альтернативних форм навчання — зокрема, лабораторно-студійних. Саме виникнення таких лабораторій і ознаменувало прихід нового покоління авторів — «драматургів-восьмидесятників», які діагностували у своїх творах соціальні кризи і зрушення. Початок нової хвилі був ознаменований заснуванням 1975 року лабораторії молодих драматургів при Правлінні УТВ. Очолив перший набір О. Коломієць від драматургії та М. Равицький — від режисури — маститі фахівці свого часу. Вона функціонувала до 1981 року і випустила у світ Я. Стельмаха, Я. Верещака, А. Хоролець, В. Бойка, В. Кисельова, Р. Феденьова, А. Крима, В. Фольварочно-го та інших (активний прихід цих авторів в театральний простір України стається переважно у 80-і роки). Другий набір творчої лабораторії після кількарічної перерви відбувся 1984 року під керівництвом В. Сичевського та В. Лизогуба. Увійшли до неї А. Вербець, В. Босович, Б. Стельмах, М. Віргінська, Б. Серебренников і В. Тимченко. «Вільними слухачами» були також М. Гараєва, В. Врублевська, Ю. Щербак. Зауважимо, що якщо перший набір мав досить плідну сценічну долю й успіх, то другому у творчій реалізації пощастило значно менше через зміну ситуації і в державі, і в театрі.

Окрім суто літературної частини — читки п'єс із розборами та обговореннями, у студійців була й фінансова підтримка — держзамовлення для першопрочитання п'єс молодих. При лабораторії другого періоду на базі Республіканського Будинку Акторів було утворено експериментальний «Театр молодого драматурга» (наприклад, постановка п'єси О. Вербеця «Новосілля», М. Віргінської «Робін-Бобін»). З одного боку, утворення практичної лабораторії сприяло фаховому зростанню і драматургічному експерименту, але з іншого, це ніби виділяло молодих авторів в своєрідну «резервацію», відділяючи їх від реального театру. 1979 року була утворена лабораторія драматургів дитячих театрів, очолена Ю. Чеповецьким. П'єси молодих драматургів мали не лише сценічне втілення, а й друкувалися у збірниках видавництва «Мистецтво»: «Розквіт» (1979), «Творчість молодих» (1982) та «Естафета» (1986). Окремі збірки виходили у Я. Стельмаха, А. Хоролець, В. Фольварочного, В. Бойка, А. Крима, Я. Верещака. Таким чином, була створена інша «комунікативна ситуація» для діалогу «автор-театр» — було сформоване особливе, по суті, експериментальне середовище «лабораторії», частково підтримане фінансово, і водночас формувалася новий театральний простір малих сцен і театрів-

студій. Налагодженню цього діалогу сприяла також орієнтація на іншу, переважно, молоду аудиторію.

Тепер проаналізуємо, які основні міфологеми містили п'єси цього покоління і які ідеологеми (як сурогати міфів) руйнувалися в просторі драматичних текстів. Аналізуючи тексти попередніх поколінь драматургів, я зробила висновок, що серед найпоширеніших ідеологем радянського драматургічного канону було кілька напрямків. Це героїзація, утвердження «культу особи» та інші прийоми вмотивування «месійного походження влади», активізація «сакральних» для цієї влади історичних подій (революція, Вітчизняна війна), зображення «агонального» простору вічної боротьби за новий спосіб життя поміж героєм і антигероєм, утвердження спадковості поміж поколіннями, зображення сім'ї і культ вірності, як моральна основа суспільства, оспівування щасливого дитинства, утвердження далекого майбутнього як нового раю на засадах соціальної рівності і технічного прогресу.

Розглядаючи драматичні тексти цього періоду легко простежити, як поступово руйнуються ці «стовпи» радянської ідеології і моральних засад суспільства, деструкція стає дедалі потужнішою. З драматургічного обігу, перш за все, практично зникають міфи про місійне походження влади, героїзація, ідеалізація «вічного минулого» (наприклад, «Камо» О. Левади, «Тил» М. Зарудного). В історичних п'єсах, зокрема таких, які тематично торкалися періоду Вітчизняної війни («Брате мій» Я. Верещака, «Опір» В. Босовича, «Спитай коли-небудь у трав» Я. Стельмаха та інші), героїчні факти не спростовуються, проте мотивації вчинків стають складнішими, більш раціональними, таким чином, здійснюється деміфологізація героїки. Так, у п'єсі «Спитай коли-небудь у трав...» Я. Стельмах намагається збагнути витоки самопожертвування молодогвардійців, до того ж парадоксально, що питання, які б могли виникнути у сучасників автора, озвучує гестаповець. Водночас більш ускладненим, нешаблонним стає і образ ворога. Якщо у текстах попередників ті ж «фашисти» виникали переважно як представники абстрактного безликого зла, або як типізовані схематичні «антигерої», то тепер вони набувають індивідуальних рис з психологічною розробкою образів. У «Довгій дорозі додому» А. Крима автор пропонує локальну замкнену ситуацію: у німецькому замку кільканадцять «наших» військових з пораненими і лікарями знаходять архів, за яким повертається власник замку — один із фашистських босів (власне, і родовий замок, і архів — поняття символічні — співвіднесення з минулим і майбутнім). Вони не погоджуються його віддати і через те гинуть у день перемоги. Автор намагається вмотивувати їхню «нераціональну» жертву, перетворюючи п'єсу, якоюсь мірою, на драму ідей. «Ви втрачаєте не лише архів, ви втрачаєте впевненість у тому, що людину можна примусити жити на колінах, а це... було сен-

сом вашого життя». Образ зламаного годинника як спотвореного часу, «відставання» на шляху цивілізації. «Наші» лагодять годинник і ніби повертають можливість відчувати свій час. Ворог -німецький майор — існує лише у вигляді «Голосу» і тому подібний до якоїсь негативної містичної сили. Конфлікт із зовнішнього поступово перетворюється на внутрішній. Боротьба відбувається не на полі, а в душах людей. Тож у цих п'єсах агональна модель і героїка, притаманні міфологічній драматургії, стають лише приводом для психологічних досліджень авторами «екстремальних випадків».

Характерно, що на місце героїв революційного і позанаціонального ґатунку в драматичних текстах з'являються інші постаті: інтелектуальні національні лідери. Так, Ю. Щербак створює особливий тип біографічної п'єси, пропонуючи своєрідний драматургічний пантеон української еліти, зокрема Леся Українка у «Сподіватися», Тарас Шевченко у «Стіні», Леонід Кисельов у «Маленькій футбольній команді». Наближена до цього і п'єса «Марія Заньковецька» І. Рябокляча. Звертається до українського лідерства переважно політичного характеру і В. Босович, скажімо, у п'єсах «Олекса Довбуш», «Данило Галицький». Для цього типу п'єс не характерні ідеалізація й ідеологічний пафос, притаманний зображенню попередніх, «революційних», героїв. І.Щербак намагається вибудувати у п'єсах шлях пошуку, знахідок і втрат для головного героя. В цьому контексті варто відзначити п'єсу В. Шевчука «Сад божественних пісень», присвячену філософу Григорію Сковороді. Особливість тексту в тому, що український геній тут лишається в тотальній опозиції, духовному аутсайдерстві не лише до свого часу, а й до новітнього (який постає у вигляді байдужих молодиків з примітивними розвагами). Субкультура відкидає одкровення філософа, конфлікт тут існує в іншій площині — як вічне і минуле, глибинне й поверхове, культура і антикультура. Спільним у названих п'єсах можна назвати появу міфологеми культу національної еліти, переважно духовної, яка являла собою опозицію ідеологемі уславлення героїчних лідерів радянської влади. І хоча ці національні лідери були все ж таки з «офіційно прийнятих» радянською ідеологічною системою, сама тенденція до створення галереї драматургічних портретів української еліти засвідчувала появу державотворчих настроїв, могла призвести до міфотворення нового ґатунку, державницького. Проте хвиля української акцептації, національного самоусвідомлення була нетривалою і не набула належного розвитку й владної підтримки надалі. Тож говорити про витворення ідеологічної неоміфологізації державотворчого походження не доводиться.

Наступна міфологема — боротьби двох начал із традиційним поділом на героя (прибічника радянських моральних цінностей) і антигероя. Прикладом можуть слугувати такі п'єси М. Зарудного, як «Веселка» і «Мертвий Бог». На-

томість в драматургії цього покоління спостерігаємо гру з цією ідеологією, її перевертанням і перетворенням на протилежність. Натомість вводиться паралельно міфологема «зривання маски», викриття фальші, пошук справжніх, а не штучних цінностей. Така зміна опозиції *герой-антигерой* виникає зокрема в п'єсі «Драма в учительській» Я. Стельмаха. Конфлікт відбувається між конформістами і нонконформістами, коли одні байдуже сприймають цей фальшивий світ, а інші — протестують. Початковий привід дріб'язковий — класна керівниця приводить в учительську «порушника» Литвина, який вдарив відмінника й активіста, «гордість класу» Засеку. Ми нібито маємо «героя» і «антигероя». В основі дійства — монтаж двох «нарад» — в учительській і учнів під її дверима, як дві обернені сторони однієї медалі. Дві паралельні лінії згодом сплітаються в один вузол, і в цій діалогічності двох тлумачень ситуації закладено ще один, додатковий конфлікт, який і виявляється зрештою основним у п'єсі. Виявляється, що з точки зору людської порядності, «пай-хлопчик» Засека чинив підлість, а Литвин ризикував з благородних міркувань заступництва. Ролі «герой-антигерой» перевертаються, немає однозначності, все залежить від *кута зору*, тобто провокується інший рівень суб'єктивного. Характерно, що ця фальшива ситуація створена самою класною керівницею, і якщо спроектувати локальну схему на суспільство в цілому, то виявимо підтекст, що її зумовлено «згори», самою системою.

Міфологема «перевертання» ціннісної піраміди з викриттям фальші постає і в п'єсі Я. Стельмаха «Привіт, синичко!» Знову ситуація на перший погляд виглядає дріб'язковою. Конфлікт будується довкола незначної проблеми: директор школи пропонує батькам десятикласника Сергія «підтягнути» хлопця, аби зробити з нього медаліста, бо школі бракує відмінника. Протягом п'єси заради цієї примарної відзнаки через потребу в якійсь «галочці» у показниках райвно, сім'я, пронизана фальшем, руйнується на очах. Юнак фактично втрачає кохану і старого друга, псує стосунки з батьками і, зрештою, дізнавшись про реальну ціну свого атестату, «зривається», говорить «ні» фальші. Тій самій фальші, якою у 80-х роках просякло усе суспільство, коли заради «показників» успіх перетворюється на псевдоуспіх, а втрачається щирість, справжність почуттів і стосунків.

Більш радикальним втіленням цієї міфологеми стала п'єса В. Врублевської «Кафедра», постановки якої мали значний суспільний резонанс. Молода аспірантка постає проти деспотизму завідуючого кафедрою Бризгалова, що використовує науку у власних цілях. Поступово вони втягують у конфлікт інших членів кафедри. П'єса сприймалася як гостра соціальна сатира на фальш примату колективного, за яким насправді приховано так зване «приспосованство» цинічних лідерів. Образ Бризгалова став для покоління В. Врублевської знако-

вим персонажем, втіленням образу лідера з фальшивою мораллю. Форма п'єси-наради, п'єси-дискусії, яка зриває маски і будує конфлікт на протесті творчої енергії проти життєвої інерції і підкоренню обставинам — стає популярною на українській сцені. До цього ж типу можна віднести зокрема п'єсу «Мені тридцять» Л. Хоролець. Головна героїня п'єси Ліда опиняється «вигнаною» зі свого звичного середовища через спротив начальству. Вона спромоглася сказати «ні» хамству і поплатилася роботою. Біль від несправедливості посилилася тим, що подія стається напередодні її «ювілею» — тридцятиліття. Її колеги бояться вітати «вигнанку», аби не накликати гніву. Тоді жінка вирішує переглянути все своє життя і запрошує на день народження людей, з якими давно не спілкувалася, але насправді найважливішими для неї. Ця ситуація дає їй можливість розібратися в собі і змінити своє життя. Тож знову йдеться про «зривання масок», повертання справжніх сутностей речей — однієї з найпоширеніших міфологем драматургії «восьмидесятників».

Криза моральних цінностей соціуму проявилася і в констатації фатально-го розриву і непорозуміння поміж поколіннями, яке опонувало минулій ідеологемі «спадкоємності», непорушності зв'язків між батьками й дітьми. Так, міфологема конфлікту поколінь увиразнюється в п'єсі «Тема для дискусії» С. Кисельова, коли спроба підлітків «пожити дорослим життям» призводить до серії розчарувань в собі і близьких, у неприйнятті цих правил. Фактичне існування у «тепличному» підфарбованому світі робить їх безпорадними в цинічному «дорослому» просторі, що існує за іншими законами. Таким чином, у «Темі...» увиразнюється неприйняття молодими способу життя попереднього покоління.

Загострення розриву констатується появою цілої серії п'єс, де йдеться про підліткову злочинність, як вираження протесту проти світу дорослих. Ця тенденція до криміналізації наочна в п'єсі «Банка згущеного молока» Я. Верещака, де дія відбувається у колонії для малолітніх злочинців. Прийом «гри у гри» дає змогу поєднувати сучасне й минуле, реальний і уявний плани. Підліткам пропонують розіграти на сцені ситуації, які призвели їх до скоєння злочину (метод, справді близький застосованому в психіатрії). Таким чином, знову сам факт злочину відходить на другий план, його моральність-аморальність не є предметом дослідження автора, на першому плані — аналіз причин, що призвели до скоєння злочину. Характерно, що у п'єсі всіляко акцентується документальність ситуацій (визначення жанру як «драматичний репортаж-попередження», моделювання сленгу зони, «життєподібний» уривчастий ритм реплік тощо). Проте, драма хвибує на схематизм, логічну неузгодженість, штучним виявляється і фінал із раптовим «перевихованням» злочинців — як данина офіційному радянському оптимізму. Якщо у п'єсі Я. Верещ-

щака відбувається ретроспекція злочину, то у драмі М. Віргінської «Робін Бобін» безглуздий злочин проходить на очах глядачів. У центрі уваги молодіжна компанія, яка безтурботно проводить час за пляшкою. Так само легко стається злочин: дівчину вбиває її ж коханий. Проте це аж ніяк не комплекс Отелло, а скоріше, результат їхнього способу життя — всепоглинаючої прірви, яка проковтує все у свою бездонну пащу згідно відомого віршика для дітей про «Робіна».

Ще жорсткіше криміналізація проявляється у п'єсі В. Босовича «Залізні солдати». Тут нібито поєднуються дві міфологеми: агонального світу з викриттям фальші та фатального розмежування поколінь. Автор втілює в тексті своєрідний «останній зойк» прокомуністичної романтики й героїзму, які вже відгонювали неофашизмом у радянському варіанті. Група підлітків створює бойову організацію для боротьби з несправедливістю і покаранням «ситих» нечесних функціонерів системи. Таким чином, «ворогами» стають офіційні представники влади, по суті, перевертні, що одягають «ідеологічні» маски для реалізації власних програм. Але ці юні «народні месники», заражені романтичними ідеологемами, в які давно не вірить старше покоління, зяті у вірності підточеним богам на глиняних ногах. По суті, вони приречені. І констатуючи їхню трагедію, яка межує з божевіллям, автор все-таки симпатизує їм, а не тим, за ким вони полюють, — бездушним інтелектуальним цинікам, які оволодіють майбутнім. Тобто, *модель* боротьби тут існує, але в зовсім іншій площині. Ідеологічна фальш якраз і провокує конфлікт між поколіннями: те що для одних є захисною маскою, щитом для прикриття справжньої сутності, для інших стає зброєю, приводом для реалізації амбітності нових завойовників світу. Підсумовуючи, можна сказати, що в основі перелічених текстів — зняття фальші, руйнація образу «причепуреного суспільства», конфлікт із площини «наших» і «чужих» переміщується для багатьох у конфлікт із собою, у конфлікт із нав'язаними стереотипами, «нормами», які лише закамуфлюють виразки, а не усувають їх. Саме цей фальш і руйнує душі людей, як і стосунки між ними.

Наступна ідеологема, яка зазнала тотальної деструкції, виявилось утвердження міцної сім'ї, подружньої вірності, як запоруки здорового суспільства. Міфологема розриву подружжя втілюється в різних інверсіях. Аналіз причин феномену розлучення дає ключик до розуміння суспільної кризи в цілому. Зокрема, причиною руйнації шлюбу у В. Бойка в п'єсі «Просто Віра» стає тотальне недовір'я і підозрливість, яким було просякнuto тогочасне суспільство. За сюжетом п'єси чоловік і жінка, що подали на розлучення, проводять «прощальну вечірку» у ресторані. Чоловік переконаний, що причиною став коханець жінки, натомість з'ясується, що жінка просто навчалася на вечірньому факультеті, а на розлучення подала саме тому, що чоловік вигдавав цю фальши-

ву ситуацію і сам же змирився з нею. Оця атмосфера нещирості, потайних звинувачень і зруйнувала хитке полум'я шлюбу. І хоча фінал чоловік запізно кидається навздогін Вірі, і фінал зависає знаком питання, приреченість їхніх стосунків очевидна.

Тотальної руйнації і висміювання зазнає ця міфологема в п'єсі А. Крима «Фіктивний шлюб». Незвичайне випробування випадає на подружжя в цій сатиричній комедії. Головний герой Буланов, «чоловік із великим майбутнім», як іронічно характеризує його автор, вчений із провінції, що заради втілення мрії про столичну прописку погоджується на тимчасове розлучення і фіктивний шлюб за кошти. Тож драматург розкриває характерну міфологему — система, яка перетворює шлюб у своєрідний товар. Але ситуація стає неконтрольованою: «фіктивна» жінка закохується в Буланова і бореться за нього, а колишню жінку Машу колеги сватають за начальника відділу. Таким чином, ми маємо яскраву комедію положень із вдало придуманою ситуацією і виписаними характерами-масками. Фінал, п'єси надто саркастичний: весь науково-дослідний інститут переїжджає зі столиці до Гусятина, з якого так хотіло втекти подружжя Буланових.

Абсурдність ситуації спровокована тоталітарною системою, яку герої намагаються обминути й «провести», і яка все одно ловить їх у свої тенета, провівши через пекельні кола маскувань і принижень.

Наступним кроком у викритті моральних засад існуючої системи — деструкція ідеологеми про «щасливе дитинство», яким нібито забезпечується малі мешканці країни рад. Розвінчання її здійснює в ряді п'єс Вс. Нестайко. Тут уже «неблагонадійними» героями стають навіть не підлітки, а просто діти, як-от *Вітька Магеллан* з однойменної п'єси чи *Дмитрик* із драми «Слідство триває» — шестикласники. Характерно, що автор послідовно шукає причини дитячої злочинності у дорослих. Так, Дмитрик, хлопчина «з недитячими очима, страдницькими» — покинута дитина шанованого в суспільстві професора. Автор застосовує особливий настроєвий прийом: починаючи і закінчуючи п'єсу піснями. В пролозі це схоже на штамп радянського оптимізму: «Хай завжди буде сонце!», а у фіналі — тужлива народна пісня «Летіла зозуля». Вс. Нестайко ніби знімає ще одну фальшиву маску радянського міфу про соціальну благополучність.

Та найбільш вразливою із усіх запропонованих ідеологем можна назвати, напевно, міф про недалеке майбутнє з комуністичним раєм. Деструктивною відповіддю на нього стали своєрідні п'єси-антиутопії. Зображення напівфантастичного «західного» світу давало можливість реалізації притчі, алегорії хижої сутності влади у власному суспільстві. Зокрема це напівфантастичні п'єси Ю. Щербака «Допит» та М. Віргінської «Суспільне благо». В обох текстах зма-

льовані далекі країни з диктатурою, яка намагається владарювати навіть свідомістю людей. Так, у Ю. Щербака для контролю думок винайдено спеціальні «нашийники», а у М. Віргінської відповідно машину. Ця форма дозволяла «озвучити» й думки героїв, створивши другий план дійства. Але якщо в першій п'єсі герой «перехитрив» пристрій і звільнився, то в другій — головний герой гине, нехтуючи традицією оптимістичних фіналів. По суті в цих антиутопіях створювався дієвий образ ідеологічної машини, як засобу утримання влади, машини, з «нашийником» якої перебувала й українська драматургія.

Тепер зазначимо основні формально-стилістичні тенденції тогочасних п'єс. Перш за все, драматургія восьмидесятників тяжіла до більш камерних текстів на відміну від своїх попередників. Тематично більшість із них стосувалася сучасності, до того ж локальних ситуацій. В критиці навіть поширюється такий термін як «дрібнотем'я». Жанрово тексти тяжіють до психологічної драми, рідше — сатиричної комедії. Основними персонажами виступає молодь, підлітки. Конфлікт нерідко зосереджується поміж персонажами різних поколінь. Персонажі (зокрема антигерої) втрачають ознаки маски, стають більш складними, неоднозначними. Хоча основні засади, зокрема реалістичність, правдоподібність, спільна з п'єсами 60-70-х років, цей реалізм має відмінності — схильність до змалювання психологічних нюансів, гри в гри. Характерним прийомом стає використання принципів «дискусії», «наради». Текстам цього періоду властиве також використовувати незначний випадок, або дріб'язок, як відправну точку для подій драми.

Проаналізуємо основні тенденції сценічної долі цього покоління, використовуючи форму репертуарної колегії Міністерства культури 9-НК, порівнюючи кінець 70-х і кінець 80-х років. Перш за все, зменшується у процентному відношенні загалом постановки сучасної української драматургії (18% авторів, 17% — назв п'єс і 15% — глядачів). Характерний факт співвідношення з сучасною російською: якщо раніше українські і російські п'єси майже порівну потрапляли на сцени України, то тепер відбувається різке розшарування: постановки українські майже вдвічі скорочуються, а російські відповідно ж і зростають (40% авторів і 43% — публіки). А за кількістю нових постановок, ці цифри — ще більш різкі: 33 і 120. Серед театрів — лідерів за кількістю українських радянських п'єс в репертуарі серед перших лишається Київський ім. І. Франка та Львівський ім. М. Заньковецької, але переважно за рахунок старих вистав, а не нових постановок. Серед п'єс-хітів (тих, які пройшли більше 100 разів) на першому місці серед українських сучасних несподівано опиняється досить посередня п'єса Л. Никоненка «Сільські дівчата», поставлена у восьми театрах, переважно для «виїзних» вистав, на другому місці — також проміжна п'єса «Шиндаї», режисера, який епізодично зайнявся драмою. Серед інших до

лідерів потрапили також Я. Стельмах, А. Крим, В. Босович, В. Канівець. Різко зменшилася роль в репертуарі минулих «флагманів» — М. Зарудного (4 назви) та О. Коломійця (2 назви). Натомість серед драматургів другої хвилі найбільше ставилися В. Босович (4 п'єси у 10 театрах, найпопулярніші «Залізні солдати», «Наодинці з долею») та А. Крим (5 п'єс у 10 театрах, найпоширеніша «Фіктивний шлюб»). Ставляться також Я. Верещак (2 п'єси, 2 театри), Я. Стельмах (2 п'єси, 9 театрів), Ю. Щербак (2 п'єси, 3 театри), В. Канівець (5 назв, 7 театрів). Варто врахувати також, що ця форма не враховувала постановки студійних театрів, а їхні вистави хоч і збирали здебільшого нечисельну аудиторію (малі сцени), проте мали значний мистецький резонанс, як спроба створення альтернативної театральної культури. Проте наявна загальна тенденція до зменшення ролі української сучасної драматургії у порівнянні з російською, іноземною, підкреслена переходом від великих сцен до малих, камерних, студійних.

Підсумовуючи основні тенденції цього періоду, сформулювати риси діалогічної моделі «автор-театр». Тоталітарна радянська система все ще виступає замовником певного типу театру і драматургії, як повідника її ідеології, але система в ситуації кризи, вона розхитана внутрішніми «тектонічними» зсувами, тому цензурні утиски ослабли, драматургія вступає в небезпечну гру із системою. Театр витворює альтернативні форми — більш камерні, мобільні, вільніші до нововведень і експериментів, що провокує і появу драматургії нового типу.

Зникнення фундаментального принципу ідеологічної міфологізації — вмотивування правомірності існуючої влади — спричиняє спробу витворення лідерства іншого типу — національної інтелектуальної еліти, проте вона не знаходить належного розвитку і зрештою заходить «у глухий кут». Основні засади ідеології, такі як принцип боротьби за утвердження нової влади і моралі, утвердження спадкоємності поколінь і міцної сім'ї, щасливого дитинства і недалекого комуністичного раю — поступово зазнають деструкції і розвінчання в текстах восьмидесятників. Натомість утворюються інші міфологеми, які симптома-тизують тотальну кризу, розвал, викриття фальші, розвінчання масок.

Драматургія схильна до менш масштабних і малонаселених творів, до локальних ситуацій, натомість більша увага надається деталям. Автори зосереджуються на несподіваних мотиваціях, аналізі причин, що призводять до тих чи інших фактів, і саме вони спричиняють радикальне переакцентування смислів, знаходження нових підтекстів.

В центрі уваги стає переважно молодь, конфлікт поколінь, руйнація традиції, оскільки у період тінейджерства найгостріше відчуються суспільні виразки, «болючі» точки. Непорозуміння, неприйняття способу життя старших, криміналізація як крайній вираз протесту проти пануючих моральних

догм симптоматизує тотальну деструкцію і знаменує перехід до нової системи. Деструктивність починалася обережно, так би мовити, з обсіпання штукатурки і фарби — з викриття фальшу, подвійного дна, неоднозначності характерів і суперечностей, або ж до постійного маскувannya, гри у гри, які насправді виявляють істинну сутність речей. Конфлікт із площини «наших» і «ваших» переміщується у конфлікт особистості із нав'язаними їй стереотипами, «нормами», які лише закамуфлюють виразки, а не усувають їх. Але саме цей фальш і руйнує душі людей, стосунки між ними. Ще одна визначальна риса — полемічність п'єс: герої постійно дискутують. В багатьох текстах використовуються збори, наради — офіційні й неофіційні. В окремих п'єсах з'являється спроба соціальної опозиції, протесту чи у вигляді антиутопій, де в ролі фантастичних далеких країн виступає власне суспільство, чи навпаки у максимально документалізованих текстах в стилі стенограми, репортажу тощо. У цих п'єсах більше запрограмованого розігрування, ніж власне гри, більше маскувannya, ніж глибини почуттів, більше слабкості, ніж сильних вчинків. Основним жанровим різновидом стає психологічна драма, але без глибин цієї самої психології. П'єси цього періоду уникають радикальних формальних експериментів, лишаючись у рамках реалістичного тексту, елементи постмодернізму проявляються хіба що в біографічних текстах, де використовується цитування і колажний принцип.

В цей період драматургія ще підтримується державною політикою, існує відлагоджений інститут фахового існування драматурга — квота, гранти, семінари, навчальні лабораторії, видання збірників і окремих п'єс, розповсюдження по театрах, контроль за виплатами авторської винагороди (в найближчому майбутньому вся ця система буде зруйнована). Проте цифри зниження відсотків сучасної української драматургії в репертуарах театрів практично вдвічі за останнє десятиліття, натомість зростання питомої ваги російських, інших іноземних п'єс, засвідчували ситуацію кризи в драматургії і відповідно констатували ослаблення національної креативності українського театру.

Тож попри свої суттєві зміни відносно попередників — у викритті фальші, руйнації основних принципів ідеології як неоміфології, ця драматургія лишилася локальною, не зачіпаючи суттєвих структурних змін, не вербалізуючи універсальні моделі, не пропонуючи нової естетичної мови чи нових напрямків драматургічного пошуку. Вона була констатуючо-деструктивною, але і в цій деструктивності робила обережні кроки. Вона влучно завчасно діагностувала руйнацію системи, можливо, готувала її, демонтуючи конструкції і культи, але не передбачила, що може бути підхопленою нищівним потоком і похованою під уламками. Проте її шлях був цілком логічний і вмотивований з огляду загальнокультурної ситуації і характеру діалогу «автор-театр».

1. Универсальная модель культуры // www.countries.ru/library/theory/index.htm.
2. Слово. Знак. Дискурс: Теорія діалогізму М. Бахтіна. — Львів, 1996. — С. 308.
3. Там само. — С. 310.
4. Дискурс // www.krugosvet.ru/articles/82/1008257a1.htm.
5. Бентли Э. Жизнь драмы. — М., 1978. — С. 139.
6. Михоэлс С. Статьи, беседы речи. — М., 1965. — С. 56.
7. Міфологема // www.krotov.info/spravki/temy/m/mif.html.
8. Коновалова Ж. Ф. О теории Р. Барта и практике советской мифологии // www.magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/9/o_kn02.html.
9. Гавел В. Слово про слово // Український театр. — 1991. — № 1. — С. 2-3.
10. Бойко В. Фестиваль української драматургії... на Україні // Современная драматургия. — 1987. — № 4.
11. Кошелівець І. «Драматургія О. Корнійчука на тлі радянського літературного побуту» // Сучасність. — 1961. — № 1.