

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Кваліфікаційна робота магістра

на тему **СПЕЦИФІКА ТРАГІКОМЕДІЙ НЕДИ НЕЖДАНІ «ДИРИЖАБЛЬ»,
«КОЛОНА ЧЕРЕПАХ», «ТОЙ, ЩО ВІДЧИНЯЄ ДВЕРІ», «КОЛИ
ПОВЕРТАЄТЬСЯ ДОЩ»**

Виконала: студентка магістратури, групи 8.0358-2-з/у
спеціальності 035 «Філологія»

освітньої програми «Українська мова та література»
спеціалізації 035.01 «Українська мова та література»

_____ О. В. Шульженко

Керівник _____ проф. В. О. Кравченко

Рецензент _____ доц. Л. О. Костецька

Запоріжжя

2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет: *філологічний*

Кафедра *української літератури*

Рівень вищої освіти *магістр*

Спеціальність 035 «*Філологія*»

Освітня програма «*Українська мова та література*»

Спеціалізація 035.01 «*Українська мова та література*»

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри української
літератури

_____ Н. В. Горбач

«__» _____ 20__ р.

ЗАВДАННЯ

НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ СТУДЕНТЦІ

Шульженко Олександрі Валентинівні

1. Тема роботи: *Специфіка трагікомедій Неди Неждани «Дирижабль», «Колона черепах», «Той, що відчиняє двері», «Коли повертається дощ».*

керівник роботи Кравченко Валентина Олександрівна, *к. філол. н., професор*

затверджені наказом ЗНУ від 24 травня 2019 р. № 782-с.

2. Строк подання студентом роботи: 1 грудня 2019 р.

3. Вихідні дані до роботи

Літературознавчі праці Л. Барабана, Л. Бондар, Л. Бондаревої, В. Даниленко, О. Козут, С. Хороба, М. Шаповал, Є. Васильєва, О. Цокол.

4. Перелік питань, які потрібно розробити:

1. Творчість Неди Нежданої в контексті сучасної драматургії

1.1. «Сучасна драматургія»: часові межі й змістове наповнення

1.2. Значення трагікомедій Неди Нежданої в розвитку сучасної драматургії

1.3. Жанрова трансформація драматургії ХХІ століття

2. Структурно-функціональні особливості драматичних текстів Неди Нежданої

2.1. Жанрова специфіка творів та композиційні особливості текстів

2.2. Мовно-структурні елементи

2.3. Образна система трагікомедій

5. Перелік графічного матеріалу _____

6. Консультанти з роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
<i>Вступ</i>	<i>Кравченко В. О., професор</i>	<i>24.03.2019</i>	<i>24.03.2019</i>
<i>Розділ 1</i>	<i>Кравченко В. О., професор</i>	<i>19.04.2019</i>	<i>19.04.2019</i>
<i>Розділ 2</i>	<i>Кравченко В. О., професор</i>	<i>17.09.2019</i>	<i>17.09.2019</i>
<i>Висновки</i>	<i>Кравченко В. О., професор</i>	<i>15.11.2019</i>	<i>15.11.2019</i>

7. Дата видачі завдання: 12.09.2018

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітки
1.	<i>Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії</i>	<i>січень 2019 року</i>	<i>виконано</i>
2.	<i>Добір фактичного матеріалу</i>	<i>лютий 2019 року</i>	<i>виконано</i>
3.	<i>Написання вступу</i>	<i>березень 2019 року</i>	<i>виконано</i>
4.	<i>Написання першого розділу</i>	<i>квітень 2019 року</i>	<i>виконано</i>
5.	<i>Написання другого розділу</i>	<i>травень 2019 року</i>	<i>виконано</i>
6.	<i>Формулювання висновків</i>	<i>листопад 2019 року</i>	<i>виконано</i>
7.	<i>Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії</i>	<i>грудень 2019 року</i>	<i>виконано</i>
8.	<i>Захист</i>	<i>січень 2020 року</i>	<i>виконано</i>

Студент _____ *О. В. Шульженко*

Керівник _____ *В. О. Кравченко*

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____ *О. А. Проценко*

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра «Специфіка трагікомедій Неди Неждани «Дирижабль», «Колона черепах», «Той, що відчиняє двері», «Коли повертається дощ» містить 64 сторінки. Для виконання роботи опрацьовано 60 джерел.

Мета дослідження: розкрити специфіку та проаналізувати драматичні твори Неди Нежданої.

У ході написання роботи виконано такі **завдання:**

- досліджено особливості сучасного драматургічного тексту;
- з'ясовано жанрові трансформації драматичних текстів XII століття;
- проаналізовано композиційні складові драматургічних текстів «Дирижабль», «Колона черепах», «Коли повертається дощ», «Той, що відчиняє двері»;
- визначено особливості образної системи трагікомедій;
- проаналізовано мовно-структурні елементи в трагікомедіях;

Об'єкт дослідження: Трагікомедії: «Дирижабль», «Колона черепах», «Коли повертається дощ», «Той, що відчиняє двері» та інші.

Предмет дослідження: специфіка організації і побудови трагікомедій Неди Нежданої.

Методи дослідження. У роботі використано такі методи дослідження: аналіз, синтез, аналітично-описовий метод, теоретичне узагальнення.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вона є першою спробою ґрунтовного аналізу та дослідження специфіки драматичних творів Неди Нежданої.

Ключові слова: ДРАМА, ЖАНР, ТРАГІКОМЕДІЯ, ФАРС, КОМПОЗИЦІЯ, РЕМАРКА, МОНОЛОГ, ДІАЛОГ, ПОЛІЛОГ, СИСТЕМА ОБРАЗІВ.

ABSTRACT

Master's qualification work «The Specific of Tragicomedy «Dirigible», «The Column of Turtles», «One Who Opens the Door», «When the Rain Returns» by the Neda Nezhdana» contains 64 pages. 60 sources were processed for the work.

The aim of the study: to discover the specific and analyze the dramatic works of Neda Nezhdana.

During the writing of the work the following tasks were performed:

- features of modern dramaturgical text have been investigated;
- the genre transformations of dramatic texts of the XII century are clarified;
- the compositional components of the dramatic texts «Dirigible», «The Column of Turtles», «One Who Opens the Door», «When the Rain Returns» are analyzed;
- the features of the figurative system of tragicomedies were determined;
- linguistic and structural elements in tragicomedy are analyzed.

Object of study: Tragicomedy: «Dirigible», «The Column of Turtles», «One Who Opens the Door», «When the Rain Returns»;

Subject of research: the specifics of the organization and construction of the tragicomedy by the Neda Nezhdana

Research methods. The following research methods are used in the work: analysis, synthesis, analytical and descriptive method, theoretical generalization.

The scientific novelty of the work is that it is the first attempt at a thorough analysis and study of the specifics of Neda Nezhdana dramatic works.

The scope of the work is that its materials can be used in the further development of the literary problems of the chosen theme, leading courses and special seminars on the history of Ukrainian literature of the twentieth century, when writing term papers, as well as elective courses on the history of Ukrainian literature at schools.

Keywords: DRAMA, GENRE, TRAGICOMEDIA, FARS, COMPOSITION, TEMPLE, MONOLOGY, DIALOGUE, POLYLOG, IMAGE SYSTEM.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИСТЬ НЕДИ НЕЖДАНОЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ДРАМАТУРГІЇ	10
1.1. «Сучасна драматургія»: межі і змістове наповнення.....	10
1.2. Значення трагікомедій Неди Нежданої в розвитку сучасної драматургії....	18
1.3. Жанрова трансформація сучасної драматургії.....	23
РОЗДІЛ 2. СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТИЧНИХ ТЕКСТІВ НЕДИ НЕЖДАНОЇ.....	30
2.1. Жанрова специфіка творів.....	30
2.2. Композиційні особливості текстів.....	34
2.3. Образна система трагікомедій	42
2.4. Мовно-структурні елементи.....	51
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60

ВСТУП

Актуальність дослідження. Драма є особливим видом художньо-літературної творчості. Найвидатніші представники наукової думки ще від часів Античності мали неабиякий інтерес до вивчення драми. Довгий час драма вважалася одним із найвищих і найскладніших жанрових типів, що має багатofункціональну сутність, яка виходить далеко за межі літератури.

Драма – це рід літературно-художньої творчості, який має свої специфічні особливості. У ліричному та епічному родах автор і читач взаємодіють через текст, який читач за допомогою уяви трансформує. У драмі між письменником і людиною, яка сприймає цей твір, лежить сцена, театр. Драматичний твір не лише відповідає сучасному рівню суспільної свідомості, а також в процесі еволюції драма відображає історично зумовлені зміни соціальних, особистісних і психологічних відносин. Драма – це синтез літератури і театрального мистецтва. Але все ж таки основним знаряддям цих мистецтв є драматичний текст. Текст драми є складним механізмом зі своїми складниками та особливостями функціонування.

Текст драматичного твору розрахований на відтворення в певному реальному сценічному просторі життєвих ситуацій і колізій із фізичною участю реальних (точніше – умовно-реальних) осіб, яких зображають на сцені актори. Словесний текст і поведінка фізичних осіб-акторів органічно взаємопов'язані, одне зумовлює інше. Зануритися в його структуру, розкрити зміст авторських задумів можливо завдяки ретельному аналізу.

Сучасна драматургія характеризується приходом цілої плеяди молодих авторів, чому частково сприяли драматургічні проекти та літературні конкурси, а також професійні творчі об'єднання, очолювані досвідченими колегами по драматургічному цеху (Драматургічне об'єднання при Спілці письменників України – В. Фольварочний, Гільдія драматургів України – Я. Верещак, Конфедерація драматургів України – Н. Неждана): відтак чимало авторів отримали змогу спробувати себе у жанрі драматургії.

Дослідження сучасної літературної ситуації, зокрема нових тенденцій в українській драматургії є актуальним завданням українського літературознавства. Особливий інтерес викликає творчість Неди Нежданої. Вона не тільки лауреат різних конкурсів, а й укладач антологій, рецензент, співробітник Центру експериментальної сучасної драматургії, дослідник-науковець. Не дивлячись на неабиякий успіх авторки як драматурга, наукова рецепція її творчості видається недостатньою. Немає жодної наукової праці, яка була б повністю присвячена творчості Неди Нежданій. Окрім побіжних згадок про деякі твори письменниці в передмовах і післямовах до драматичних антологій, варто назвати праці, де її творчість розглядається детальніше паралельно з творчістю інших сучасних драматургів: М. Шаповал, це книга Л. Залеської-Онишкевич, монографії О. Бондаревої, О. Когут, Т. Вірченко.

Дослідження специфіки драматичних текстів Неди Неждани становить серйозний науковий і практичний інтерес, адже її драматургія має свої специфічні риси та відмінності. Неда Неждана тяжіє до експериментів та пошуків нового. Порушуючи класичні канони вона створює абсолютно нові особливі твори. Аналіз драматургічних текстів дасть можливість розширити уявлення про творчість Неди Нежданої. Саме тому актуальність теми дослідження зумовлена потребою системного, наукового осмислення трансформаційних процесів у текстах Неди Неждани.

Мета дослідження: розкрити специфіку та проаналізувати драматичні твори Неди Нежданої.

Досягнення мети передбачає реалізацію таких **завдань**:

- дослідити особливості сучасного драматургічного тексту;
- з'ясувати жанрові трансформації драматичних текстів ХІІ століття;
- проаналізувати композиційні складові драматургічних текстів «Дирижабль», «Колона черепах», «Коли повертається дощ», «Той, що відчиняє двері»;
- визначити особливості образної системи;
- проаналізувати мовно-структурні елементи в драматичному творі.

Об'єкт дослідження: Трагікомедії: «Дирижабль», «Колона черепах», «Коли повертається дощ», «Той, що відчиняє двері».

Предмет дослідження: специфіка організації і побудови трагікомедій Неди Нежданої.

Методи дослідження. У роботі використано такі методи дослідження: аналіз, синтез, аналітично-описовий метод, теоретичне узагальнення.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вона є першою спробою ґрунтовного аналізу та дослідження специфіки драматичних творів Неди Нежданої.

Практичне значення одержаних результатів у тому, що вони можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем з обраної теми, при читанні спецкурсів з історії української літератури, при написанні курсових робіт.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи представлено на Всеукраїнському студентському науковому інтернет-проекті «Українська література в просторі культури і цивілізації» (23–25 лютого 2019 р.).

Публікації. Основні результати дослідження відображено в публікації: «Рецепція образу козака в сучасній драмі Б. Жолдака «Чарований Запорожець». (Українська література в просторі культури і цивілізації : збірник наукових праць студентів / відповід. ред. Н. В. Горбач; ред.-упоряд. В. М. Ніколаєнко. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. С. 113–115).

Структура роботи. Кваліфікаційна робота магістра складається зі вступу, двох розділів, висновків (3 сторінки) списку використаних джерел (60 найменувань, поданих на 5 сторінках). Загальний обсяг роботи 64 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ НЕДИ НЕЖДАНОЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

1.1. «Сучасна драматургія»: межі й змістове наповнення

Термін «драма» походить від давньогрецького слова «дія» й означає родовий різновид літератури, зумовлений потребами театрального мистецтва [30, с. 298]. Генетично драма пов'язана з народними обрядовими діями в давній Греції. Ця країна вважається батьківщиною драми. Концепт драматургії започатковано в праці античного вченого – Арістотеля (384 до н. е. – 322 рр. до н. е.) у двох її частинах «Поетики. Про поезію».

Драма є специфічним видом мистецтва, який одночасно належить і літературі, і театру. Лише в колективній творчості письменника й режисера, художника, композитора та акторів вона може стати помітним явищем літературно-мистецького життя.

Перші паростки української драми нерозривно пов'язані з творчістю І. Котляревського, який визначив нові шляхи розвитку вітчизняної драматургії. Значний внесок у розвиток українського театру зробили В. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, Я. Кухаренко, Т. Шевченко, які допомогли розширенню ідейно-тематичного діапазону всієї української літератури. Українська драматургія пов'язана з іменами корифеїв українського театру – І. Карпенком-Карим, М. Кропивницьким, М. Старицьким.

За радянської доби драматургію творили І. Кочерга, Я. Мамонтов, І. Микитенко, В. Суходольський, Ю. Яновський, В. Минко, О. Корнійчук, О. Левада, Л. Дмитерко, В. Собко, М. Стельмах, О. Підсуха, О. Коломієць, М. Зарудний, П. Загребельний, І. Драч та ін.

На початку 1980-х років у країні розпочався кризовий стан, який торкнувся культурно-мистецьких процесів, зокрема драматургії. Драматурги «нової хвилі» долучилися до творення літератури для театру під час загальної

театральної кризи. Незважаючи на розпорошеність та ідеографічний почерк текстів, молодих авторів єднало прагнення сформувати новий тип драми, позбавлений штучних настанов. Творчість кожного з представників «нової хвилі» стала цілком самодостатнім явищем у вітчизняній драматургії.

Якщо розглядати історію виникнення нової плеяди драматургів на теренах вітчизняного сценічного жанру, то в біографії переважної більшості з них присутній факт навчання в лабораторії молодих драматургів, що була створена у м. Києві 1975 року. Нестача у сценічному жанрі драматургів-професіоналів зумовила створення відповідної установи (до того часу в Україні не існувало подібних закладів, прерогатива навчання літературному ремеслу була закріплена за провідними театральними вузами м. Москви). Тодішні курси очолив О. Коломієць (драматургія), М. Равицький (режисура).

Прагнення до збереження особистісних цінностей на противагу тим, що були «проголошені партією», визначає стилістику драматургії «нової хвилі». Руйнація радянських ідеалів, ілюзорність образу щасливого соціалістичного суспільства спричинили індивідуалізацію зречення від універсальних стереотипів суспільної свідомості у творчості драматургів. Саме за допомогою цього покоління покладено початок деміфологізації радянських реалій шляхом творення стилістично нової драматургії.

У центрі уваги драматургів – різноманітні теми й конфлікти, але можна виділити основні, які проходять практично через всю творчість авторів останнього радянського десятиліття: добро і зло; правда і кривда; спадок поколінь; історична та героїко-романтична ретроспектива (героїзм народу в роки Другої світової війни); роль митця у суспільстві потрясінь; науково-технічний прогрес і духовність; гуманізм й антилюдяність, криза віри в авторитети і раціональну світобудову, виробничі конфлікти як зіткнення світоглядних позицій.

«Нова драматургія» стає більш рефлексивною, інтровертною. У репліках персонажів чутно авторський голос, а розширення ролі ремарки, яка часто містить оціночні рефлексії самого драматурга, надало п'єсам відтінку

ліричності. Нові п'єси реалізували полідіалогічний характер текстового простору: з одного боку, це автор і його текст та їхні взаємовідносини, з іншого – спроектована автором художньо-текстова реальність і реципієнт, що сприймає створений віртуальний світ. За допомогою драматичного тексту письменник веде розмову з читачем/глядачем, і цей акт комунікації часто носить характер безпосереднього відвертого звернення.

Період становлення «нової драми» тривав близько десяти років і поєднав риси драматургії соцреалізму, екзистенційні тенденції європейського модернізму, здобутки бароко та українського модерну, підготував ґрунт для розвитку постмодернізму. Аналізуючи драматургію 80-х рр. ХХ ст., говоримо про етапність формування стилістики «нової хвилі»:

1) поява п'єс з вираженою побутовою тематикою і домінуванням «антигероїв» (з позицій теорії соцреалізму) в образній системі – етап деміфологізації суспільства;

2) повернення до стилістики модернізму початку ХХ ст. і засвоєння надбань світової драматургії – період креативної самоідентифікації;

3) продукування «нової драми», яка поєднала риси модерну та стала передвісником постмодернізму.

Отже, «нова хвиля» української драматургії відобразила шлях від заперечення канонічної драматургічної системи до стилістики пошукових інтенцій молодих авторів. У цьому ж руслі трактуємо і стилістику Я. Стельмаха, яка зазнала трансформацій від поєднання соцреалістичного канону з модерними елементами у ранніх п'єсах драматурга до постмодерних тенденцій в останніх його текстах.

Постать Я. Стельмаха є центральною на етапі змін в історії розвитку сучасної драматургії. Коли відбувалося руйнування радянської ідеології, драматург створює трагікомедію «Синій автомобіль» (1990) з одним персонажем. Л. Бондар визначає цю п'єсу як «антидрама» зі стилістикою перехідності від драматургії «нової хвилі» до постмодерністських тенденцій [7, с. 15].

Під сучасною драматургією ми розуміємо світову драматургічну практику упродовж останніх десятиліть, починаючи з 1991 року. Саме цей рік став одним із зламних у новітній історії. Розпад Радянського Союзу та утворення на його теренах цілої низки (п'ятнадцяти) незалежних держав (у тому числі України). Зауважимо, що у західній літературознавчій традиції «нову драму» Ібсена та його визначних послідовників здебільшого прийнято називати не «новою» (new), а «модерною», тобто «сучасною» (modern).

В. Даниленко зазначав, що «у 90-ті роки українські письменники вперше опинилися в ситуації, коли державні видавничі та рекламні механізми вже не діяли, а комерційні ще не діяли. Літературний успіх став залежати не від художнього таланту, а від креативних здібностей письменника. На літературну сцену запрошувалось покоління, яке могло легко та вигадливо писати, при цьому виконуючи роль конференсьє й артиста оригінального жанру. І таке покоління з'явилося на початку XXI ст» [14, с. 132].

На думку О. Бондаревої, «драматургія кінця 90-х рр. XX – поч. XXI ст. вже наділена рисами певного синтезу, «підсумковості», демонструє доволі високий естетичний рівень і вповні може бути кваліфікована як якісно новий етап розвитку української літератури для театру» [9, с. 33]. Але потрібно зауважити, що у зв'язку з покращеною ситуацією з публікаціями, здебільшого завдяки ресурсам інтернет-мережі, спостерігається тенденція до швидкої популярності молоді після написання одного твору. Це не завжди є показником високопрофесійності автора, тому що такий результат досягається через відсутність кордонів у мережі.

Л. Залеська-Онишкевич розглядає тенденції та зрушення, які відбуваються в сучасній українській та світовій драмі, проводить компаративний аналіз п'єс в аспекті із західноєвропейською драмою. Дослідниця ретельно відбирає п'єси за їхньою якістю та належністю до української літератури (твори, написані українською мовою незалежно від країни) та аналізує драматичний твір як літературний текст, зокрема його інтертекстуальність та зв'язок з іншими жанрами в контексті світової

літератури. Автор також акцентує увагу на особливостях української драми та театральних постановок 1980 – 2000 рр. Також проводить паралелі між особливостями творчої манери драматургів, які проживають на території України, з авторами діаспори та робить висновок, що у драматургів діаспори «частіше бачимо шукання за вічним, більше віри у справедливість» [19, с. 126]. Л. Залеська-Онишкевич – одна з найбільш відомих та активних дослідниць української драми, яка має велику кількість друкованих літературно-критичних праць (в Україні і за кордоном) та є упорядником кількох антологій драматургії. У її працях охоплено як сучасних драматургів, так і тих, які вже стали класиками української літератури.

Досить категорично висловлює твердження М. Шаповал, що «нині в Україні братися за п'єсу реалістичну вважається чи не браком доброго смаку», і разом з тим вона говорить, що «драма – це текст для театру, текст для співпраці з режисером. Ця співпраця тепер відбувається на найконфіденційніших засадах: є лише автор і режисер. П'єса – це справа двох» [53, с. 9].

Неда Неждана здійснює спробу вписати сучасну драматургію в теорію поколінь («Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь»), спираючись на те, що п'єси найбільше відображають реальний стан життя суспільства і є своєрідним його маркером. Драматург доходить висновків, що покоління «мовчазних» (1923 – 1942) було останнім, яке дотримувалося та захищало «канон», «бумери» (1943 – 1963) почали розхитувати «канон» і запропонували в зоні єдиного закону множинну систему. Покоління Х (1963 – 1982) не зупинилися в знищенні норм, яке розпочали попередники, і відстоювали автономність індивідуальної території театального світу, але без прагнення посісти лідерські позиції [34, с. 84].

Знаковою подією для дев'яностих років став вихід друком першої антології молоді драматургії «У чеканні театру» (1998) у видавництві «Смолоскип», упорядником якої стала Н. Мірошниченко (Неда Неждана). П'єсам, які увійшли до антології, властивий експеримент та зміни вже ustalених вимог і у стильовому, і в жанровому напрямі. Молоді драматурги з

різним досвідом перебувають у мистецькому пошуку, але їхні твори об'єднані спільною рисою – це різноманітність дій, які дозволяють назвати збірку сценічною. Вихід збірок п'єс із передмовами та післямовами (Л. Залеської-Онишкевич, Н. Козачук, Н. Нежданої (Н. Мірошниченко), М. Шаповал, В. Яворівського) та рецензій до них («Близнята ще зустрінуться» (1997), Л. Подерв'янський «Герой нашого часу» (2001), «Наша драма» (2002), О. Ірванець «П'ять п'єс» (2002), В. Герасимчук «П'єси про великих» (2003), «Страйк ілюзій» (2004), С. Ушкалов «ESC: сім абсурдових п'єс» (2006), «Провокація іншості» Н. Неждана (2008), О. Клименко «Святополк, Каспар Гаузер, Насреддін та інші п'єси» (2009), П. Ар'є «Форми» (2010), збірка п'єс А. Крима «Завещание целомудренного бабника» (2011), збірка п'єс Ю. Рибчинського «Біла ворона» (2010), перехід від «Антології молоді драматургії» (1998, 2003) до «Антології сучасної драматургії» (2004), Я. Верещак «144000» (2008), інформаційний збірник сучасної української драматургії «Авансцена» (2012), «13 сучасних українських п'єс» (2014), збірка п'єс П. Ар'є «Баба Прися та інші герої» (2015), антологія біографічної драми «Таїна буття» (2015), антологія актуальної драми «Майдан. До і після» (2016).

Характерним став процес переходу літератури з паперового варіанта на видання нового типу – інтернет-видання – у зв'язку з початком віртуалізації літературного життя й простору в Україні. Літературний процес перемістився в інтернет, а інтернет-форуми стають ареною для літературних дискусій, потіснивши на другорядний план традиційні масивні літературно-мистецькі видання. У 1997 р. був зареєстрований літературний гурт «Крейда», до якого увійшли три поети: К. Демидюк, С. Заєць, Ю. Паскар та Згодом Ю. Паскар стає драматургом («Людина», «Повернення, або Баскетбол на двох», «YQ» (Увай Кью), а проект «Крейда» перероджується вже у літературно-мистецьку газету. Членами «Крейди» була і є творча молодь, серед якої є і драматурги. У 1999 р. з'являється конкурс «Коронація слова» – спільний проект компанії «Крафт Фудз Україна» з телеканалом «1+1» як конкурс романів та кіносценаріїв. Але п'єси почали приймати на розгляд лише з 2005 року.

Проблемно-тематичні реєстри розширюються за рахунок тенденцій до заробітчанства та міграцій в Україні, також вносить поправки і зміна цільової аудиторії з дорослих на дітей. У останні десятиліття спостерігається періодична зміна персонажів від антагоніста до протагоніста. Герої різноманітні: трагічні, низинні, потворні, повчальні, сильні. Їх об'єднує зіткнення з почуттям страху, до боротьби з яким закликає драматург. Тільки в дев'яності роки персонаж обирає стратегію співіснування та примирення, а в двохтисячні – це вже борець з позицією змінити ситуацію, яка сформувалася навколо.

На думку О. Бондаревої, «драматургія кінця 90-х рр. ХХ – початку ХХІ ст. вже наділена рисами певного синтезу, «підсумковості», демонструє доволі високий естетичний рівень і вповні може бути кваліфікована як якісно новий етап розвитку української літератури для театру» [9, с. 33]. Основною ознакою сучасної літератури є її транснаціональний характер, що виявляється у спробі письменників-сучасників розв'язати глобальні вселюдські проблеми.

У драматургії 2000-х років спостерігається активізація, продовжують з'являтися нові імена за підтримки літературних конкурсів та драматургічних фестивалів. Було видано чотири альманахи сучасної української драматургії, окремою збіркою надруковані твори лауреатів конкурсу «Коронація слова» в номінації «П'єси» за результатами 2006 та 2007 років. Також рідко невеликим накладом виходять друком індивідуальні збірки сучасних драматургів. У Херсоні регулярно проходить Міжнародний театральний симпозіум, за матеріалами якого виходять збірки наукових праць учасників «Південний архів». У 2012 р. відбулася презентація електронного збірника сучасної української драматургії «Авансцена», до якого увійшли п'єси майже 50 сучасних українських персоналій. Збірник був виданий коштами драматургів Національного центру театального мистецтва імені Леся Курбаса, які й організували проект.

Т. Вірченко в монографії «Художній конфлікт в українській драматургії 1990 – 2010-х років» пише, що одним із чинників, який обґрунтовує покоління двохтисячників, є домінування опозиції «митець-влада», узагальнено-

політичний чинник [12, с. 98]. В. Даниленко, визначаючи перше покоління ХХІ ст., характеризує передумови для створення літератури нової якості, що пов'язані «з розвалом Радянського Союзу, утворенням української держави і об'єднанням Європи» [14, с. 325].

В останні десятиліття українські драматурги мають постановки на великих сценах України та світу. У Національному театрі драми імені Івана Франка йде вистава О. Денисенка «Божественна самотність» про життя й творчість Т. Шевченка та вже не один рік поспіль аншлагова вистава «Едіт Піаф. Життя в кредит» Ю. Рибчинського, «Щоденники Майдану» Н. Ворожбит. У Молодому театрі з успіхом йдуть п'єси В. Тарасової «Скажена співачка з невідомим», Т. Іващенко «Спалюємо сміття», а в Театрі на Подолі – вистава Т. Іващенко «Таїна буття». У київському театрі «Сузір'я» – п'єса О. Миколайчука «Асо та Піаф», у Національному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса – його вистава «Дикий мед у рік Чорного Півня». У Київському академічному театрі юного глядача на Липках йшла вистава С. Лелюх «Коломбіна, П'єро, Арлекін». Але незважаючи на зазначений перелік, сьогодні існує мало п'єс, які живуть на сцені.

Знакові події, які відбуваються в останні роки в Україні значно вплинули на тематику п'єс драматургів. В антології «Майдан. До і після» виділено три розділи (предтеча, майдан, війна), де прямо чи опосередковано автори представляють події під час Революції Гідності та війни, соціально-культурні явища, їхній розвиток на тлі зміни історії країни. До антології увійшли такі п'єси: «Третя молитва» Я. Верещака, «Лабіринт» О. Вітра, «Вертеп-2015» Н. Марчук, «Нетудидитина» О. Миколайчука-Низовця «Кицька на спогад про темінь», «Maidan inferno, або потойбіч пекла» Н. Нежданої, «Ми, майдан» Н. Симич, «Богдан-2014» О. Скорик, «Деталізація» Д. Тернового. Близька до окресленої теми п'єса Н. Симич «Хата, або кінець епохи вишневих садів» про внутрішні проблеми в країні, які згодом перейдуть у реальне протистояння заради покращення ситуації, у якій опинилися українці.

Сучасна українська драматургія на межі тисячоліть вкотре зазнала суттєвих змін щодо свого призначення, спрямування, ролі в суспільстві, співвіднесення художньо-естетичної, пізнавальної і розважальної функцій.

Незважаючи на спільні риси та проблеми, які порушують драматурги в творах попередніх десятиліть, спостерігається еkleктика в драматургії – це, певним чином, протест проти усталених класичних канонів. Набуває поширення практика перекодування традиційних класичних сюжетів, експерименти з жанрами, ігрове начало, імітація реальності. Через демонстрацію пульсу сучасного існування відчувається переживання за людську долю.

Український театр розширює та осучаснює репертуар, серед відомих класичних вистав частішають театральні версії сучасних українських п'єс, наповнених актуальними для глядачів смислами, нехай інколи навіть кон'юнктурними і часто не універсально глибокими. Отже, українська драматургія пройшла нелегкий шлях формування. Сучасні драматурги не бояться експериментувати, тому застосовують нові підходи у зображенні художнього конфлікту, виборі жанру й теми.

1.2. Значення трагікомедій Неди Нежданої в розвитку сучасної драматургії

Неда Неждана (Надія Леонідівна Мірошниченко) – помітна постать сучасного українського драматургічного середовища. Вона є професійним драматургом, головою конфедерації драматургів України, керівником відділу драматургічних проектів Центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Член ради Дому Європи і Сходу в Парижі, покровитель України на найбільшому фестивалі сучасної драматургії біенале «Нові європейські п'єси» у Вісбадені (Німеччина), учасник Всесвітньої Конференції Жінок Драматургів у Стокгольмі (Швеція). Неда Неждана належить до послідовників драматургії «нової хвилі» та є одною з найбільш активних, успішних митців сьогодення.

Діяльність авторки торкається не лише драматургії, поезії та наукових проєктів, але й журналістики, мистецької критики. Вона добилась того, що в Україні було визнано професію «драматург» і включено до реєстру професій.

Драматичні твори Неди Нежданої мають понад 60 театральних сценічних втілень в Україні (Київ, Луганськ, Рівне, Одеса, Біла Церква, Львів, Миколаїв, Херсон, Чернівці) та за її межами (Росія, Білорусія, Польща, США, Австрія).

Свій перший авторський сюжет п'єси «Дирижабль» Неда Неждана придумала на лекції і з ним прийшла до Центру експериментальної сучасної драматургії А. Дяченка. А. Дяченко став першим серйозним вчителем. Проте після першої читки свого твору була страшенно розчарована – не виконанням, а власним текстом, навіть хотіла кинути драматургію раз і назавжди. Але наступного дня отримала перше фахове замовлення від палестинського режисера М. Бакрі. І коли відчула театр із середини, у репетиціях, коли побачила, що на сцені з текстом відбувається щось несподіване, але насправді закладене на підсвідомому рівні, це авторку дуже вразило. Тоді Неда Неждана відчула «кайф» драматургії, і захопилася нею по справжньому. Драма «І все-таки я тебе зраджу» ставилась в Луганському українському театрі, Київському Камерному театрі, Львівському театрі імені Лесі України.

П'єса «Той, що відчиняє двері» – ставилася на великих і малих сценах, у підвалі чи на вулиці. У виставах з'являлися нові персонажі, а жіночу роль міг зіграти чоловік. На одній з вистав у Польщі (м. Гнезно) після Євромайдану збирали кошти на лікування для поранених українців. А в Австралії на початку російсько-української війни виставу поставив російський емігрант. Ця постановка викликала гарячі дискусії і так вплинула на російську діаспору столиці Австралії, що її представники організували «автомайдан» на підтримку України. Понад 30 постановок, зокрема в Київських театрах: Камерному, МІСТ, КХАТ, Сузір'я, в Одеському українському імені В. Василька, в Криворізькому «Академія руху», в Донецькому обласному (Маріуполь), Дніпровському драми і комедії, у Польщі (Краків, Гнезно, Лодзь та інші), Білорусі (Мінськ), Естонії

(Сааремаа), в Австралії (Канберра), сценічні читання в Парижі (Франція), Стокгольмі (Швеція), Тбілісі (Грузія), радіопостановка в Белграді (Сербія).

Дитячі п'єси «Зачаклований ховрашок» – постановки в Київському камерному театрі, Київському обласному імені П. Саксаганського (Біла Церква), Львівському «І люди, і ляльки», «Зоряна мандрівка» – постановки в Київському обласному (Біла Церква), Миколаївському українському, студіях театру МІСТ, Чернівецького театру імені О. Кобилянської, Луцького театру «Абракадабра», «Мандрівка у Віртуляндію» – поставлена в палаці «Україна» та МЦКіМ (Київ).

«Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів» – постановки в театрі МІСТ, Херсоні, Луганську, «Оноре, а де Бальзак?» (у співавторстві з О. Миколайчуком) – постановки в Київському театрі «Сузір'я», НЦТМ імені Леся Курбаса (спільно з театром МІСТ), «Химерна Мессаліна» – постановки в Чернівецькому муз-драм театрі імені О. Кобилянської, Київському ТЮГ на Липках, Київському обласному імені П. Саксаганського (Біла Церква), Волинському муз-драм театрі імені Т. Шевченка (Луцьк), Івано-Франківську, Сумах, «Мільйон парашутиків» – поставлена в Буковинському відкритому театрі, Київському МІСТ, «Самогубство самотності» – поставлена в Київських театрах МІСТ, Київському міському театрі ляльок, у театрі м. Штіп (Македонія), в Мельбурні (Австралія), Єревані (Вірменія), «Коли повертається дощ» – поставлена в театрах Києва: «Ательє 16», «Шпіль», «Міф», «Потойбіч кохання» – поставлена в Харкові, «Угода з ангелом» – поставлена театрами-студіями в Чернівцях і Києві, «Голос тихої безодні» – поставлена в ТО Театрі в кошику спільно з НЦТМ імені Леся Курбаса (Київ-Львів), Запорізькому театрі молоді, Маріупольському «Терра Інкогніта», «Заблукані втікачі» – поставлена в Київському театрі «Театральна лабораторія», сценічне читання у Ліоні (Франція), спецвідзнака журі конкурсу «Дні драматургів» у Ліоні, «Майдан Інферно, або Потойбіч пекла» – поставлена театральною компанією «Колапс» – ескізна вистава в Ліоні, повнометражна в Шарлевіль-Мезьєрі у копродукції зі світовим фестивалем театрів-маріонеток, «Кицька на спогад про темінь» –

поставлена в Київському театрі Перетворення, Херсонському театрі імені М. Куліша, «Загублені в тумані» – сценічне читання на фестивалі Євродрама в Лісабоні (Португалія), «Otvetka@ua» – поставлена в Запорізькому муніципальному театрі Ві.

Слід згадати і 10 перекладів із французької, російської та білоруської мов, і 6 п'єс за мотивами прозових творів. За першою освітою Неда Неждана французький філолог, і вважає, що коли перекладаєш твір іншого драматурга занурюєшся в його тонкощі, деталі. Окрім того, ти слугуєш своєрідним «місточком» для діалогу культур. Це взаємопроникнення дуже важливе для реалізації української драматургії на світовому рівні.

За сценаріями зняті кіно, радіо, теле та естрадні постановки. Зокрема один з авторів радіосеріалу «Життя відстанню в 10 хвилин», телесеріалів «Чужі помилки», «Заручники землі і неба» (Україна-Ірак). Володарка премії П. Кравця, Гранта президента України молодим письменникам, лауреат і переможець мистецьких конкурсів (СтАрт, «Коронація слова», «Смолоскип», «Київська Пектораль», Бієнале актуальних мистецтв), фестивалів в Україні, Росії, Білорусі, Польщі, Литві, Франції, Вірменії, Німеччині, Швеції.

З 2001 року у Центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса – науковий співробітник, а згодом керівник відділу драматургічних проєктів. Серед проєктів: інтернет-бібліотека і видання п'єс, інформаційні драматургічні збірники «Авансцена», комплексний проєкт «Світова драматургія. Діалог театральних культур», проєкти української драматургії «Наша Драма» та «Інша Драма», організація і проведення українських та зарубіжних майстер-класів, лекцій, театральних читань п'єс, науково-практичних конференцій. У 2006 році стала одним із засновників Київського незалежного театру «МІСТ» – як драматург, режисер і викладач теорії драми та історії театру театральної школи. Викладала теорію, історію і практику драматургії в Національній Академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор Національного Університету ім. Т. Шевченка (спеціальність «Літературна творчість»).

Авторка збірок віршів «Дерева і люди», «Котивишня», п'єс «Провокація іншості». Упорядник і один з авторів антологій драматургії «У чеканні театру», «У пошуку театру», «Наша Драма», «Страйк ілюзій», «Потойбіч паузи», альманахів «Сучасна українська драматургія», включена до 4-томника «Українська Драматургія». П'єси друкувалися в журналах «Кіно-Театр», «Кур'єр Кривбасу», «Дніпро», «Діалог» (Польща), «Сучасна драматургія» (Вірменія), «Меркуріан» (США).

П'єси «Той, що відчиняє двері», «Мільйон парашутиків» та «Коли повертається дощ» включені до каталогів кращих п'єс Європи 2004 – 2008 років. П'єса «Самогубство самотності» – до Каталогу кращих п'єс «Європейської театральної конвенції» (2012), а також до міжнародного проекту 4-х країн Європи «Велике князівство драматургії» та презентована на фестивалі «Ніч культури» в Любліні (Польща). «Той, що відчиняє двері» – переможець світового конкурсу WPIC (Всесвітньої Організації Жінок Драматургів).

Про творчість письменниці в більшій чи меншій мірі вже знають принаймні у 20 країнах. Іноді це були постановки п'єс у театрах, іноді публікації, участь у міжнародних конкурсах та фестивалях. Серед знакових подій останніх років — по дві постановки в Туреччині та Австралії, сценічне читання однієї з п'єс, присвяченої російсько-українській війні, у Португалії. Ця п'єса «Загублені в тумані» здобула перемогу на конкурсі «Коронація слова», однак, до цих пір ще не поставлена в жодному українському театрі.

Така реалізація за кордоном — свідчення того, що творчість Неди Неждани цікава іншим країнам. І хоча драматург пише про Україну, коли у текстах є справжня глибина, то виявляється, що вони близькі й глядачам з інших країн.

Отже, Неда Неждана є провідним українським драматургом, а до того ж культурологом та перекладачем п'єс та поезій. Творчість Неди Нежданої була представлена на українських та світових майданчиках, та оцінена на найвищому рівні. Сучасний український театр неможливий без творів Неди Нежданої.

1.3. Жанрова трансформація сучасної драматургії

Наприкінці ХХ століття спостерігається непростий етап у розвитку та формуванні нових жанрів як у літературі загалом, так і зокрема в драматургії. Українська літературна спільнота активно спирається на надбаний досвід національних та світових попередників унаслідок чого відстежується тенденція до експериментів, які були певним ствердженням вивільнення з-під тиску радянської влади та відсутності заангажованості. Драматурги сміливо заявляють про своє існування та вміння зростати паралельно зі світовими тенденціями в мистецтві. С. Гончарова-Грабовська констатує складний жанрово-стильовий характер сучасної драматургії, неоднорідність її напрямів і течій. Дослідниця наголошує, що її жанрові види змінились, виокремлює «традиційну і нетрадиційну (експериментальну) драму». У монографії О. Бондаревої зазначено, що «процеси жанрового моделювання в новітній українській драмі засвідчують, що драматурги все частіше прагнуть відійти від стандартних жанрових різновидів класичної драми не лише на рівні авторського жанрового означення, а насамперед у площині перегляду ідеї драматургічного тексту як партитури для цілісного спектаклю, що має чітку фабульну лінію і відповідне жанрове наповнення» [9, с. 343]. Вартісними є розвідки С. Гончарової-Грабовської про жанрову модель трагікомедії в драматургії кінця ХХ століття.

Жанрове обличчя драматургії межі ХХ–ХХІ століття характеризується наступними рисами:

1. Якщо за кожної історико-літературної доби (від античності до модернізму) драматургія відзначалась існуючими жанровими домінантами (трагедія та комедія в давньогрецькому та класицистичному театрі, драма в епоху Просвітництва тощо), то сучасна драматургія домінуючих жанрів позбавлена. У ній взагалі відсутні як магістральні стильові, так і жанрові тенденції. Натомість саме ця відсутність і складає чи не найбільш характерну рису сучасної драми. С. Гончарова-Грабовська слушно зауважує, що «наявність

різних естетичних установок, їх співіснування в єдиному просторі сучасності надає драматургії складний жанрово-стильовий характер, відображаючи неоднорідність її напрямів і течій».

2. Процес тотальної міжжанрової, міжродової та міжвидової конвергенції свідчить про процес модифікації архаїчних жанрів драматургії.

3. Структурний тип чистого жанру (трагедія, драма, комедія) у сучасній драматургії представлено, причому досить широко. Проте сучасна трагедія чи комедія функціонують у помітно трансформованому вигляді. Трагедія, наприклад, позбавлена ознак чистого, сформованого ще в давньогрецькому театрі, жанру. Для її природи характерне сполучення із «протипоказаними» жанровими елементами (наприклад, комедії, мелодрами, фарсу).

4. Жанрову картину драматургії на зламі ХХ–ХХІ століть визначають процеси тотальної жанрової дифузії та гібридизації, взаємодії усіх традиційних жанрових форм. Саме через це важливу роль відіграють різноманітні жанри-гібриди: від традиційних, поширених і у драматургії минулого змішаних жанрів (трагікомедія, трагіфарс) до екзотичного ідеожанру, відкритого як для усіляких міжжанрових (трагедія і фарс), міжродових (драма і епос) та міжвидових (театр, цирк, опера) сплавів, так і до їх вільної взаємозаміни, взаємних переходів і доповнень, до хиткості й стирання міжжанрових меж.

5. У сучасній драматургії помітним є процес своєрідної реставрації, точніше модифікації архаїчних жанрових форм. Особливо активно задіяні жанри середньовічного європейського театру (містерія, міраклі, мораліте, фарс), жанрова матриця яких трансформується, нерідко парадоксально вивертається.

6. Поряд із трансформацією традиційних канонічних жанрів (трагедія) та жанрів-гібридів (трагікомедія), модифікацією архаїчних жанрів драматургії (містерія), у сучасній драматургії виникають новітні жанрові форми. Так, доволі широко поширені такі, що можна об'єднати у групу сюжетотворчих жанрів (драма-сиквел, драма-приквел, драма-римейк тощо).

Жанри стають оперативними й мобільними, а головне – здебільшого гібридними. Одним із найпоширеніших різновидів жанрової трансформації сучасної драматургії є жанрова дифузія. Її сутність полягає у взаємопроникненні, взаємодоповненні, взаємозаміні елементів різних, нерідко полярних жанрів.

Драматурги створюють вільний і відкритий жанр як невід'ємну частину цього театру і вважають не тільки можливим, але й необхідним досвід різноманітних міжжанрових, а також міжродових і міжвидових дифузій. Полярні жанрові елементи у творах драматургії ХХ–ХХІ ст. не просто взаємодіють, але й взаємодоповнюються.

На різних етапах розвитку української драматургії дослідники вже не раз фіксували її жанровидову нечіткість. Частина жанрових маркувань має відверто індивідуальний, разовий характер («хімерну феєрію на дві дії без антракту або з антрактом», «трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння», «фарс для двох блазнів, годинника та маріонеток»).

Із середини 90-х рр. українська драматургія майже остаточно позбавляється тиску соцреалістичного канону, системно адаптує художні ресурси бароко, авангарду, модернізму, експресіонізму, враховує принципи театру абсурдистів, переосмислює і творчо інтерпретує надбання та прорахунки покоління «нової хвилі», поглиблює жанрову систему і, випробовуючи її на гнучкість та мобільність, остаточно розхитує її стереотипи. Жанрова палітра зазнає ще більшої еkleктизації: поширюються жанрові різновиди, закріплені в європейському драматургічному контексті («драматичний монтаж», «радіоп'єса», «мюзикл», «драма абсурду»); у жанровій термінології позиціонуються адресати тексту – як актори-виконавці, так і аудиторія («п'єса для фестлейді», «водевіль для дорослих»), прокреслюються незвичні рольові ампула («фарс для двох блазнів, годинника і маріонеток», «п'єса на одну дію з роллю для режисера», «п'єса для будильника», «трагедія з оптимістичним реченцем»); залучаються інтермедіальні зв'язки («співучо-танцювально-розмовне фентезі», «п'єса з елементами балету», «поліфонічна драма»); деякі

жанрові маркування отримують топонімічну прив'язку («галицька жіноча міжвоєнна хроніка»; «чорнобильська трагікомедія»); свідомо акцентується оновлення давніх жанрів («нова містеріальна драма», «вступ до літургії в церкві», «п'єси для шкільного театру», «шкільна містерія»); традиційні жанрові одиниці вводяться у провокативний семантичний контекст («трагедія здійснених бажань»).

Крім того, протилежні категорії взаємозамінюються, виконують протилежну їхній природі функцію. Трагічне бере на себе функцію комічного (і навпаки). Факт панування трагікомедії в минулому та нинішньому столітті є загально визнаним. Творчість багатьох митців стикається з трагікомедією. До цього жанру тяжіють п'єси Л. Піранделло і М. Куліша, Б. Шоу і Б. Брехта, М. Фріша і Ф. Дюрренматта, С. Беккета й Е. Олбі, Г. Пінтера і В. Гавела, Е. Радзинського та М. Шізгала.

Те, що саме трагікомедія стала одним із домінуючих жанрів світової драматургії, є не випадковим. «Духовна криза, виражена у протистоянні світу й людини, породила нерозв'язні конфлікти, які опинились у центрі уваги трагікомедії» зауважує С. Гончарова-Грабовська, яка розглядає сучасну трагікомедію у контексті комедіографії в російській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. На думку дослідниці, найбільш плідно вона розвивається у 1980–1990-ті роки, «оскільки трагікомічне бачення світу стає частиною суспільної свідомості. Г. Горін вважав трагікомедію «основним жанром» наших днів, у якому найбільш гостро відчутні парадоксальні суперечки часу (зміна соціально-ідеологічних пріоритетів), що слугують базою для трагікомічного» [13, с. 492].

Домінування трагікомічного жанру в драматургії ХХ ст. відзначає також О. Журчева: «В силу превалювання в художній свідомості ХХ ст. екзистенціального конфлікту людини зі світом, приватні недосконалості характерів або обставин менше займають драматургів, і, таким чином, трагікомедія з її особливим світовідчуттям стає якщо не домінантним жанром, то принаймні, своєрідним «знаменником» для всього жанру комедії ХХ ст»

[17, с. 195]. Про домінування жанру трагікомедії в творчості окремих драматургів писали численні дослідники.

Ю. Ковалів зазначав, що трагікомедія – це синкретичний жанр, у якому поєднано ознаки трагедії та комедії, інколи відбувається їхнє злиття. Трагікомедія засвідчує відносність критеріїв життя й мистецтва, амбівалентність світосприйняття, що супроводжується сумнівами, релятивізмом, усвідомлення алогічності, які актуалізуються в переломні моменти історії [30, с. 492].

Поряд із жанровими формами, які впродовж багатьох століть не припиняли свого розвитку, набуваючи, проте, відчутних трансформацій (трагедія, комедія, драма, мелодрама, трагікомедія), існують також численні жанри, що на довгий час (нерідко й цілі століття) випали з історії драматургії та не були затребувані театральним мистецтвом. Наприклад, у Давній Греції виникають трагедія й комедія, що існують і сьогодні, та сатирична драма, яка зникає ще за часів античності (жанр припиняє своє існування у IV ст. до н. е.). У драматургії середньовіччя з'являються жанри релігійної (духовної) драми, пов'язані з богослужіннями та з сюжетами Біблії й житійної літератури (літургійна драма, ауто, містерія, міраклі). У той же період народжується і світський театр із системою власних жанрів (фарс, соті, мораліте, інтерлюдія).

У драматургії XX – початку XXI ст. характерна чітка тенденція до відродження та модифікації архаїчних жанрів, насамперед, здавалося б, «мертвих» жанрів середньовічного театру. В її жанровій системі вагоме місце посідають жанри релігійної драми (міраклі і, особливо, містерія), дидактичні (мораліте й притча) та комедійні жанри (фарс, інтермедія, інтерлюдія, комедія дель арте).

Безумовно, говорити просто про «реставрацію» архаїчних жанрів драматургії в сучасному театрі було б не зовсім коректно. Вони не стільки реставруються, скільки суттєво оновлюються, наповнюються новим жанровим змістом і набувають таких нових форм, що часто мають мало спільного із середньовічними жанровими матрицями.

Однією з жанрових доміант сучасної драматургії поряд із трагікомедією є трагіфарс. Якщо раніше його можна було розглядати як різновид трагікомедії, то у ХХ–ХХІ столітті трагіфарс безперечно перетворився на самостійний жанр. Проте незважаючи на широке використання у наш час двох окремих термінів «трагікомедія» і «трагіфарс», поняття, які за ними криються, практично не розрізнялись дослідниками драми. Чітких меж між трагікомедією і трагіфарсом не проводить і В. Фролов, в дослідженнях якого навіть «чисті» комедія і фарс виступають як синоніми.

Поширеним явищем у драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть є фарс. С. Гончарова-Грабовська розглядає фарс у контексті свого дослідження про комедію на межі ХХ – ХХІ століть та зауважує, що фарс посідає скромне місце в сучасній комедіографії, із чим погодитися важко. Адже у системі авторських жанрових номінацій драматургів різних національних традицій він фігурує дуже часто. У сучасній українській драматургії знайдемо такі ідентифіковані як фарси драматичні твори: А. Вербець «Присвята. Фарс», В. Шулаков «Діамантовий дим. Музичний фарс», І. Муренко «Актриса вночі. Фарс на дві дії», Н. Неждана «Угода з ангелом, або Пророкування минулого. Фарс-фантазмагорія на дві дії», В. Макаренко «Візит президента: Фарс на 2 дії», О. Бейдерман «Острів пана Морено (Фарс на дві дії)», О. Гончаров «Заміж? Та ніколи!!! Фарс на дві дії», В. Діброва «Короткий курс: Фарс на три дії», К. Демчук «На виступцях. Фарс для двох блазнів, годинника та маріонеток».

Отже, трагікомедія в драматургії ХХ – поч. ХХІ ст. є одним із домінуючих жанрів. Він заснований на єдиному трагікомічному відчутті, і тому є нерозкладаним на полярні категорії трагічного і комічного. Всі структурні елементи трагікомічного жанру є за суттю своєю трагікомічними. Вони існують усередині єдиної естетичної категорії – категорії трагікомічного. Процес жанроутворення трагікомедії визначають її основні риси та ознаки. Серед них особливо важливу роль у цьому процесі виконують невідповідність героя і ситуації (комічний персонаж у трагічних обставинах або трагічний персонаж у комічних обставинах), трагізм смішного і комізм трагічного (які є двоєдиними і

впливають на глядацьке або читацьке сприйняття паралельно), а також трагікомічний гротеск, який своїм рухом проти течії відновлює норми «вивихнутого» реального світу.

РОЗДІЛ 2. СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТИЧНИХ ТЕКСТІВ НЕДИ НЕЖДАНИ

2.1. Жанрова специфіка творів

Жанри ж самі по собі важко піддаються систематизації та класифікації, перш за все тому, що їх дуже багато, а одним і тим самим словом нерідко позначаються жанрові явища, які глибоко відрізняються.

Неда Неждана створює нові, авторські жанри: («Дирижабль») (1992) драматург називає «чорною драмою», («Угода з ангелом, або Пророкування минулого») фарс-фантазмагорія на дві дії, («Голос тихої безодні») моноп'єса про відчуття крил, п'єса-бомба («Otvetka@ua»). Дитячу драму («Зоряна мандрівка») авторка трактує як казку-шоу і тим самим наштовхує на те, що фантастичні елементи будуть пов'язані з розважальними.

«Майдан Інферно, або Потойбіч пекла» це п'єса про Революцію Гідності була написана в Парижі під час драматургічної резиденції Неди Нежданої в Домі Європи і Сходу за підтримки програми Іль де Франс у квітні-червні 2014 р. У 2015 р. там же відбулася її презентація на фестивалі «Європа Театрів». Авторка трактує жанр свого твору, як вулична містерія. Риси містерії простежуємо в тому, що драма показує нам, як поєднуються різні реальності (справжня і віртуальна).

П'єсу «Самогубство самотності» письменниця трактує як «трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння». «Трагіфарс – це форма трагедії, започаткована у ХХ ст., у якій гротескно-іронічними засобами викриваються абсурд буття, дегуманізація людини, профанація духовних цінностей [30, с. 494]. Місцем, де відбуваються події, є звичайний дах будинку. Перед нами постає трагічна історія жінки, яка потрапляє на дах, для того, щоб покінчити життя самогубством через зраду чоловіка. Така ніби то звичайна історія нещасливого кохання. Але її зупиняє незнайомиць, між ними виникає довірлива розмова, в якій вона розповідає про свої життєві негаразди:

ненависну роботу, зраду коханого. Чоловік розповідає про свою дружину, про те, що розробляє теорію швидкості НЛО і невдачі в науці. Серйозний, трагічний настрої переривається Голосом і виявляється, що насправді це зйомки реаліті-шоу. Глядачі стали свідками того, як чоловіку вдалося врятувати жінку від суїциду й виграти приз. Вона обурена, але Він для того, щоб довести чесність своїх дій і почуттів стрибає з даху разом із нею, щоправда, з парашутом. Далі залишається відкритий фінал і що сталося з героями нам невідомо. Письменниця дає нам змогу інтерпретувати фінал самостійно. Форма реаліті-шоу не випадкова, адже чимало самогубців прагне на підсвідомому рівні бути врятованими, а публічність цього акту дає шанс саме на таке розв'язання внутрішнього духовного конфлікту. На нашу думку, цей твір є синкретичним, щодо жанрового визначення. Це і мелодрама, яка розгортається в особистому житті головної героїні, і фантастика, в якій тварини набувають людських якостей, і реаліті-шоу, в якому насправді опиняються герої. П'єса «Самогубство самотності» не випадково була задумана як реаліті-шоу. Неда Неждана використовує прийоми, форми, засоби медіа, передусім характер реаліті шоу, щоб яскравіше передати свій авторський задум і вони ж допомагають їй трансформувати традиційні жанрові кліше драми.

«Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів» (1993) має парадоксальний жанр: «мелодрамофарс», сенс якого стає зрозумілим лише в фіналі, а інтрига тримає увагу впродовж усієї вистави. Головна героїня – інспектор райвно – приїздить інспектувати дивний навчальний заклад: школу блазнів. Далі виявляється, що директор – її колишній коханець. Вона змушена провести в цій школі ніч, сповнену карколомних подій, несподіваних зустрічей, жорсткого блазнювання. Ця ніч відкриває її справжню потаємну сутність. Філософська вистава показує нам, наскільки людство може помилятися та межі химерного і штучного в цьому світі. Замаскований постулат – відмовитись від усього, щоб нарешті стати вільним. Особа, що не має суворо визначеного соціального статусу, вільна від гонитви за досягненням визнання, не намагається привертати уваги, не поневолена роботою, яка їй не подобається, та життєвим побутом, насправді

– вільна. Вільна, як блазні. Ось чому нас вчить школа блазнів – не бути посміховиськом, а звільнитися від усього цього. Відкрити дорогу своєму внутрішньому світові та бажанням. У цій п'єсі Неда Неждана торкається важливих життєвих, соціальних проблем та змушує задуматись над сучасністю.

П'єса Неди Нежданої «Той, що відчиняє двері» (1998) є одним із найвідоміших творів авторки, який пронизаний незнищеним трагічним комізмом чи комічним трагізмом. Авторка визначає жанр драми як «чорна комедія для театру національної трагедії». Розмова двох звичайних жінок, Віки і Віри, у зовсім незвичайному місці – моргу, немовби дублює той самий «холодний період року в Україні», про який пише авторка. Одна з головних героїнь, Віка, питає: «Так я жива, труп чи привид? Я вже заплуталась» [43, с. 258]. Неда Неждана ставить це питання перед кожним з глядачів: а ви впевнені, що все ще живі?

Неда Неждана свою п'єсу «Коли повертається дощ» класифікує як небезпечна гра на дві дії. Гра, як відомо, це і жанр середньовічної драматургії. Українська драматургія, за дослідженням Неди Нежданої, протягом століть тяжіла до розквіту саме в стилістичних течіях із переважанням ірраціонального начала з визначальним принципом «гри» на відміну від раціонального з акцентом на «цитованні». Отже, принцип «гри» є визначальною ментальною ознакою, закладеною ще в часи містерійної шкільної драми. Використання гри як сюжетотворчого елементу надає літературному твору виняткового емоційного забарвлення, яке в поєднанні зі структурними особливостями забезпечує читачеві-глядачеві інтегровану співучасть у драматичному процесі. Дія відбувається буцімто в наші дні в провінційному місті Н., де ніколи нічого не трапляється. Розвиток подій, персонажі є досить нетиповими, анонімність назви дає можливість запропонувати будь-яке містечко, й ідея твору від цього не зміниться. Люди вигадують події і пишуть про них у газетах, хоронять примар, відкопують псевдоісторичні пам'ятки. Але до міста приїжджає жінка-чужинка Галина і відкриває нову кав'ярню «Під парасолькою». Цього разу все

відбувається інакше, ніж зазвичай: розігране вбивство стається насправді, а в місті все ж таки починається дощ.

Майже еротична трагедія на дві дії «Химерна Мессаліна» є яскраво постмодерністичною п'єсою. Тактика привертання читацької уваги втілена авторкою у підзаголовку. Через уведення непевності, невизначеності в жанровизначальному підзаголовку драматург привертає увагу до свого твору, інтригує читача. Варто підкреслити, що в основі драми провокативна біографія однієї з найзагадковіших жінок в історії – Мессаліни Валерії, дружини римського імператора Клавдія I. Висока напруга психологічних переживань головної героїні дозволяє трактувати «Химерну Мессаліну» як драматичний твір із елементами трагічного пафосу.

Оригінальний відтінок драматургічної спадщини Неди Нежданої підкреслює драма «Мільйон парашутиків» – «моноп'єса на дві дії зі стереоефектом», яка включена до каталогу кращих п'єс Європи 2006 року. Моноп'єса – це дійство, коли на сцені протягом всієї п'єси знаходиться тільки один єдиний виконавець. Майже вся п'єса складається з монологів головного героя. Одна героїня на сцені – Жінка, яка дещо іронічно ставиться до всього, що відбувається з нею та навколо неї. Але згодом іронія та фарс, так звана роль, яку погоджується зіграти Жінка, аби отримати значну суму у спадок від міфічної бабусі зі Сполучених Штатів, перетворюється на трагічне розуміння плінності життя. Моноп'єсу зі стереоефектом «Мільйон парашутиків» можна назвати яскравим зразком майстерності драматурга. Монодрами є одним із непопулярних жанрів серед драматургів, акторів та режисерів, оскільки являється досить складним для втілення, обмеженим у засобах вираження. Тому звернення до монодрами є сміливим, провокативним кроком, справжнім викликом скептикам. Більше того, Неда Неждана не обмежилась одним персонажем, їй вдалося вмістити історію двох життів, проілюструвати трансформацію героїні за один день, в одній квартирі.

У творчості Неди Нежданої провідне місце посідає біографічна драма, яка на сьогодні є одним із найбільш представлених на сцені напрямів, що були

спричинені зміною світогляду та системи цінностей, які ґрунтувалися на потребі перевірки «культових постатей». Неда Неждана створила дві п'єси біографічного типу: «І все-таки я тебе зраджу» (1995) про Лесю Українку та «Оноре, а де Бальзак» (1999), що написана у співавторстві з О. Миколайчуком-Низовцем про кохання Евеліни Ганської та Оноре де Бальзака.

2.2. Композиційні особливості текстів

Вирізняє сучасну драматургію від п'єс попередніх десятиліть ускладнена композиційна побудова з одночасними діями, з відмовою від класичної форми розгортання сюжету за хронологічним принципом оповіді, використання великої кількості варіантів псевдопросторів: містичних, фантастичних, потойбічних, «усередині свідомості», розвиток інтертекстуальних зв'язків у формі цитування на різних рівнях тексту.

У п'єсі «Той, що відчиняє двері» (1998) всі події відбуваються в єдиному просторі. За сюжетом дві жінки, замкнені в моргу і тероризовані дзвінками невідомих, трактують ситуацію надто кардинально – від потойбіччя до ядерної війни, від путчу до нападу бандитів. Проте ключовим у п'єсі є епілог, момент очищення, народження нових «я» Віри і Віки. Фінал у п'єсі відкритий, неоднозначний для обох героїнь: «**Віка:** Вони кинули його нам, як собаці кістку. Натє вам вашу свободу, подавіться нею. Ти можеш іти, а можеш лишатися. Ти можеш бути живою, а можеш мертвою. Ти сама вибираєш. Немає нічого ні зверху, ні знизу. Нічого! Тобі нікого звинувачувати у своїх бідах і помилках. Тобі не треба пристосовуватися до обставин. Ти сама їх створюєш. Твої слова – це твої слова, твої кроки – це твої кроки, твоя тінь – це твоя тінь... Ми все чекали на того, хто відчинить ці двері – надаремне. І найстрашніше, що телефон уже більше ніколи не задзвонить – вони проїхали повз нас. Вони вчинили найгірше. **Віра:** І що з нами буде далі? **Віка:** Далі? Не знаю...» [43, с. 270-271].

П'єса «Той, що відчиняє двері» – одна з найчастіше інсценізованих серед творів Неди Нежданої як в Україні, так і за кордоном. Вона дивовижно реагує на час і ситуацію в країні і місті, адаптуючись до них так само, як і самі герої до будь-якого лиха. П'єса була написана як абсурдна, проте зараз, у час війни, політичних переворотів і терактів стала більш реалістичною, ніж містичною. А розмова з вищими силами, які перевіряють героїнь на зрілість, лишається актуальною. Письменниця, звертається до національної тематики, на прикладі долі двох молодих жінок втілює ідею: найважливішою цінністю для людини є право вибору. Доводить, що кожна людина може змінити свою долю. Треба тільки встати і «відкрити двері».

П'єса «Коли повертається дощ» невелика, складається з двох дій. Вона була написана на межі тисячоліть для Київського Камерного театру. Її замовником і автором ідеї був режисер О. Мірошніченко. Драматург подвоює сюжетний часопростір, вибудовуючи крім міської ще одну ігрову реальність. Таким чином відбувається реалізація близького до класичного способу використання прийому «театр в театрі». Просторово-подієве коло п'єси наростаючи звужується. На події у межах міста нашаровуються події в межах товариства. При цьому з'являється інша ігрова реальність. Якщо перша – це спосіб виживання в умовах специфічного простору, то друга існує, на перший погляд, як гра для гри, тобто як розвага. Для учасників дійства вона має частково наркотичне забарвлення: «передчуття гри вже п'янить, немов вино» [38, с. 200], «За ту, що наповнює життя сенсом, а серце неспокоєм і щемом. За гру!» [38, с. 201], – у виголошеному тості П'єро прочитується душевне збудження і жадоба до ігрової діяльності. У «гравців» виникає навіть побоювання, чи чужинці раптом не стали оминати місто, чи не пішли чутки про негостинність до них. За таким поверховим способом урізноманітнення сірих і нудних буднів криється внутрішня, підсвідома потреба справжності, яка можлива лише за умов природного життєвого руху / динаміки. Гра стає формою свідомості, способом існування чи нормою в невеликому містечку Без Назви. Правила існування у межах міста і правила розіграшу чужинця

взаємозумовлені. Їх об'єднує просторова обмеженість і насаджування звичних у місті умов життя. Тобто правила гри більшої (місто) і правила гри меншої (товариство) віддзеркалюють одна одну.

Жорстоким є і спосіб розіграшу чужинця: підступно залучений до гри, він стає жертвою вигаданих гравцями обставин. Найвища ставка у грі – втеча чужинця з міста. Проте ніхто не замислюється над етичною складовою такого розіграшу. «Ми задихаємось без гри» [38, с. 213], – каже один із гравців, тому не важливим стає спосіб отримання ковтка свіжого повітря.

Чітко простежується просторово-часова організація п'єси. Чужинка Галина «тікає» від нерозділеного кохання, вона переїжджає до іншого міста й розпочинає нове життя. Реконструювавши заклад, Галина демонструє підсвідому здатність до відновлення, відродження. Отже, прагнення до самопізнання визначається особливостями світосприйняття жінки. Змінивши місце проживання, сферу діяльності, коло спілкування, жінка, сягає глибшого ефекту в пізнанні людської сутності на відміну від першочергової потреби в ньому. Взаємодія різних просторових рівнів п'єси (індивідуального і соціального, зовнішнього і внутрішнього, «свого» і «чужого», чоловічого і жіночого, ігрового і реального, свідомого і несвідомого) супроводжується психологічним навантаженням, що вказує на своєрідність сюжетної організації твору, так і принцип особливого художнього бачення. Отже, поява дощу у фіналі п'єси цілком закономірна. Як символ очищення й оновлення, дощ виконує і свою хронотопну функцію: часовий простір сюжету змінює справжня реальність, повернувши дійовим особам твору здатність до самоаналізу.

У небезпечній грі на дві дії дуже загострено постає проблема байдужості, що вимальовується на тлі життя провінційного міста Н., де вже давно нічого не відбувається – не народжуються, і не вмирають, не одружуються і не кохають, навіть дощу вже не пам'ятають. Трагічне звучання окресленої проблеми посилюється несподіваним фіналом твору, коли тільки смерть приносить зневіреним мешканцям омріяні зміни, закодовані в символічному довгоочікуваному дощі.

У сюжеті моноп'єси «Мільйон парашутиків» умовно поєднано дві епохи (часи Другої Світової війни та сьогодення) за допомогою цікавого прийому – читання щоденника. Цей драматургічний експеримент можливий у формі гри, яка відбувається в певних рамках часу та місця, у видимому порядку за добровільно прийнятими правилами поза сферою необхідності й матеріальної користі. Справді героїня твору приймає дивні умови і правила, які їй пропоновані волею автора і бажанням фантастичної американської бабусі, не заради вигоди, бо вона не сприймає всерйоз реальності шалених грошей, які може успадкувати, а заради самого процесу гри, що потроху захоплює героїню. Простір п'єси обмежений однією квартирою, у якій відбуваються всі дії. Події відбуваються протягом однієї доби. Зав'язкою твору є несподівана пропозиція головній героїні отримати спадок від незнаної американської родички Елізабет Шварц за умови, що та проживе й зіграє один день із життя їх родички Марії Шварц, розстріляної у 41 році. Героїня спочатку ставиться до цієї ідеї скептично, а згодом захоплюється й проживаючи день із життя родички несподівано поринає в лавину емоцій, почуттів і розмірковувань щодо сенсу людського буття. Спливають спогади, відчуття, розпочинається спілкування з авторкою щоденника як із живою людиною. Цей щоденник нагода поговорити з тим, кого немає, про різні речі на різних емоційних рівнях: про музику, про архітектуру, про народження і виховання дітей, про збереження національних традицій, про Бога і про любов. Поговорити щоб знайти відповідь на просте запитання: «Якщо тебе мають убити, ти ж повинен якимось збагнути завіщо» [40, с. 250]. Кульмінацією твору є монолог героїні в якому прослідковується ідея визволення від гнітючих кайданів часу: «Хто б не потрапив до цієї кімнати – все повториться. А щоб розірвати те страшне коло, треба щось таке зрозуміти і щось таке зробити запобіжне» [40, с. 283]. У фіналі п'єси героїня випускає над здивованим містом мільйон маленьких парашутиків. Вони не прості, а «чарівні, бо до кожного прикріплена іграшка, така, про яку він мріяв. І ще кожен парашутик розумний – він знає до кого летіти і вміє навіть залітати у вікно,

головне, тримати вікна відчиненими. «І все місто нібито в завірюсі – від мільйона парашутиків» [40, с. 283].

Авторка порушує проблему людини й часу. Паралельно у творі порушуються також проблеми кохання, ненароджених дітей, самотності, нездійснених мрій, особистісної нереалізованості, смерті, морального вибору, боротьби за власне щастя тощо.

П'єса «Самогубство самотності» композиційно складається з 13 сходинок. Таке незвичне членування привертає увагу читачів. У творі є дві сюжетні лінії. Експозицією драми є опис даху на якому ведуть діалог тварини. Саме з діалогу тварин починається і закінчується твір. Вони живуть своїм життям, прийшли на дах святкувати, чекають свого друга Рудика. Тварини коментують дії і вчинки героїв, дають первинну інтерпретацію подій: **КІТ.** Он ще якась краля пришкандибала. У них тут що, побачення? **КИЦЯ.** Не схоже – він же від неї ховається... **КІТ.** Слухай, може, і ми поки сховаємося? **КИЦЯ.** Чого ти такий лякливий? **КІТ.** Я не лякливий, я обережний... **КИЦЯ.** Я хочу подивитися, що буде далі... **КІТ.** Воно тобі треба? Подивишся з того краю... Ходімо... Від гріха подалі...» [42, с. 200]. Розвиток подій становить історія про жінку, яка хоче покінчити життя самогубством, але її рятує чоловік. У розв'язці виявляється, що насправді на даху знімається реаліті-шоу героями якого вони стали. У трагіфарсі «Самогубство самотності» порушено проблему самотності. Головні дійові особи – Він і Вона – знайомляться вночі на даху, куди жінка прийшла з метою суїциду задля «вбивства самотності». Центральна проблема твору вирішується лише завдяки готовності Його стрибнути з парашутом разом з Нею, здійснити самогубство самотності й побудувати стосунки на довірі. П'єса «Самогубство самотності» намагається довести існування споріднених душ, чистого почуття, кохання з першого погляду. Навіть у світі, де все продається та купується, можлива зустріч двох сердець, що б'ються в одному ритмі.

У фарсі-фантазмагорії на дві дії «Пророкування минулого, або Угода з ангелом» герой живе подвійним життям підпільного клоуна і нібито страхового

агента. Але одного дня все летить шкереберть через шляхетний вчинок – допомогу жінці, на яку напав злочинець. Він втрачає роботу, кохану жінку, ненароджену ще дитину й опиняється на краю прірви, точніше на мосту над річкою. Там він зустрічається з дивною дівчиною, яка пропонує повернутися в минуле й виправити помилки. Найхарактернішою особливістю композиції цієї п'єси є повернення у часі і проживання однієї і тієї ж ситуації по-різному. Герой повертається і повертається, але ситуація стає дедалі кумеднішою й водночас гіршою для нього. Ситуація щоразу повторюється у новій версії, де людина має можливість повернутися в минуле і змінити долю. Але не може змінити її доти, доки не зрозуміє свого призначення, своєї ролі у житті. Драма має досить складну форму. Головною темою твору постає пошук головним героєм сенсу свого життя, порушено питання долі людини, її місця в цьому житті. Навіть дівчина-ангел не в змозі допомогти героєві, поки він не розбереться з собою і своїм справжнім призначенням. І поки не зрозуміє, що від абсурду життя людину страхують не гроші, а сміх. Коли герой опиняється у в'язниці, і дівчина приходить в образі адвоката, він повертається на той самий міст і вирішує ситуацію самотійно. Все нібито закінчується «хеппі ендом»: герой викриває шефа-злодія, стає знаменитим, мириться з дружиною, завалений пропозиціями роботи. От тільки дівчина-ангел більше не з'явиться. Він приходить на міст сумний, розуміючи, що любить її та навряд чи побачить.

Останні п'єси пов'язані з подіями Майдану і сучасними реаліями гібридної війни. Зокрема, п'єса «Майдан Інферно, або Потойбіч пекла», яка писалася в Україні і Франції, є осмисленням подій Революції Гідності. Вона була опублікована у паризькому видавництві «Еспас д'ен Інстан» і поставлена французьким театром «Колапс» у Ліоні. Це перша українська п'єса, що була опублікована і втілена на сцені у Франції.

В основі вуличної містерії «Майдан Інферно, або Потойбіч пекла» – історія двох молодих закоханих, розлучених «кривавою суботою», яка резонує з міфом про Орфея і Евридіку, але навпаки – Анна шукає Ореста, загубленого поміж життям і смертю, а пекло піднялося на землю і затягує людей у свій

вогняний вир. Дії п'єси відбуваються у кількох реальностях – справжній і віртуальній. У першій діють герої Майдану: студентка-філолог, альпініст, музикант, охоронець, журналістка, медсестра, священник. Друга – театралізований Facebook. Третя – внутрішні монологи головних героїв. П'єса – спроба усвідомити, що таке Революція Гідності. Адже Майдан – це не просто подія, а індикатор змін, які перетворюють свідомість усього світу.

Події Революції Гідності та війни стали знаковими для нашого народу й змінили не лише Україну, а й увесь світ. Розуміння цього перетворення у свідомості надзвичайно важливе саме зараз. І тільки мистецтво дає можливість усвідомити нові виклики, об'єднати країну і світ заради найважливіших цінностей – свободи, справедливості, гідності.

Драма «І все-таки я тебе зраджу» структурно складається зі списку дійових осіб, прологу, власне тексту п'єси та епілогу. Унікальним є наявність у драматичній імпровізації Неди Неждани прологу та епілогу, що дозволяє провести паралелі між аналізованим текстом й античною трагедією, середньовічною французькою та італійською драмами, бароковою літературою. Драматичну імпровізацію можна вважати такою, що включає біографічні картини з життя Лесі Українки, які структуруються персонажем Драматургом, котрий у творі поєднує функції власне дійової особи, ведучого й коментатора подій. Його постать є типово постмодерністичною: він є персонажем і водночас оповідачем. Тому, власне, твір має дві лінії, у чому проявляється монтажність: 1) за зразком класичної п'єси, у ній розкриваються ключові моменти з життя Лесі Українки, що за структурою нагадують драматичні етюди; 2) друга ж лінія ілюструє події ірраціонального світу, містифікує їх перебіг. У канву драми органічно вплітаються вірші Лесі Українки:

*Як я умру, на світі запалає
Покинутий вогонь моїх пісень,
І стримуваний племін засіяє,
Вночі запалений, горітиме удень [36, с. 290].
Тебе я може зраджу. — В ту годину,*

*як таємницею весь світ укрий мла,
приникне геній з поглядом огнистим
із поцілунком до мого чола [36, с. 300].*

Використані автором цитати з книги «Так казав Заратустра» Ф. Ніцше: **П'ЄРО.** Людино! Слухай! Один! **АРЛЕКІН.** Два! Про що віщує північ глухо? **П'ЄРО.** Три! Ти спала, сну пропав і слід. **АРЛЕКІН.** Чотири! І щезли марева миттєві, **П'ЄРО.** П'ять! Глибокий світ, **АРЛЕКІН.** Шість! Він глибший, ніж задається дневі. **П'ЄРО.** Сім! В скорботі світовій глибінь, **АРЛЕКІН.** Вісім! Та радість ту глибінь долає. **П'ЄРО.** Дев'ять! Скорбота намовляє: “Згинь!” **АРЛЕКІН.** Десять! А радість вічності жадає, **П'ЄРО.** Одинадцять! Безмежжя вічності жадає!» [36, с. 276], «**ДРАМАТУРГ.** Назву я вам три перетворення духу: як дух стає верблюдом, левом верблюд і, нарешті, дитиною лев. «Що таке тягар — питає витривалий дух, уключаючи, ніби верблюд» [36, с. 277].

Притча про перетворення духу і ще кілька відсилань до тексту «Так казав Заратустра» структурують композицію драми Неди Нежданої, даючи змогу бачити героїню Лесю у співвідношенні з ніцшеанським дискурсом. Неда Неждана переосмислює долю геніальної жінки крізь призму ніцшеанських ідей про три перетворення духу: на верблюда, на лева і на дитину (за працею «Так казав Заратустра»). Отже, сприйняття образу Лесі Українки через тексти Ніцше надає цьому образу нової символічності і притчевості. У п'єсі «І все-таки я тебе зраджу» присутня тема смерті, переродження, сили духу головної героїні, її незламності, здатності кохати.

Драма «Химерна Масаліна» також має особливу структуру, включаючи пролог, дві дії та епілог, що надає твору ознак стилізації та «гри в античність». Пролог друга ніч після убивства Калігули у 41 році н.е. в Римі. Іронічність драми виявляється у поєднанні еротичного (низького) і трагічного (високого) начал.

Отже, у творах письменниці часто зустрічаються часово-просторові зміщення, причому різного характеру: це і зупинка (завмирання) часу, і

повернення у часі – проживання однієї і тієї ж ситуації по-різному, і нереальність часу і простору, і насильне нав'язування простору і часу ззовні.

Драматургія Неди Неждани різнопланова за проблематикою. У своїх творах драматург порушує багато вічних питань: життя і смерті, добра і зла, кохання, вірності і зради, взаємозв'язку поколінь, грошей та їх впливу на людину, вибору життєвого шляху, самотності, співвіднесеності реального та ірреального, божевілля тощо. Однак варто зазначити, що авторка підходить до їх розкриття досить незвичайно, оригінально. У п'єсах Неда Неждана торкається важливих життєвих, соціальних проблем та змушує задуматись над сучасністю.

2.3. Образна система трагікомедій

Система образів-персонажів будь-якого твору, впливаючи на його сюжетно-композиційну основу, часто пов'язана з суспільно-історичним періодом, а також може зумовлюватись впливом жанрово-стильових характеристик. Вона найчастіше вмотивовує проблематику твору. У контексті драматургічного жанру здебільшого використовують поняття «діючого персонажа». Завдяки діючому персонажу у п'єсах формується комунікативна стратегія, крім того, він «постає суб'єктом, стимулом розгортання подій і має незалежну від сюжету значущість як носій стабільних рис, виконує функції дії чи розповіді, тому може бути актором чи наратором, визначається неповторною формою поведінки та спілкування, мислення, переживання, тому важливо не те, що він робить, а як саме» [9, с. 206]. Персонажами п'єс Неди Нежданої виступають не тільки люди, а й різні створіння, як от: ангели, коти, тіні, мертві люди, духи, голоси і, зрештою, сам драматург.

Незвичний світ моделює Неда Неждана у п'єсі «Коли повертається дощ». У провінційному місті без назви панують власні закони: тут уже давно немає дощу, ніхто не помирає, ніхто не одружується і ніхто не народжується. Мешканці міста згадують, що так було не завжди, проте більшість з них

адаптувалась до нових обставин і навіть не замислюється над тим, чим викликана посуха і якими є її наслідки. Для невеликого товариства молодих людей життя у містечку – гра за новими правилами. Вона полягає у штучно відтвореній динаміці щоденних реалій. Директор місцевого музею Андрій створює експозиції з підробок експонатів череповецької культури. Директор міського кладовища П'єро займається інсценуванням псевдопроцесій і закопуванням порожніх трун. Головний редактор газети «Міські вісті» Марк наповнює шпальти газети фальшивими новинами, висмоктаними «з бозна-якого пальця» [38, с. 214].

Життєве кредо молодих людей – робити щось із нічого. Колись це видавалось вимушеним і тимчасовим, тепер сприймається як стабільне і правдиве буття. Таке життя дає матеріальні статки, і хоча воно позбавлене барв, змін, проте, ніхто з чоловіків особливо цього не прагне. Лише Марта, цивільна дружина Марка, нарікає на посуху. Свій стан вона пов'язує не лише з відсутністю дощу. Марту більше турбує духовна посуха. Жінка – дизайнер весільних суконь, але вони нікому не потрібні і їх ніхто не купує «Шити сукні, які ніхто не вдягає, які нікому не потрібні. Це як народжувати мертвих дітей!» [38, с. 173], – скаржиться Марта. Проте Марко не розпізнає у її словах крику душі. Жінка страждає від неспроможності зреалізувати себе ані як повноцінна дружина і мати, ані як талановитий модельєр. Роздуми про абсурдність такого життя спонукають Марту до змін. Вона хоче одружитися з чоловіком, але Марк офіційне одруження називає цирком, а роль нареченого для нього – це роль ляльки. Маркове нерозуміння поглиблює душевну кризу Марти, викликану роздумами про абсурдність свого призначення й покликання. Обставини, яким важко протистояти, мають не лише особисте забарвлення. Бездощів'я у містечку – це кара, яка не мине сама. Замкнений простір міста постає в сюжеті п'єси, як заблукана цивілізація. Врятуватись – значить віднайти себе істинного, відродитись. Окремий образ – це Тінь (божевільної дівчини) як дійової особи. Тінь – посланець інших світів. Вона знаходиться на межі людського світу й іншої реальності. Саме за допомогою Тіні в місто приходить дощ і починаються

зміни. Неда Неждана використовує мотив самогубства як спосіб розірвати звичний перебіг подій міста. Чужинка Галина мимоволі інспірувала зміни, довірившись божевільній, яка на тлі інших персонажів видалась найбільш нормальною. Марта, мати ненароджених «дітей», якими називала сукні власної роботи, ціною власного життя спровокувала зміни. Її душа була віддана дощу, який повернувся до пустелі, подарувавши шанс на зміни. Чужинка також принесла до міста нові емоції, один з героїв збагнув, що таке кохання, раніше ж це почуття опустилось до суто схематичного рівня. Складається враження, що місто Без назви – це переосмислення сучасного світу у мініатюрі, коли за страхами та консерватизмом зникає чуттєвість, щирість, відкритість новому. Разом з тим, місто Без Назви – це душа окремо взятої людини, в ній може панувати пустеля, яка вбереже від надмірних емоцій, а може йти життєдайний дощ, який очистить і подарує більше, ніж чекав, але заради цього треба чимось жертвувати. Неда Неждана провокує читача переглянути погляди на життя і впустити символічний дощ у душу.

Головним діючим персонажем у п'єсі «І все таки я тебе зраджу» є геніальна українська письменниця Леся Українка, яка захоплює незламною силою духу. Але перш за все вона була тендітною жінкою, на долю якої випали складні фізичні та духовні випробування. Це п'єса про іншу Лесю. У названій п'єсі руйнується однозначно позитивний образ видатної особистості, оскільки образ цей поляризується, ускладнюється, виявляє роздвоєність.

«Сьогоднішній сюжет – про любов і зраду, про болюче щастя найсамотнішої людини – генія. Я напишу п'єсу без пера і паперу тут і зараз, п'єсу про солодку принаду талановитої і безталанної жінки. Я не прагну достовірності. Сприймайте все як міф, легенду, притчу» [34, с. 13]. Леся у стосунках з грузинським студентом Нестором, мудра, розсудлива, втомлена від хвороби і усвідомлення обов'язку бути Українкою. У стосунках з Мержинським Леся поступається своїм бажанням і свободі. Інтелектуальна, волелюбна, пристрасна і нерозважлива жінка у стосунках з Климентієм Квіткою. Внутрішній конфлікт Лесі, яка відчуває себе «малою й беззахисною»

[36, с. 290], відчуває, розуміє й тлумачить Сергій Мержинський: «То ви така і є. Не ображайтеся, але ви схожі на дитину, що вдає з себе дорослу і ледь стримується, аби не розсміятися» [36, с. 292]. Така внутрішня близькість породжує почуття між чоловіком і жінкою, про які Леся говорить у листі: «Я побачила тебе... я пішла до тебе... як оплакана дитина йде в обійми того, хто її жалує... Тільки з тобою я не сама... тільки ти вмієш рятувати мене від самої себе. Все, що... тьмарить мені душу, ти проженеш променем твоїх блискучих очей – ох, у тривких до життя людей таких очей не буває! Се очі з іншої країни...» [36, с. 295]. Смерть Мержинського не розв'язала конфлікту Лесі. П'єро розкриває мрії жінки: «Кохання, хоча б малого, але спокійного, щоб не боялась втратити щомить» [36, с. 296]. Доля дарує їй таке кохання в особі Кльоні, який умовляє Лесю вийти за нього заміж. Леся, погоджуючись на цей шлюб, відчувала до чоловіка лише довіру й повагу. Саме тому обряд вінчання не приніс святкового настрою, а відновив страх утратити спокій, прагнення побути на самотині, що й зумовило черговий внутрішній конфлікт: «Все як у тумані, як не з нами. Колись я зовсім інакше це собі уявляла. Подружній обов'язок. Як фальшиво звучить» [36, с. 301].

Стилістику драми створюють та визначають оригінальні постаті Драматурга, П'єро та Арлекіна. Драматург зображений як деміург, творець художнього світу п'єси, а також руйнівач театральної ілюзії та канонів: «Я – Драматург. Я обертаю дім на планетарій, де кожен слідує накресленій орбіті і сяє відображеним світлом автора... Я оживляю тіні й мумії і перетворюю вогонь тіла у попіл слів і пожовкле листя рухів... Я – ДРАМАТУРГ. Я падаю у безодні людей і дістаю вугілля для зіпсованих машин мандрівних сюжетів...» [36, с. 277]. У своєму першому ж монолозі Драматург висловлює принципи епічного театру. І його постать, що час від часу втручається у дію ним же самим створеної п'єси, епізує твір. Поряд із ліричною атмосферою його «біографічної» площини, він конструює її епічну складову. Адже він іноді виконує функцію хору, вступаючи в контакт із дійовими особами або роз'яснюючи глядачам сенс та поетику власної п'єси «П'єсу майже дописано. У

ній не буде ефектного фіналу. Він був би недоречний. Адже писалася вона за законами життя» [36, с. 300]. Іноді він виступає в інтермедійній ролі, маркуючи зміну трьох сцен, пов'язаних із трьома коханими чоловіками Лесі Українки. Неабияку роль відіграють також помічники Режисера. З одного боку, це відомі маски італійської комедії дель арте – П'єро та Арлекін, що самою своєю появою створюють атмосферу театральності. П'єро та Арлекін виступають у п'єсі Драматурга в ролі двох духів – Білого Ангела (або Доброго Духа) і Чорного Ангела (або Злого Генія) відповідно. Вони виконують у драмі Неди Нежданої різні функції. Наприклад, вони наче поєднують дві площини п'єси, оскільки здатні безпосередньо розмовляти як із Лесею, так і з Драматургом. Окрім цього, маски втілюють важливу для автора проблему духу, багато в чому запозичену з «Так казав Заратустра» Ф. Ніцше.

У п'єсі «Той, що відчиняє двері» дві жінки – санітарка і «помилковий» труп – опинилися замкненими у морзі, їм телефонують невідомі, й героїні намагаються зрозуміти, що сталося. Еволюція головних героїнь починається з моменту усвідомлення ними своєї відчуженості від світу після дивного самозамкнення дверей і відключення телефону. Від цинічних розмов про те, як привабливіше виглядати в труні, діалог переходить у іншу площину. Що характерно для людей, які чекають смерті, жінки починають замислюватися над тим, що таке Бог і чи є «життя після смерті».

Образ смерті вималюваний не класично, попри важку атмосферу гнітючості «напівпідвального приміщення моргу». У сцені можемо помітити явну насмішку над смертю, втілену у діалозі головних героїнь: «Всі через це проходять. Було б за чим побиватися. Зараз жити – собі ж дорожче. Те купи, це дістань. А покійнику – одна труна і треба» [43, с. 259].

Семантика імені Віра накладає такі риси характеру, як урівноваженість, старанність, тверезість мислення, прагматизм. Характер Вікторії мінливий і залежить від віку. Неда Неждана виявляється гарним людинознавцем і недарма зауважує вік дійової особи: Вікторії 25–26 років. Саме тому її поведінку визначає демонстраційність, зухвалість, свавілля, упертість, емоційна і рухова

активність. Подібне протиставлення характерів стає конфліктним, чому додатково сприяє розгортання подій «в моргу, напівпідвальному приміщенні, у наші дні, в холодний період року в Україні» [43, с. 254]. Учасниці подій свідомо ставляться до умов життя країни. Так, Дівчина констатує: «Та яке здоров'я з нашою екологією? В землі гербіцид на гербіциді, ще й пестицидом поганяє. В повітрі, перепрошую, гази, у воді – взагалі казна-що, H₂O і не ночувало. Ото зашлакувався по саму за- в'язку – і готовий» [43, с. 267]. Віра ж характеризує конфліктну політичну ситуацію: «У них там на верхах боротьба за владу, а народ позамикали по своїх домівках, щоб під ногами не плуталися. А ми маємо визначитися: за кого – за наших чи за ваших» [43, с. 269].

Окреслені риси характеру абсолютно відповідають взаємоконфліктним способам життя, обраним дійовими особами. Дівчина вважає, що «краще швиденько згоріти, ніж довго і нудно гнити» [43, с. 255]. Тому зловживає алкоголем, бо її сенс життя втрачено: «Не вийшло в мене по-писаному... Тільки заміж вийшла – розлучилася, з інституту мене «пішли», а потім – закрутилося. Зате нагулялася і життя набачилась... сита ним по саму зав'язку!» [43, с. 256].

Життя Віри, яка прагнула жити як «по-писаному»: «Працювала тяжко. Від зорі до зорі, можна сказати. З одним чоловіком жила» [43, с. 269]. Жінки, опинившись у морзі, переосмислюють своє життя й вирішують його змінити: Віка виявляє бажання вступити «до товариства тверезості», а Віра піти працювати «на швидку допомогу» [43, с. 270].

У трагіфарсі на дві дії «Самогубство самотності» дійових осіб усього чотири: люди — Він і Вона, та коти — Кіт і Киця. Усе відбувається на даху якогось будинку на який пришла жінка покінчити життя самогубством. Аж тут виникає чоловік із трупом за плечима, він озивається до Неї, зав'язується розмова, недовіра та підозри у вбивстві поступаються місцем відвертості.

За професією археолог, ця жінка зрозуміла, що обрала не той фах (у дитинстві начиталася історичних романів), у школі викладати не схотіла, а в музеї мало платили, та й робота нудна. Тож життєві обставини змусили її працювати в агентстві нерухомості оператором, займатися ненависною для неї

справою. А вирішила кинутися з даху, як це не парадоксально, через кохання: чоловік зрадив її, пішов до іншої. Життя стало для неї пеклом, померла її віра в кохання. Ця сповідь викликала справжнє здивування у чоловіка (у Ньюго), адже Він був переконаний, що жінок, які вмирають від кохання, вже не залишилося на цьому світі, де панує розрахунок і меркантильність.

Цікава тут роль котів. Мало того, що в них є своя власна сюжетна лінія: Киця відчуває щось на кшталт кохання до Рудика, а на Кота не звертає жодної уваги, від чого той непомірно страждає; святкування зірвалося — вони так і не дочекалися Рудика зі сметаною й пішли ні з чим. Іще коти з превеликим зацікавленням стежать за всім, що відбувається на даху, й коментують вчинки та слова людей, при цьому вживаючи дуже мудрі, як на котів, слова. Їх репліки не рухають дію, проте дають первинну інтерпретацію тексту (самоінтерпретація авторки). Саме їх голоси починають і завершують п'єсу. «Люди вміють літати. Іноді» [42, с. 245]. Коти дають читачеві надію, що зараз і трапиться це «іноді».

Головна героїня п'єси «Химерна Мессаліна» жіноча версія Дон Жуана. Мессаліна — складна трагічна героїня. Між владою, багатством і коханням вона обирає останнє, хоча заради цього їй доводиться ризикувати власним життям. Це драма про роль особистості в історії. Неда Неждана виявляється гарним знавцем й римської історії. Але зараз її цікавить не правдиве відтворення історичних фактів, а внутрішній конфлікт Мессаліни, про що свідчить акцент на її імені в назві «майже еротичної трагедії». Мессаліна вміє розбиратися в чоловіках. Так, Префекта, який вирізняється силою вона обирає батьком для своєї дитини, а Клавдія, який «у сто разів розумніший» за Префекта («Знається на філософії, давній історії і навіть сам писав п'єси й наукові трактати...» [45, с. 62]), робить римським імператором, чим і собі забезпечує титул імператриці та владу. Але саме це породжує її внутрішній конфлікт, про що жінка зізнається одному зі своїх коханців – Гаю: «Я згвалтувала свою долю, і вона тепер у помсту гвалтує мене...» [45, с. 160]. З набуттям права, за словами Гая, «робити що завгодно» [45, с. 160], Мессаліна

втрачає найголовніше – свободу, що й намагається пояснити коханцю: «Розумієш, Гаю, влада – над іншими, а свобода – твоя, і її втрачаєш, втрачаєш, втрачаєш...» [45, с. 160].

Для Мессаліни важливо, щоб її чоловіки любили в ній жінку, а не імператрицю. Своїми страхами вона ділиться з Гаєм, якого покохала («Може, я справді закохалася, це мене й лякає...» [45, с. 161]): «Мессаліна (сумно). Ти любиш в мені лише імператрицю, вовчисько. Точніше, це лоскоче твою гординю. Це я так тішу себе байкою: якби... Якби я була просто жінка – може, ти б і не глянув у мій бік» [45, с. 160]. Розв'язати свій внутрішній конфлікт Мессаліна намагається завдяки ризикованій грі, в якій є «присмак гри і смерті» [45, с. 160]. Переодягнута, вона відвідує лупанари, бо «гра в кохання – єдине, що захоплює жінку насправді» [45, с. 161]. У цій грі Мессаліна проявляє ненаситність власних бажань: «Але бажання – то лише початок. От коли вхопиш його і витягнеш із чоловіка те, про що він не здогадувався... А ще й так, що він не зможе насититись, не зможе забути... От де справжня влада над людиною...» [45, с. 161]. При цьому для Мессаліни важливо, щоб це кохання було з бажанням, бо від облудливої влади її нудить. Поведінку Мессаліни оцінює Гай: «Тобою править хіть... Коли я уявляю собі, що ти, як остання повія...» [45, с. 175]. Подібний спосіб життя сформував жорстокість Мессаліни. З часом Мессаліна усвідомлює свої почуття до Гая і готова «поставити на кін усе – трон, спокій, може, й життя...» [45, с. 178]: «Що ти зробив зі мною? Мені огидно ховатися і брехати. Я нікого не хочу, крім тебе. Я була в лупанарі, та не змогла тобі зрадити. Ти знаєш, що я робила? Я вигадала план перевороту... Я хочу стати твоєю жінкою, вірною жінкою. Та для мене це як навчитись говорити після років мовчання, як почати ходити прикутому до ліжка» [45, с. 180].

У зверненні Мессаліни до богині Ізиди розкриваються її справжні наміри і розв'язується внутрішній конфлікт: «Гай рятує мене від мене самої. Я стаю легкою, чистою, ніби все спочатку. Не дай йому загинути. Допоможи мені. Навіть якщо ми помилилися і все це даремно...» [45, с. 185].

Конфлікт людини з часом розкривається в «моноп'єсі зі стереоефектом» «Мільйон парашутиків». У драмі авторка зазначає одну дійову особу – Жінку 25–35 років. Але у творі фігурують ще дві дійові особи – Марія Шварц і родичка Жінки – «бабуся у других» зі Сполучених Штатів Америки Елізабет Шварц, яка й знаходить «єдину спадкоємицю жіночої статі молодшу 45 років» [40, с. 228], заповідаючи їй спадок за умови, що та проживе останній день її сестри «так, як прожила його вона» [40, с. 229].

Марія Шварц – сестра по батькові Елізабет Шварц, була розстріляна 17 жовтня 1941 року. Мова йде про події в м. Косові – районному центрі Івано-Франківської області, де 16–17 жовтня 1941 р. рано-вранці німці несподівано оточили єврейські квартали, вигнали всіх на вулиці й колонами проводили до в'язниці, а звідти підвозили Пістинською вулицею до гори, а потім вели до великих ям, викопаних на Міській горі. Примушували роздягатися, а тоді підводили до краю ями і вбивали пострілами в голову. Не було пощади ні жінкам, ні старим, ні немовлятам. Решту вивозили в гетто (Коломия) і згодом розстрілювали в Шепарівському лісі. Установити місце подій дозволяють дві вказівки – дата й чекання Марії, коли її разом з іншими «поведуть до ями» [40, с. 240].

У свій останній день Марія Шварц замислюється над тим «з чого, власне, складається жінка? З того, що вона бачить у дзеркалі? Ні, цього замало...» [40, с. 241]. Прощаючись зі своїм тілом, мріями і сподіваннями, з батьками, близькими, друзями і коханим, з ненародженою дитиною, яка могла б бути, – жінка усвідомлює, що це все складало сенс її життя. Елізабет Шварц ніколи не бачила своєї сестри, народившись у 1936 р., мала лише п'ять років, коли Марія Шварц була страчена. Проте знайдений щоденник відкрив їй сестрину душу і «глибоко вразив» [40, с. 240].

2.4. Мовно-структурні елементи

У п'єсі «Мільйон парашутиків» наявна велика кількість монологів. Вони є діалогізованими, герой ніби спілкується сам з собою або з уявними співрозмовниками. Тобто весь твір можна розглядати як великий діалог людини із самою собою. За класифікацією Н. Слюсар можна виділити такі типи монологічних висловлень монолог-роздум: «Я тут до чого? Ну була війна, ну вбивали, ну так чого це нині ворушити, навіщо? Що за садо-мазохізм такий? Ще й за мій рахунок? У мене теж життя не цукор: б'єшся-б'єшся як риба об лід, можна сказати. І що?» [40, с. 230], «Цікаво, чи є тут свічки? Треба пошукати. (Шукає, знаходить разом із підсвічником). Сім свічок. Тільки чого їх палити серед білого дня?» [40, с. 233], «Ну що, граємо чи не граємо? Може, підкинути монетку? (Нишпорить по кишенях). Так, якщо орел, то я граю. (Дістає монетку, загадує, підкидає високо, монета кудись котиться). Ну, звісно, закотилася. А не буду я її шукати, я вже і так знаю, що гратиму. Зрештою, в кожній жінці живе актриса» [40, с. 240], монолог – полеміка з відсутнім у просторі сцени опонентом: «І чого я все це кажу? Тобі ж мабуть, не до Парижу було, люба ти моя письменниця (Зазирає до щоденника) [40, с. 246]. Наявні ремарки, що коментують мовленнєву поведінку персонажа: «Сідає на ліжко, знімає черевики, з насолодою розминає ноги» [40, с. 246], «Перевдягається в сорочку, пірнає під ковдру, з насолодою потягується» [40, с. 248], «Пауза, робить дихальні вправи із заплющеними очима, розплющує очі» [40, с. 250], ремарки, що передають настрій та психологічний стан дійових осіб: «Сміється» [40, с. 250], «Гнівно» [40, с. 251], ремарки, які відтворюють дію персонажів у просторі сцени: «Іде до патефону» [40, с. 252], «Хутко збирає речі, озиряється, чи чого не забула, прихоплює з собою листа та щоденника і прямує до дверей» [40, с. 270].

П'єса «Самогубство самотності» побудована на діалогічному мовленні. Ремарки використовуються часто: «В цей час з виходу вглибині сцени з'являється жінка. Це ВОНА. Вродлива, одягнена в довгу гарну сукню, дуже

сумна. Оглядається навколо. Він ховається за будочку від Неї, дістає якийсь пристрій і прилаштовує його на будку, потім дістає мобільника, набирає номер і щось шепоче в нього» [42, с. 200], «Вона дивиться вниз, ніби зачарована. Потім дістає якусь маленьку річ і кидає у «провалля», рахує секунди, прислухається – чути стукіт через кілька секунд. Він зупиняється ззаду за кілька кроків від неї і спостерігає. Вона не помічає його (можливо, робить вигляд, що не помічає). Вона ставить одну ногу за парканчик. Він робить пару кроків до неї» [42, с. 201].

Остання репліка звучить як висновок. Висновок того, що не все втрачено, і якщо «стрибати» разом, не страшна ніяка самотність: «**КИЦЯ**. Вони ж не вміють падати! На лапи треба, на подушечки... **КИТ**. Люди ніколи не вміють падати... Але вони вміють літати. Іноді. **КИЦЯ**. Може, зараз і трапиться іноді? **КИТ**. Може...» [42, с. 245]. В діалозі протагоністів постійно трапляються жарти, побудовані на грі слів, феєрверки каламбурів. Наприклад: **ВОНА**. Дайте мені спокій! **ВІН**. Вічний? **ВОНА**. Бажано хоча б тимчасовий! **ВІН**. У вас, до речі, яка болить: ліва чи права. **ВОНА**. Середня. **ВІН**. Зрозуміло. Значить, ноги у вас середні, посередні так ноги. **ВОНА**. Від вашого крику у мене вуха позакладало, а ноги підкосилися... **ВІН**. Угу, просто соловей-розбійник, а не людина...» [42, с. 201].

У п'єсі «Коли повертається дощ» наявна невелика кількість ремарок і вони достатньо конкретні, зрозумілі та стосуються дії героїв: «Обнімає її, вона механічно починає допомагати йому одягатися» [38, с. 170], «Рвучко обертається до нього» [38, с.171], «Кидає йому газету» [38, с. 177], «Вона притьмом біжить до дзеркала, розглядає» [38, с. 180], «Забирає руку» [38, с. 181], «виймає старовинне намисто» [38, с. 174]. Функціонують такі види реплік: репліка – запитання та репліка – відповідь на запитання: «**МАРТА**. Чекай, П'єро ще не поділився новинами... Правда? **П'ЄРО**. Вгадала! **АНДРІЙ**. Є? **П'ЄРО**. Є! **МАРК**. Нарешті! Він чи вона? **П'ЄРО**. Вона. Звати Галиною. Стовідсоткова чужинка, приїхала зі столиці» [38, с. 177], «**АНДРІЙ**. Хіба це історія? І чим поповнювати музей? **П'ЄРО**. Всі ми робимо щось із повітря...

АНДРІЙ. Повітря також має край. Скоро почнемо задихатися... Входять Марта й Марк із пляшкою вина та келишками. **МАРТА.** Що таке? Вам бракує повітря? Відчинити вікно? **П'ЄРО.** Ні-ні, я про гру. Ми задихаємось без гри» [38, с. 180], репліки драматично напруженого характеру «**МАРК** (кидається до Марти, піднімає, трясє). Марто, Марточко, прокинься, не жартуй так, чуєш? Що з тобою... Марто! **АНДРІЙ** (підходить до келиха, який випав з її руки і нюхає). Це отрута, її отруїли. **МАРК** (до П'єро). Це ти! Ти її отруїв! Сволота! (Трясе його). **П'ЄРО.** Ти що, божевільний? **МАРК.** Ти! Заради свого клятого цвинтаря! Ти! **П'ЄРО.** Ти сказився! Забери руки!» [38, с. 190].

Багатьом драмам Неди Нежданої характерна наявність прологу та епілогу, як у Фарс-фантазмагорії «Угода з ангелом», який починається з невеликого прологу, що оповідує про місце, з якого почнеться драма і дійових осіб. Закінчується таким же за розміром епілогом, в якому зустрічаємо того ж героя, що й на початку, в тому самому місці, але вже одного. Наявність прологу і епілогу не є притаманним драмі. У першій та другій дії наявні інтермедії, які втрачають гумористичні риси як у середньовічному театрі. Інтермедія має пряме відношення до подальшого розв'язання подій у творі: «**ДІВЧИНА.** Краще не дивись на воду. **ДЕН** (озирається, розглядає її). Чому? **ДІВЧИНА.** Вода вабить. **ДЕН.** Невже ти думаєш, що я збираюсь стрибати? (Відходить). **ДІВЧИНА.** А що ти збираєшся робити?» [44, с. 10].

Найчастіше використовуються репліка-запитання та репліка-відповідь на запитання: «**ЛІКА.** Привіт. Ти вдома? Так рано? І з квітами... Щось сталося? **ДЕН.** А ти що, не рада? Хотів зробити тобі сюрприз. **ЛІКА.** А звідки ти знав, що я прийду раніше? **ДЕН.** Інтуїція – страшна сила» [44, с. 12].

Кожна сцена у п'єсі починається з ремарок, що відтворюють картини побуту, соціального середовища, дію персонажів у просторі сцени, характеризують обставини, ситуацію, в якій будуть діяти персонажі: «Оселя Дена і Ліки. Незаможно, але сучасно, стильно. Ден удома, збирає сумку там перука, грим, маска зайця. Чути, як відчиняють замок. Ден різко ховає все в сумку, сумку в коробку, а ту – ховає, наприклад, під ліжко і завішує чимось

(можуть бути варіанти)» [44, с. 2], «Ден на самоті блукає по кімнаті, починає і кидає справи, дістає пляшку – щоб випити з горя, але не встигає. Дзвонить телефон – це клієнтка (може бути присутня «живцем») [44, с. 6].

У драмі «Химерна Мессаліна» наявне монологічне мовлення, а саме монологи-роздуми: «**МЕССАЛІНА** (протягом монологу поволі наближається до авансцени). Дідько б забрав ці славнозвісні римські дороги! Бозна чого тут тільки не валяється. Через того клятого вільновідпущеника я блукаю поночі, мов якась жебрачка. (Мрійливо). І чому я не віддала Нарцисса в гладіатори, доки він був рабом? На бій із тигром! Чи ні, тигр - для нього розкіш, от крокодильчика б невеличкого - саме воно... Здається, я майже вдома, вишнями пахне...» [45, с. 9]. Наявні задовгі репліки: «**МЕССАЛІНА**. А тепер кажу так. Ти постарайся... Ти ж у нас красунечка, Юліє. Тільки будь обережною з ним, і най береже тебе Венера. Тепер слухай. Майже всі сягають піку насолоди на одну мить, і заспокоюються. Але цей пік - лише початок, двері до справжньої насолоди. Коли в цю мить (шепоче Юлії щось на вухо), отоді настає щось справжнє. Жінці здається, що вона падає у якусь глибоку яму, а чоловікові – що його втягують у якийсь нескінченний вир. І тоді поміж чоловіком і жінкою народжується така таємниця, що ніщо їм віднині не замінить цього відчуття. Але не у всіх це виходить, а лише в тих, у кого виникає невтолима спрага від звичайного кохання і коли вони близькі один до одного... **ЮЛІЯ**. А як я дізнаюсь, чи я така жінка? [45, с. 21]. Ремарки, які відтворюють дію персонажів у просторі сцени: «вдивляється в темряву» [45, с. 1], «нарешті запалює світло» [45, с. 1], «виймає його і одягає на Мессаліну» [45, с. 2], «Прямує до завіси, з-під якої стирчать босі ноги Клавдія, виймає меч і відсуває ним завісу» [45, с. 4]. Ремарки, що коментують мовленнєву поведінку персонажа: «Істерично» [45, с. 3], «жорстко» [45, с. 3], «здивований» [45, с. 4], «сердито» [45, с. 8], «скептично» [45, с. 8], «лукаво» [45, с. 17], «спантеличений» [45, с. 18].

Драматичний текст п'єси «Той, що відчиняє двері» складається з реплік та ремарок. У структурі функціонує монологічна та діалогічна форма мовлення.

Монологічне мовлення представлено репліками Віри та Віки: «**ЖІНКА.** Вигадають таке казна-що, хоч стій, хоч падай. А це нічого так, еротично. Та воно ж їй як корові сідло. А мені пасує. (Поправляє зачіску і критично оглядає власну фігуру)», «**ДІВЧИНА.** Ой, а де це я? Ніби якась контора... Може, витверезник? А де всі? Це я що, одна п'яна на все місто? У нас що, сухий закон? Так і я сухе вживаю. І чого так холодно?» [43, с. 255].

Наявні ремарки, які супроводжують репліки дійових осіб, пояснюють їх характер, вчинки, дії, тональність. У творі виділяємо такі функціональні типи ремарок:

– ремарки, які відтворюють дію персонажів у просторі сцени: «кидається розглядати себе в маленьке дзеркальце» [43, с. 254], «прокидається, поволі підводиться, протирає очі, оглядає кімнату, помічає Віку і підходить до неї, "кахикає" над нею, та прокидається» [43, с. 260], «Пробує зателефонувати, але не виходить» [43, с. 260], «Починають марширувати і наспівувати пісню на «ла-ла-ла» [43, с. 265], «Штовхає двері - вони виявляються не замкнені, і вона ледь не випадає туди» [43, с. 265].

– ремарки, що передають настрій та психологічний стан дійових осіб: «роздратовано» [43, с. 260], «спантеличено» [43, с. 254], «крізь сльози» [43, с. 255].

У п'єсі «І все таки я тебе зраджу» ремарки не виступають як суто службовий складник тексту, а створюють систему взаємопов'язаних елементів. Наявні невеликі ремарки: «Зазирає Леся, спостерігає за ним.» [36, с. 283], «дістає кинджал» [36, с. 283], «Починає робити дихальні вправи» [36, с. 285] та складні ремарки, які складаються зі вставних конструкцій, висловів, припущень, порівнянь: «На останніх словах Дівчина зникає за лаштунками. Можливо, чути крик немовляти. АРЛЕКІН і П'ЄРО ховаються. Далі розсуваються завіси чи якимось інакше візуально змінюється простір сцени» [36, с. 276], «Світло гасне чи просто зменшується, сцена змінюється. Тепер на сцені кімната в оселі Косачів. З атрибутів важливі лише розкидані всюди

папери, стоси книжок. Леся може забігти, щось написати, залишити написане і прожогом вибігти» [36, с. 280].

Отже, Неда Неждана у свої драмах тяжіє до нових форм і експериментів. Створює нові, авторські жанри. П'єси набувають жанрових ознак інших родів літератури. Ускладнюється композиційна побудова, з'являються різні простори та виміри. Порушується класичний поділ на дії та яви, або в загалі відсутній будь-який поділ. Ремарки стають довшими та схожими на тексти епічного твору наявністю тропів, авторської позиції. Використовується монологічне мовлення на зміну діалогам, що призводить до зміни форм твору (моновистава, моноп'єса, монодрама). У трагікомедіях Неда Неждана порушує багато питань: життя і смерті, добра і зла, кохання, вірності і зради, взаємозв'язку поколінь, грошей та їх впливу на людину, вибору життєвого шляху, самотності, співвіднесеності реального та ірреального, божевілля тощо. Торкається важливих життєвих проблем та змушує задуматись над сучасністю.

ВИСНОВКИ

Досліджуючи теоретичні проблеми сучасної української драматургії, констатуємо, що драма є специфічним і складним видом літератури. За часи свого існування українська драма пройшла довгий і важкий шлях становлення. Відбувається процес переосмислення канонізованих формально-змістових і жанрових підходів до творення української драматургії. Період становлення «нової драми» тривав близько десяти років і характеризувався вираженою еkleктичністю.

Під сучасною драматургією ми маємо на увазі драматургічну практику упродовж останніх десятиліть. Розвиток літературного процесу в сучасній Україні представлений такими драматургами: Я. Верещак, А. Вербець, О. Клименко, Ю. Паскар, Ю. Рибчинський, Я. Стельмах, В. Шевчук.

Сучасні драматурги експериментують, тому застосовують нові підходи в зображенні художнього конфлікту, виборі жанру й теми. Сучасна українська література побудована на фундаменті вікових традицій і водночас є якісно новим продуктом сучасного глобалізованого інформаційного світу. Драматургія ХХ – початку ХХІ ст. демонструє доволі високий естетичний рівень і є новим етапом розвитку української драматургії.

Неда Неждана – займає помітне місце серед сучасних українських драматургів. Вона є професійним драматургом, головою конфедерації драматургів України, керівником відділу драматургічних проектів Центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Член ради Дому Європи і Сходу в Парижі, покровителем України на найбільшому фестивалі сучасної драматургії бієнале «Нові європейські п'єси» у Вісбадені (Німеччина), учасник Всесвітньої Конференції Жінок Драматургів у Стокгольмі (Швеція). Драматичні твори Неди Нежданої мають понад 60 театральних сценічних втілень в Україні і світі

Для творчості Неди Нежданої властиве експериментаторство у створенні індивідуальних жанрів. З'являються жанри, у яких бачимо ніби своєрідні умови гри з читачем, наприклад, «небезпечна гра на дві дії», «моноп'єса на дві дії зі

стереоефектом», «п'єса-бомба»; означення «майже» – «майже еротична трагедія на дві дії»; парадоксальні поєднання– «трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння», «мелодрамофарс», «чорна комедія для театру національної трагедії». Сильова та жанрова розмаїтість розширює кордони письменників.

Ускладнюється композиційна побудова творів: характерне використання паралельних дій, відмова від класичної форми розгортання сюжету. Неда Неждана звертається до експериментів ыз хронотопом, який часто несе основне змістове навантаження, переплутуючи або викладаючи події непослідовно, у зворотному напрямку. Порушується класичний поділ на дії та яви. У творах драматурга часто трапляються часово-просторові зміщення, і нереальність часу і простору, і насильне нав'язування простору і часу ззовні.

Використовується монологічне мовлення на зміну діалогам, що приводить до зміни форм твору (моновистава, моноп'єса, монодрама). Наявна велика кількості ремарок. У більшості творів ремарки втрачають суто службовий характер, вони стають системою взаємозумовлених елементів, співвіднесених із компонентами тексту. Ремарки стають довшими та схожими на тексти епічного твору наявністю тропів, авторської позиції.

У своїх творах драматург порушує багато вічних питань: життя і смерті, добра і зла, кохання, вірності і зради, взаємозв'язку поколінь, грошей та їх впливу на людину, вибору життєвого шляху, самотності, співвіднесеності реального та ірреального, божевілля тощо.

Неда Неждана впевнено заявляє про те, що сучасна драматургія і театр набувають свого розвитку та популярності. Сучасний драматург, літературний критик та просто людина небайдужа до сучасного українського театрального та літературного мистецтва. Неда Неждана заявляє про існування і розвиток сучасної української драматургії не лише в Україні, але й за кордоном. Її п'єси перекладають різними мовами, вона представляє їх на численних міжнародних конкурсах і фестивалях, перекладає українською п'єси закордонних авторів, намагається змінити ставлення держави до розвитку драматургії, пропонуючи

програми розвитку театрального мистецтва сучасної України, зміни до закону про театр.

Драматургія Неди Нежданої вражає масштабністю художнього мислення і широтою охоплення різноманітних аспектів буття. Письменниця окреслює гострі конфлікти світоглядних принципів, виступає тонким знавцем основних закономірностей свідомості й поведінки людини, змальовує її внутрішні боріння і залишає читачеві широкий простір для глибоких роздумів над сутністю людського буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аникст А. История учений о драме. Теория драмы от Гегеля до Маркса. Москва : Наука, 1983. 288 с.
2. Барабан Л. Театр і драма початку ХХІ ст. *Українська культура*. 2009. № 1. С. 16–17.
3. Барабан Л. Драма і театр України в 90-х роках ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 4 (24). С. 35–46.
4. Бобошко Ю. Перебудова : думки і образи. *Український театр*. 1987. № 5. С. 8–10.
5. Бондар Л. Синтез літератури і сценографії та його вплив на жанромодельовання п'єс Ярослава Верещака. *Науковий вісник Миколаївського державного університету : збірник наукових праць*. Миколаїв, 2012. № 6. С. 22–27.
6. Бондар Л. Специфіка української драматургії «нової хвилі» 80-х років ХХ століття : проблема легітимності. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. 2007. № 5. С. 245–249.
7. Бондар Л. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Херсон, 2007. 20 с.
8. Бондарева О. Драматизм міфу і міфологізм драми. Херсон : Персей, 2000. 188 с.
9. Бондарева О. Міф і драма в новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове модельовання : монографія. Київ : Четверта хвиля, 2006. 512 с.
10. Верещак Я., Сердюк В. Нерекомендовані спогади (не тільки про українську драматургію кінця ХХ століття) : розмова друга. *Курбасівські читання*. 2011. № 6–2. С. 165–180.
11. Веселовська Н. Психологізм української драматургії ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2016. 21 с.

12. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років : дискурс, еволюція, типологія : монографія. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. 336 с.
13. Гончарова-Грабовская С. Жанровая модель трагикомедии в русской драматургии конца XX века. *Драма и театр*. 2002. № 3. С. 58–67.
14. Даниленко В. Лісоруб у пустелі : письменник і літературний процес. Київ : Академвидав, 2008. 346 с.
15. Демська-Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації. *Кур'єр Кривбасу*. 2002. № 14. С. 88–89.
16. Есслін М. Театр абсурду. *Український театр*. 1999. № 1–2. С. 20–22.
17. Журчева О. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века : учебное пособие. Самара : Изд-во Самгпу, 2001. 248 с.
18. Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори. *Близнята ще зустрінуться : антологія драматургії української діаспори*. Київ-Львів : Час, 1997. С. 9–32.
19. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Нью-Йорк, Львів : Літопис, 2009. 472 с.
20. Ковпик С. Мікро- та макропоетика української драматургії першої половини XIX ст. : монографія. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. 429 с.
21. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.) : монографія. Рівне : НУВГП, 2010. 442 с.
22. Когут О. Прийом «театр в театрі» в сюжетах сучасної української драматургії. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного ун-ту ім. В. Гнатюка*. Тернопіль, 2011. Вип. 31. С. 66–80.
23. Когут О. Риси психологізму в постмодерній драмі. *Слово і час*. 2010. № 4. С. 94–102.
24. Козлов А. Еволюція жанрів української класичної драматургії : дис. ... д-ра філолог. наук : 10.01.08. Кривий Ріг, 1993. 312 с.
25. Кононова Н. Современная драматургия : історія українського театру XX сторіччя. Київ : Либідь, 1999. 208 с.

26. Корнієнко Н. Театр і синергетичний часопростір. Пульсації культури. Мутації етапу дивергенції. *Курбасівські читання*. 2006. № 1. С. 7–35.
27. Кудрявцев М. Ідеї, конфлікти, характери: фрагменти з новітньої драматургії. Кам'янець-Подільський: НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 1995. 173 с.
28. Кузякіна Н. Драма як літературний рід: теоретичні аспекти. Мистецтво режисури. Театрознавчі студії. *Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецензії та інтерпретації, memoria*. Київ, 2010. С. 44–117.
29. Липківська А. До проблеми жанру в драматургії та театрі ХХ – початку ХХІ ст. *Науковий вісник*. Київ, 2007. Вип.1. С. 12–24.
30. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 624 с.
31. Майдан. До і після. Антологія актуальної драми. НЦТМ ім. Леся Курбаса. Київ: Світ Знань, 2016. 256 с.
32. Малютіна Н. Родожанрові трансформації в українській драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. ... док. філол. наук: 10.01.06. Київ, 2007. 39 с.
33. Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття. *Український театр ХХ століття*. Київ: ЛДЛ, 2003. С. 4–35.
34. Мірошніченко Н. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь. Курбасівські читання. *Наук. вісн. Держ. центр. театр. мистец. ім. Леся Курбаса*. 2006. № 1. 64 с.
35. Мишаков М. Біля джерел могутніх тем. *Український театр*. 1980. № 3. С. 3–32.
36. Неждана Н. І все таки я тебе зраджу *У чеканні театру*: антологія молодій драматургії. Київ: Смолоскип, 1988. С. 275-302.
37. Неждана Н. Дирижабль: драма: рукопис Неди Неждани. 2019. С. 15-30.
38. Неждана Н. Коли повертається дощ. *Сучасна українська драматургія: альманах*. Київ: Укр. письменник, 2006. Вип. 2. С. 170-215.

39. Неждана Н. Колона черепах: драма : рукопис Неди Неждани. 2019. С. 30-55.
40. Неждана Н. Мільйон парашутиків : моноп'єса зі стереоефектом. *У пошуку театру* : антологія молоді драматургії. Київ : Смолоскип, 2003. С. 227-283.
41. Неждана Н. Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів : мелодрамофарс на дві дії. *У чеканні театру* : антологія молоді драматургії. Київ : Смолоскип, 1998. С. 227-274.
42. Неждана Н. Самогубство самоти. *Страйк ілюзій* : антологія сучас. укр. драматургії. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. С. 197-245.
43. Неждана Н. Той, що відчиняє двері. *Потойбіч паузи* : альманах молодих письменників столиці. Київ : Фенікс, 2005. С. 254-271.
44. Неждана Н. Угода з ангелом. URL : <http://kurbas.org.ua/dramlab/neda/angel.pdf>. 2019.
45. Неждана Н. Химерна Мессаліна : майже еротична трагедія на дві дії. *У пошуку театру* : антологія молоді драматургії. Київ : Смолоскип, 2003. С. 159-226.
46. Ожигова О. Стилізація усно-розмовної мови в текстах сучасної української драматургії : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Київ, 2003. 27 с.
47. Свєрбілова Т. Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Київ : Либідь, 2009. 598 с.
48. Словник української мови / за ред. І. Білодіда та ін. Київ : Наукова думка, 1970. Т. 1. 800 с.
49. Страйк ілюзій : антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту й упоряд. Н. Мірошніченко. Київ : Основи, 2004. 370 с.
50. Слюсар Н. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 32.02.01. Дніпропетровськ, 2004. 15 с.

51. Хороб С. Слово – образ – форма : у пошуках художності. Івано-Франківськ : Плай, 2000. 198 с.
52. Хороб С. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття в системі модерністського художнього мислення : автореф. дис. ... док. філол. наук : 10.01.01. Львів : Плай, 2002. 45 с.
53. Шаповал М. Новітня конфігурація української драми : путівник ілюзорного світу. Передмова. *Страйк ілюзій* : антологія сучасної української драматургії. Київ : Основа, 2004. С. 9–12.
54. Шаповал М. Поєднані спільним текстом. *Потойбіч паузи* : альманах молодих письменників столиці. Київ : Фенікс, 2005. С. 254-271.
55. Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre : A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present. Expanded ed. Ithaca and London* : Cornell University Press, 1993. 528 s.
56. Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama. New Accents Ser. London and New York* : Methuen, 1980. 250 p.
57. Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin, 2003. III. P. 11–15.
58. Schröder J. «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? Drama und Theater der neunziger Jahre. *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München : Verlag C. H. Beck, 2006. P. 1080–1120.
59. Pfister M. *Das Drama*. München : Wilhelm Fink Verlag, 2001. 454 p.
60. Tuan Yi-Fu. *Topophilia : a study of environmental perception, attitudes, and values*. New Jersey : Prentice-Hall, 1974. 248 p.