



ДРАМАТУРГІЯ (грец. δραματουργία — дослівно: дія і творчість) — 1) синонім поняття «драма». Про особливий статус Д. ще на прикладі літ-ри Давньої Греції розмірковували Платон і Аристотель. В одній із перших концепцій поділу худож. словесності на роди відповідно до способів наслідування Аристотель у праці «Poietikh/» («Поетика») визначав драму як виведення автором на сцену всіх наслідуваних осіб як дійових і діяльних. Таким чином, у Д. не оповідається і не переживається, а розігрується буття. Найчастіше це розгортається через оприявнений або прихований (внутр.) діалог, відтак саморух худож. думки стає очевидним через її членування на запитання та відповіді, у низці яких відчутні позбавлені плавкості коливання, що й створює певну напругу, драматизм — особливу властивість людського духу, його спроможність до загострень і акцентуацій у ситуаціях порушення рівноваги. На думку Г. Гачева, у драм. творі запитання кружляють довкола безпредмет. розмови, у якій немає об'єктивно даної субстанції, її місце заповнюється тим, що люди самі мають можливість створити власний світ у свідомості — передбачити життя як імовірність (цінність подібних питань — у суб'єктивації буття: воно прискіпливо розглядається, йому виноситься вирок). Конститутивною особливістю драм. форми є те, що події мовби відбуваються «тут» і «зараз», тож реальні або уявні глядачі, спостерігаючи за розвитком дії, стають свідками та суб'єктив. суддями сценіч. подій і ситуацій. На відміну від епосу, де посередником між героями та читачами виступає автор, у Д. подібне посередництво відсутнє: автор мовби ховається за своїми персонажами, адже вони мають сприйматися безпосередньо, наче незалежно від автора. Звідси і макс. концентрація подієвого матеріалу в Д., і стислість її форми, і яскравість її поетикал. ресурсів. У широкому сенсі вказане значення терміна поширюється не лише на твори власне драм. роду літ-ри, але також і на сценарії й тексти інсценізацій, що належать як письменникам (напр., сучас. укр. авторам **Г. Бодикіну**, М. Віргінській, **Л. Волошин**, **Б. Жолдаку**, В. Кошелю, Н. Симчич), так і реж. чи композиторам, які можуть бути або співавторами письменників (напр., п'єса реж. О. Дзекуна «Спів у березі» за мотивами творів Т. Осьмачки «Старший боярин» та «Поет»), або ж самі створюють лібрето чи сценарії (напр., у одній особі виступає драматург і реж. В. Клименко, лібрето для власних хореогр. вистав пише Р. Поклітару). 2) сукупність драматург. творів одного письменника (напр., І. Франка), певної епохи (Д. класицизму), нації (укр. Д.), конкрет. регіону (латиноамер. Д.). 3) сюжетно-композиц. основа вистави, екранізації, фільму, ріеліті-шоу, записана у вигляді

стрункового тексту або розгорнутої партитури із потенцій. напрямком реплік, а не їх твердою текстовою фіксацією. 4) синтет. міжвидова художня форма, яка є наслідком спільної праці представників різних мист. галузей — драматурга (ширше — письменника), реж., сценографа, композитора, хореографа, акторів та ін. Оскільки драма розглядається як партитура для ін. худож. артефакту, Д. нерідко сприймають саме у комплексному, синтет. аспекті, відмовляючи власне драматург. тексту у повноцінності автоном., сценічно не втіленого існування.

Побудова переважної більшості драматург. творів демонструє концентрацію матеріалу довкола певного стрижневого центру — єдиної зовн. дії з гострим конфліктом і перипетіями (за Аристотелем — переходами від незнання до знання) та протистоянням героїв. Зовні текст драми, як правило, почленовується на частини, яви, картини, сцени — тобто, на різні відтинки сценіч. епізодів, які щільно з'єднуються, забезпечивши збіги зображуваного часу і часу сприйняття драм. твору. Умовність часу і простору в Д. пов'яз. з орієнтацією жанру на театр: драма тягнє до замкнених у просторі й часі картин. Традиційно драматург. текст поділяють на осн. (репліки персонажів, що подаються у формі діалогу або монологу) та допоміж. (реєстр дійових осіб, автор. зауваги, ремарки). Драматург. мовлення розраховане на виголошення реплік з метою викликати певну реакцію аудиторії (глядача), тобто слово у драмі просякнуте театральністю: персонажі прагнуть до актив. саморозкриття, поводяться афективно, озвучують внутр. мовлення, вдаються до театраліз. гіперболи, що, напр., дало О. Пушкіну підстави говорити про «неправдоподібність» драматург. творів. Невід'ємною властивістю Д. ще від часів Аристотеля вважали здатність впливати на реципієнта-глядача, викликати у нього відповідну емоц. реакцію, завдяки чому відбувається його очищення — катарсис. У різні часи теоретики Д. (Н. Буало, Ф. Прокопович, Ф. Шіллер, Д. Дідро, Г. Лессінг, Г. Гегель) наголошували на надзвичай. складності драматург. тексту і водночас на його обмежених можливостях, неодмінно вважаючи драму найважчим родом літ-ри з огляду на її синтет. природу. Г. Гачев підкреслює, що не випадково перше літ. законодавство виникло не в епосі і не в ліриці, а саме у драмі. У добу класицизму створ. нормат. теорію Д., зорієнтов. на обов'язкове дотримання у драм. творі трьох єдностей — дії (тільки одна подієва лінія, яка має розгортатися послідовно від поч. до кінця, без зміщень і нашарувань у часі, пригадувань, відгалужень), часу (всі подіїкладаються у межі однієї доби) та місця (дія відбувається при незмінних декораціях, якими не

символічно, а фактологічно точно марковано одне місце її розгортання). Проте вже драматурги класицист. доби ці правила порушували, а далі теорія трьох єдностей взагалі сприймалася як гальмівна на шляху розвитку європ. Д., тож уже на поч. 19 ст., у романтизмі, її відкинуто і відкрито можливості для зняття у драмі певних обмежень та продуктив. подальшого родо-видового її розвитку.

Історично Д. сформувалася у лоні синкретич. обряд. дійства первісної доби. Сх. традиція вбачає зачатки культової Д. вже у ведич. гімнах, сповнених яскравого діалогізму. Всі давньосхідні драм. твори, що дійшли до нашого часу, були тісно пов'язані з культовими містеріями. Проте на формування новоевроп. Д. сх. традиція практично не вплинула, і її підґрунтям стала антична Д. Європ. Д., оформлена вже після епосу та лірики, веде відлік свого автоном. від обряд. функцій існування (за О. Веселовським — «художня драма») ще з доби античності: античні джерела називають першим драматургом поета Феспіда (Теспіса), котрий їздив грец. селами зі святк. виставами і додав до традиц. обряд. хору першого актора, який грав декілька ролей, змінюючи маски та костюми. А облік театр. свят, під час яких ставили драм. вистави, розпочато від 534 р. до н. е.: саме тоді на святах Великих Діонісій в Афінах відбулася перша відома постановка антич. трагедії. Пізніше кількість акторів на сцені між партіями хору зросла: Есхіл ввів другого актора, а Софокл — третього. Осн. драм. жанром у Давній Греції була трагедія (Есхіл, Софокл, Еврипід), хоча були створ. і взірцеві комедії (Аристофан, Менандр). У Давньому Римі трагедія отримала мало популярності: римляни одноставно віддавали перевагу комедії (Плавт, Теренцій), хоча були й талановиті спроби реанімувати трагедію (Квінт Енній, Акцій, Сенека). Основу середньовіч. європ. Д. становило латиномовне літург. дійство, що відбувалося виключно у стінах катол. храму, та подальші драм. жанри, сформовані на його основі (ауто, містерія, мораліте, міраклі). Витоки літург. дійства лежать у театралізації церк. богослужіння з метою суто культовою, проте середньовічна Д. подолати ці обмеження і дедалі потужніше зазнала секуляр. впливу. Коли літург. драма у зв'язку із розвитком міської культури полишила внутр. простір храму і стала розіграватися не священнослужителями, а городянами на паперті чи майданах перед соборами (т. зв. напівлітург. драма), виникли умови для формування сатир. жанрів (фарс, соті, фабліо, шванк). За доби Ренесансу поживався інтерес до антич. зразків Д. (т. зв. вчена драма наслідувала традиції Плавта, Теренція та Сенеки — напр., трагедія «Sofonisba» / «Софонізба» Дж.-Дж. Тріссіно, Італія), проте у гуманіст. Д. відбулося переосмислення структури драми: збідніла сценічна дія, натомість більше часу зайняли статичні діалоги та розповіді. Водночас розвивалася шкільна Д., яка через дидактич. наоч. потенціал сценіч. мистецтва заохочувала до вивче-

ння тонкощів латини. Доробки Лопе де Веґи (Іспанія), К. Марло, В. Шекспіра (обидва — Англія) розширили жанр. обсяги Д. і демонстрували гнучкі перспективи її подальшого розвитку. Надзвичайно популяр. стали також італ. комедії масок, які швидко пристосували гуманіст. наслідування антич. комедії до простонар. смаків та уподобань: із реєстру писаної драми комедія масок незабаром перейшла у розряд драми імпровізаційної, а згодом викликала й інтерес європ. еліти, опанувавши кони придвор. театрів і вплинувши на творчість, зокрема, П.-К. де Маріво (Франція), К. Ґоцці та К. Ґольдоні (обидва — Італія), — так виникла комедія звичаїв. У епоху бароко відбувся остаточно. перехід від містеріал.-плоч. форм драм. мистецтва до літ. театру. Цей перехід найвиразніше поміт. у англ. Д. доби Єлизавети (В. Шекспір і драматурги його доби) та іспан. Д. (Лопе де Веґа, П. Кальдерон). У добу класицизму були спроби звести весь поперед. драматург. досвід у форму чіткого норматив. кодексу. Трактат Н. Буало «L'art poétique» («Поетичне мистецтво») довершив обмеження Д. вимогами логіки і правил: теорію трьох єдностей посилено розмежуванням «високого» (трагедія) і «низького» (комедія) стилів, етич. принципом розроблення драматург. персонажів. Проте навіть сучасники П. Буало, видатні драматурги П. Корнель, Ж. Расін, Ж.-Б. Мольєр, прагнули вийти за ці рамки. У Просвітництві класицист. драм. канон порушили, змішавши «високу» і «низьку» Д. — постала «міщанська драма» (Дж. Лілло, Л.-С. Мерсьє, Д. Дідро, Г. Лессінг, П. Бомарше). Проте реформи просвітителів у Д. були замалими для європ. романтизму, для якого наріжними стали принципи мелодрами (трансформов. «драми пристрастей») та ситуацій. досвід готич. роману. У драматург. фактуру романтич. текстів введено яскравий місц. колорит, стрімку дію, миттєву розв'язку, пристрасні почуття, виняткові ситуації (В. Ґюґо, А. Дюма, П. Меріме, А. де Віньї, Г. Бюхнер, М. Лермонтов, М. Костомаров). За доби романтизму виникли і швидко поширилися водевіль та мелодрама. У 2-й пол. 19 ст. надмірні «театр.» ефекти сприймалися вже як зайві, штучні, отож постала традиція реаліст. Д., просякнутої правдоподіб. міметизмом, увагою до типового сюжету і соц. проблематики та глибиною дослідж. характерів дійових осіб (А. Теннісон, А.-В. Пінеро, Е. Ож'є, Х.-Ф. Геббель, О. Людвіг, О. Островський, О. Сухово-Кобилін). Проте кордони реаліст. Д. незабаром стали еласт., проникними, і на межі 19–20 ст. виникла т. зв. «нова драма», яка швидко засвоїла, а почасти й сформувала поетику модернізму (Г. Ібсен, [Е. Верхарн](#), М. Метерлінк, Г. Гауптманн, А. Чехов, Л. Андреев, Б. Шоу, [Ф. Сологуб](#)). У «новій драмі» розвинулися риси поетики символізму, імпресіонізму, експресіонізму, авангардизму, екзистенціалізму. У серед. 20 ст. намітилися дві нові стратегії європ. Д. — «театру абсурду» (Е. Іюнеско, С. Беккет, Ф. Аррабаль) та «епіч. театру» ([Б. Брехт](#)). Останніми феноменами рішуче поставлено під сумнів

актуальність традиц. структури драматург. твору, розхитано її базові, осьові принципи, чим і спричинено вражаючу дискретність структури Д. кін. 20 — поч. 21 ст.

Укр. Д. починає свою історію так само, як і європ., з обряд. дійств, нар. гулянь та ігор. Відлік літ. Д. — від розмаїття жанрів (драми різдвяного та великоднього циклів, істор. драма, мораліте, вертепи тощо) шкіл. Д. барокової доби. До цього ж періоду відноситься і формування на укр. ґрунті історії й теорії Д. (поетики братських шкіл та Києво-Могилян. академії). Остаточне реформування укр. літ. драми здійснив І. Котляревський та продовжили у творчості М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Костомаров. Розвитку укр. Д. сприяли виникнення на базі україномов. аматор. груп укр. професій. театру — «театру корифеїв» (М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий) та стаціонар. театру М. Садовського. Літ. феноменами на межі 19–20 ст. стали драматург. доробки Б. Грінченка, І. Франка, Лесі Українки. Так, Леся Українка започаткувала в укр. літературі традиції інтелект. театру, які були утверджені у модерніст. п'єсах В. Винниченка, С. Черкасенка, Олександра Олеся, Я. Мамонтова, І. Кочерги, Ю. Яновського. Осібно в укр. Д. 1920 — поч. 1930-х рр. стоїть творчість М. Куліша, який зумів опанувати кращі набутки світ. Д. і створити вишукані й водночас провокаційні драматург. тексти, зреалізовані на сцені театру «Березіль» завдяки Лесю Курбасу. Обірвана сталін. репресіями традиція поступал. руху укр. Д. у материк. літературі на певний час ушухля, «звільнивши» місце для соцреаліст. імітат-Д. (О. Корнійчук, О. Левада, І. Рачада, В. Канівець), а натомість зросла укр. діаспорна драма (І. Костецький, Віра Вовк, Л. Коваленко, І. Чолган, Ю. Тис-Крохмалюк, Василь Барка). Певне пожвавлення в укр. драматург. літературі спостеріглося лише наприкінці 1970-х рр., коли з'явилися і зазнали сценіч. інтерпретацій провокаційні тексти драматургів з усталеною соцреаліст. ідіостилістикою (напр., «Фауст і смерть» О. Левади, «Пробачте, ми без гриму!» М. Зарудного, «Святі грішники» О. Коломійця), а також у зв'язку із приходом у Д. генерації митців, які стихійно сформували т. зв. «нову хвилю» (А. Дяченко, В. Бойко, В. Босович, А. Вербець, Я. Верещак, М. Виргінська, А. Крим, Я. Стельмах, В. Фольварочний, Л. Хоралець, В. Чепурин, Ю. Щербак), розхитавши канони соцреаліст. п'єси та запропонувавши нові моделі драматург. текстів.

Серед сучас. укр. письменників власні збірки драм. творів у доробку мають О. Ірванець («П'ять п'єс. Проза», «Лускунчик-2004»), В. Герасимчук («Избранное: Поэзия, драматургия и проза», «П'єси про великих», «Пьесы о великих», «Сповідь»), А. Вишневський («Клаптикова порода»), В. Діброва («Довкола столу»), О. Бейдерман («Кенотаф, або Одиссей та жінки», «Острів пана Морено»), Б. Стельмах («Євангеліє від Тараса»), А. Крим («Долгая дорога домой», «Фиктивный брак»,

«Завещание целомудренного бабника», «Євангеліє від Івана»), В. Фольварочний («Спокуса», «Пересолений мед»), С. Лазо («Ми так любили the Beatles»), С. Лелюх («Коломбіна, П'єро, Арлекін: сім театральних казок»), Н. Шейко-Медведева («Квітка щастя», «Чари осіннього лісу», «Зачаклована карета»), С. Новицька («Відкривається завіса», «Відгомін віків») та ін. у «материковій» Д.; Віра Вовк («Театр»), М. Ласовська-Крук («День Мазепи»), Ю. Тарнавський («6 x 0: Драматичні твори»), І. Коваль («Лев і Левиця. Маринований Аристократ»), З. Сагалов («Три життя Айседори Дункан»; «Клип, или Забавы мертвецов»), І. Чолган («Дванадцять п'єс без однієї») — у діаспорі.

Новації сучас. укр. Д. багато в чому спричинені соціокультур. змінами і потрясіннями остан. десятиліть 20 ст., руйнацією старих естет., жанролог. та міфол. канонів і формуванням нових. Попри очевидну рецептивну кризу в укр. драмі відбувається інтенсивне накопичення фактич. матеріалу, що дає підстави для нової розробки драматург. жанр. проблематики, дослідж. жанр.-стильових модифікацій, їх структурно-зміст. характеристик. Змінюється значення жанрів як факторів, якими регламентується художня цілісність твору; жанри нерідко стають ігровими, їхня художня або комбінаторна мета починає переважати над прагматичною. Трансстильова орієнтованість (спрямованість на постмодернізм при балансуванні між бароковою та модерніст. стилістикою) є одним із факторів дестабілізації традиц. жанр. уподобань, імпульсом актив. жанротворення: логічно, що на межі цінніс. орієнтацій і стильових пріоритетів, у зоні інтенсив. перекрою укр., рос. та європ. «версій» літ.-ри постмодер. доби саме жанри перебирають на себе функції динаміч. врегулювання та поєднання незливних філос., соціол., культурно-істор. постулатів, несумісних міфол. світів, упорядкування еkleктич. худож. засобів і систем опосередков. реалізації останніх. Окрім жанр. поля, під трансформацій. зрушеннями і контамінаціями опиняється і сучас. родо-видовий контекст («Зміна оптики-2» І. Бондаря-Терещенка, «Гора» І. Драча, «Стефко продався мормонам» Я. Верещака, цикл «Сім абсурдових п'єс» С. Ушкалова, «Білочка» Іздрика та Лії Шиви, «Ніщо» М. Ягоди, «Я. Сіріус. Кентавр» Л. Паріс). В естет. свідомості драматургів 1980–90-х рр. провідне місце посідає міфологія у компенсатор. іпостасі: міфол. ресурси визначають темат. діапазон Д., руйнують жанр. стереотип одноліній. безконфлікт. п'єси або твору з «іграшковим» конфліктом, трансформують поняття «драматург. конфлікт», віддаючи перевагу ігровій концепції останнього; деформують «чисті» кордони жанрів на користь жанр. синтетизму й еkleктики («Шиндаї» І. Афанасьєва, «Над часом» А. Багряної, «Процес-99» В. Босовича, «Сантана» Я. Верещака, «Шлях» М. Виргінської, «Суд» А. Вишневського, «Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія» Віри Вовк, цикл «Еще одна притча о любви» Л. Волошин,

«Демони» Н. Во-рожбит, «Поет і король, або Кончина Мольєра» В. Герасимчука, «Сцени з життя носів» К. Демчук, «Короткий курс» В. Діброви, «Божевіллячко» О. Довбуша, «Фанданго» А. Дяченка, «Фантазії у манері Гофмана» Г. Захарової, «Евакуація» Т. Ібраїмова, «Прямий ефір» О. Ірванця, «Бурсацький вертеп» О. Клековкіна, «Кабаре "Бухенвальд"» В. Клименка, «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року» О. Клименко). Видозмінюється й міф: новітнє міфотворення в укр. сусп. свідомості, пов'язане з формуванням нової картини світу та оформленням її базових категорій, набуває ознак територ. та ідеол. автономності. Розвивається автор. міфотворення, проявлене на різних рівнях (заголовки драм; жанр. визначення як ключові субтексти до п'єси в цілому; увага до коду двійництва; автор. сюжетна міфологія; гра з традиц. міфом). Жанр. зріз Д. демонструє реєстр найрізноманітніших маркувань, запропонов. для своїх творів драматургами різних поколінь: гібридні або взаємопроникні жанролог. номінації; акцентовані темат.-патетичні номінування; белетризм. дефініції; розширення термінол. визначення шляхом стислого коментування; оказіональні «розшифровування» усталеного жанролог. терміна; без-термінол. довільне маркування; термінологізація за типом організації драматург. тексту; асимілювання ін. оформлених жанр. модусів. Більшість автор. жанр. дефініцій мають виразну міфопоет. або ігрову специфіку. Драматурги схиляються до індивід., разового використання, переважно оказіональної жанролог. термінології, «розгортання» термінол. моноодиниці в багаторушну конструкцію, складові якої ставлять під сумнів або спростовують точну жанр. верифікацію твору. На тлі активізації постреаліст. тенденцій у Д. театр як своєрідний естет. простір набуває статусу «тексту», точніше — «претексту» Д. («Чорна Зірка» Я. Верещака, «Тягнуть телевизор» В. Діброви, «Людина» Ю. Паскара, «Давай пограємо» С. Щученка). На межі 20–21 ст. жанр. палітра ще більше еkleктизована, роз-слюються жанр. визначення, і в сучас. Д. ми фіксуємо постійну «сейсмічну активність» жанр. кордонів, що сприяє інтенсифікації оформлення нестабільних жанр. комплексів. Посилення естет. позицій укр. драми межі 20–21 ст. вбачається і в переміщенні центру смисл. суб-станції явищ з ідейно-темат. і жанр.-стильової площин (рівня зовн. атрибутованості артефактів) на рівні контекстуальний, інтертекстуальний, асоціативний, інтуїтивний, тобто на вегетативну периферію структури худож. тексту. Укр. драматурги кін. 20 — поч. 21 ст. повертають драматург. текстам рафінований літературоцентризм, який закріплюється через різні алюзивно-ремінісцентні принципи: а) гру з традиц. сюжетами і вічними образами, їх апокриф. переосмислення; б) гру з діакрон. дискурсом тривалих літ. рецепцій «традиц. структур»; в) завуальоване дистанціювання

від літ. прототекстів, використання їх естет. кодів в ін. семант. площинах; г) автор. гру новіт. драматургів з відомими біогр. міфами видатних письменників через полеміку з їхньою творчістю. Відтак найширший літ. дискурс сучасні драматурги розглядають як своєрідну міфол. систему, придатну для гри та інтерпретації через сформованість власного асоціат. поля, а безліч новіт. драматург. текстів починають орієнтуватися на елітар. реципієнта, здатного декодувати ігрові текст. стратегії в опрацюванні літ. міфів. Новітні драматург. моделі світу, пов'язані з кризою автентичності сучас. укр. суспільства, позбавляють персонажів тих ознак, які були преференцією власне драматург. дискурсу: поверхн. свідомо загостреної афектації, певної театральності у повсякден. поведінці, яскравої інсценізації зовн. мовлення, — так само численні постмодерні п'єси ігнорують прийоми внутр. мовлення, використання німих сцен, голосу з-за лаштунків, синтет. ресурсів театр. дійства. Відповідно макс. редукції у сучас. п'єсах зазнає сфера емоцій, яка переноситься з подієвого плану на рівень задоволення від театр. ошуканства. Укр. постмодерна драма частково поєднує зх. модель фрагментов. спільноти з нац. посттоталітар. дискурсом, який отримав у спадок закономірні наслідки тривалої мінімалізації бажань, повноцін. емоцій та саморефлексій, внаслідок чого герої драм нерідко мають катастрофічно обмежений почуттєвий реєстр. У постмодер. дискурсі будь-які сильні почуття витісняються випадковістю, яскраві вчинки — легкою грою, глибокі рефлексії — містифіков. оповідками, а розпорошеність особистості інколи обертається навіть повною «дематеріалізацією» персонажів. Відтак і «страждання» дійових осіб стають або елементом переконливої вистави, або засобом невдалого психол. захисту, або ж складовою перформансу чи неприховуваної симуляції. Новітня укр. Д. у процесі ревізії традиц. структури драм. твору, жанр. особливостей, типів драматург. конфлікту і моделей героя щодалі віддається від формал.-зміст. герметизму, зближуючись із філос.-естет. есеїстикою, прозою, «мережевою» літ-рою. Створювані драматургами кін. 20 — поч. 21 ст. моделі світу є здебільшого індивід. трансформаціями різних аспектів «буденного катастрофізму» доби, за якої людство невідновлювано втрачає вертикал. ієрархію цінностей на користь аффірматив. культур. парадигми і розмитих цінніс. кодів постіндустр. інформ. спільноти. Актуал. модус референції у новіт. п'єсах нерідко перетворюється на ігровий, ключові категорії драми (протагоніст, антагоніст, конфлікт, афектація, емоційність, катарсис, сценічна дія, мовленнєва поведінка) підпадають під розчинні впливи віртуалізації і симуляції, а осн. полем «гри» стає не стільки сценіч. кін, скільки мовна оболонка п'єс. Отже, у сучас. Д., попри надмір різновектор. тенденцій, спостерігаються і перші паростки конструктив. синтезу. Новітня укр. драма, переставши бути офіц. засобом впливу на масову

аудиторію, знову наділена культурол. статусом і літ. продуктивністю.
О. Є. Бондарева

Бібліографічний опис:

Драматургія / О. Є. Бондарева // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. — К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. — Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-21690>

2001-2025 © Ця енциклопедична стаття захищена авторським правом згідно з чинним законодавством України ([докладніше](#)).