

**ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ “НОВОЇ ДРАМИ”  
У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ  
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

У минулому столітті лєвова часка доступних українському реципієнтові досліджень “нової драми” була здійснена російськими радянськими літературознавцями. Варто відзначити праці А. Образцової “Драматичний метод Бернарда Шоу” (1965 р.), В. Адмоні “Генрік Ібсен і його творчий шлях” (1972 р.), Н. Храповицької “Ібсен та західноєвропейська драма його часу” (1979 р.), Б. Зінгермана “Штрихи історії драми ХХ століття. Чехов, Стріндберг, Ібсен, Метерлінк, Піранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй” (1979 р.), З. Гражданської “Б. Шоу. Нарис життя і творчості” (1979 р.), П. Балашова “Художній світ Б. Шоу” (1982 р.) та інших. У цілому, за радянський період було створено близько двадцяти монографій, присвячених доробку драматургів-новаторів, у яких увага здебільшого зосереджена на постатях Г. Ібсена та Б. Шоу як зачинателів європейської драматичної революції, науковці не ставили завдання системного аналізу взаємовпливів та поступального розвитку драми в цілому.

У цьому стосунку українська наука про літературу за останні десятиліття зробила значний поступ, маючи в розпорядженні недоступні чи малодоступні літературно-критичні нариси та есе драматургів-новаторів, у яких представлено їхні власні драматичні концепції, а також критична оцінка тогочасного театрального процесу. Наявні матеріали, а також сучасні методологічні підходи актуалізували проблему переосмислення, а відтак комплексного дослідження “нової драми”. Саме у цьому руслі здійснені наукові пошуки таких вчених, як А. Градовський, В. Міщук, Г. Могильницька В. Назаренко, В. Назарець, О. Ніколенко, Т. Свєрбілова, Д. Чистяк, С. Хороб. Окремі постаті українського сценічного мистецтва, які раніше були поза увагою вітчизняного літературознавства, стали об’єктом розвідок Н. Білоус, Г. Гуменної,

Л. Демської-Будзуляк, О. Друзь, Т. Коневої, Н. Корнієнко, А. Матющенко. В. Соколової. Дослідники розглядають їхній доробок у контексті порівняльно-типологічних зв'язків українського та європейського театру кінця ХІХ – початку ХХ століть. Проте досі не до кінця виясненою залишається проблема причинно-наслідкових зв'язків та еволюції драми окресленого періоду, а також її трансформація до більш радикальних форм у контексті авангардистських рухів. Тож у представленій на розгляд статті ставимо **метою** визначити жанрову модель драми кінця ХІХ – початку ХХ століття у її розвитку та модифікаціях.

Середина ХІХ століття – період кризи європейських театрів. Популярні на той час “добре зроблені п'єси” (well-made plays), вичерпавши свій потенціал, втратили інтерес публіки, театри масово закривались. Так-звані драматурги-професіонали насправді переслідували лише корисливі цілі та, за словами Е. Золя, перетворили театр на “пустелю посередності” [3, 13], свідомо переробляючи класичні п'єси на водевілі та мелодрами. Зберігши аристотелівську модель, драматурги наповнили її розважальним змістом. За таких умов театр перестав виконувати покладену на нього просвітительську функцію та відповідати потребам глядача, який вимагав більш аналітичного матеріалу.

Роль першопрохідця та режисера європейської драматичної революції традиційно відводиться норвезькому письменнику Генріку Ібсену. Зі слів Б. І. Зінгермана, перші роботи драматурга були свого роду золотою серединою між старою і новою театральною системою. Його герої, з одного боку, намагаються діяти ще в дусі “традиційного європейського індивідуалізму” [2, 184], разом з тим, їм автор “протиставляє абсолютно нові суспільно-побутові умови” [2, 185]. Драматург одним із перших зосередив увагу не на романтично-ідеалізованих любовних перипетіях, як це робили у добре зроблених п'єсах, а на актуальних проблемах суспільно-політичного життя та на пересічній людині як одиниці соціуму, зумівши тим самим завоювати увагу читача. Фактично, Г. Ібсен кинув виклик “мертвому світу”, протиставляючи

йому живу людину. Побутовий конфлікт автор переносить у площину боротьби самотнього індивіда з відмираючими догмами суспільства.

Одне з найбільш суттєвих досягнень письменника щодо композиційної побудови п'єс – введення дискусії. Саме завдяки їй, як твердить Б. Шоу, “п'єса “Ляльковий дім” покорила Європу та започаткувала нову школу драматичного мистецтва” [9, 29]. Запроваджуючи даний компонент, Ібсен відходить від віками визнаної Аристотелівської схеми, яка, як відомо, включає експозицію (зав'язку) – розвиток дії – кульмінацію – розв'язку. У норвезького драматурга, натомість, спостерігаємо наступні складові: експозиція (зав'язка) – розвиток дії – кульмінація – дискусія – відкритий фінал. Дискусія, в свою чергу, стає чинником розвитку та розкриття конфлікту в незвичному руслі. Момент “говоріння” дає змогу героям озвучити те, що вони довгий час приховували, висловити власні погляди на заборонені теми. Дискусія була своєрідною провокацією, адже, на відміну Аристотелівського підкреслено неминучого фіналу, Ібсен примушує читача задуматись над моделями поведінки у конкретній, взятій з життя ситуації.

П'єсам Г. Ібсена зазвичай притаманна одна сюжетна лінія. Проте така композиційна простота підсилена новим на той час прийомом ретроспекції, який ускладнює дію та відкриває суть драматичного конфлікту, що вдало прихований за маскою зовнішнього благополуччя. Таким чином збільшується психологічна складова, мета якої передати глибину душевних переживань персонажів, що додає драмі напруженості та емоційної гостроти.

Значних змін зазнає також образна система творів. Так, у п'єсі “Ляльковий дім” (1879 р.) автор позиціонує героїв за принципом подвійного протиставлення: як виразників різних ідей, водночас представників протилежної статі. Чоловічу групу представлено образами адвоката Хельмера та приватного повіреного Кrogстада, жіночу – дружиною адвоката Норою та її давньою подругою Фру Лінне. Характерно, що протагоністом виступає саме жінка. В образі Нори драматург показав людину нового типу, яка бореться за

свої права, вона може самостійно працювати та заробляти гроші, при цьому почувуючись “майже мужчиною” [4, 98].

За аналогічним принципом побудовані стосунки Фру Лінне та повіреного Кругстада. Проте тут жінка є носієм старого мислення, натомість Кругстад – людина нового типу. На відміну від провідної сюжетної лінії, ця любовна історія завершується благополучно: Фру Лінне буде хорошою матір'ю для дітей Кругстада, а він відмовляється від нечесних методів роботи. Через багато років пара знайшла сили почати все спочатку. Але сталося це не без впливу рішучості та безкомпромісності головної героїні Нори, яка є носієм авторської концепції у творі.

Важливим чинником, що сприяв осучасненню драми Ібсена, стала натуралістична естетика, до якої письменник вдавався у перший період творчості, не знаходячи в традиційному реалізмі прийомів і засобів, які б задовольняли запити нового часу. Від натуралізму його посилена увага до соціальних проблем, зовнішнього середовища, а також об'єктивності й точності. Згідно з твердженням А. Сергеева, натуралісти мали підстави бачити в Ібсені “свого духовного праотця” [1, 29]. Відомо, що, працюючи над п'єсою “Примари”, автор детально вивчав хворобу реальних пацієнтів, перед тим як “наділити” нею свого героя. Прибічники напряму важливого значення надавали декораціям, які “здатні замінити найточніші описи” [3, 8]. Вони також виступали за зміну типу мовлення персонажів. Так, Е. Золя наполягав, що в театрі повинна утвердитись відточена розмовна мова, природний тон бесіди, живий колорит мови та відповідна інтонація. Персонажі мусять підкорятись логіці подій та бути схильні до логічного розвитку характеру. Важливого значення надається реплікам персонажів, які мають бути влучні короткі, але разом з тим доволі інформативні, адже саме за допомогою них здійснюється аналіз. І хоча праця Золя “Натуралізм у театрі” вийшла двома роками пізніше, ніж п'єса “Ляльковий дім” Ібсена, всі вище перелічені риси натуралізму не лише лягли в основу нової жанрової модифікації драми, а й сприяли оновленню театрального мистецтва в цілому.

Нововведення Г. Ібсена були творчо переосмислені й розвинені його британським послідовником, зачинателем жанру п'єси-дискусії Б. Шоу, який у 1891 р. видав критичне есе "Квінтесенція Ібсенізму", що не тільки стало першим англомовним дослідженням творчості норвезького драматурга, а й справедливо вважається маніфестом "нової драми". Б. Шоу називає Ібсена "сміливцем, котрий зірвав прекрасну вуаль" [9, 42], схвально ставлячись до ідеї драматурга зображати героїв драматичних творів простими, "взятими з життя" людьми.

Відходячи від Аристотелівської концепції, Б. Шоу успадковує ібсенівську манеру ретроспективно-аналітичної композиції. Драматичний конфлікт у його п'єсах проявляється через зіткнення уявлень про життя головних героїв з фальшивими цінностями відмираючого суспільства. Способом висвітлення конфлікту є гостра дискусія. На відміну від Ібсена, який використовує даний прийом у кінці твору, дія у п'єсах Шоу просякнута гостро-дискусивними моментами, які підводять читача до головного диспуту, що одночасно виступає кульмінацією п'єси. Новим для драматургії того часу є також ідейне наповнення дискусії. Так, її предметом стають наукові відкриття, важливі гіпотези, різноманітні теорії, завдяки яким автор закликає читача до наукового аналізу суспільно-політичних проблем та пошуку шляхів їх вирішення. Відмітною особливістю композиції п'єс Б. Шоу є розлогі авторські ремарки, які детально описують місце дії, при цьому він уникає надмірної натуралізації, натомість широко вводить іронічно-парадоксальний компонент.

Саме завдяки парадоксальному методу його персонажі постають колоритними й непередбачуваними, у них більше життєвих сил та сміливості. Якщо Ібсен створює ситуацію, в якій Нора лише роздумує над власним становищем в суспільстві, то англійський драматург у своєму знаменитому "Пігмаліоні" (1913 р.) безжально нівелює основний обов'язок жінки були вірною дружиною, заявляючи, що "вийти заміж чи ні, це така ж спокуса, як іти пішки чи взяти карету" [9, 51]. Елайза рішучіша за Нору, вона зуміла кинути виклик не лише суспільству (квіткарку вважали герцогинею), а й "своєму

творцю”, людині, яка допомогла їй почати нове життя (під час суперечки жбурнула в нього хатні капці). І хоча відкритий фінал пропонує декілька варіантів подальшої долі головної героїні: відкрити власний магазин квітів чи стати учителькою фонетики – всі вони є новими для жінки того часу.

Наявність філософських роздумів, символічних елементів, політичного гротеску дало підстави Б. Брехту назвати Б. Шоу “засновником інтелектуального театру ХХ століття” [1, 35], який, як різновид “нової драми”, став одним із визначальних факторів формування драматургії ХХ століття.

У руслі новітніх тенденцій, незалежно від Г. Ібсена, розвивалась творчість шведського драматурга Августа Стріндберга. Широкому загалу українських дослідників його творчість стала відомою лише в останні десятиліття ХХ століття, адже багато творів митця були заборонені цензурою одразу після виходу за їхню надмірну радикальність та ігнорування правилами хорошого тону.

Літературознавці, зокрема Л. Андрєєв, відносять творчість Стріндберга до натуралізму, а його пізні п’єси до символізму, і хоча зовнішнє середовище та біологічний детермінізм грають ключову роль у його драмах, все ж сам автор характеризував їх як “сучасні п’єси для сучасного глядача” [1, 46]. Передаючи загально-філософську картину життя, Стріндберг намагається показати людей такими, якими вони є насправді, без прикрас чи недоречного трагізму. Він, як і Г. Ібсен, піднімає ряд суспільно негативних тем, які до нього висміювались чи просто ігнорувались, зокрема пияцтво, нерозбірливі статеві стосунки, принизлива роль жінки у суспільстві.

Серед жанрових нововведень примітними є довгі авторські передмови, у яких драматург намагається розтлумачити власне бачення п’єси. Його теза, що суспільні індивіди перебувають у постійній боротьбі та у пошуках життєвого тріумфу, стала основою драматичного конфлікту п’єс. Так, у його програмному творі “Фрекен Жюлі” (1888 р.) кожен з героїв бореться за своє місце під сонцем, причому перемога одного з них означає поразку іншого. Паралельно з розвитком дії автор розкриває складний комплекс мотивів поведінки

персонажа, що є знаковою особливістю жанрової моделі драми письменника. Він не концентрується лише на біологічному детермінізмі, як це робили натуралісти, а насичує драму психологізмом, а також розглядає поняття моралі та релігії. Важливим елементом п'єси, котрий допомагає яскравіше проілюструвати розвиток конфлікту, є музика. За словами самого автора, “принцип музичності має стати одним з наріжних каменів композиції” [7, 18]. На його переконання, музичний фон повинен супроводжувати п'єси та органічно відповідати тому, що відбувається на сцені.

Дія у п'єсах шведського драматурга відбувається у підкреслено замкнутому просторі, як правило, у будинку чи кімнаті, де проживають головні герої. Таке обмеження дало змогу автору показати новий етап людських стосунків, одночасно “побудованих на взаємній прив'язаності та взаємних муках” [7, 16]. Перебування у власному домі вже не приносить мешканцям відчуття спокою та комфорту, дім перестає виконувати функцію захисту. Кімната перетворюється на плацдарм напруженої морально-психологічної боротьби, в яку втягується глядач як свідок і суддя, що повинен для себе визначити на чиєму він боці, чию життєву концепцію приймає.

У п'єсах Стріндберга небагато дійових осіб, що є важливим чинником інтенсифікації дії у драмі. Своїх героїв драматург називав “безхарактерними, хаотичними та розтерзаними”, маючи на увазі їхню безпомічність у боротьбі зі злом, яке їх оточує, виснажуючи життєві сили. Натомість абсолютно безликими постають дійові особи другого плану, зокрема Лікар, Кухарка, на прикладі яких автор демонструє процес поступового відмирання самоідентифікаційних рис та перетворення індивіда на машину – автоматичного виконавця соціальної ролі.

Одним із новаторств Стріндберга було введення образу “напівжінки”. У передмові до п'єси “Фрекен Жюлі” автор показав своє негативне ставлення до цього образу як перехідного, що “пробиває собі дорогу, продається, мучиться, але, на щастя, гине” [7, 8]. Дівчина зображена у творі в момент найбільшого сум'яття та психологічної нестабільності. Вихована гордою аристократкою, яка ненавидить мужчин, вона опускається до гріховного зв'язку з лакеєм. Автор

аналізує комплекс прихованих мотивів, які призвели леді до такого ганебного вчинку, серед них біологічний детермінізм, фізіологія та відмирання аристократизму. Якщо Нора у “Ляльковому домі” прагне до самоусвідомлення, її мислення логічне і ясне, то Фрекен не здатна тверезо оцінювати ситуацію, її не цікавить власна роль та місце в суспільстві. Героїня є примхливою та обмеженою особою, без усталених моральних переконань. Фінал п'єси Стріндберга, як і норвезького драматурга, є відкритим, подальша доля молоді Фрекен видається незрозумілою, проте однозначно ганебно-трагічною.

Щодо мовлення персонажів, то, на противагу Ібсену, у шведського драматурга діалоги між героями уривчасті, короткі, подекуди хаотичні, теми часто змінюються. Як зауважував сам драматург, він прагнув “відмовитись від математичної конструкції французького діалогу, а хотів показати роботу мозку” [7, 10]. Автор категорично виступав проти надмірних декорацій, котрі відволікали увагу глядача, закликав змінити систему освітлення сцени та спосіб гримування акторів, щоб вони виглядали більш життєвими, водночас були в центрі сценічного дійства, приковуючи увагу глядачів не зовнішніми бутафоріями, а глибокими внутрішніми процесами.

У цілому, пізня творчість Стріндберга, розвиваючись в руслі символізму, заклала фундамент нового літературного напрямку – експресіонізму, у рамках якого широко культивувалась драма. На цю особливість творчості вказував і американський драматург Юджин О'Ніл, називаючи Стріндберга “предтечею всього найсучаснішого в театрі” [6, 253], маючи на увазі досягнення творчого покоління, яке увійшла в літературу у 20-их роках ХХ ст.

Наприкінці ХІХ століття найбільш резонансною та авторитетною залишалася драматургія Г. Ібсена. На неї рівнялись молоді таланти, що прагнули за допомогою слова змінити світ, наповнити його добром і світлом. Серед таких особливе місце займає бельгієць Моріс Метерлінк. У 1904 р. з-під його пера вийшла праця “Нова драма”, у якій автор, висловлюючи захоплення Г. Ібсеном, все ж зауважував, що “скандинавський драматург вніс мало оздоровлюючих елементів у сучасну драму” [5]. На його думку, драма повинна



відповідати сучасній їй реальності, адже “сьогодні майже не чути криків, рідко проливається кров, мало залишилося видимих слів. Щастя чи горе людей вирішується в тісній квартирі, за обіднім столом перед каміном” [5]. Зовнішні обставини так сильно змінили перебіг драми, що, фактично, назріло щось абсолютно нове і незвідане, тільки назва залишилась тією самою.

Загально-філософська концепція творчості Метерлінка реалізується у рамках людського безсилля перед метафізичним Злом. Письменник неодноразово підкреслював, що щоденна трагедія набагато глибша, ніж “трагедія великих пригод”[5], тому, на відміну від інших нових драматургів, автор хотів показати не боротьбу, а життя, зокрема те, як наша душа існує в безкінечності та у вічності.

Ключовим нововведенням щодо жанрової моделі драми Метерлінка було заперечення дії. На переконання драматурга, справжній трагізм не в дії, а в мовчанні, звідси і назва його театру “статичний театр” або “театр мовчання”. Відсутність зовнішньої дії компенсувалася новим драматичним прийомом “другого діалогу”, а саме внутрішнього діалогу, який показує стан душі героя і є важливішим за зовнішню поведінку людини. У драмах пізнього періоду письменника дія взагалі зводиться до мінімуму, за що критики та літературознавці називають їх “драмами очікування” (“Непрошена”, “Сліпі”).

Як і Стріндберг, Метерлінк схильний розміщати своїх персонажів у замкнених просторах (замки, острови, ліс), з тих чи інших причини вони обмежені у вільному пересуванні. Відсутній детальний опис інтер’єру, за винятком певних деталей, які, як правило, несуть глибокий символічний підтекст. Важливим елементом п’єс драматурга було використання казкового фольклору, що, на думку Л. Андрєєва, давало змогу автору “наповнити наївно-фантастичну розповідь атмосферою містики й страху” [1, 58].

Як послідовник символізму Метерлінк продемонстрував у п’єсах широкі поетикальні можливості мови, його твори багаті на метафори та персоніфікації, асонанси, алітерації тощо. Письменник дотримувався думки, що драматичне мистецтво повинно ставити перед собою більш глобальні завдання, шукати

приховану істину, а не фотографічно передавати реальність, яку “можна побачити крізь вікно”[], адже єдиною метою символіста є не назвати предмет, а лише на нього натякнути. Таким чином, драма Метерлінка, ґрунтуючись на попередніх художніх досягненнях, виходила за рамки визначеної Ібсеном моделі, відкривала новий простір для подальшого розвитку жанру.

**Висновки та перспективи подальшого дослідження.** “Нова драма”, виникнувши на рубежі століть, увібрала в себе різноспрямовані та водночас близькі за духом творчі принципи Ібсена, Стріндберга, Гауптмана, Шоу, Метерлінка та інших західно-європейських письменників. Зародившись в епоху реалізму, вона переросла у натуралістичну, а згодом у символістську, не відкидаючи категорично класичні прийоми та засоби. Завдяки вимогам натуралізму до точного відтворення дійсності, драматурги відкрито заговорили про гострі соціальні та морально-етичні проблеми. Символістській драмі вдалося заглибити читача у філософсько-метафоричний світ та через метафору й алегорію донести його метафізичну сутність. У рамках жанру були сформовані нові принципи драматичної побудови як на ідейно-тематичному, так і на сюжетно-композиційному рівнях. Відійшовши від Аристотелівської концепції, за якою важливе місце відводилось дії, драматурги ввели дискусію та відкритий фінал з метою змусити реципієнта задуматись над варіантами поведінки у життєвих ситуаціях – глядач ставав співучасником дискусії. Саме такий напрям – збільшення дискусії та зменшення дії – притаманний театральним взірцям наступних періодів, проте у значно оновлених авангардистськими тенденціями формах.

### **Список використаних джерел**

1. Зарубежная литература XX века / [под редакцией Л.Г. Андреева]. – Москва : Высшая школа, 2003. – 559 с.
2. Зингерман Б. И. Очерк истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б.И. Зингерман. – Москва : Наука, 1979. – 393 с.

3. Золя Е. Натурализм в театре [Электронный ресурс] / Е. Золя. – Л., 1934. – 55 с. Режим доступа [http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka\\_Zola\\_Naturalisme.htm](http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Zola_Naturalisme.htm)
4. Ибсен Г. Кукольный дом [пьесы] / Г. Ибсен. – Москва : Эксмо, 2011. – 252 с.
5. Метерлинк М. Новая драма [Электронный ресурс] / М. Метерлинк // Двойной сад. Сборник эссе [Перевод с французского Николая Минского и Людмилы Вилкиной]. – Режим доступа [http://az.lib.ru/m/meterlink/text\\_0180.shtml](http://az.lib.ru/m/meterlink/text_0180.shtml)
6. О'Нил Юджин, Уильямс Теннеси. Пьесы : Сборник. [Пер. с англ. / Составл. и вступит. статьи Г. Злобина] / Юджин О'Нил, Теннеси Уильямс. – М. : Радуга, 1985. – 800 с.
7. Стриндберг А. Ю. Красная комната. Пьесы. Новеллы / А. Ю. Стриндберг. – Москва : Эксмо, 2011 – 396 с.
8. Храповицкая Г. Н. Основные особенности реалистической социально-психологической драм Г. Ибсена / Г. Н. Храповицкая Ибсен и западно-европейская драма его времени / Храповицкая Г. Н. – М., 1979. – 89 с.
9. Шоу Б. О драме и театре [Электронный ресурс] / Б. Шоу. – Москва : Издательство Иностранной литературы, 1963. – 689 с. Режим доступа <http://padaread.com/?book=30431&pg=3>

#### Анотація

В статті досліджено жанрові особливості “нової драми” кінця ХІХ - початку ХХ століття. Виокремлено знакові елементи композиції п'єс, проаналізовано образну систему. Показано вплив панівних літературних напрямів кінця ХІХ століття на розвиток драматичного мистецтва вказаного періоду. Здійснена спроба простежити трансформацію ново драматичних елементів у творчості окремих драматургів.

Ключові слова: нова драма, композиція, дискусія, відкритий фінал, конфлікт, система образів.

## Summary

The article deals with the problem of the genre modifications of the “new drama” in the European literature at the end of the XIXth beginning of the XXth century. Quite a bit of Ukrainian and foreign scientists were engaged in the researches of European drama of the mentioned period. The biggest part of the accessible to the Ukrainian recipient researches of the “new drama” was carried out by the soviet literary critics. Ukrainian literary criticism in the last decades of the XXth century made considerable advancement, having in an order inaccessible essays of the “new playwrights”, in which they lay out own dramatic conceptions, and also critically estimate creative work of the contemporaries.

Attempts in the direction of poly aspect study and resourceful edition of the inheritance of the new dramatists, activated the problem of its reinterpretation. However until now the problem of reason-result connections and evolution of drama at end of the XIXth - first decades of the XXth century, and consequently its transformation to more radical forms in the context of avant-garde motions has not been resolved. The purpose of the article is to define the genre model of drama at end of the XIXth first decades of the XXth century in its development and modifications.

“New drama”, arising up at the end of the XIX century, absorbed for itself resourceful and at the same time idea-close artistic searches of Ibsen, Strindberg, Hauptman, Show, Meterlink and other western European writers. Engendered in the epoch of realism, it outgrew in naturalistic, and afterwards in symbolic drama, however it did not cast aside classic receptions and means. Due to the naturalistic requirements to the exact, even photographic recreation of the reality dramatists succeeded to outline society’s moral-ethics problems. Symbolic dramatists succeeded to deepen a reader in the philosophic-metaphorical world and through a metaphor and allegory to carry the metaphysical essence.

Within the genre framework the new principles of dramatic construction were formed both on the thematic and the plot-composition levels. Stepping back from Aristotle’s conception according to which action was the most important in a play, dramatists entered with a discussion and open final, with the purpose to compel a

recipient to be thoughtful above the variants of behavior in vital situations. Thus, a spectator became a participant of the discussion. The direction of increasing of the discussion and diminishing of the action is inherent to the theatrical standards of next periods, however in considerably renewed avant-garde forms.

Key words: new dramas, composition, discussion, open final, conflict, image system.