

16. Юнгер Фридрих Георг. Гельдерлін і Ніцше / Пер. с німецького А.В. Михайловського / Фридрих Георг Юнгер. – "Праксис", 2001 <http://www.nietzsche.ru/>
17. Эккерман И.П. Разговоры с Гёте / И.П. Эккерман. – М.: Художественная литература, 1981. – 687 с.

Аннотация. Українець С.Я. Романтическая ирония как форма создания бездны.

Статья посвящена исследованию романтической иронии, которая, устраняя из своего поля понятие истины и превращая в истину «бесконечное отрицание», является своеобразной «игрой в мир». В эстетичном дискурсе романтизма романтическая ирония формирует особенный тип мироотношения, связанный из деструктивно разрушительными тенденциями и очерченный в философском творчестве Ф. Шлегеля, Гете, Гельдерлина, Новалиса, Т. Кепке и др.

Ключевые слова: романтическая ирония, человек романтиков, фаустовский человек, бесконечна рефлексия, негативная бесконечность.

Summary. Ukrainets S.Ya. Romantic irony as a form of creation of abyss.

The article is devoted to the research of romantic irony, which, removing from its field the concept of truth and converting a «endless denial» into truth, is the original «playing the world». In aesthetic discourse of romanticism romantic irony forms the special type of relation to the world, connected with destructive tendencies and outlined in philosophical works of F. Shlegelya, Gete, Gelderlin, Novalis, T. Kyopke and other.

Key words: romantic irony, human of romanticists, Faust's human, endless reflection, negative endlessness.

Надійшла до редколегії 29.10.2011 р.

УДК 111.852

М.В. Каранда

**ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІДЕЙНО-ОБРАЗНОГО КОНСТИТУЮВАННЯ
СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТУРГА**

Статтю присвячено вивченню естетико-мистецтвознавчої проблеми розширення функцій сучасного українського драматурга. Досліджується сучасна драматургічна тенденція формування в Україні ґрунтового діалогізму із європейськими філософією та мистецтвом на змістовному рівні. Виявлено в контексті сучасної драматичної мови рух від десакралізації до неосакралізації.

Ключові слова: естетика театру, транскультурне мислення, поліфункціональність драматурга, контекст драматичної мови, неосакральні драматичні образи.

Портрет сучасного українського драматурга проситься бути виписаним інструментарієм як соціології мистецтва, так і за допомогою естетики художньої творчості та естетики театру, зокрема. Художня критика в особі Олександра Ірванця гостро і болісно закидає українській драматургії звинувачення у безликісті, непомітності на європейському театральному дереві: «А, може, українські драматурги вже п'єс не пишуть? Та ж начебто ні, окрім... В. Діброви, на цій ниві працює чимало творчих особистостей – від Неди Нежданой та Ірени Коваль і аж до Ярослава Верещака та Сергія Щученка. Їхні п'єси часом виринають на кону того чи того українського театру, – але і в такому випадку вони не відповідають кондиціям «Bonner Biennale». Там ідеться про «Neue Stuke» – про справді нові п'єси, написані нинішнього року..., і тоді ж поставлені на сцені» [4]. Естетичні особливості контексту драматичної мови навіть цих, «несучасних» сучасників самі по собі є малодослідженим об'єктом.

Останнім часом у філософсько-культурологічному дискурсі, пов'язаному з драматургією, розповсюджені дві крайнощі. По-перше, спокуса редукувати аналіз до

розбору тільки драматичного тексту, зводячи його до літературного жанру, нехтуючи законами сценічного сприйняття. По-друге, намагання вдаватися виключно до царини театральної критики, беручи до уваги тільки режисерські знахідки, ототожнюючи певним чином роботу останнього і драматурга. Спроба подолання цих недоліків, з точки зору естетичної феноменології, і складає актуальність навернення до дискурсу сучасної драматургії взагалі та української в її європейських духовних зв'язках і перетинах, зокрема.

Виявлення соціально-культурологічних параметрів сучасного театру, особливостей ідейно-образного буття як самих драматичних текстів, так і вивчення творчої долі окремих сучасних українських драматургів, було започатковано в театрознавчих працях А. Баканурського [1], В. Корнієнка [1], Н. Мірошніченко [7], О. Семашка [9], Н. Чечель [10], М. Шаповал [11].

Проблема духовної діалогічності українського драматичного мистецтва із європейською естетичною та мистецькою традицією має право бути розглянутою у площині маніфестування новітньої світоглядної ролі українського драматурга. Адже в останні два десятиріччя народжено оригінальну основу новітньої національної драматургії, яка не відсахується від замуленої ідеологічною демагогією духовності, а саме з неї – духовності нетривіальної – створює проєкції художніх образів. **Метою статті** є дослідження ідейно-образного контексту драматичної мови та функцій сучасного українського драматурга. Рамки статті опрідметнено розглядом текстів симптоматичних сучасних українських митців-драматургів – Ірени Коваль та Володимира Сердюка та контексту їхніх п'єс – арт-подій в Україні і світі.

У традиційному значенні в поняття «драматург» закладено проблему авторства драматичного твору. Виходячи із сучасного європейського досвіду технічного використання терміну, його навантаження просувається більше від значення «автор» до наповнення «літературний і театральний консультант», який працює з певною трупю та певним режисером або людиною, яка є відповідальною за підготовку конкретної вистави.

Першим драматургом в естетичному, а не технічному значенні був Лессінг. Його «Гамбургська драматургія» є збіркою критичних статей та теоретичних розмислів про драматургію і знаходиться біля витоків сучасного розуміння сенсу практичної та теоретичної діяльності, яка передує виставі. До речі, в німецькій мові, на відміну від французької, є різниця між тим, хто пише п'єси та тим, хто займається постановкою й інтерпретацією тексту. Інколи відбувається спроба поєднати обидва сенси, як у випадку Бертольда Брехта. Але сучасність тяжіє до постійних сталих тандемів «драматург-режисер», де учасники обрали одне одного і творчо співпрацюють.

Українська драматургія народжувалася естетично і темпорально адекватною, із суспільством «у ногу», адже і Котляревський, і Карпенко-Карий відчували суспільні потреби та відгукувалися на них влучною драматургією. Для вітчизняної сцени писав Іван Франко, Леся Українка зі своєю метафоричною поетичною драмою. Винниченко поклав край романтично-побутовій традиції п'єсописання і впровадив новітній реалізм з елементами неофройдівського психологізму. Тематично це були п'єси про інтелігенцію, про маргіналів, про місто. Згодом разом із Лесем Курбасом у нашу драматургію ввійшов Микола Куліш, який, на думку Марисі Нікітюк залишив нам тексти, що «були і залишаються піком української та україномовної драматургії. Культура міста і національний колорит, інтелектуальні сюжети, а також рефлексії на найважливіші суспільні події: від Голодомору й Громадянської війни до українізації та сталінського терору, – усе відобразилось у них» [8]. Але далі тоталітарна ідеологія сталінсько-брежнєвської епохи взяла в шори українську драматургію та спрямувала до виродження як змісту, так і художньої форми. Сучасна драматургія в Україні переживає період становлення та пошуку ідейно-образних концепцій, які дозволять гідно відобразити всі складнощі буття нашого сучасника.

Перше, що слід зазначити із новітніх світових тенденцій, це поліфункціональність драматурга в сучасному театрі. До його обов'язків включено підбір п'єс для репертуару театру, виходячи із актуальності або соціально-естетичної чи практичної користі, комбінування текстів, відібраних для однієї вистави. Драматург збирає матеріали, які відносяться до драматичного твору, інколи йому доводиться складати документальну програму опрацювання цих матеріалів. Він виступає і як адаптер, коли пристосовує чи змінює текст (засобами виступають монтаж епізодів, колаж, купюри або повторення окремих пасажів). Сучасний драматург є посередником між глядачем та перекладачем, коли п'єсі потрібно подолати мовно-ментальний кордон. Подекуди йому випадає нагода бути інтерпретатором, коли він виділяє змістовні сполуки драматичного тексту і письмово викладає аргументи відбору. Драматург має право час від часу втручатися до процесу репетицій із своїм критичним, більш свіжим поглядом, ніж режисер, який прив'язаний до щоденних репетицій. Таким чином, драматургу в естетичному сенсі належить гіпертворча поліфункціональність, яка межує із різними типами діяльності і підносить цього митця до рівня внутрішнього критика і зовнішнього (для художньої публіки) символу, знакового обличчя вистави.

Яким чином сучасні драматурги здійснюють «наведення мостів» із європейським світоглядним спадком попередніх епох? Адже мистецтво без зобов'язань – це ілюзія, театр ХХ і ХХІ століть також конститує новітні творчі кредо.

Г.Д. Гачеву належить доволі різке суждення: «Коли сценічна дія потонула в діалектиці – дуелі слів, театр став помирати, хоча вбивці вистави – Шилер і Гете – більш за все вболівали за театр, <...> але саме вони, як ніхто, видовищність забили словесністю» [3, 258]. Тут є, безумовно, доля правди. Проте у цього процесу було своє виправдання – необхідність враховувати зміни в способі і ритмі життя у порівнянні із попередніми епохами. Тому драматичний пошук Шилера і Гете надихався новою концепцією людини, новою концепцією суспільства, новою концепцією мистецтва: установка на «щирість» і «людяність», на первинність висловлюваної ідеї (тенденції) означала перегляд старої форми театральності...

На зламі ХХ – ХХІ століть змінено історичні смаки і концепція людини потопає у вирі постмодерністських експериментів з означень, тому знову постає питання про ймовірність смерті театру. Але він, театр не помер. Головна тенденція в сучасній українській драматургії є тому запорукою. Сьогодні тут визрівають можливості театру як «не-театру», можливості театрального тексту як існуючого на перехресті множини художніх мов. Одна з них безпосередньо звертається до класичного театрального досвіду глядача, і щоб ним скористатися, необхідно зануритися до змісту драматичного тексту, який синтезував ремінісценції ідей Канта, Толстого та Винниченка – п'єси Ірени Коваль «Поганські святі».

Ідея кантівського «категоричного імперативу» для сучасного театру не є новою, адже вона з моменту свого народження мала на увазі надзвичайно високий ступінь особистісної самоідентифікації, у своєму роді самосмиренний індивідуалізм, «етичний соліпсизм», якщо згадати вдалих термін М. Бахтіна: відкриття своєї самості призводить до почуття відповідальності перед іншими. Це відбувається в українській драматургії упродовж останніх двох десятиліть. І це не може не провокувати розвинуту форму психологічного аналізу: «я» загальнолюдського, етнонаціонального і особистісного, що виокремлено і затверджено в сучасному мистецькому просторі.

Кантівські мотиви в українському викладі посилені невимушено та органічно у п'єсі Ірени Коваль «Поганські святі» та перетлумачені у виставі за цією п'єсою «Лев і Левиця», прем'єра якої відбулася в грудні 2002 року в Київському Молодому театрі, збуривши українську і світову театральну громадськість. Режисером вистави виступив Станіслав Мойсеїв, який запросив до експериментального проекту свого театру зірок з Національного академічного театру імені Івана Франка – Богдана Ступку та Поліну Лазову.

Куди є інтенційованою образність п'єси-події? Перед глядачем розгорнуто у декількох хронотопах «історію навпаки», історію спалення ідолів, якими обставлено у художній свідомості останніх століть творчість і справжнє особисте життя Льва Миколайовича Толстого. Драматург обережно взяла з реальних щоденників яснополянського графа і графині діалог між Чоловіком і Жінкою, з усім боєм та щастям, гендерною нетотожністю, моральними злетами та ганьбою обох душ, які такі були в житті шлюбною цілісною істотою. Можна виписати ретельний аналіз неофройдистських, феміністичних, постмодерністських естетичних першоцеглин у платформі драматурга. Зазначимо зараз лише ситуацію екзистенційного вибору, яка є знаковою для української драматургії сьогодні.

У цій п'єсі авторка пропонує вибір молодій дівчині, майже дитині, у ніч перед вінчанням, читаючи щойно подарований щоденник нареченого (немолодого Льва), вирішити, бути чи не бути коханню. Адже відвертість мови щоденника шокує, рожеві ілюзії втрачено: культ хтивості, бруталності, хижості будь-яких пристрастей складає ество майбутнього чоловіка. Це і є останній епізод п'єси. Вся попередня мука різних вікових змагань стає зрозумілою, адже Соня стала жінкою не в першу шлюбну ніч, а рівно на добу раніше, коли обирала крізь сльози дволикість нареченого і сподіваючись на Божу благодать, яка зцілить їх обох. Життя стало суцільним «зализуванням ран», із сп'янінням від крові та спокутою рівно розділеного болю, мабуть через той самий «моральний закон всередині нас».

Режисер відчув політ драматурга «над біографізмом», тому вистава вийшла епічною, кожна родина тут може побачити найщемніші власні проблеми, а кожна нація – щеплення від пристрасті кумирності. Адже художній геній людини часто ставав предметом майже культового поклоніння в історії культури. П'єса дає і щеплення від скидання здобутків генія у профанність. Діалог Толстого із Кантом продовжено діалогом родини Толстих із нащадками: «*Соня*: Ти зовсім не Месія, Лево Миколайовичу, ти просто письменник, якого Бог обдарував великим талантом. І ти зрадив Його своїм філософуванням... *Лев*: Я намагаюся стати людиною... Я можу боротися із злом навколо мене. *Соня*: Але мені ти не можеш допомогти! (після паузи дивиться на небо) Перед цією таємницею всі мої пристрасті видаються неістотними» [5, 74]. Так драматург обережно виписує неосакральний драматичний образ жіночності, яка сягає біблійних сторінок. Адже ще апостол Павло заповідав всім чоловікам ставитися до своїх дружин, як до «посудини витонченої», сенс якого – приводити нове життя у світ.

Так українська сучасна драматургія вдало звертається до умовної метафізичної мови, розуміючи під нею неперервний досвід аксіологічних розмислів, які знаходять універсальні основи людського життя; власне, тільки спираючись на них, драматична мова зможе відбутися у новій якості в Україні.

Навчання публіки через показ фізичного смислу того, навкруги чого рухається розмисел, – це шлях іншого талановитого українського драматурга, Володимира Сердюка. У п'єсі «Сестра милосердна» він пропонує мислити, і про-являти мисленнєве в події життя. Цим шляхом, як одним із можливих, і дістанемося до контексту. На думку театрознавця Мар'яни Шаповал, «п'єса В. Сердюка дає нам найширше, платонівське розуміння ілюзії, яке озвучує людина стара і немічна, що лишилася віч-на-віч зі смертю. І має колеса замість крил. Отже, прожите життя мислиться ілюзією» [11, 12]. Попри цю інтенцію, п'єса насичена світлом і радістю. Оптимізмом це назвати не можна, бо стереотипне його обрамлення асоціаціями не на користь змісту, закладеному у п'єсі В. Сердюка.

Три діючі особи встановлюють зв'язок між минулим і майбутнім, іронізуючи над сучасним, наскільки це можуть собі дозволити двоє глухих дідів (Лисий і Бородань) та гарненька медсестра, що годує, розважає, втихомирює, творить разом із ними. Медсестра, співчуваючи своїм пацієнтам, знаходить навіть їхніх дорослих дітей і приводить до хоспісу. Але душевна насолода у зустрічі відсутня (доньку «грає» пластикова лялька). Комічне маразмування і життєлюбність для персонажів є основами комунікацій із світом, комунікацій, які вже майже дійшли кінця. Фінал вибухово заперечує смерть.

Парадокс «актора» і «режисера» відбувається поза межами реальності: глядач несподівано стає свідком свята, здійснення мрій двох старих. Медсестру Лору Форже світ визнає першою в аматорському відео (фільм про життя з пацієнтами). Першою з усіма атрибутами – кришталевим кубком та діамантовою короною. З церемонії вона тікає, щоб розділити радість із реальними лауреатами, проте встигає тільки попрощатися. Вічність їх стріне танцюючими степ у фраках, без інвалідних візків. Репліка: «дивись наше веселе кіно і тоді ми зможемо бачити тебе» набуває змісту і значення творчого заповіту, а в його інтерпретації уможлиблюється платонівський метод.

Справжнє дійсно знаходиться у світі ідеальних якостей. Найменша одиниця буття – це «бджола, яка літає навкруги величезного храму, своїм летом утримуючи цей храм і Всесвіт у рівновазі». Коли Платон говорив, що поет є людиною крилатою, навряд він мав на увазі двох дідів, що кружлятимуть над сценою на інвалідних візках. Сковорода теж не уявляв сродну працю конкретної бджоли у кружлянні навколо храму. Досить просто це уявити глядачеві сучасного українського драматичного шедевру – «Сестри милосердної», де бджолині душі, маленькі у всесвіті, але крилаті, належать зруйнованим тілам, та переважно – і поцейбічній, і потойбічній Вічності. Таким чином п'єса має в своїх онтологічних засадах потужний художньо-дискурсивний імпульс проблеми аксіологічного динамізму, руху ціннісних орієнтирів, пульсації милосердних подій-цінностей як контроверз самовітчуженню, безподієвій самотній константі.

Осмислення руху, який став подією, може переобразити наше світовідношення, наше ставлення до свого ества і до інших людей. Серен К'еркегор та Клейст бачили в маріонетці ідеальний образ акторського тіла, вони роздумували про цю дивовижну здатність рукотворної театральної істоти перетворювати всі свої рухи у події. Спостерігаючи за постановкою Бурнонвілем балету «Фауст», К'еркегор намагався досягнути фізичний зміст того жаху, який кожного разу охоплював глядача, коли він бачив танець Мефістофеля. На думку К'еркегора, ефект досягався тим, що стрибок Мефістофеля народжувався з абсолютно застиглої, навіть упокоїної в собі тілесної пози; це не стрибок, за приготуваннями якого глядач може спостерігати, не пересування сценою кроками, це рух раптового прориву, миттєвість, настільки фізично невмотивована, що здійснює ефектний вплив на художнє сприйняття максимально.

Цей приклад говорить про естетичне значення руху і як засобу виразності в театрі, і як засобу символізації, відсторонення від міметичного підходу в драматургії. Таке бачення творчого процесу притаманне Катерині Демчук у фарсі для маріонеток «На виступцях» (місце відьомського шабашу). Рух ляльок приваблює і такого драматурга, як Олега Миколайчука-Низовця у п'єсі «Зніміть з небес офіціанта, або навіть нам позаторішний сніг». Людина все ще прагне у сучасному світі відчувати себе деміургом, вчителем, врешті решт, ляльководом. Але джерело руху для головного героя залишилося невідомим, чого не скажеш про автора п'єси. Проте драматургу цікаво поставити проблему відповідальності за рухливу гру.

Творці сучасної української драматургії далеко не перші, хто почали замислюватися над «означуванням та буквальністю» жесту і руху. Достатньо пригадати про «відчуження» Брехта, «театр жорстокості» Арто, «відмовний рух» Мейєрхольда і Ейзенштейна, про практику театрів абсурду 20-50-х років (від Хармса і Введенського до Беккета), прозу Кафки і Платонова. Всюди ми знайдемо пошуки природного жесту і руху.

«Ми хотіли б воскресити ідею тотального видовища» – писав у 40-і роки ХХ століття Антонен Арто, один з провідних теоретиків театру абсурду та жорстокості. Його бажання воскресити «тотальне видовище» має і історичні, і сучасні підвалини. Людство від витоків свого існування завжди вирішувало проблему об'єднання масового та індивідуального, всезагального і особистісного. Переважаючим завжди було прагнення соціуму підкорити індивідуальне масовому. В цьому процесі найактивніша роль випала мистецтву та митцю, які створювали способи морального захоочення і певні технології дії, впливу на індивіда і особистість, розчинену у натовпі.

Експерименти у цьому напрямку тривали упродовж всієї історії мистецтва і напередодні ХХ сторіччя призвели до виникнення таких масових, тотальних видовищ, які не мисляться без ідола, кумира, супермена, надлюдини, яка «гвалтує волю натовпу» [12, 262].

А. Арто, створюючи теорію театру жорстокості, мав утопічні ілюзії про те, що «всеохопність жорстокості слугує мірою нашої вітальності, повертаючи нас обличчям до наших можливостей», що за її допомогою в масах прокинеться бажання «боротися із злом». Дійсно, режисери Ж.Л. Борро, Р. Блен, драматурги Беккет, Адамов, Іонеско в 1950-ті роки змогли створити такий театр, який крізь ірраціональне та діонісійське начало зумів оживити анемічний натовп європейської спільноти. Але сьогодні це призвело до колосальної масової жорстокості, вихованої своєрідним символом часу – ідолем, позбавленим всього людського [12, 263].

Симптоматичним для сучасної української драматургії є дискусія з європейським драматичним досвідом і свідоме чи підсвідоме неприйняття театру жорстокості, проте тяжіння до швидкісного, прискореного програвання в театр абсурду (роботи Лариси Паріс, Катерини Демчук, Ірени Коваль), колись унеможливленого історико-культурними передумовами домінування соціалістичного реалізму. Тяжіння до збирання розщепленого постмодернізмом, деконструйованого образу буття також притаманне нашим сучасникам, особливо традиційно змістовні аксіологічні нотки помітні в творчості Ярослава Верещака та Володимира Сердюка. Проте, слід пам'ятати, що відшукуються ці сенси у полілозі з протилежною драматургічною тенденцією, представленою в творчості ідеолога російської «нової драми» Михайла Угарова («театр як поводитир у глухий кут»).

Знаково, що нова українська п'єса не боїться жанрового експерименту та експерименту з мірою експресії, спрямованої на глядача, не боїться виходити з тіні класиків, що, безумовно ставить її в гідну діалогічну позицію із європейським мистецтвом.

Перспективи поглиблення теми вбачаються у вивченні аксіологічних акцентів художньої мови найновітніших авторів. Як свідчить Марися Нікітюк, головний редактор порталу Theatre.com.ua, 2011 рік є плідним на відкриття: у рамках Драматургічної лабораторії «Тиждень актуальної української п'єси» були представлені тексти Катерини Бабкіної, Сергія Лисенка, Сергія Щученка, Олега Гончарова, Валерія Бобровича, Олега Юніша, Артура Млояна, Юлії Капусти та ін. Також читалися як офф-програма п'єси реалізованих у Росії драматургів Максима Курочкіна та Наталії Ворожбит. У Центрі Леся Курбаса відбулися читання у пам'ять Анни Яблонської, загиблої в теракті у Росії, – читали її останню п'єсу «Язичники» [8]. Ці імена викликають сподівання, що дуже скоро вони постануть поруч з іменами учасників престижних театральних європейських фестивалів, таких як, наприклад, «Bonner Biennale», де помітними подіями поки що стають вистави за п'єсами англійки Сари Кейн, фіна Крістіана Шмедса, німця Фріца Катера, латишки Інги Абелє, турка Йозена Юла, росіян Євгена Гришковця та Василя Сігарєва, молдаванки Ніколетти Есінеску.

Конституювання українською драматургією своєї самості є процесом суперечливим, навіть болісним, тому що, як засвідчує Неда Неждана –керівник відділу драматургічних проєктів Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса: «Вся наша театральна система існує ніби в контрпозиції до сучасної драматургії». Причини уповільненого темпу розвитку драматургії вона слушно вбачає у закритості театрів і відсутності державної підтримки творчої молоді: «тому й маємо в Україні команду так званих драматургів-спонсорів, коли певна п'єса ставиться лише тому, що її автор знайшов гроші на постановку» [6]. В такій самоідентифікаційній позиції закладено вектор для досліджень з соціології театру (тандем еліта художня – еліта політично-економічна), а естетики поки що мають задовольнятися вивченням окремих вистав та п'єс, які чекають на глядача у вигляді актуальних текстових експериментів.

Естетичні особливості проаналізованих п'єс та тенденцій розвитку української драматургії дозволяють долучити до портрету сучасного українського драматурга такі риси як органічне використання елементів містеріальності, сократично-сковородинську калокогатійність, кантівську імперативність, реактуалізацію в парадоксально-проблемному ключі християнського та язичницького сакруму, неміметичний підхід до змістовно-конструктивних завдань, широкий ряд ремінісценцій з європейської філософсько-мистецької спадщини.

Література

1. Баканурський А.Г. Театральньо-драматичний словник ХХ століття / Анатолій Баканурський, Владислав Корнієнко; в авт. ред. – К.: Знання України, 2009. – 319 с.
2. Верховець Н. Монолог про п'єсу «Поганські святі» / Н. Верховець // Коваль Ірена. Лев і Левиця. Маринований аристократ: П'єси. – К.: Факт, 2005. – С. 17-20.
3. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г.Д. Гачев. – М.: Просвещение, 1968. – 357 с.
4. Ірванець О. Українська сучасна драматургія – жанр, якого немає? // «Дзеркало тижня». – №28, 27 липня 2002 // режим доступу http://dt.ua/CULTURE/ukrayinska_suchasna_dramaturgiya_zhanr_yakogo_nemaє-28984.html
5. Коваль Ірена. Лев і Левиця. Маринований аристократ: П'єси / Ірена Коваль. – К.: Факт, 2005. – 184 с.
6. Константинова К. «Драматург у законі». Неда Неждана – про актуальність театральної реформи / К. Константинова // «Дзеркало тижня». – №10, 13 березня 2010 // режим доступу http://dt.ua/CULTURE/dramaturg_u_zakoni_neda_nezhdana_pro_aktualnist_teatralnoi_reformi-59496.html
7. Мірошніченко Н. Апологія страйку / Н. Мірошніченко // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Упор. Н. Мірошніченко. – К.: Основи, 2004. – С.7-8.
8. Нікітюк М. Українська драматургія: необхідність актуального тексту / М. Нікітюк // режим доступу <http://life.pravda.com.ua/columns/2011/05/10/78371/>
9. Семашко О.М. Соціологія театру / О.М. Семашко // Семашко О.М. Соціологія мистецтва. – К.: Міленіум, 2004. – С.157–181.
10. Чечель Н. Українське театральне відродження: Західна класика на українській сцені / Н. Чечель. – К.: Наукова думка, 1993. – 143 с.
11. Шаповал М. Новітня конфігурація української драми / М. Шаповал // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Упор. Н. Мірошніченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С.9-12.
12. Яковлев Е.Г. «Тотальное зрелище» и личность / Е.Г. Яковлев // Яковлев Е.Г. Эстетика. – М.: Гардарики, 2004. – С.261–266.

Аннотация. *Каранда М.В. Эстетические особенности идейно-образного конституирования современного украинского драматурга.*

Статья посвящена изучению эстетико-искусствоведческой проблемы расширения функций современного украинского драматурга. Исследуется современная драматургическая тенденция формирования в Украине основательного диалогизма с европейскими философией и искусством на содержательном уровне. Выявлено в контексте современного драматического языка движение от десакрализации к неосакрализации.

Ключевые слова: *эстетика театра, транскультурное мышление, полифункциональность драматурга, контекст драматического языка, неосакральные драматические образы.*

Summary. *Karanda M.V. Aesthetic features of figuratively ideologic function of modern Ukrainian playwright.*

The article is devoted to the researching of aesthetic problem of art criticism which refers to extension of the functions of modern Ukrainian playwright. Modern dramatical tendency of dialoguism which forms in Ukraine with European philosophy and art on a content level is investigated. The movement from desacralisation to neosacralisation is discovered in the context of the modern dramatic language.

Key words: *aesthetics of the theatre, transcultural mentality, polyfunctionality of playwright, the context of dramatic language, neosacral dramatic images.*

Надійшла до редколегії 15.10.2011 р.