



Тетяна Вірченко

Удажний конфлікт
в українській араматургії
1990–2010-х років

**Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»**

Тетяна Вірченко

**ХУДОЖНІЙ КОНФЛІКТ
В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 1990–2010-х РОКІВ:
ДИСКУРС, ЕВОЛЮЦІЯ, ТИПОЛОГІЯ**

Монографія

**Кривий Ріг
«Видавничий дім»
2012**

Рецензенти:

Бондарева О. Є., доктор філологічних наук, професор
Науменко Н. В., доктор філологічних наук, професор
Ткаченко А. О., доктор філологічних наук, професор

Рекомендовано до друку вченою радою
ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
(протокол № 9 від 30.03.2012 р.)

УДК 821.161.2-2.09
В 52

Вірченко Т. І.

В52 Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія : монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко ; ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 336 с.
ISBN 978–966–177–164–1

Монографію присвячено вивченню типології художнього конфлікту, його еволюції в українській драматургії 1990–2010 років. Концепція художнього конфлікту побудована на застосуванні модельючого підходу не тільки при розмежуванні життєвого і художнього конфліктів, а й при домінуванні останнього. Окремо увагу відведено обґрунтуванню літературного періоду кінця ХХ – початку ХХІ століття й утвердженню в науковому дискурсі понять «дев'яностики» і «двотисячники» на позначення репрезентантів двох підперіодів 1990–1999 і 2000–2010 рр. Крім цього увазі запропоновано показчик імен авторів і назв творів.

Адресовано літературознавцям, викладачам вишів, студентам філологічних спеціальностей і всім тим, хто цікавиться проблемами сучасної драматургії.

УДК 821.161.2-2.09

ISBN 978–966–177–164–1

© Т. І. Вірченко, 2012.

Зміст

Передмова	5
Художній конфлікт у літературознавчому дискурсі	9
<i>Природа конфліктів у літературі та драматургії зокрема</i>	12
<i>Художній конфлікт у структурі твору літератури</i>	24
<i>Художній конфлікт драми як літературознавча проблема</i>	37
Типологія художнього конфлікту	55
<i>Типологія художнього конфлікту в літературознавчому дискурсі</i>	59
<i>Змісто-формальна типологія художніх конфліктів</i>	74
<i>Типологія художніх конфліктів за комплексом критеріїв</i>	83
Українська драматургія 1990–2010 років у літературному процесі	93
<i>Літературний процес кінця XX – початку XXI ст.: теоретичні засади</i>	99
<i>Літературно-критична оцінка драматургії 1990–2010 років</i>	114

**Монокритеріальні типології художніх конфліктів
в українській драматургії 1990–2010 років 123**

Базові критерії однокомпонентних типологій художніх конфліктів 125

*Тематика як критерій змісто-формальної типології художніх
конфліктів 142*

Типологія художніх конфліктів за ідейно-естетичним наповненням 185

Допоміжні критерії типологізування художніх конфліктів..... 206

**Типології художніх конфліктів української драматургії
1990–2010 років у вимірах полікритеріальності 221**

Авторські типології художніх конфліктів 222

Стильові типології художніх конфліктів..... 276

Післямова 295

Бібліографія..... 299

**Українська драматургія 1990–2010 років: показник
імен і назв творів 321**

Передмова

Сучасна драматургія дедалі частіше викликає зацікавлення не тільки критиків, а й літературознавців. Уже позаду ті часи, коли доводилось констатувати й радіти судженням тих, що визнавали її існування та натхненно рахували кожну презентовану світові антологію, яка бачила світ. На сьогодні ж існування української драматургії 1990–2010-х рр. — беззаперечний факт.

Нині вже актуально називати збірки п'єс окремих драматургів, які радують своїх читачів: «Провокація іншості» (2008) Неди Нежданої, «144000 : п'єси-фентезі» (2008) Я. Верещака, «Святополк, Каспар Гаузер, Насреддін та інші : п'єси» (2009) О. Клименко, «Брате мій, Каїне...» (2009) Ю. Антиповича, «Тлумачення тиші» (2009) В. Бориспольця, «Осінь мелодія» (2009) В. Селезнєва, «Заповіт для нащадків» (2009) В. Працьовитого, «Наші будні в п'єсах» (2009) О. Прогнімака, «Форми. Три п'єси для сучасного театру» (2010) П. Ар'є, «Отець Антоній. “Фауст” : п'єси» (2010) М. Наєнка, «Коли ангели не сплять... : п'єси» (2010) Н. Максимчук, «П'єси» (2012) Г. Штоня та інші за останні п'ять років. Помітно, що серед авторів — молоді початківці, знані письменники та

літературознавці. Це робить дослідження періоду ще цікавішим і актуальнішим, адже всі вони потребують уписування в сучасний драматургічний дискурс.

А ще не можна залишити без уваги проект Державного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса «Світова модерна драматургія. Діалог театральних культур», який ініціював видання «Новітньої французької п'єси» (2003) та «Новітньої сербської п'єси» (2006) і тим самим відкриває нові обрії вивчення сучасної української драматургії в контексті світової. Ця тема також, сподіваємось, знайде своїх дослідників.

Цікавий і той факт, що з-під пера науковців, які беруться за вивчення сучасної драматургії, виходять не просто окремі принагідні розвідки, а цілісні монографії, присвячені таким аспектам, як жанрове моделювання і «форми та фіксовані механізми процесуальної взаємодії міфу і драми під тиском стильової еkleктики, жанрової гібридизації, потужної гіпертекстуальності» (О. Бондарева), «вплив міжтекстових і міжсуб'єктних відношень на семантику, стилістику, жанрову природу драматичного твору» (М. Шаповал) та архетипні сюжети й образи (О. Когут).

Не обходиться огляд стану вивченості й функціонування сучасної драматургії без аналізу публікацій журналу «Дніпро» за останні три роки, адже в ньому активно друкуються не тільки сучасні п'єси, а й інтерв'ю, проблемні та аналітичні статті тощо. Так, нове десятиліття відкрили п'єси «Хто дзвонить у двері», «Двое під ковдрою» Б. Мельничука, «Вакансія» В. Пушкаренко, «Дорога до моря» О. Мацюпи, «Що вам до вподоби» К. Солов'єнка, «Реторта» М. Соколян, «Коти та собаки» Т. Рут, «Газовий котел у кредит» Г. Легкої, «Гастарбайтерські сезони» Н. Доляк.

Теоретичні статті присвячені не тільки проблемам взаємозв'язків драматургії з театром, а й окресленню джерел сюжетів тощо.

Попри такий оптимістичний стан дослідження відкритим залишається питання про хронологічні рамки сучасної

драматургії. Тут думки науковців розходяться: від трьох останніх десятиліть до окремо проаналізованого десятиліття 1997–2007 рр. Неда Неждана навіть здійснює спробу вписати сучасну драматургію в теорію поколінь («Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь»), адже п'єси найбільше відображають реальний стан життя суспільства і є своєрідним його маркером.

Саме це зумовлює потребу в здійсненні огляду періодизацій літературного процесу, увиразненні критеріїв для виокремлення літературних періодів, поколінь на основі узагальнення досвіду науковців та доведення існування літературного періоду 1990–2010 років.

Історична доба зламу століть ніколи не відбувається безконфліктно, що й зумовлює дослідження цього об'єкта в конфліктологічному вимірі. Але й саме літературознавство має низку прогалин у розробці категорії «конфлікт». Перша й основна полягає в остаточному нерозмежуванні конфлікту художнього і життєвого, коли за художній вважається той, що змальований у творі художньої літератури.

Мають безперечну рацію ті, хто говорить, що художній конфлікт в основі свого творення бере життєвий матеріал, але цього виявляється замало. Розставити акценти в цьому питанні має допомогти застосування моделюючого підходу, який частково відстоювався в працях А. Погрібного, присвячених проблемам художнього конфлікту в українській художній літературі 1960–1970-х рр. Проте послідовне застосування теорії моделей дозволяє ступити крок уперед і бачити під художнім конфліктом особливу модель конфлікту життєвого, який своєю чергою також є розумовою моделлю. А розробка комплексної концепції художнього конфлікту драматургічного твору допоможе вийти на принципово новий рівень осмислення взаємозв'язків художнього конфлікту з іншими аспектами змісту літератури.

Сучасні драматурги чимраз більше повертаються обличчям до театру, мріючи про вистави своїх творів, прагнучи їх або й здійснюючи власними силами, тому інтерпретація

п'єс крізь конфліктологічну призму сприятиме виокремленню з-поміж них найбільш відкритих для сценічного втілення. Попри наполегливі твердження науковців, що сучасна драматургія не ставиться на сцені (з такою думкою можна погодитися, якщо порівнювати весь масив драматургічних текстів окресленого періоду і кількість вистав за ними), у театральних репертуарах з'являються постановки за п'єсами сучасних авторів, серед яких О. Вітер, О. Гаврош, К. Демчук, О. Денисенко, Т. Іващенко, І. Коваль, М. Ладю, Неда Неждана, З. Сагалов, Ю. Рибчинський. Сподіваймося, що в майбутньому ця кількість зростатиме.

Художній конфлікт у літературознавчому дискурсі

Пізнання художнього конфлікту неможливе без звернення до тих наук, об'єктом вивчення яких є власне конфлікт. Це допоможе не тільки досягнути його природу, а й окреслити інструментарій, в якому чільне місце займає науковий підхід. Найочевиднішим видається звернення до досвіду конфліктологів, у працях яких визначається кілька підходів до вивчення конфліктів у мистецтві: «1) дослідження художнього конфлікту як часткового елементу мистецтва, де за структурну одиницю аналізу береться один або декілька творів, у межах яких конфлікт розглядається як компонент предметно-тематичного, структурно-композиційного зрізу; 2) аналіз конфлікту як основи прояву спільних для виду або жанру процесів; 3) філософський розгляд художнього конфлікту як естетичної категорії»¹. При цьому перші два підходи доцільно розглядати цілісно, у гармонійному поєднанні, оскільки внаслідок схожості певних рис низка творів об'єктивно виявляється поєднаною, наприклад, спільною жанровою ознакою. Наразі важливо, що вбачаючи змістовий і формальний зрізи твору, автори розглядають конфлікт як компонент, який пронизує їх обидва. Третій підхід, як один

¹ Анцупов А., Штилов А. Конфликтология. – С. 42.

із напрямів дослідження конфлікту у філософії, передбачає «виявлення естетичної природи художнього конфлікту, розкриття протиріч у діалектичному розвитку процесу художнього мислення»¹.

Розуміння конфлікту як категорії, що відображає діалектичний розвиток суспільних процесів, не викликає суперечок серед учених, але її вивчення з усіх науково визначених параметрів пізнання позбавлене однозначності. Усе це зумовлює необхідність розпочати не лише з аксіоматичних тверджень, а з найпростіших вимог логіки наукового пошуку – етимологічних значень термінів, базових для дослідження.

Так, в етимологічному словнику української мови читаємо: «Конфлікт – зіткнення протилежних інтересів, поглядів; серйозні розбіжності; гостра суперечка; можливо, через німецьке посередництво (н. *konflikt*) запозичене з латинської мови; лат. *cōnflīctus* “зіткнення, удар, боротьба, бій” є похідним від дієслова *cōnflīgo* “стикаюся; борюся, б’юся”; зіштовхую, з’єдную; зіставляю, утвореного за допомогою префікса *con-*(*con-*) “з-” від дієслова *flīgo* “ударяю, зіштовхую”»². Відповідно й «Великий тлумачний словник сучасної української мови» конфлікт пояснює через систему понять – зіткнення, розбіжність, суперечка, сутичка³. А словник синонімів додає до цього ряду ще й поняття колізії⁴.

Конфлікт – категорія, якою оперує більшість наук, тож важливим видається досвід філософії та й цілого ряду інших галузей знання. Без розлогого філософського екскурсу та окреслення міждисциплінарних зв’язків не обходиться жодна праця з конфліктології⁵, тому обмежимося лише розстановкою найважливіших акцентів, пов’язаних з визначенням основних параметрів пізнання конфлікту, окресленням вихідних

¹ Там само.

² Етимологічний словник української мови у 7 т. – Т. 2. – С. 560.

³ Великий тлумачний словник сучасної української мови. – С. 451.

⁴ Караванський С. Практичний словник синонімів української мови. – С. 167.

⁵ Пірен М. Основи конфліктології; Анцупов А., Шитилов А. Конфликтология; Гришина Н. Психология конфликта; Шейнов В. Управление конфликтами: теория и практика; Гірник А. Основи конфліктології.

установок щодо використання термінологічного ряду в роботі. Крім цього, урахування досвіду філософів дозволить зрозуміти домінуючий підхід до розробки теорії конфлікту в літературознавстві або й з'ясувати корені моделюючого підходу, який буде визначальним у роботі.

Так, Емпедокл визначив функцію конфлікту як основу змін. В уявленнях Сократа ворожнеча має антропоцентричний характер, оскільки учасниками виступають «я, ти й усі інші люди»¹. Трохи пізніше Платон здійснив спробу класифікувати види ворожнечі: «розбрат і боротьба в приватному житті між окремими людьми, а також між державами в житті суспільному»². Названа класифікація здійснена за критерієм учасників ворожнечі, але філософ пропонує ще класифікацію за формою вияву – внутрішній і зовнішній конфлікти, причому внутрішній передбачає «ворожнечу з самим собою», коли в людини «про одне й те саме виникають протилежні думки»³. Наявність протилежностей – умова існування конфлікту, яка називається протириччям (Аристотель, Тома Кузанський) і детермінує боротьбу (Секст Емпірик). Аристотель класифікував причини розбратів – майнова нерівність, пошесті, дріб'язковість, важливі справи⁴. Як бачимо, філософи, говорячи про ворожнечу, боротьбу, розбрат, неодмінною їхньою ознакою бачили шкоду одній зі сторін конфлікту. Значно пізніше прийшло усвідомлення, що протилежності можуть і не шкодити одна одній – тоді можемо говорити про парадокс (К. Ламетрі). Т. Гоббс у праці «Людська природа» одним із перших доволі чітко дефінував конфлікт як наявність ворожих дій: «Якщо воля двох різних людей здійснює дії, ворожі щодо одне одного, то це називається конфліктом»⁵.

¹ Платон. Собрание сочинений в 4 т. – Т. 1. – С. 302.

² Там само. – С. 403.

³ Платон. Собрание сочинений в 4 т. – Т. 3. – С. 433.

⁴ Аристотель. Сочинения в 4 т. – Т. 4. – С. 421, 533.

⁵ Гоббс Т. Сочинения в 2 т. – Т. 1. – С. 568.

Отже, історичний досвід філософів, позначившись на літературознавстві, дозволяє очікувати перевагу дискриптивного підходу. Для підтвердження / заперечення цієї тези та для з'ясування домінантного підходу при вивченні генези художнього конфлікту також існує потреба в опануванні історичного досвіду.

Природа конфліктів у літературі та драматургії зокрема

Мислення людини, її діяльність (у першу чергу як система дій) незалежно від вектора (на добро- чи злотворення) чи об'єкта (людина, родина, соціальна група, народ, нація) спрямованості, рівня свідомості, її вияв (словесний і фізичний) є сферою зацікавлень багатьох наук. Наразі в центрі уваги літературознавство, у межах якого при аналізі художнього твору часто зустрічаємо зауваження про міжособистісний або внутрішньоособистісний конфлікт персонажів. Подібні думки спричиняють прагнення розмежувати поняття «художній конфлікт» і «життєвий конфлікт», для реалізації якого слід окреслити дефініцію самої категорії, яку будемо розглядати в двох площинах: як явище і як поняття¹.

Теоретичний фундамент вивчення конфлікту, а головне – художнього конфлікту – видається можливим побудувати завдяки системному підходу, загальнонаукові переваги якого окреслив М. Каган, а літературознавчі – Г. Ключек, М. Кодак, Л. Левітан, Л. Цилевич, В. Удалов.

Так, на думку М. Кагана, цей підхід доречно використовувати для вивчення системних об'єктів, оскільки саме він покликаний надати цілісні знання про них. Останнє забезпечується тим, що, *по-перше*, досліджувана система розгляда-

¹ Поняття (як форма мислення) – спосіб відображення дійсності, коли предмет розкривається через сукупність його суттєвих ознак (див.: Конверський А. Логіка. Традиційна та сучасна. – С. 131).

дається як частина метасистеми, тобто ззовні, із середовища, в яке вона вписана і в якому функціонує; *по-друге*, вивчення системи відбувається в трьох площинах: предметній, функціональній та історичній, – які мають бути визнані достатніми методологічними компонентами системного підходу як цілого. Предметна площина дозволить дослідити поняття в статичі й у динаміці, назвати його компоненти та охарактеризувати їхні зв'язки; функціональна – окреслити призначення кожного елемента системи; історична площина, на думку дослідника двовекторна: дасть з одного боку, можливість охарактеризувати виникнення, становлення, еволюцію, руйнування й перетворення предмета дослідження, тобто конфлікту¹; з іншого (генетичного) – дозволить відобразити порядок розвитку семантики категорій.

Для літературознавців доцільність застосування системного підходу очевидна. Саме тому під вивченням художньої системи вони розуміють виявлення закону «її будови та функціонування, дія якого проявляється в усіх її елементах та на всіх рівнях. До з'ясування цього закону ведуть два шляхи. Один – дескриптивний, описовий: створення наукової моделі системи, яка включає всебічний, рівномірний опис усіх її компонентів. Другий – аналіз одного з елементів системи, розглянутого у взаємозв'язках та взаємодії з іншими складовими системи»². Отже, для розуміння художнього конфлікту слід пройти ці шляхи один за одним: визначити складові компоненти художнього конфлікту, розглянути їх у взаємодії одного з одним, а також взаємодію самого художнього конфлікту зі складовими твору художньої літератури. Літературознавчий дискурс має практику застосування системного підходу в праці М. Кодака «Поетика як система», де, на думку автора, «системність <...> виражається в тому, що підсистеми, які входять в систему, охоплюють художні яви-

¹ Наразі мова йде про розуміння конфлікту як явища. (див.: *Каган М.* Человеческая деятельность. Опыт системного анализа).

² *Левитан Л., Цилевич Л.* Сюжет в художественной системе литературного произведения. – С. 21–22.

ща як цілісність в розрізі певного аспекту – ідейно-емоційного, часо-просторового тощо; так само й система, інтегруючи всю сукупність підсистем, дає змогу розглядати твір як нерозривну єдність, результат внутрішньо складної, багаторівневої системно-образної думки»¹.

Г. Ключек перевагу системного підходу бачить у можливості розуміти твір як системно організовану цілісність². При цьому науковець, з одного боку, схвалює «структурування позначуваного змісту, розкладання його на складники», бо це є «способом експлікації, виведення з ентропійного стану та надання визначеності», а також дозволяє з'явитися розумінню того, «що саме треба досліджувати»³, а з іншого, не бачить у рівневому розгляді елементів структури: «коли дедалі більше стверджується розуміння твору як системно організованої цілісності, говорити про рівневий підхід до аналізу твору – це перебувати на застарілих позиціях»⁴. Беручи за основу першу, позитивну функцію структурування, виходитимемо з рівневого підходу до твору літератури, керуючись як загальнонауковими доказами (однорідні елементи можуть утворювати рівні), так і власне літературознавчими (твір постає «при пошаровому аналізі як цілісна багаторівнева система, в якій зміст нижчих рівнів знімається на більш високому рівні, але не втрачається повністю, а немовби просвічується в ньому. На кожному рівні можна аналізувати зображувальний матеріал і структуру його організації»⁵). У контексті теми дослідження зауважимо, що конфлікт зазвичай розглядається на одному з рівнів твору, що зумовило існування проблемно-тематичного, сюжетно-подієвого, образно-структурного підходів. Крім цього, літературознавці розрізняють функції художнього конфлікту залежно від рівня твору, на якому він проявляється. Так, А. Погрібний за-

¹ Кодак М. Поетика як система. – С. 9–10.

² Ключек Г. Енергія художнього слова. – С. 27.

³ Там само. – С. 73.

⁴ Там само. – С. 27.

⁵ Жабецкая Л. О психологическом подходе в исследовании восприятия литературы. – С. 135–136.

уважив, що на проблемно-тематичному рівні художній конфлікт творить ознаки стилю, а на глибинних рівнях – сам є проявом стилю¹.

Тривалий час пізнання поняття «конфлікт» здійснювалося за допомогою описового (через систему дотичних понять) та міметичного (через змалювання істотного в існуючому) підходів. Ще античне театрознавство сформувало термінологічний ряд на позначення понять і категорій, пов'язаних з конфліктом. Було введено в обіг поняття «агон» – «словесне змагання, під час якого два супротивники захищають протилежні положення, а хор підбурює їх»² – та «перипетія» – зміна подій до протилежних за законами ймовірності або необхідності³.

Есхілу наприкінці його творчого шляху вдалося досягти перетворення діалогу на засіб вираження конфлікту між двома сторонами, що було помічене ще Аристотелем. Отже, спочатку дійові особи античних п'єс про конфлікт розповідали, і лише пізніше стали зображати його, що й позначилося на особливостях родової диференціації літератури, викладеної в працях Платона й Аристотеля. Також можна припустити домінантне змалювання внутрішнього конфлікту, що є першими натяками на типологію за ознакою оприявленості («внутрішній» вимагає парного поняття – «зовнішній»). Крім цього, завдяки Аристотелю маємо підґрунтя для розрізнення зображення конфлікту в різних родах літератури – епосі та драмі⁴. Подібні міркування в добу античності сприяють також окресленню складових конфлікту (наявність дійових осіб і двох протилежностей), хоча точніше було б сказати – особливості взаємодії двох протилежностей, виражених у своїх носіях – дійових особах.

¹ Погребный А. Проблема художественного конфликта в теории и практике современной советской литературы. – С. 27.

² Головня В. Аристофан. – С. 58.

³ Аристотель. Поэтика // Сочинения в 4 т. – Т. 4. – С. 657 (Δ, 1452a, 21–25).

⁴ В епосі про конфлікт розповідається, оскільки епічне характеризується наявністю багатьох фавл і великим обсягом, а в драмі конфлікт розкривається через репліки та гру акторів на сцені.

Родове розрізнення колізії¹ як завдання постає в естетиці Гегеля: «Ми повинні з самого початку встановити різницю між епічними і драматичними колізіями»². Різниця вбачається в тому, що в драматичному конфлікті участь у зіткненні бере внутрішня духовна сила або слабкість («Із драми ж <....> виключено будь-який простий плин подій з його суто зовнішніми перешкодами, оскільки зовнішнє не може тут мати жодних самостійних прав, а повинне впливати із самої цілі та внутрішніх намірів індивідів, так щоб випадковості, якщо вони й мають місце і, як здається, визначають кінцевий результат, усе ж справжню свою основу й виправдання знаходили у внутрішній природі характерів і цілей, а також колізій і їх необхідного розв'язання»³), а в епічному творі конфлікт відбувається між природною стороною характеру і зовнішніми подіями. У ліричному ж творі постають конфлікти духу⁴. Тобто філософ уважав, що рід літератури визначає другу конфліктуючу сторону, бо першою завжди є людина (відмінність полягає тільки в боротьбі її зовнішнього чи внутрішнього світу).

Таким чином, логічно створені всі передумови говорити про антропоцентричний характер конфлікту. За Гегелем, учасниками «колізій» завжди є люди, бо «конфлікт, привід до якого дають зовнішні передумови, по суті, полягає тепер у характері»⁵, під яким філософ розумів «цільність людської індивідуальності»⁶. Ця думка Гегеля не знайшла остаточно

¹ Функціонування поняття «колізія» в літературознавстві складне і суперечливе. Так, Ф. Головенченко отожднює конфлікт з інтригою та колізією, розрізняючи лише зміст останніх двох понять: «інтрига – зіткнення особистого характеру, а колізія – зіткнення суспільного порядку» (див.: *Головенченко Ф.* Введение в литературоведение. – С. 124). А. Ткаченко вважає недоцільним синонімічне вживання термінів «конфлікт» і «колізія»: «Напевне, логічніше було б із конфліктом пов'язувати зовнішньо-подієве зіткнення характерів і персонажів; із колізією – ситуацію внутрішніх борін і противенств» (*Ткаченко А.* Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. – С. 163).

² *Гегель Г.* Эстетика : в 4 т. – Т. 3. – С. 440.

³ Там само. – С. 441–442.

⁴ Там само. – С. 512.

⁵ Там само. – С. 604.

⁶ *Гегель Г.* Эстетика : в 4 т. – Т. 1. – С. 244.

прийняття в гуманітарних науках. Так, В. Удалов вважає, що «конфлікт є і там, де зображення людей немає»¹. Дійсно, кожна наука визначає термін «конфлікт» через власні категорії, тому й існує «конфлікт інтерпретацій», «прикордонний конфлікт» тощо, але М. Бахтін довів: «Там де вивчають людину поза текстом і незалежно від нього, це вже не гуманітарні науки»². Тому при аналізі твору художньої літератури будемо виходити з антропоцентричного характеру конфлікту.

Знання компонентів конфлікту недостатнє для розуміння того, що саме являє собою конфлікт як результат процесу його створення, а стосовно художнього конфлікту – як відбувається механізм перетворення життєвого конфлікту в художній.

Окреслення процесу творення життєвого конфлікту має передбачати виокремлення серед усієї діяльності людини тих дій та встановлення їхніх причинно-наслідкових послідовностей, які ведуть до зіткнення між учасниками конфлікту і від зіткнення до його розв'язки або нового зіткнення.

Щодо художнього конфлікту все видається значно складнішим і потребує в першу чергу аргументів для відмежування його від життєвого. Наразі пропонуємо розглянути проблему в трьох зрізах: 1) аналіз досвіду всесвітньої літератури та літературознавства щодо висвітлення життєвих конфліктів; 2) окреслення функціонального навантаження атрибуту «художній»; 3) призначення мистецтва та завдання письменника.

Аналізуючи досвід всесвітньої літератури та літературознавства, можна побачити безліч доказів того, що художній конфлікт відображає життєвий конфлікт, а це є передумовою застосування моделюючого підходу, сутність якого розглянемо нижче. Ці аргументи почали домінувати з часів активного потрактування «Поетики» Аристотеля. Так, у літературі XVII ст. на перший план висувається конфлікт між

¹ Удалов В. Теорія літератури. Цілісно-системний рівень. – С. 71.

² Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. – С. 285.

особистістю і суспільством, а передумовою художніх відкриттів стають «гострі колізії історичного процесу XVII ст., глибокі протиріччя, які виявляються в ході боротьби за соціальну перебудову»¹. Про межі відображення (відтворення) реального в художньому творі висловився японський драматург Т. Мондзаемон: «Мистецтво знаходиться на межі між правдою (“тим, що є”) і вигадкою (“тим, чого нема”). Драматург бачить обидві небезпеки, які загрожують мистецтву. Повне занурення у світ вигадки може означати втрату зв'язку з реальністю. Так само, буквальне зображення існуючого персонажа викликало б у глядачів скоріше відразу або байдужість, ніж потрібні емоції, замість театрального життя без вигадки з'явився б мертвий зліпок з життя»². В. Хогарт проповідував ідею «відображення в художніх творах реального життя, сучасних подій, образів і конфліктів, запозичених із навколишньої дійсності»³. Епоха Просвітництва складна щодо змалювання конфліктів: з одного боку, соціальні конфлікти доби впливали на свідомість письменників, а з іншого, – їх цікавила не стільки суспільно-історична, скільки морально-психологічна сутність зображених конфліктів (адже в цей час людина остаточно стала не лише суб'єктом, а й самостійним об'єктом знання). Представників реалізму першої половини XIX ст. цікавив індивід як представник соціальної групи і носій конфлікту. Технічний прогрес зумовив наскрізний конфлікт людини з містом в літературі кінця XIX – початку XX ст. (І. Франко, В. Підмогильний, Дж. Лондон). Отже, історично життєвий конфлікт розглядався єдиним, але не тотожним з конфліктом художнім.

Відносно використання атрибуту «художній» відразу слід зауважити, що термін «художність» традиційно використовується на означення як категоріальної, так і градаційної ознаки, і тут йтиметься саме про критерії художності як такої, однак не про критерії оцінки рівня художності. Теза

¹ История всемирной литературы : в 9 т. – Т. 4. – С. 9.

² Там само. – С. 635.

³ Галич О. Історія літературознавства. – С. 68.

Г. Ключека: «Через те, що зображені предмети виконують важливу художньогенерувальну функцію, їх ще можна назвати художніми предметами»¹, – наштовхує на спрощений висновок: для атрибуції компонентів твору літератури (образ, час, простір, конфлікт тощо) як художніх цілком достатньо їхньої приналежності до твору як художнього. І навпаки: оскільки час, простір, конфлікт тощо є компонентами художнього твору, вони апріорі означаються як художні, хоча неможливо до критеріїв художності не відносити сотвореність, наявність рамки, вибіркованість, поданість, зображеність, багатозначність, неоднозначність, маркованість, оцінність, безмежну кількість суб'єктивних інтерпретацій, асоціативність².

Оскільки конфлікт – це спосіб мотиваційного й причинно-наслідкового пояснення подієвого ланцюга через протиставні відношення між носіями протилежних ідей, то він неодмінно отримує смислове навантаження. Між тим виникнення необмеженої кількості читацьких інтерпретацій конфлікту, відображеного в художньому творі, не є обов'язковим і зумовлюється наявністю низки критеріїв, зокрема маркованості й багатозначності. Інакше кажучи, лише той конфлікт, що охоплює образи узагальнені, які піддаються різноінтерпретуванню, є художнім. Натомість конфлікт, учасники якого цілком конкретні (як це є у фейлетонах, пародіях, творах-репліках мистецьких дискусій), хоч і втілений у художньому творі, сам художнім не є. Він може стати художнім, якщо для реципієнта його учасники втратять конкретність, перестануть бути однозначними, а провідну роль почнуть відігравати приховані маркери художності.

Але для побудови концепції важливе, що науковці не лише розмежовують життєвий і художній конфлікти, а й крізь їхню призму визначають достоїнства художнього твору, які полягають «не тільки в тому, що письменник відобразив той чи інший важливий життєвий суспільний конфлікт, а й

¹ Ключек Г. Енергія художнього слова. – С. 91.

² Вірченко Т., Козлов Р. Атрибут «художній» у семіосфері літературознавчої термінології. – С. 155–162.

у тому, у який конкретний художній конфлікт він його перевів, у яких реальних людських учинках, думках, хвилюваннях зумів розкрити його значення для людей як причини, що породжує найрізноманітніші наслідки в долях людей»¹. Але ще глибше цю проблему розкривають ті літературознавці, які враховують і очікування читачів – авторів безмежної кількості інтерпретацій змісту твору літератури, конфлікту тощо².

Так, у процесі побудови концепції окреслилась основна ознака художнього конфлікту, свого часу помічена Аристотелем, – його іманентність. Філософ, зосереджуючи увагу на двох частинах фабули трагедії – зав'язці та розв'язці, не обходить увагою й кульмінацію – «момент, який є межею, з якої починається перехід до щастя від нещастя або від щастя до нещастя»³. Отже, оприявлено, не говорячи про художній конфлікт, філософ розумів під ним структурний елемент, який горизонтально (сюжетно) пронизує увесь твір. Сконцентрованість на зав'язці та розв'язці можна розцінювати як постановку питання про рамку, що буде детально опрацьоване структуралізмом ХХ ст.

Художні конфлікти повинні наочно передати у вигляді конкретних зіткнень життєві конфлікти, тобто стати своєрідною моделлю. Відповідно, при дослідженні художнього конфлікту домінуючим стає моделюючий підхід, який має переваги як на загальнонауковому, так і на власне літературознавчому рівні.

Загальнонаукові потенції моделюючого підходу полягають у можливості контролювати модель, оскільки можна «передбачити, як модель реагуватиме на модифікацію одного зі своїх елементів»⁴. Це передбачення – у чому й полягає

¹ Тимофеев Л. Основы теории литературы. – С. 169.

² Так, наприклад, В. Іванишин твердить: «Реальна дійсність – важливе, але не єдине джерело мистецтва, а від твору реципієнт очікує не копії, а художньої інтерпретації дійсності з вищих позицій, ніж подібність – неподібність» (Іванишин В. Нариси з теорії літератури. – С. 96).

³ Аристотель. Поэтика // Сочинения в 4 т. – Т. 4. – С. 665 (Δ, 1455b, 25–30).

⁴ Бадью А. Концепт моделі. Вступ до матеріалістичної епістемології математики. – С. 28.

теоретична прозорість моделі – вочевидь пов'язане з тим, що модель є результатом збірки, тож характерна для реальності неясність тут відсутня. З цієї тези випливають й інші переваги – охоплення всіх спостережуваних фактів та здатність відповідати подвійній умові: «використання лише встановлених фактів і врахування всіх наявних»¹.

Літературознавці на цей підхід дивляться об'єктивно, оцінюючи як позитивні – підкреслення важливості визначних життєвих явищ, так і негативні – відсутність розмежування соціологічного та естетичного смислів, сторони.

Під час розгляду процесів перетворення без уваги залишився розвиток конфлікту в художньому творі в досвіді літературознавців. Так, Г. Гегель, визначаючи колізію як «зміну гармонічного стану», уважає, що в її основі лежить «порушення», яке зумовлює дію і обов'язково повинне бути ліквідоване. В іншому місці автор «Лекцій з естетики» висловлює думку: в основі колізій лежить протиставлення протилежностей, що приводить до протиріччя. Така теза суперечить попередній, адже порушення – це завжди відхилення, яке не передбачає двох станів, сторін тощо. Отже, порушення зазвичай спричиняє вираження конфлікту, але не сам конфлікт. Крім цього, колізія може приводити як до протиріччя, так і до конфлікту.

Г. Гегель, використавши досвід класичної діалектики, переосмислив і надав йому нового значення – пізнання явища в розвитку, завдяки чому зумів виокремити конфлікт і побачити логіку його розвитку.

Значно пізніше тлумачення конфлікту як вищого ступеня у градаційному ланцюжку: проста різниця (поглядів, характерів, ідей, вчинків, статусу) → непримиренні протилежності → протиріччя → конфлікт² подала К. Горбунова і запропонувала нижчі ступені вважати етапами самого конфлікту.

¹ *Леві-Строс К.* Структурна антропологія. – С. 226.

² *Горбунова Е.* Вопросы теории реалистической драмы: о единстве драматического действия и характера. – С. 125.

Функцію конфлікту доцільно розглянути у двох площинах: як явища і як поняття. Як явище конфлікт – необхідна умова змін; засіб впливу на оточення, отримання знання, досвіду; як поняття – спосіб, завдяки якому визначаються причинно-наслідкові послідовності діяльності людини від зіткнення до зіткнення або від зіткнення до розв'язки.

Функції художнього конфлікту зумовлені специфікою художності («своєрідну силу мистецтва бачать у тому, що воно пробуджує в нас почуття, наповнює нашу душу різними життєвими змістами, і викликає переживання завдяки оманливій схожості з дійсністю»¹) та функціями мистецтва. Наразі мова повинна йти, щонайменше, про гносеологічну, моделюючу, дидактичну, оцінну, естетичну, гедоністичну, катарсистичну функції. Деякі з них між собою пов'язані тісним зв'язком. Наприклад, оскільки художній конфлікт виступає моделлю життєвого конфлікту, то це дає змогу пізнати його нехудожню основу. Так реалізуються гносеологічна та моделююча функції художнього конфлікту. Дидактична функція реалізується в можливості навчити читача, ураховуючи досвід персонажів твору – учасників конфлікту, поводити себе в конфліктній ситуації, уміти її розпізнати тощо. Оцінна функція полягає у визначенні позиції автора щодо актуальної моделі життєвого конфлікту, змальованого у творі, виражає ставлення автора до сил, що беруть участь у конфлікті (розв'язка це ілюструє найактивніше). Естетична функція полягає в здатності під час всього безмежжя інтерпретацій художнього конфлікту виявити чітку авторську позицію щодо естетичного та антиестетичного. Гедоністична функція випливає з того, наскільки приємно сприймається, осмислюється, оцінюється художній конфлікт. Катарсистична функція – такий вплив художнього конфлікту, унаслідок якого відбувається комплекс потрясінь і просвітлень реципієнта.

¹ Гегель Г. Эстетика : в 4 т. – Т. 1. – С. 53.

Отже, *конфлікт* (у загальному значенні) – це необхідна розумова модель,

1) універсальними складовими якої є протиставні протилежності, що визначають спрямованість на зіткнення взаємодії людей,

2) і яка, будучи сформована на основі людського досвіду та характеризуючи (пояснюючи) взаємодіяльність людей, спільнот як зіткнення,

3) дозволяє серед усієї діяльності людини виокремити ті дії та їхні причинно-наслідкові послідовності, що ведуть до зіткнення і від зіткнення до його розв'язки або нового зіткнення.

Користуючись логічними операціями, подамо неявне визначення художнього конфлікту, оскільки з'ясовуємо його зміст через контекст: *художній конфлікт* – це модель життєвого конфлікту, яка

1) має антропоцентричний характер, тобто учасникам виступають конкретні характери, позбавлені однозначного трактування, або узагальнені образи, що піддаються різноінтерпретуванню,

2) виступає іманентним художньо-конструктивним елементом твору,

3) для дослідника має домінантними оцінну та естетичну, а для читача – дидактичну та катарсичну функції.

У літературознавстві існувала теорія безконфліктності, причини якої чітко сформулював В. Нефед. Узагальнено вони виглядають таким чином: 1) існування об'єктивної дійсності, яка існує окремо від людини; 2) хибне уявлення про методи художньої творчості; 3) хибне розуміння теорії типового; 4) страх перед життєвою правдою, критикою і самокритикою¹. Як бачимо, ці причини далекі від суті художньої творчості. Шукали науковці причини безконфліктності й у відсутності антигероїв, але підставою для визначення конфлікту є наявність протилежностей, одна з яких необов'язково матиме негативний характер чи конотацію.

¹ Нефед В. Размышления о драматическом конфликте. – С. 36–48.

Частіше за все літературознавці (драмознавці) наголошують на вадах, які можуть наблизити твір до безконфліктного. Так, Д. Вакуленко цю небезпеку бачить у відсутності єдиної наскрізної дії, коли конфлікт є виключно елементом форми, «відіграє лише роль пружини дії»¹, або коли «суперечність, покладена в їх (творів – *Т. В.*) основу, по суті уже розв'язана життям»².

Однак усі ці фактори бачимо сумнівними, оскільки ні максимальна наближеність до життя, ні вмотивоване, правдиве відповідно до життєвих реалій розв'язання конфлікту, ні розгляд конфлікту як елемента форми (явна хиба, оскільки доречніше говорити про змістоформу твору), ні наявність кількох сюжетних пластів, кожен з яких містить свій конфлікт, не дають підстав говорити про безконфліктні твори.

Отже, художній конфлікт як обов'язковий компонент твору літератури знаходиться у взаємозв'язках з іншими елементами художнього твору.

Художній конфлікт у структурі твору літератури

Для того, щоб пояснити потребу вивчення художнього конфлікту в системі твору, доцільно обґрунтувати вивчення будь-якого елемента в ній, оскільки елемент системи не може бути досліджений відокремлено. Невиявлення структури цілого (наразі – художнього твору) може призвести до уявлення про нього як про конгломерат елементів, потрібність і розташування яких не встановлені, оскільки «системою може називатися тільки комплекс таких вибірково залучених компонентів, взаємодія і взаємовідношення яких набувають характеру взаємосприяння для одержання сфокусованого

¹Вакуленко Д. Сучасна українська драматургія. 1945–1972. Основні тенденції розвитку. – С. 28.

² Там само. – С. 62.

корисного результату»¹. Дослідження взаємодії художнього конфлікту з іншими елементами художнього твору дасть можливість увести його в ранг категорії, оскільки «поняття може отримати категоріальний статус тільки тоді, коли воно береться не ізольовано, а вводиться в систему наукових понять і співвідноситься певним чином з іншими»². Крім цього, названа взаємодія – необхідний етап на дослідницькому шляху з'ясування природи художнього конфлікту та проникнення в глибину його змістовності.

Літературознавці, говорячи про художній твір як систему, до елементів, з якими взаємодіє художній конфлікт відносять характер (якщо в боротьбу вступають люди з твердими, чітко окресленими характерами, конфлікт неминучий), сюжет (конфлікт зумовлює сюжетні ходи), ідейний зміст (розв'язання конфлікту / конфліктів унаочнює ідею та ідейний зміст художнього твору), стиль (риси письменницької індивідуалізації проявляються також у різних ознаках конфліктів: учасниках, способах розгортання й завершення, їхній повноті й гостроті). Тож логічним видається висновок Ю. Манна про те, що художній конфлікт – структурна категорія, яка вбирає в себе моменти з багатьох рівнів («наприклад, вибір персонажів, розвиток фабули, мотивування вчинків вбирають моменти із мовленнєвого, стилістичного рівнів тощо»)³. Зауважимо, що названа нами послідовність не випадкова: відношення «конфлікт – характер», «конфлікт – сюжет» – це відношення з нижчими рівнями твору, «конфлікт – ідея» – відношення з верхнім шаром. Окремо слід сказати про взаємозв'язок «конфлікт – стиль», оскільки це і є проникнення в той глибинний шар, який тільки в системі розгляду конфлікту з іншими елементами художнього твору може дати уявлення про індивідуальність авторського письма, про що детальніше буде сказано в наступному підрозділі.

¹ Анохин П. Принципиальные вопросы общей теории функциональных систем // Избранные труды. Философские аспекты теории функциональной системы. – С. 72–73.

² Каган М. Человеческая деятельность. Опыт системного анализа. – С. 33.

³ Манн Ю. Поэтика русского романтизма. – С. 15.

У цьому дослідженні здійснимо спробу розглянути конфлікт у взаємозв'язках не тільки з компонентами, названими літературознавцями, а й з тими, які разом з ними утворюють текстовий і підтекстовий (асоціативний) рівні твору. До текстового відноситься образний (образ, система образів, персонаж, система персонажів, характер, система характерів), сюжетний (сюжет, композиція, фабула, хронотоп), проблемно-тематичний (тема, тематика, проблема, проблематика), ідейний (ідея, пафос) рівні твору. До підтекстового – символний і архетипний.

Вивчення взаємовідношення конфлікту з елементами кожного рівня твору буде здійснене відносно автономно, оскільки це «не заперечує можливості дослідження взаємопереходів і зв'язків між ними, а навпаки, готує таке дослідження з тим, щоб виявити взаємодію підсистем»¹, і художній твір постане як внутрішньо узгоджена цілісна згармонізована система, «як гармонійний прояв творчого розуму»².

Найактивніше літературознавці розглядають взаємозв'язки художнього конфлікту з образним рівнем твору, зосереджуючи увагу на його відношеннях з характером. При цьому варто розмежувати літературознавче функціонування поняття «характер» у двох значеннях: 1) «таке відтворення (відображення) людини, яке передбачає показ лише основних, визначальних і вирішальних її сторін і установок, позицій та принципів»³; 2) «риса або система рис, які визначають поведінку персонажа в художньому творі»⁴. Характеризуючи цей взаємозв'язок, слід назвати ознаки характеру дійової особи, яка є учасником конфлікту, окреслити домінантну категорію в цьому взаємозв'язку та основне – врахувати те навантаження, яке несе власне дефініція художнього конфлікту.

¹ Кодак М. Поетика як система. – С. 10.

² Там само. – С. 11.

³ Козлов А., Козлов Р. Азбука літературознавства. – С. 66.

⁴ Вірченко Т. Морально-етичні основи характеротворення у драматургії Лесі Українки. – С. 28.

По-перше, Й. Кисельовим окреслені ознаки характеру, який бере участь у конфлікті – «твердий, чітко визначений»¹. На думку В. Блока, такий характер ще повинен бути своєрідним: «Якщо індивідуальності схоплені письменником точно, вони не дадуть конфлікту йти за банальною схемою, оскільки всяке поєднання різних характерів саме по собі є неповторним»².

По-друге, у літературознавстві існує суперечлива думка про визначальність (домінанту) конфлікту або характеру в їхньому взаємозв'язку. Так, починаючи з Аристотелевої поетики, було прийнято вважати, що думка і характер – причина дій. Тобто характер, визначаючи дії, визначав і конфлікт п'єси. Позиція, що конфлікт визначає характер дійової особи, почала домінувати в ХХ ст., її займають В. Лесин, О. Пулинець у «Словнику літературознавчих термінів»: «Саме в процесі розгортання і розв'язання конфліктів виявляють свої риси персонажі в літературі»³.

По-третє, той факт, що художній конфлікт – це модель життєвого конфлікту, яка визначає розкриття характеру: «характер не може бути розкритим поза тими життєвими конфліктами, з якими він пов'язаний»⁴; «І якщо поведінка персонажів у конфліктних ситуаціях, в які письменник їх уводив, випливала з логіки характерів (тобто була «такою, як у житті»), то він мав змогу отримувати очікуваний результат»⁵.

Виразність, яскравість характерів зумовлюють наявність відповідних ознак конфлікту – якість, певність, гострота⁶.

На сюжетному рівні діалектичний характер зв'язку конфлікту та сюжету характеризує Д. Іванов: «З одного боку, у прозаїчному творі конфлікт безпосередньо реалізується в сюжеті, в його вузлах та лініях, з іншого боку, не можна не

¹ Киселев Й. Конфликт в художественном произведении. – С. 45.

² Блок В. Система Станиславского и проблемы драматургии. – С. 122.

³ Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – С. 181.

⁴ Тимофеев Л. Основы теории литературы. – С. 158.

⁵ Михида С. Слідами його експериментів. Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – С. 40.

⁶ Киселев Й. Конфликт в художественном произведении. – С. 45.

бачити того, що сюжет є основною сферою прояву характерів героїв, служить засобом пізнання дійсності, узагальненням життєвих зв'язків та відносин»¹. Конфліктність як ознаку сюжету називає Л. Тимофеев².

Сюжет крізь призму поставлених у дослідженні завдань доцільно розглядати як розгортання конфлікту або, за Л. Левітан, Л. Цилевичем, – «розгортання життя, насиченого конфліктами»³, який породжується виникненням конфлікту і завершується його розв'язанням. Відповідно, етапами його розвитку (композицією сюжету) слід визнати зав'язку, розвиток подій, кульмінацію і розв'язку. Звичайно, слід, користуючись історичним досвідом теоретиків, охарактеризувати конфлікт на кожному етапі розвитку.

Згідно з теорією Аристотеля, причина дій (зав'язка) – наявність протилежностей, а завершується такий розвиток дій розв'язкою.

Горацій у «Посланні до Пізонів» рекомендує: «Кожна вистава повинна включати ні більше, ні менше – / Рівно п'ять дій, коли зичиш не раз їй побачити сцену»⁴. Ф. Прокопович, наслідуючи правила Горація, називає п'ять дій («розділів драматичного твору»): «протазис», «епітазис», «катастазис», «у четвертій дії фабула хай близиться до завершення, що також відноситься до катастазису», «катастрофа»⁵.

Гегель вибудовує лінію перетворення відсутності ситуації в дію, яка також містить п'ять частин: визнання протилежностей → зіткнення → супротив → боротьба → розв'язка. Але еволюція поглядів Гегеля полягає в тому, що конфлікт не статично замальовується у творі, а розгортається разом з нарацією.

Визнання і визначення протилежностей, окреслення учасників конфлікту – основне функціональне призначення

¹ *Іванов Д.* Конфликты и характеры в литературе о колхозной жизни. Проза 1963–1959 гг. – С. 11.

² *Тимофеев Л.* Основы теории литературы. – С. 163.

³ *Левитан Л., Цилевич Л.* Сюжет в художественной системе литературного произведения. – С. 113.

⁴ *Горацій.* Послания до Пізонів // Твори. – С. 219.

⁵ *Прокопович Ф.* Сочинения. – С. 433.

зав'язки. Розвиток подій, на думку Ю. Холодова існує для того, щоб розвинути єдину дію п'єси, для руху від виявлення протиріччя до його розв'язання¹.

Якщо зазвичай кульмінація свідчить про напружений момент у розвитку конфлікту, то на особливу увагу заслуговують гіпотетичні кульмінації, «які не здійснюються», а скоріше розглядаються як «сюжетні сплески, які, однак, тут же спадають, жоден з них не досягає ступеня кульмінації. Відбувається це не тільки тому, що герой не спроможний на активні дії, а також і тому, що в конфлікті протидія не дорівнює дії»².

Неочікуване для читача розв'язання конфлікту створює передумови для відкритого фіналу. Якщо ж драматург важливі події виносить за сцену, а глядач дізнається про них з уст інших дійових осіб, то це приводить до затухання конфлікту. Ю. Холодов оцінює розвиток п'єси в залежності від розв'язки: «Почати п'єсу занадто далеко від розв'язки – це значить послабити її впливовість і драматичну напруженість. Розпочати занадто близько до розв'язки – це значить позбавити себе можливості розкрити по-справжньому характер героя»³. І хоча автор наразі відкрито не говорить про конфлікт, слід розуміти, що характер героя розкривається в конфлікті, тобто зумовлений ним; художній конфлікт виступає одним із системотвірних чинників, оскільки від нього залежить розвиток п'єси; для реципієнта важливо дізнатися про розв'язку конфлікту, щоб визначити силу, яка здобула перемогу в конфлікті і розкодувати авторську ідею.

Характеристику конфлікту у взаємовідношенні з рівнями художньої структури дає Ю. Манн, уважаючи, при цьому, що ці рівні розташовуються горизонтально⁴, а конфлікт, якщо змальовувати будову художнього твору графічно,

¹ Холодов Е. Композиция драмы. – С. 146.

² Левитан Л., Цилевич Л. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – С. 263.

³ Холодов Е. Композиция драмы. – С. 96.

⁴ Манн Ю. Поэтика русского романтизма. – С. 15.

вертикально. На думку дослідника, конфлікт «ніби прорізає, пронизує інші рівні»¹. Упродовж кількох десятиліть літературознавці знаходили докази на підтвердження доцільності такого погляду.

Так, В. Буряк вважає: «Композиція створює своєрідний інформаційний ритм, який забезпечує естетичний рівень вираження конфлікту. В системі інформаційно-художнього вираження конфлікт як гостре зіткнення домінує над усіма композиційними підсистемами»². Оскільки композиція – це така побудова твору, яка передбачає поєднання в художньо-естетичну цілісність усіх його компонентів³, а художній конфлікт взаємодіє з усіма цими компонентами і визначає те, якими їм бути, то правомірно стверджувати його домінуючу роль, навіть незалежно від ступеня його гостроти.

Художній конфлікт, «маючи безпосереднє вираження в конкретних подіях і ситуаціях, <...> отримує обов'язкову локалізацію, як в історико-географічних координатах, так і в хронології та топографії самого твору»⁴. Саме тому Г. Поспелов, даючи поради драматургам та сценаристам, наголошує: важливо «концентрувати конфліктні сюжети в просторі й часі, розкривати їх переважно в кульмінаційних моментах, звільняючи їх від зв'язків з іншими конфліктами, можливими в житті персонажів, а також від усього побіжного і другорядного»⁵.

На думку І. Михайлина, В. Буряка конфлікт є ядром проблемно-тематичного рівня, на якому відбувається сюжетна реалізація теми, яка являє собою взаємодію характерів між собою, характерів і обставин і під час якої розгортається конфлікт. Наразі маємо знову питання про первинність конфлікту чи проблеми. Так, Й. Кисельов вважає, що «яка проблема, такий і конфлікт»⁶, хоча думаємо, що процес відбува-

¹ Там само.

² Буряк В. Поетика інформаційно-художньої свідомості. – С. 106.

³ Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 1. – С. 510.

⁴ Козлов Р. Хронотопіка змістових рівнів драматичного твору. – С. 77.

⁵ Поспелов Г. Теория литературы. – С. 116.

⁶ Киселев Й. Конфликт в художественном произведении. – С. 44.

ється все ж навпаки. Наявність протилежностей, їх різке протиставлення і виникнення конфлікту допомагає чітко сформулювати проблему.

Визначальну роль має конфлікт і відносно сюжету, теми твору («конфлікт, що постає у творі як рушійна сила його сюжету й ланка, яка поєднує сюжет та фабулу твору з його темою»¹), його ідеї. Але для з'ясування ідейної позиції письменника не достатньо знати, який конфлікт ним обраний і які соціальні сили знаходяться в стані зіткнення, а слід визначити розв'язку конфлікту (яка має відповідати суспільній закономірності, що додатково доводить: художній конфлікт – це модель конфлікту життєвого), зокрема яка сила і як здобула перемогу. І саме тому доцільно говорити, що не конфлікт утілює головну ідею (тривалий час ця думка панувала в літературознавстві), а завдяки конфлікту розкривається ідея твору, окреслюючи, таким чином, його функціональне призначення.

Саме конфлікт, на думку Й. Кисельова², визначає пафос і подієвий рівень твору. Визначення конфліктом ідеї та пафосу твору допомагає сформулювати ще одну його функцію – естетичне виховання читача та глядача (за умови, що твір отримає сценічне втілення).

Взаємозв'язок конфлікту зі стилем зумовлений специфічністю конфлікту як ознаки манери письменника. Актуальність тези продиктована, з одного боку, можливостями, що надає вивчення стилю, який, будучи способом вираження світогляду митця, дозволить пізнати його мислення. На підтвердження думки в рукописі П. Білецького-Носенка «Естетика» читаємо: «Будь-який естетичний твір, до якого б мистецтва він не належав, має свої відмінності, накладені на нього творцем його, це його пристрасті, <...> його <...> смак, словом увесь характер творця, який перелився з духом його у сам твір. <...> Цей відмінний вираз і характер називається

¹ Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – С. 166–167.

² Киселев Й. Конфликт в художественном произведении.

стилем»¹. З іншого боку, у дослідженнях, присвячених художньому конфлікту, питання типовості й індивідуальності зустрічається принагідно, учені лише зрідка зауважують, що художній конфлікт є складовою стильової єдності твору: «Стильова єдність включає структуру твору (композицію), аналіз конфліктів, їх розвиток у сюжеті, систему образів і способи розкриття характерів, пафос твору»².

Про здатність конфлікту виражати індивідуальні стильові особливості зазначає Я. Ельсберг на прикладі творчості Моруа: «жанр, ритм, темп виступають під пером Моруа як стильові елементи і, що особливо важливо, в їх цілеспрямованому змістовому значенні. Моруа розкриває суть художнього конфлікту між фабулою і ритмом, і темпом «Кандіда», конфлікту, який і виражає стильову своєрідність оповідання»³.

Завдяки окресленню взаємозв'язків художнього конфлікту з іншими елементами твору літератури видається перспективним визначення естетичної функції художнього конфлікту. Відповідно логічно дослідити й естетичну природу художнього конфлікту, тобто вести мову про таку своєрідність художніх конфліктів, яка відрізняє їх від інших форм відтворення реальних протиріч своєю естетичною природою.

Функціональне призначення естетичної природи полягає в можливості «максимально диференційовано визначити негативний чи позитивний потенціал протидіючих у п'єсі характерів та сил, пізнати комедійну, трагедійну чи драматичну сутність провідного поединку, зрозуміти пізнавально-оцінювальну значимість, потенціал і пафос твору чи типологічно цілісної групи творів»⁴.

¹ Цит. за: *Чечель Н.* Повертаючи стиль. Філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII ст. – С. 8.

² Введение в литературоведение : учебник / *Н. Вершинина, Е. Волкова, А. Илюшин* и др. ; под общ. ред. *Л. Крупчанова*. – С. 353.

³ *Эльсберг Я.* Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения. – С. 38.

⁴ *Козлов А.* Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів. – С. 21.

Літературознавці переважно говорять про естетичну природу конфлікту на матеріалі драматургічного твору. При цьому «ідейно-естетичне спрямування і характер конфлікту виражається, як правило, саме в змісті та функціях естетичних категорій»¹, для з'ясування ролі яких у конфлікті слід окреслити «кількісно-якісні суспільні характеристики протидіючих сил»².

Визначаючи природу художнього конфлікту, користуються основними естетичними категоріями – трагічне, драматичне, комічне. Характеристику типологізованих за ними конфліктів подала К. Фролова.

Трагічний конфлікт літературознавець наділяє такою ознакою, як безкомпромісність, оскільки в зіткненні беруть участь максимальні сили. Відповідно й структуру розв'язки конфлікту можна охарактеризувати як «або – або», «що означає або збереження, чи вірність ідеалу – або смерть»³. Герой трагічного конфлікту завжди знаходиться між протистоянням двох протилежних сил – «назрілої необхідності (вона виражається в ідеалі)» і «практичної неможливості здійснення цієї необхідності (ідеалу)»⁴. Але усвідомлення цих сил персонажем не спричиняє тривалого процесу вибору, оскільки рішення героя свідоме й однозначне і продиктоване його характером або «духовним максималізмом». На думку К. Фролової перемога ідеалу визначена, але «в окремих ситуаціях носії ідеалу ще мусять стверджувати цю перемогу ціною свого життя»⁵.

Представлений тип протистояння учасника трагічного конфлікту не єдиний у літературі: «Трагічний конфлікт буває й іншого характеру, коли людина відстає від історії, від доби і пов'язує свою долю з минулим, з класом, який йде з історичної арени, з традиціями і тенденціями минулого,

¹ Козлов А. Визначення функцій естетичних категорій в українській радянській драматургії. – С. 7.

² Там само.

³ Фролова К., Галацька В. Посібник до вивчення курсу «Естетика». – С. 21.

⁴ Там само. – С. 22.

⁵ Там само. – С. 23.

коли ідеал героя приречений на загибель, гине велика духовна енергія, прекрасні прагнення і т. і.»¹. У цьому виявляється спільність трагічного конфлікту з комічним, який теж може будуватися на прагненнях персонажа зберегти вірність відверто застарілим, віджилим ідеалам. Діалектична відмінність між комічним і трагічним наразі полягає в оцінці автором і реципієнтом сучасного або майбутнього порівняно з минулим. На думку В. Атаманчук, джерелом трагедійного конфлікту є «дисгармонійне співвідношення між частиною і цілим»², тому діалектику трагічного й комічного можна подати і як різницю у визначенні напрямку еволюційного вектора: на створення цілості чи її руйнування.

Важливе й те, що науковці сформували вимоги до трагічного героя – учасника конфлікту. Так, К. Фролова наполягає, що такий герой має бути завжди активним, він «не може виступати лише як пасивний об'єкт, що терпить нещастя»³, свідомим, бо «усвідомлює неминучість катастрофи, але все ж не відступає від своїх цілей, ідеалів»⁴. Ю. Боров простежив еволюцію вимог до трагічного героя, представленого в теорії класицизму видатною особистістю, з якою пов'язувалася можливість викликання в реципієнта емоційного співпереживання, а в добу раціоналізму, у теоріях Д. Дідро, Г. Лессінга – звичайною особою, близькою реципієнтові не лише емоційно, а й способом мислення й світосприймання. Недоліком же таких крайніх поглядів теоретик естетики вважає відірваність від історичних закономірностей, оскільки трагічний конфлікт – це передусім «боротьба непримирених сил, кожна з яких зумовлена історичними закономірностями»⁵.

¹ Там само. – С. 23–24.

² Атаманчук В. Жанр трагедії в українській драматургії 1910–1920-х років: ідейно-естетична парадигма. – С. 5.

³ Фролова К. Про трагічне // Естетичні категорії в українській літературі. Трагічне і героїчне. – С. 10.

⁴ Там само. – С. 10–11.

⁵ Боров Ю. Трагическое и комическое в действительности и в искусстве. – С. 6.

Ю. Борев у праці «Трагічне і комічне в дійсності та в мистецтві» чітко розмежував трагічне для особистості і об'єктивне трагічне: «Якщо особистість загинула по випадковості, не знаходячись у глибокому суттєвому зв'язку із загальними суспільними закономірностями (нещасний випадок), то така загибель може бути трагічною для самої цієї особистості та її близьких, але об'єктивно справжньої трагедії в цьому ще немає»¹. При виході на рівень мистецького узагальнення та з урахуванням його моделювальної природи стає зрозумілим, що ця теза обов'язково має враховуватися під час побудови критеріальної бази аналізу конфлікту.

Трагічний конфлікт, «конкретизуючись у ряді соціально-побутових проблем, трансформується в конфлікт драматичний, розв'язка якого не обов'язково завершується катастрофою»². Але іншим, протилежним полюсом трагічного є не драматичне, а комічне. Г. Яус визначав таку ознаку комічного конфлікту, як несерйозність. Для цього необхідно, щоб «з простору комічного було вилучено серйозність усього того, що могло б викликати співчуття, зневагу або відразу»³. Джерело комічного – звичаї та характери людини, як це окреслене Ж. де Лабрюєром⁴.

Еволюція комічного і жанру комедії в класичній українській драматургії простежена А. Козловим⁵, а ми наразі тільки зауважимо, що «соціально-естетичний погляд на процес розвитку комічного та комедії вказує, що в основі осмислення та виявлення драматургами комічного, взагалі комізму подій-анахронізмів, дріб'язкових характерів, деяких положень і ситуацій лежить очевидне соціально та історично виправдане іронізування цілого суспільства над окремими рисами людей (зокрема представників знедолених класів) –

¹ Там само. – С. 5.

² Фролова К. Развитие форм художественного отражения действительности в украинской советской лирике. – С. 49.

³ Яус Г. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика. – С. 152.

⁴ Цит. за: там само.

⁵ Козлов А. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів.

глупством, неуцтвом, прагненням будь-якою ціною “вийти в люди” тощо»¹.

Драматичний конфлікт може мати подвійну розв’язку – через смерть або перемогу героя, і відчувається це, на думку науковця, протягом всього розвитку конфлікту («у драматичному конфлікті не постає як безкомпромісний, який веде до загибелі, смерті носія ідеалу, він може знаходити різні вирішення»²).

Розв’язка драматичного конфлікту може мати характер компромісу, тобто примирення або «виходу», який забезпечить перемогу позитивній силі – «це може бути подолання драматичних обставин, перемога над ними, вихід з боротьби, з якихось природних причин чи якихось об’єктивних обставин»³.

Відмінність між драматичним і трагічним конфліктами, на думку К. Фролової, полягає в змістовій масштабності порушених проблем, над розв’язанням яких замислюється драматург. Так, за допомогою трагічного конфлікту вивчаються загальнолюдські проблеми, а драматичного – «конкретно-соціальні вияви»⁴. На цій підставі літературознавець вважає, що для драматичного «велику роль відіграє зображення побуту»⁵. Ця теза викликає на дискусію, оскільки визначення часу, місця, обставин, причин, які породили конфлікт, є необхідною складовою створення ефекту правдоподібності зображених подій (і не тільки в межах міметичного розуміння мистецтва) і тому важливе для пізнання будь-якого за естетичним наповненням конфлікту. Тим більше, що вивчаючи історію української літератури крізь призму естетичних категорій, автори прагнуть до аналізу форм вираження трагічного на різних рівнях: «проблемному, ідейно-тематичному, на рівнях створення образів, їх зов-

¹ Там само. – С. 192.

² Фролова К., Галацька В. Посібник до вивчення курсу «Естетика». – С. 39.

³ Там само.

⁴ Там само. – С. 40.

⁵ Там само.

нішньої і внутрішньої форми, аналізу типових обставин, зображення часу і простору, часової, просторової та ідейно-емоційної точки зору автора»¹. І подібна методика буде ефективною й при вивченні комічного та драматичного в літературі загалом.

Такі теоретичні основи дозволяють дійти висновку, що трагічне чи комічне естетичне наповнення художнього конфлікту однозначно можна встановити завдяки його розв'язці. Проте реципієнт може очікувати трагедійного, драматичного чи комічного конфлікту, розкодувавши авторське бачення героя, життєвих орієнтирів і ситуацій, у які занурюються учасники конфлікту («У результаті динамічного співвідношення ідеалу з дійсністю, прекрасного, ідеального з реальністю маємо результат: трагічне або комічне»²).

Ці та подібні теоретичні міркування Ю. Борева, К. Фролової вагомі щодо розуміння естетичного наповнення конфлікту, але не дозволяють розмежувати життєвий і художній конфлікт. Ця неузгодженість тісно пов'язана ще з дво-значним функціонування поняття «драматичний конфлікт», яке має ще одне змістовне наповнення – конфлікт драми (як роду літератури), що й має стати предметом для подальших роздумів.

Художній конфлікт драми як літературознавча проблема

Літературознавці, говорячи про конфлікт у драмі, почасти виразно не розрізняють конфлікт драматичного і конфлікт драматургічного творів. Варто хоча б пригадати працю К. Горбунової «Питання теорії реалістичної драми.

¹ Фролова К. Про трагічне // Естетичні категорії в українській літературі. Трагічне і героїчне. – С. 12.

² Фролова К. Естетичні категорії і історія літератури // Естетичні категорії в українській літературі. Трагічне і героїчне. – С. 7.

Про єдність драматичної дії та характеру», де дослідниця визначає, що проблемою драматичного конфлікту в художньому творі є проблема естетичного відношення мистецтва до дійсності. І на цій самій сторінці, розвиваючи думку, приходиться до висновку: «Як би не реалізовував письменник свій художній задум і які б конкретні естетичні цілі не досягав, – у драматургічному конфлікті перш за все концентрується сутність життєвих відносин зображуваної епохи»¹.

Наразі з'ясовуватимемо драматичну (родову) специфіку художнього конфлікту².

Оскільки в основу драми покладена дія, дієвість персонажів, а оприявлений конфлікт відбувається між дійовими особами, або між дійовими особами і автором, позиція якого представлена в ремарках або передана вустами однієї з дійових осіб, літературознавці ставлять питання про розгортання конфлікту в драмі, не виключаючи можливості «зображення не розвитку конфлікту, а останньої стадії конфлікту, його розв'язки»³.

Проте ситуацію зображення конфлікту, а не його розгортання, яку В. Волькенштейн розглядає як можливу, варто розцінювати як виняткову⁴, оскільки «родова особливість драми – максимальне ущільнення часу в творі, відтворення в ньому особливо напружених подій, чітких, яскравих конфліктів, які розвиваються швидко і гостро»⁵.

¹ Горбунова Е. Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера. – С. 131. – Виокремлення моє.

² При визначенні драми як роду літератури за основу беремо концепцію А. Козлова, суть якої полягає в такому: «А якщо митець виступає від імені тих взаємо- і протидіючих сил суспільства, які осмислюються ним як такі, що протистоять одна одній, конфліктують і борються в тих чи інших конкретних суспільних умовах реальної дійсності, тоді мовлення здійснюється формально “поза” свідомістю автора – персонажі говорять нібито “самі по собі”, іноді в повній незалежності або й у повній відчуженості від авторського, “ліричного”, чи від суспільного, “епічного” начал. Це і є драма» (див.: Козлов А. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів. – С. 18).

³ Волькенштейн В. Драматургія. – С. 212.

⁴ Таку, що породжує схематичні конфлікти або сприяє існуванню теорії «безконфліктності» драматичного твору, що в принципі неприпустиме.

⁵ Сторчак К. Питання поетики драми. – С. 16.

Літературознавці, окреслюючи параметри пізнання драматичного конфлікту (зміст, форма, ознаки, функції, сутність) чітко не акцентують увагу на його своєрідності. Так, названі зміст конфлікту п'єси («суперечливі взаємини між людьми (або внутрішні суперечності однієї людини), що проявляються в розвитку, в дії»¹), його ознаки (сконцентрованість і легка впізнаваність²), функції («конфлікт як засіб художнього відображення реальних, багатоманітних протиріч навколишньої дійсності..., конфлікт як важливий засіб розкриття характеру дійової особи»³) можуть стосуватися не тільки драматичного, а й будь-якого іншого конфлікту.

Наразі принагідно зауважимо й різне змалювання конфлікту засобами різних мистецтв. Поштовхом до цих міркувань має стати усвідомлення тези, що література і театр – різні мистецтва. Теоретичними підвалинами для подібних міркувань мають стати думки Г. Лессінга, висловлені в трактаті «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії». Так, стежачи за розгортанням конфлікту в драматичному творі, читач має можливість завжди повернутися до будь-якого епізоду, в театрі такої можливості глядач позбавлений. Виразніше засобами театрального мистецтва передаються переживання учасників конфлікту (міміка, інтонації), читач про це може лише здогадатися або дофантазувати завдяки інформації, почерпнутій із ремарок і авторських пояснень.

Своєрідність художнього конфлікту драми яскравіше виявлятиметься в зіставленні з іншими родами. У цьому аспекті погляди літературознавців розходяться. Так, окремі науковці вважають, що рід літератури визначає представлення конфлікту в художньому творі. Зокрема, на думку

¹ *Хороб С.* Українська драматургія: кризь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми). – С. 17.

² *Погребний А.* Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – С. 120.

³ *Хороб С.* Українська драматургія: кризь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми). – С. 27.

В. Іванишина, «в епічному творі розповідається про конфлікт, у ліричному він відтворюється через переживання, а в драматичному конфлікт представлений реципієнту через діалоги та гру акторів»¹. Інші ж літературознавці вважають, що рід літератури впливає й на змістове наповнення конфлікту та його ознаки. Ілюстрацією такої позиції можуть слугувати думки А. Погрібного щодо ліричних конфліктів, причиною яких найчастіше виступають нестабільні людські почуття, емоції, хвилювання; фіксація такого конфлікту у творі своєрідна – змальовується відразу, коли читач ще нічого не знає про причини, що його викликали; ознакою ліричного конфлікту є суб'єктивізм². Але, нестабільність почуттів може породжувати будь-який конфлікт («Мелодія милосердя» Н. Максимчук); відсутність змальованих причин конфлікту маємо і в «Новині» В. Стефаника, і в «Ста тисяч» І. Карпенка-Карого (конфлікт між Герасимом Калиткою і Копачем), суб'єктивізм є ознакою й драматичного конфлікту («Гамлет» В. Шекспіра).

Але не кожен конфлікт може бути зображений усіма способами, тому і з'являється (на практиці) родова залежність конфлікту, хоч і нечітка. Отже, рід літератури визначає не те, яким є конфлікт, а специфіку його зображення. Так, у драматичному творі конфлікт розкривається його учасниками, в епічному творі про нього розповідається сторонніми учасниками, а в ліричному – самим учасником конфлікту.

Окресливши в попередньому підрозділі взаємодію художнього конфлікту в структурі твору літератури, доцільно розглянути функціонування³ художнього конфлікту в структурі драматичного твору, тим більше, що конфлікт «наче розчиняється в усіх без винятку елементах п'єси і виявля-

¹ Іванишин В. Тезаурус до курсу «Теорія літератури». – С. 39.

² Погребный А. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – С. 118.

³ На думку А. Карягіна це функціонування полягає в тому, що «конфлікт не просто складає частину або момент драматичної дії, а визначає всі його структурні елементи» (Карягин А. Драма как эстетическая проблема. – С. 156).

ється лише в органічному зв'язку з ідеєю, характерами, сюжетом, жанром, композицією тощо»¹.

Так, на *образному рівні* дослідники одностайні в думці, що вияв драматичного конфлікту перебуває в прямій залежності від якості розкриття характерів²: «Цієї якості – сили і потенційності – драматичний конфлікт набуває лише тоді, коли дійові персонажі, що вступають у конфлікт, керуються свідомою волею»³. Розвиваючи цю думку, і частково знаходячи її підтвердження в працях Й. Кисельова, можна припустити, що сила⁴ й гострота⁵ конфліктів залежить від глибини розкриття характерів дійових осіб⁶. Р. Козлов, розглядаючи взаємовплив хронотопіки й художнього конфлікту, помічає залежність «гостроти конкретних колізій <...> від ступеня часової й просторової визначеності учасників конфлікту, від важливості для них відповідних часових і просторових умов»⁷.

К. Горбунова переводить цю розмову в іншу площину: «характер приходить у рух у силу обставин, що склалися, але обставини <...> дієві тільки у зв'язку з індивідуальними характерами»⁸. Отже, досвід літературознавців відображає

¹ Хороб С. Українська драматургія: крізь виміри часу (теоретичні й історико-літературні аспекти драми). – С. 27.

² Корені цієї думки знаходимо в «Естетиці» Г. Гегеля: «Єдність драматичної дії може мати свої основи в цілісності руху, коли відповідно до визначеності певних обставин, характерів і цілей колізій виявляється врешті-решт співрозмірною цілям і характерам» (Гегель Г. Естетика : в 4 т. – Т. 3. – С. 546).

³ Мамонтов Я. Театральна публіцистика. – С. 205–206.

⁴ Кисельов Й. Конфлікти і характери. Проблеми української радянської драматургії. – С. 66.

⁵ З. Мороз доводив, що «гострота конфліктів визначається передусім різко протилежними інтересами» і «посилиється ще й внаслідок того, що дійові особи не наважуються протестувати сміливо і одверто» (Мороз З. На позиціях народності. Дослідження в 2 т. – Т. 2. – С. 239). Друга теза дослідника наптовхує на роздуми, оскільки, з одного боку, прихованість конфлікту надає йому певної гостроти, а з іншого боку, нерозкритість позицій учасників конфлікту робить його невиразним і схематичним.

⁶ На матеріалі драматургії Л. Яновської продовжує розвивати цю думку І. Приймак, відносячи до факторів, що впливають на гостроту «чіткість композиції, стрункість діалогів і монологів» (Приймак І. Любов Яновська у дзеркалі доби кінця XIX – початку XX ст.: відома і невідома. – С. 147).

⁷ Козлов Р. Хронотопіка змістових рівнів драматичного твору. – С. 77.

⁸ Горбунова Е. Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера. – С. 225.

двосторонній зв'язок характеру і художнього конфлікту. Але наразі важливіше використати погляд К. Горбунової щодо місця характеру на різних етапах розвитку конфлікту. Так, «розкривши у зав'язці конфлікту певний зміст характеру, драматург тим самим відкриває нам його історію, яка в силу логіки характеру може або повинна бути такою, як це уявляється з розвитку драматичної дії»¹. Розв'язка може бути зумовлена, на думку драмознавця, «особистими перевагами позитивного героя»².

Н. Кузякіна розглядає взаємозалежність конфлікту і характеру через призму триєдності «характер – конфлікт – ідея»: «Провідний конфлікт твору, його суспільно-естетичний характер визначає і принципи групування і взаємодії образів, які найвиразніше розкривають авторський задум, розуміння життя митцем, цебто його концепцію дійсності. Не окремі, часом і виграшні репліки героїв, а вся система взаємозв'язку характерів дають відповідь на питання про ідею твору, через те розглядові групування образів слід приділити значну увагу»³. Важлива наразі й нова функція художнього конфлікту у творі, прозора і зрозуміла, але тривалий час залишена без уваги – визначення способу групування образів.

В. Сахновський-Панкеев⁴ висловлює суперечливу думку щодо конфліктності як основної риси характеру героя драми. На думку літературознавця, герой може не бути носієм таких позитивних рис характеру, як твердість, рішучість, переконливість, – головне, щоб його характер був представлений у єдності з конфліктом. Разом з тим відомо, що характер дійової особи апріорі невіддільний від конфлікту твору, оскільки характеротворення – одна із функцій художнього конфлікту у творі літератури.

¹ Там само. – С. 97–98.

² Там само. – С. 165.

³ Кузякіна Н. Драма як рід літератури: теоретичні аспекти. Мистецтво режисури. Театрознавчі студії // Наталя Кузякіна. Автопортрет... – С. 52.

⁴ Сахновський-Панкеев В. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – 232 с.

Значно складнішим є питання визначення рис характеру героя – учасника конфлікту. З одного боку, героя варто розуміти як головного позитивного персонажа твору. Конфліктність навряд чи може бути визначальною рисою позитивного персонажа, оскільки його покликання у творі (і так було б логічніше) – розуміти суть конфлікту, позиції учасників конфліктуючих сторін і розв'язувати конфлікт, а не створювати його. З іншого боку, герой дуже часто закликає на боротьбу, протистоїть існуючим порядкам, по суті, породжуючи конфлікт або переводячи його в іншу площину (Іван Свічка зі «Свічкиного весілля» І. Кочерги.

В. Нефед вважає, що у процесі конфлікту характер може змінюватися: «драматичний конфлікт приводить <...> до зміни характерів або виявлення в них нових рис і якостей»¹. Науковець схильний уважати, що саме внутрішній, прихований конфлікт супроводжується зміною характеру.

Важливе й те, що літературознавці наголошують на розробці характеру кожного з учасників конфлікту, адже «недостатня розробка героя протидіючого» призводить до поверховості художнього конфлікту.

Драмознавці здійснюють спробу окреслити специфічність *сюжетного рівня* драматичного твору. Н. Кузякіна, шукаючи способів пізнання художнього конфлікту драми, у триєдності «характер – конфлікт – ідея» замінює компоненти і приходить до висновку: «Визначення конфлікту та групування образів дає можливість зрозуміти, навколо чого розгортається драматична боротьба і які сили діють у ній, відкриває шлях до розуміння сюжету; адже сюжет – це історія розвитку конфлікту твору у зіткненнях протилежних сил, історія розвитку характерів у діях і вчинках»². Такою думкою авторка припускає й існування в драматичному творі кількох сюжетних ліній, на відміну від К. Горбунової, А. Карягіна, Л. Левітан та Л. Цилевича. Аналогічно з можливістю драматичного

¹ Нефед В. Размышления о драматическом конфликте. – С. 6.

² Кузякіна Н. Драма як рід літератури: теоретичні аспекти. Мистецтво режисури. Театрознавчі студії // Наталя Кузякіна. Автопортрет... – С. 53.

твору мати кілька сюжетних ліній, Н. Кузякіна припускає й можливість існування кількох конфліктів: «У розгляді елементів сюжету драматичного твору важливо пам'ятати, що в сюжеті заховані ті етапи розвитку і наростання єдиного всеосяжного конфлікту, який рухає весь твір і визначає єдність його дії. Це, правда, не значить, що в драматичному творі існує тільки один конфлікт, – навпаки, часом їх кілька, і кожна сюжетна лінія має свій початок і завершення»¹. Незважаючи на загальну прозорість і доказовість думки поза увагою залишається варіант, коли під час одного розвитку сюжету розгортається кілька конфліктів (епізод приходу Мавки в родину Лукаша у «Лісовій пісні» Лесі Українки).

К. Горбунова своєрідність сюжетного рівня вбачає в наявності елементів, які породжують драматичну дію, тобто дію, яка виводить характер із статичного стану і загострює протиставні протилежності. Г. Поспелов бачить спільними завдання як драматургів, так і сценаристів. Їхня суть – у необхідності «концентрувати конфліктні сюжети в просторі і в часі, розкривати переважно в кульмінаційних моментах, звільняючи від зв'язків з іншими конфліктами, можливими в житті персонажів, а також від усього другорядного»². Інші автори називають ознакою сюжету драматичного твору рухливість, оскільки герої драматичного твору не бувають спокійними тривалий час: «вони постійно знаходяться в стані тривоги, хвилювання, очікування, сподівання, – байдужим немає місця на сцені»³.

Я. Мамонтов висловлюється про місце конфлікту на проблемно-тематичному рівні: «тема як основна проблема драматичного твору персоніфікується і загострюється в драматичному конфлікті і остаточно розв'язується ідеєю твору в момент катастрофи»⁴.

¹ Там само. – С. 53–54.

² Поспелов Г. Теория литературы. – С. 116.

³ Левитан Л., Цилевич Л. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – С. 437.

⁴ Мамонтов Я. Театральна публіцистика. – С. 202.

Цей же дослідник звертається й до механізму «виявлення ідейної протилежності сторін, які вступають в боротьбу», що важливий для глибокого розуміння драматичного конфлікту і перехрещується з проблемним рівнем твору. Для цього слід «знати не тільки поміж ким і ким, але поміж чим і чим» відбувається конфлікт¹. К. Горбунова дивиться на цей аспект значно ширше і засобом майстерної його реалізації бачить розвиток єдиної драматичної дії, оскільки «конфлікт, який спочатку зачіпав інтереси одного-двох головних героїв, насправді обіймає всіх дійових осіб, торкається й хвилює тією чи іншою мірою кожного»².

Можливість визначати родову і видову приналежність кожного твору літератури наштовхує на думку й про видову своєрідність художнього конфлікту, та й згадане вище поняття «драматургічний конфлікт» лише підсилює потребу реалізувати задум. В основу видової диференціації творів покладені формальні ознаки, точніше – тип ритмізації мовлення (не / чітко, не / постійно ритмізоване мовлення або незалежно від характеру ритмізації діалогізоване мовлення)³.

Отже, наразі час говорити про поетологічні особливості художнього конфлікту, оскільки літературознавцю, розшифровуючи код письменника, недостатньо винайти модель життєвого конфлікту, покладеного в основу художнього твору, а слід вести мову «про поетику конфлікту, тобто про уміння письменника втілити його у художню плоть»⁴. Саме з ігноруванням художньої свідомості автора С. Хороб пов'язує причину спрощеного розуміння поетики драматичного конфлікту⁵.

¹ Там само. – С. 207.

² Горбунова Е. Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера. – С. 46.

³ Козлов А., Козлов Р. Азбука літературознавства. – С. 41.

⁴ Михида С. Слідами його експериментів. Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – С. 24.

⁵ На матеріалі новел В. Стефаніка дослідник приходять до висновку, що досягнути суть поетики конфлікту можливо шляхом «органічного злиття соціологічного й

Драматична дія завжди має відрізнятися особливим напруженням, технічними прийомами якого, на думку Я. Мамонтова, мають стати несподівана подія або трюк, пізнавання, підслухування, гострі моменти боротьби (або – або), речі та знаки, відгуки закулісних подій¹. В. Волькенштейн вважає, що напруження досягається завдяки прийому концентрації дії, тобто «появі персонажа драми саме в той момент, коли вона (концентрація дії – *Т. В.*) розпалює конфлікт»².

Діалогізоване мовлення в драматургічному творі реалізується завдяки репліці й власне діалогу (монологу, полілогу), які завжди «наказ або прохання, обурення або захоплення, питання або повідомлення»³. Відповідно, слід очікувати питальних і окличних речень. Коли ми поставили монолог у цей ряд, то скоріше розуміли «монолог з тенденцією до розкриття певних діалогічних властивостей»⁴. Так, наприклад, за Е. Бенвеністом, «монолог є затаєним діалогом у формі “внутрішньої мови” між “я”-мовцем і “я”-слухачем»⁵. Але П. Паві вважає, що «монолог характеризується антидраматичністю. <...> Недоліком монологу, крім статичності, ба навіть нудоти, вважається його неправдоподібність: людині практично не властиве розмовляти вголос зі собою, а тому будь-яка вистава з одним персонажем, що звіряється в почуттях сам перед собою, відразу сприймається як сміхотворна, скандальна й завжди нереальна та неправдива»⁶. Ми ж вважаємо за доречне зацентрувати увагу на запропонованій типології монологів: за драматургічною функцією та за літературною формою. У контексті розмови про конф-

естетичного аспектів аналізу цієї категорії» (*Хороб С.* Слово – образ – форма: у пошуках художності. – С. 117).

¹ Мамонтов Я. Театральна публіцистика. – С. 63–66.

² Волькенштейн В. Драматургія. – С. 294.

³ Сторчак К. Питання поетики драми. – С. 85.

⁴ Паві П. Словник театру. – С. 259–260.

⁵ Там само. – С. 260.

⁶ Там само. – С. 259.

лікт зацікавлення викликає технічний монолог¹ та монолог роздумів і прийняття рішень², оскільки розповідь про минулі події дає можливість глибше розкрити характери дійових осіб (показати процес їх формування), а монолог прийняття рішень може виступити формою розв'язки художнього конфлікту. К. Сторчак ще глибше оцінює функціональне призначення монологів: «монолог, пройнятий ліризмом, має своїм завданням властивими ліриці засобами поглибити сприйняття персонажем конфлікту, боротьби, стосунків з іншими дійовими особами»³.

Власне діалогу зосереджену увагу приділяють Д. Баранник і Г. Гай, які в праці «Драматичний діалог. Питання мовної композиції» акцентують увагу на двоплановості висловлення – «згідно з задумом автора, своєю реплікою персонаж у першу чергу повинен нейтралізувати, парировати репліку партнера і, з другого боку, дати належний рух діалогічній темі в потрібному для нього напрямі, готуючи, таким чином, ґрунт для чергового реплікування співрозмовника»⁴, тобто виклад думок сприймається «ланцюжком». Недотримання ж названого принципу, на думку науковців, призводить до згасання діалогу, хоча в історії літератури відомі й інші приклади. Варто хоча б пригадати п'єсу В. Винниченка «Брехня», де, на думку Л. Мороз, «монолог будується не як ланцюжок, де кожна наступна думка “чіпляється” за попередню. Думки висловлюються, сказати б, паралельно або й урізноміч»⁵.

В. Лагутин називає мовленнєві акти, які породжують конфлікт: констатація / заперечення, відхилення запрошення / контрзапрошення, незгода, докір, спонування / відхилення, докір / скарга, незгода / запрошення, незгода / ви-

¹ «Розповідь дійової особи про минулі події, або події, які неможливо передати без посередньо» (там само. – С. 260).

² «Якщо дійова особа опиняється перед делікатною дилемою вибору, то вона викладає сама перед собою аргументи й контраргументи» (там само).

³ Сторчак К. Питання поезики драми. – С. 26.

⁴ Баранник Д., Гай Г. Драматичний діалог. Питання мовної композиції. – С. 60.

⁵ Мороз Л. Сто рівноцінних правд. Парадокси драматургії В. Винниченка. – С. 189.

правдання, затвердження / докір, аргумент / звинувачення, контрзвинувачення, відповідь / звинувачення, аргумент / незгода, сумнів / докір¹.

Створення методології аналізу конфлікту п'єси буде здійснене завдяки аналізу існуючих методик у літературознавстві. Так, класична методика вивчення конфлікту зводиться, у кращому випадку, до визначення зав'язки, розвитку подій, кульмінації та розв'язки або до констатації протидіючих сил².

А. Козлов пропонує таку методику аналізу конфлікту: по-перше, визначити протиріччя, конкретним виявом якого є конфлікт, «дати йому найзагальнішу характеристику і показати, як саме це протиріччя проявляється в досліджуваному конфлікті, і, навпаки, наскільки досліджуваний конфлікт виражає характер і суть даного протиріччя»³. При цьому літературознавець називає два шляхи пошуків зв'язків між протиріччям і конфліктом – прямий («якщо у п'єсі відтворюється не тільки конфлікт, а й говориться про це протиріччя, вираженням якого є даний конфлікт») і опосередкований («коли з різних причин у творі не дається навіть натяку на те, яка природа, яка рушійна сила суспільства, тобто, яке вихідне протиріччя лежить в основі зображуваного конфлікту»). По-друге, «треба визначити і охарактеризувати склад, суспільну суть і співвідношення протидіючих сил». По-третє, визначити тип конфлікту – антагоністичний чи неантагоністичний⁴. По-четверте, «конфлікт повинен розглядатися тільки в розвитку. Якщо твір не подає такого роз-

¹ Лагутин В. Проблемы анализа художественного диалога. К прагматическо-лингвистической теории драмы. – С. 60.

² Ломазова К. Самостояния праведне и неправедне. – С. 123–127.

³ Козлов А. Визначення функцій естетичних категорій в українській радянській драматургії. – С. 6.

⁴ Щодо естетичного наповнення розв'язок антагоністичних і неантагоністичних конфліктів А. Козлов стверджує: «неантагоністичні конфлікти трагічно майже не розв'язуються. Це відбувається тільки тоді, коли такий конфлікт переростає в антагоністичний. У цьому випадку неантагоністичні протиріччя виступають в ролі зв'язок непримиримих протидій» (Козлов А. Категории трагического, драматического и комического в украинской советской драматургии 20-х годов. – С. 19).

витку, то необхідно знайти і проаналізувати причини і мету його відсутності». По-п'яте, «конфлікти мають певні і часто досить чітко виражені форми: суспільно-політичну, соціально-економічну, ідеологічну, юридичну, моральну, етичну та ін. Необхідно проаналізувати кожну форму». По-шосте, «особливо важливо проаналізувати масштаби того чи іншого конфлікту: від розмірів (маються на увазі і просторові, і соціальні масштаби, і кількість втягнутих у конфлікт людей), від тривалості дії в часі (часові масштаби) залежать його ідейно-естетична значимість, дієвість та переконливість»¹.

Свою методику аналізу художнього конфлікту пропонує С. Михида, де на першому етапі слід окреслити взаємодію художнього конфлікту з іншими компонентами твору. Характеристика такої взаємодії проходить у чотири кроки: по-перше, визначаються причини та життєвий матеріал, який зумовив появу (або необхідність) змалювання конфлікту; по-друге, окреслюються ознаки конфлікту; по-третє, визначається проблематика художнього твору; по-четверте, характеризується тричленна єдність «проблематика – характер – конфлікт». Тут важливо показати, яких дій конфлікт вимагає від характеру. Але літературознавець мислить об'єктивно, не забуваючи, що й «певні риси характеру впливають на розвиток конфлікту»².

Після характеристики художнього конфлікту в структурі твору чотирьохетапному аналізу підлягає кожний конфлікт: по-перше, встановити наскрізний та мікроконфлікти³; по-друге, у кожному конфлікті визначити зав'язку, розвиток подій, кульмінацію, розв'язку; по-третє, окреслити загальну систему конфліктів твору; по-четверте, охарактеризувати поетику конфліктів.

¹ Козлов А. Визначення функцій естетичних категорій в українській радянській драматургії. – С. 7.

² Михида С. Слідами його експериментів. Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка.

³ Функціональне призначення «мікроконфлікту» полягає в тому, що він «служить не лише поліпшенню сценічних якостей твору, але й значно впливає на подієвий та внутрішньо-психологічний конфлікти» (там само).

Суть методики Р. Гром'яка полягає в необхідності з'ясувати конфліктуючі сторони, витoki конфлікту (причини, умови, мотиви), його вимір, визначити моделі з'ясування конфлікту і, відповідно, його ознаки. Завершуватися подібний аналіз повинен визначенням позиції письменника щодо конфлікту¹.

На основі думок гуманітаріїв пропонуємо методику аналізу художнього конфлікту в зіставленні з конфліктом життєвим.

Так, аналіз життєвого конфлікту мав би розпочинатися з окреслення ознак, які дозволяють оцінити ситуацію як конфліктну (прояв у поведінці, протиріччя між учасниками ситуації, афективні прояви учасників ситуації). У літературному творі перше основне завдання – усвідомити, який життєвий конфлікт покладений в основу моделі художнього конфлікту. При цьому слід охарактеризувати часово-просторові умови конфлікту (важливо з'ясувати, наскільки хронологія впливає на зображення напруженості подій), визначити його джерело і причини, а також сформулювати основне проблемне питання, навколо якого розгортається конфлікт (для життєвого конфлікту). Для художнього твору важливо визначити основну проблему, порушену автором, у розв'язанні якої братимуть участь сторони конфлікту.

Доведення в попередніх розділах антропоцентричного характеру конфлікту зумовлює встановлення учасників конфлікту. Називання учасників життєвого і художнього конфліктів істотно не відрізняються, оскільки передбачають окреслення основних учасників конфлікту (серед них слід назвати ініціатора), групи підтримки, інших учасників. Важливо відзначити, чи усвідомлюють учасники конфліктність ситуації, а також якими є їхні інтереси й позиції у зв'язку з головним проблемним питанням. У контексті (не)свідомого ставлення учасників до конфлікту слід оцінити їхню першу реакцію на конфліктну ситуацію. Для життє-

¹ Гром'як Р. Своєрідність конфлікту в художньому світі Тараса Шевченка. – С. 77–90.

вого конфлікту спектр такої поведінки доволі широкий: кооперативна стратегія подолання конфлікту (компроміс, співпраця), шлях боротьби (суперництво), відмова від участі в конфлікті (уникання, пристосування). Крім цього, у розвитку життєвого конфлікту значну роль відіграє наявність третьої сторони (її функції надзвичайно широкі – підвищення мотивації, покращення комунікації, регулювання взаємодії тощо). Учасники ж художнього конфлікту драматичного твору зазвичай обирають шлях боротьби. Визначити позицію автора в художньому конфлікті (вустами кого з дійових осіб вона передається).

Художній конфлікт у творі літератури можна охарактеризувати у двох вимірах: у статичній й у розвитку. Оскільки художній конфлікт – модель життєвого конфлікту, який постає в розвитку, зупинимось спочатку на цьому вимірі. Для життєвого конфлікту стадії розвитку сформульовані конфліктологами: 1) поступове посилення конфлікту внаслідок зростання кількості учасників; 2) зростання кількості причин виникнення конфлікту; 3) посилення активності учасників конфлікту і підвищення їхніх вимог; 4) наростання емоційної напруженості; 5) радикальна зміна ставлення до конфліктної ситуації. У розмові про художній конфлікт варто говорити про ці стадії на етапі з'ясування життєвого конфлікту, який був покладений в основу моделі художнього конфлікту, і про розгортання конфлікту під час розвитку сюжетної лінії твору. При цьому важливо охарактеризувати гостроту (інтенсивність) конфлікту. Так, наприклад, якщо в основу конфлікту покладена міжособистісна суперечка на побутовому рівні, доцільно говорити про низьку гостроту конфлікту; конфлікти між родами, класами, суспільними угрупованнями зумовлюють середню гостроту; зіткнення на міждержавному рівні свідчать про високу гостроту. Тобто на визначення гостроти конфлікту впливає рівень свідомості, на якому він відбувається. Крім цього, на гостроту конфлікту впливає і його розв'язка. Так, фізичне знищення однієї зі сторін зумовлюватиме його гостроту. Паралельно

можна й визначити форму завершення (розв'язання, урегулювання, згасання, ліквідація, переростання в інший конфлікт), ознаки розв'язання конфлікту (деструктивний чи конструктивний) та наявність післяконфліктної ситуації. Наразі вони є спільними і для життєвого, і для художнього конфліктів.

Але основне – це проаналізувати місце конфлікту в структурі художнього твору: на образному рівні – показати взаємозалежність художнього конфлікту і характерів дійових осіб; на сюжетному – розглянути чи збігаються стадії розвитку сюжету (зав'язка, розвиток подій, кульмінація, розв'язка) зі стадіями розвитку конфлікту), охарактеризувати зв'язки основного конфлікту (макроконфлікту) з іншими конфліктами (мікроконфліктами) твору; на проблемно-тематичному рівні – охарактеризувати наскільки макроконфлікт відображає основну проблему твору, а його розв'язка – ідею. Це зумовлюватиме визначення ознак конфлікту (сконцентрованість, легка впізнаваність).

Наступний етап вимагає характеристики поетики художнього конфлікту (у першу чергу окреслити якими прийомами досягається напруження подій, охарактеризувати наскільки репліки дійових осіб сприяють розгортанню конфлікту, чи сприймається виклад думок «ланцюжком»; визначити який тип монологу використовується для розв'язки художнього конфлікту).

Окреслюючи функції життєвого конфлікту, конфліктологи акцентують увагу на дії учасників конфлікту під час розгортання конфлікту та в післяконфліктній ситуації, оцінюють наслідки для стосунків учасників тощо. Тобто розглядається переважно один спектр – міжособистісний. Визначення ж функцій художнього конфлікту має значно ширшу палітру: гносеологічну, моделюючу, дидактичну, оцінну, гедоністичну, катарсистичну.

Конфлікт – домінанта категорія цілої низки гуманітарних наук, у тому числі й літературознавства, що спричинило відсутність єдиновизначеної дефініції. Крім цього, причина ще криється в застосуванні різноманітних наукових підходів, з виразною домінантою дескриптивного підходу, який зумовив пояснення конфлікту через систему інших понять без остаточного розкриття його природи.

На сьогодні доведено, що актуальним і на часі є застосування системного й моделюючого підходів, якими й послуговувались при розробці концепції конфлікту, зокрема художнього конфлікту.

У сучасному літературознавці й досі панує паралельне оперування поняттями «конфлікт» і «художній конфлікт», хоча їхнє розмежування, з огляду на досвід літературознавства й всесвітньої літератури, давно на часі.

Моделюючий підхід у пізнанні конфлікту в літературознавстві вже був застосований у праці А. Погрібного. Але суттєва відмінність полягає в тому, що вчений під художнім конфліктом бачив модель життєвих явищ, тоді як у роботі пропонується під художнім конфліктом бачити модель життєвого конфлікту, який своєю чергою також є розумовою моделлю.

Особливої уваги вимагає вживання атрибуту «художній», під яким розуміється не градаційна, а категоріальна характеристика предмету дослідження. Дослідження основних параметрів пізнання художнього конфлікту в історичному екскурсі дозволило сформулювати ще одну важливу тезу роботи: художній конфлікт – обов'язковий елемент у структурі твору літератури, який знаходиться в тісних взаємозв'язках з образним, сюжетним, проблемно-тематичним та ідейним рівнями твору.

Ще однією проблемою в сучасному літературознавстві є нечітка межа між поняттями «драматичний конфлікт» і «драматургічний конфлікт», хоча родова залежність змалювання художнього конфлікту не викликає сумнівів.

Узагальнення досвіду А. Козлова, Р. Гром'яка, С. Михиди щодо методики аналізу конфлікту у творах художньої літератури, зокрема п'єсах, дозволив запропонувати власну методику, яка передбачає аналіз конфлікту в статичній і у розвитку. Об'єктивний аналіз художнього конфлікту в структурі твору дозволить визначити його тип, у залежності від домінантних критеріїв.

Типологія художнього конфлікту

Типологічне (типологія, від гр. τύπος – відбиток, форма – учення про класифікацію) мислення відоме ще з часів античності і спрямоване на досягнення предмета дослідження, незалежно від його масштабів, складання деталізованих висновків щодо кожного типу тощо.

Типології зустрічаємо в риториці, поетиці, стилістиці, літературознавстві. Так, Аристотель у «Риториці» поділив способи переконань на нетехнічні та технічні¹, класифікував способи переконань, представлені мовленням, на три види², виокремив три роди промов («дорадчі, судові, епідейктичні»). Філософ запропонував розрізнити класифікацію за родом і видом, розуміючи під першим сутність, а під другим – якість. Як бачимо, в основі кожної

¹ «Нетехнічними я називаю способи переконань, які не нами винайдені, але існували раніше, – суди належать: свідки, показання під тортурами, письмові догори тощо; технічними же я називаю ті, які можуть бути створені нами за допомогою методу, так що перші можна використовувати, інші ж необхідно знайти» (Аристотель. Риторика // Риторика. Поетика. – С. 9).

² «Способів переконання, які представляються мовленням, існує три види: перший з них визначається правом того, хто говорить, другий – тим чи іншим настроєм того, хто слухає, третій – самим мовленням з його істинною чи уявною переконаністю» (там само).

типологізації лежить один критерій, який дозволяє розмежувати явища так, що жодне з них, належачи до одного типу, не може належати до іншого. На думку Аристотеля, знаходячись у межах одного роду, поняття мають відмінності, і ці відмінності – підстава для подальшого класифікування.

Типологізація зустрічається в таких сферах літературознавства, як наратологія (В. Сірук), характеротворення (Л. Семененко, Л. Лавринович, С. Русова, О. Малиш, М. Ковалик, М. Бабік, Н. Собець, Н. Щербан), жанрологія (С. Дяченко, М. Кореневич, І. Цуркан, І. Летуновська, Т. Кашан, С. Тузков, О. Бігун, Т. Шарбенко, О. Попадинець). Тобто кожен з цих напрямів літературознавчих досліджень є досить самостійним у плані сутності й функцій, щоб бути підданим типологізації в літературі взагалі.

Незважаючи на таку тривалу історію типологізування літературознавство ХХ століття констатує проблемою, над подоланням якої варто працювати, відсутність стійкої термінологічної системи, що точно відображала б зв'язки між родовими і видовими поняттями¹.

Як і кожне явище, типологізування має свої сильні й слабкі сторони. Сутнісно воно «вимагає свідомого абстрагування від багатьох індивідуальних особливостей, тоді як саме в духовній сфері вони надзвичайно важливі»². Саме тому, визначаючи типовий художній конфлікт у творчості окремого драматурга або й цілого літературного періоду, характеризуючи його виявлення в конкретному художньому творі, дуже важливо не полишати поза увагою

¹ До такого висновку приходять Л. Левітан та Л. Цилевич у праці «Сюжет у художній системі літературного твору»: «У компетенцію теорії сюжетотворення входить і проблема типології сюжетів. Засади для типологічних класифікацій сюжетів ще слід виробити, – а разом з тим і сформувати систему термінів, яка б точно відтворювала багатоманітність відношень сюжету до дійсності поза літературним твором і до інших елементів у складі твору» (Левітан Л., Цилевич Л. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – С. 42).

² Ткаченко А. Індивідуальний стиль: феноменологія / типологія; динаміка / статика. На матеріалі творчості українських поетів 60–90-х років ХХ ст. – С. 5.

духовний досвід письменника, який з'ясовуватиметься або завдяки літературознавчим оцінкам, або спогадам самого автора.

Типологія тісно пов'язана з класифікацією, але перевага першої полягає в універсальності. При цьому типологія, передбачаючи сортування за зразком, припускає існування таких явищ, які не відповідають жодному з виокремлених критеріїв.

Ураховуючи загальнонауковий досвід, окреслимо, що класифікації (багатоступеневий поділ логічного обсягу поняття) можуть бути природними й штучними. Критерієм цього розрізнення покладено суттєвість ознак для впорядкування об'єктів, відтак дискретність чи градаційність значень таких ознак.

Для того, щоб здійснити поділ логічного обсягу поняття, доцільно дотримуватися загальних правил. Так, слід ураховувати три структурні елементи: 1) ділене поняття; 2) утворені під час поділу субпоняття; 3) основу для поділу. Після поділу сума поділів (субпонять) має дорівнювати самому поняттю. Наприклад, унаслідок поділу конфліктів за персоніфікованістю, сума персоніфікованих і неперсоніфікованих конфліктів має дорівнювати самому поняттю «конфлікт». Суть другої вимоги полягає в тому, що поняття, утворені під час поділу за одним класифікаційним критерієм, не повинні пересікатися. Наприклад, конфлікт, визначений як персоніфікований, не може належати до групи неперсоніфікованих конфліктів.

Оскільки, предметом розмови в цьому розділі стане типологія художнього конфлікту, то видається потрібним з'ясування типології конфлікту в інших науках, зокрема психології. Н. Гришина відзначає важкість класифікації конфлікту як окремого явища, але, оцінюючи проблему об'єктивно, стверджує: «Проте в описі феноменології конфліктів систематизація, навіть і не сповна задовільна, необхідна, бо визначається практичними потребами аналізу та

діагностики конфліктів, а також пошуком можливості їх подолання»¹.

У «Психологічній енциклопедії»² зустрічаємо типології конфліктів, які відображають різноманітність форм: за ознакою суб'єкта взаємодії (внутрішні, міжособистісні, міжгрупові), за часовою ознакою (тривалі, короткотривалі, довготривалі – затяжні), за динамікою перебігу (гострі, в'ялі), за сферою виникнення (виробничі, шкільні, сімейні, релігійні, етнічні, військові та ін.), за кінцевим наслідком (деструктивні, конструктивні, стабілізуючі).

Залежно від типу суперечності, покладеної в основу конфлікту, розрізняють конфлікти, що виникають як наслідок інтеріоризації об'єктивних, зовнішніх суперечностей індивідом (моральні, адаптаційні тощо), та конфлікти, що випливають із суперечностей внутрішнього світу особистості (мотиваційні конфлікти, конфлікти неадекватної самооцінки). Причиною, що сприяє появі інтраособистісного конфлікту, найчастіше буває поведінка навколишнього оточення.

А. Анцупов, А. Шипілов окреслюють класифікаційні критерії, на основі яких будують різні типології, – об'єкт конфлікту, особливості сторін, тривалість, функції, форми вияву, тип стосунків, наслідки³. Отже, психологами не лише визначені класифікаційні критерії, а й окреслені спроби типологізацій за змістовим наповненням та формальним проявом. Але літературознавство у силу специфіки мистецтва слова пропонує свої критерії для типологій і, відповідно, типи художніх конфліктів.

¹ Гришина Н. Психология конфликта. – С. 105.

² Психологічна енциклопедія / автор-упорядник О. Степанов. – С. 176.

³ Анцупов А., Шипілов А. Конфликтология. – С. 49.

Типологія художнього конфлікту в літературознавчому дискурсі

Розробка питання типології конфліктів, особливо на матеріалі драматургії, зазвичай зводиться або до констатації типів, або до оглядових зауважень щодо їхньої еволюції¹. Усе це змушує замислитись над причинами явища та спонукає заповнити такі прогалини, як визначення критеріїв існуючих типологій, створення типологій, які будувалися б, згідно з правилами, на основі одного класифікаційного критерію.

Загальні переваги типологізації, окреслені в заувагах до розділу, потребують трансформації у сферу художнього конфлікту. Так, дотримання загальнонаукового підходу під час типологізування художнього конфлікту дозволить чіткіше простежити його структуру, оскільки він є складною категорією, проаналізувати не тільки специфіку окремого типу конфлікту, а і його системні зв'язки з іншими типами тощо.

Переваги з літературознавчого погляду, які переважають з актуальністю проблеми, окреслені в праці А. Погрібного «Естетичні виміри художнього конфлікту», де автором показана важливість типів конфліктів як для самого письменника («тип конфлікту “підказує” письменникові логіку розвитку характерів, забезпечує їм життєвість»²), так

¹ Так, наприклад, С. Хороб помітив, що «у західноєвропейській літературі, насамперед драматургії та епосі, на рубежі століть відбулася суттєва зміна типів художнього конфлікту. Конфлікт між різними, як правило, протилежними характерами, що уособлювали типові різнополосні соціально-історичні сили, поступово виходив із творчого «вжитку» і модифікувався як конфлікт між окремо взятими персонажем (дійовою особою) та дійсністю» (Хороб С. Слово – образ – форма: у пошуках художності. – С. 112).

² Погрібний А. Естетичні виміри художнього конфлікту // Літературні явища і з'яви. Статті. Портрети. Силуети. Наближення. – С. 43.

і для літературознавства загалом. Останнє зумовлене тим, що дотримання ряду вимог («типологізація художнього конфлікту мусить, по-перше, відбивати його естетичну природу, а по-друге, відзначатися настільки високим рівнем узагальненості, щоб з кожним із виділених типів конфлікту пов'язувалася чітка та масштабна естетична спільність»), розкриє нові можливості вивчення літературних родів¹, конфліктів творів окремого письменника («Логічно визнати, що конфліктна своєрідність творів сучасної літератури обумовлена властивим для неї синкретизмом різних конфліктних типів. Зрозуміти, дослідити цей синкретизм – означає розібратися у специфіці досліджуваного письменником конфлікту»²) та літературного періоду («Виявлення типологічної своєрідності конфліктів часу – це один з ключів до розкриття тенденцій руху літератури в різні періоди й епохи, в тому числі й літературного процесу наших днів»³). Остання ж теза А. Погрібного свідчить не стільки про переваги типологій конфліктів, скільки вже про потреби типологізування конфліктів, тобто сприймається як аргумент того, що проблема на часі. Об'єктивну оцінку цьому процесу дає С. Хороб: «З одного боку, виявлення типів конфлікту – певна умовність (як умовно членуємо художній твір при його аналізі), з другого – необхідність, котра сприяє глибшому пізнанню як змісту, так і форми твору»⁴.

Значний обсяг систематичних принагідних зауважень про типологію художнього конфлікту в літературознавчих працях, розпорошений між безліччю невпорядкованих класифікаційних критеріїв, зумовив потребу частково (переважно в межах ХХ століття) відмовитись від суто історичного

¹ «Стосовно аналізованої категорії згадана естетична спільність виявляється вже на рівні літературних родів, залежно від чого маємо підстави виділяти епічний, ліричний і драматичний типи художнього конфлікту» (там само. – С. 45). Наведені типи художніх конфліктів будуть розкриті пізніше.

² Там само. – С. 59.

³ Там само. – С. 61.

⁴ Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу. Теоретичні та історико-літературні аспекти драми. – С. 40.

способу викладу питання, а здійснити групування існуючих типологій навколо смислових центрів.

У першому розділі неодноразово наводились аргументи щодо зв'язків художнього конфлікту з іншими компонентами твору літератури, а також функціонування конфлікту на різних його рівнях. Тому в межах цього підрозділу принагідно звертатимемо увагу на типологію тих складових драми, які знаходяться в тісних зв'язках із художнім конфліктом.

Аристотель уважав, що «є чотири види трагедій (стільки ж ми визначили її основних елементів): заплутана, суть якої полягає в перипетіях і впізнаванні; патетична, наприклад про Аянта й Іксіона; трагедія характеру, наприклад “Фтіотиди” і “Пелей”, нарешті, четвертий вид – трагедія жаху, як, наприклад, “Форкіді” та “Прометей” і всі п'єси, дії яких відбуваються в підземному царстві»¹. Отже, якщо наведену думку розглядати як постановку питання про типологію трагедій, то поділ умотивований домінуванням одного з елементів трагедії (колізії, ідеї, характеру, хронотопу). З іншого боку, якщо думку Аристотеля трансформувати в коло типології конфліктів, то поділ здійснено за різними критеріями: характер зіткнень, домінанта учасників конфлікту, місце конфлікту, пафосність. У такому випадку типологією цей поділ можна назвати лише умовно.

Аристотель розглядав трагедію як саму по собі, так і по відношенню до театру, з явною перевагою другого. Тож не дивно, що пізніше, усвідомлюючи специфіку драматургічного мистецтва, яке передбачає розгортання зіткнень на сцені, Горацій помітив, що «Те, що сприймається вухом, повільніше й слабше хвилює, / Ніж очевидне, побачене, те, що глядач переймає / Без посередника, сам»². Таким чином напрошується висновок, що конфлікт, про який розказано на сцені або який відбувся за кулісами, не матиме впливу на

¹ Аристотель. Поэтика // Сочинения в 4 т. – Т. 4. – С. 665 (Δ, 1456а, 1–5).

² Горацій. Твори. – С. 219.

глядача порівняно з конфліктом, який розгортається на сцені. Крім цього такий підхід дозволяє поділяти їх на оприявлені та неоприявлені. Для самого Горация ці типи сприймаються як сценічні та позасценічні: «Та є речі, яким відбуватися / Краще за сценою; там і залиш їх, усунь ті події / З-перед очей, а вклади їх майстерно в уста очевидця: / Хай не вбиває Медея дітей на виду, перед людом, / М'яса людського Атрей-лиходій хай не варить на сцені, / Кадм хай прилюдно не робиться змієм, а птицею – Прокна. / Хоч і покажеш таке – не повірю ще й криво всміхнуся»¹, оскільки цілком закономірно, що сценічна колізія є оприявленою, а позасценічна – неоприявленою. Значно пізніше цю думку підтримав Д. Драйден: «Наші театри занадто схожі на балагани, у яких проводяться кулачні бої. Що може бути неоковирнішим, ніж зображення війська одним барабаном і п'ятьма солдатами, які крокують за ним і відступають перед героєм; або дуелі, коли один із учасників падає мертвим, убитий двома чи трьома уколами рапіри, про яку ми знаємо, що вона сильно затуплена і що по-справжньому убити нею людину можна тільки мучачись не менше години»². Помітно, що дослідник глибше оцінює сценічні оприявлені колізії, ставлячи питання і про їхню прозорість.

У центрі уваги гуманістів XVI–XVII століть перебувала поетика Аристотеля, що зумовило появу низки коментарів до неї. Не виняток й праця Ю. Скалігера. Через те, що частина Аристотелевої «Поетики», присвячена комедії, не збереглась, Ю. Скалігер обмежився тільки констатацією кількох видів комедій. Крім цього, автор, визначаючи чотири головних частини комедій і трагедій: протагис, епітагис, катастагис, катастрофа, констатував відмінність протагиса і катастрофи трагедійних і комедійних творів за модусом³, сутність якої слід шукати в тлумаченні лексеми «модус» та

¹ Там само.

² Драйден Д. Эссе о драматической поэзии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – С. 223.

³ Скалигер Ю. Поэтика // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – С. 56, 58.

розумінні сутності катастрофи. Так, з латинської *modus* – спосіб, а катастрофа визначає розв'язку трагедії – загибель героя, перемогу протидії. Ю. Скалігер окреслює спосіб, яким це може здійснюватися, – вигнання або смерть героя. У той час «фінал комедії має бути веселим»¹. Тож заслуга Ю. Скалігера полягає в наближенні до розрізнення трагічних і комічних модусів, які визначають розв'язку твору і, відповідно, приналежність до трагедії чи комедії. Наразі ми знову вимушені повернутися до думок Д. Драйдена, оскільки вони також стосуються розв'язок. Убачаючи логічність у діях драматурга щодо аргументації причин розв'язки, дослідник негативно оцінює помітну невмотивованість у п'єсі: проявлена безпідставна пасивність персонажів відносно тих осіб, які заважали щастю героїв², чим порушує питання про вмотивовані й невмотивовані розв'язки.

У XVI – на початку XVII століття Іспанія переживала економічну і політичну кризу, що привело до прагнення народу стверджувати гуманістичну модель світу, яка реалізовувалась засобами театрального мистецтва³. Теоретиками комедії виявились Торрес Нааро та Лопе де Вега. Перший всі комедії поділив на реальні та фантастичні, покладаючи, таким чином, в основу типологізації сюжетний критерій. Лопе де Вега, послуговуючись іншими класифікаційними критеріями, виокремив чотири типи комедії: «Комедій було багато різних: мім, тогата, ателлана, паліата»⁴. Унаслідок жанрового тлумачення встановлюються виразні класифікаційні критерії такої типології – тематика, учасники конфлікту. Так, наприклад, мім⁵ висвітлював смішну чи грубувато-непристойну тему повсякдення, а в тогаті⁶ зображалися по-

¹ Там само. – С. 58.

² Драйден Д. Ессе о драматической поэзии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – С. 225.

³ «Испанский театр Золотого века активно стверджував гуманістичний склад життя, гуманістичного героя; боровся комедією більше, ніж трагедією» (История всемирной литературы : в 9 т. – Т. 3. – С. 373).

⁴ Лопе де Вега. Новое искусство сочинять комедии.

⁵ Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – С. 46.

⁶ Там само. – С. 487.

бутові та родинні проблеми міських жителів. Учасники конфліктів тогати різняться видом діяльності: ткачі, пекарі, шевці; головні персонажі паліати¹ – люди, що уособлюють людські вади: підступний, старий, скнара-звідник, хвалькуватий вояк, хитрі раби, дармоїди, заможні гульгтя-молодики та ін. Дійові особи ателлани² – маски, що характеризують певний театральний усталений тип: макк, буккон, папп, доссен, – але під час розкриття суті цих масок стає помітним, що це ніщо інше, як уособлення людських вад. Так, макк – трикстер, джигун, завжди голений, з осячними вухами, горбань; буккон – товстун, ненажера, балакун, зображувався з рогами; папп – дурнуватий дід, багатий, скнара, честолюбець; доссен – чорноротий горбань, провінційний квазіфілософ, шарлатан, пройда. Складніше визначити принцип визначення учасників конфлікту міма (нахлібник, дурень, рибалка, ремісник, дід, раб, гетера), – оскільки в переліку наявні вказівки на особистісні якості, рід занять, вік і соціальний статус.

Н. Буало, визначаючи учасників конфлікту, також акцентував увагу на типах їхніх характерів. Так, «Хто знає й джигуна, і скнару, й марнотратця, / Од кого дивакам, ревнивцям не сховаться – / Той у комедії змалює легко їх»³.

Г. Лессінг безсумнівно користується досвідом попередників, оскільки в «Гамбургській драматургії» спостерігається розрізнення причин тих конфліктів, які завершуються злочином (розв'язка): доля персонажів, воля божества⁴, – або визначення типів комедій: зворушлива та серйозна⁵. Крім цього автор розділяє інтриги за ознаками на порожні⁶ та заплутані⁷, розуміючи під цим їхню змістовність.

¹ Там само. – С. 171.

² Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 1. – С. 103.

³ Буало Н. Мистецтво поетичне. – С. 57–58.

⁴ Лессінг Г. Гамбургская драматургия. – С. 271.

⁵ «Абсолютно серйозна комедія, в якій ніколи не сміються, навіть не посміхаються, а всі тільки плачуть» (там само. – С. 84).

⁶ Там само. – С. 70.

⁷ Г. Лессінг аналізує п'єсу Корнелія «Родогуна» і подає приклад справжньої інтриги: «Родогуна повинна прагнути, щоб за неї помстилися і помстилися в особі матері

На зміну Просвітництву, домінантною рисою якого була розсудливість, прийшов романтизм зі сфокусованою увагою на людині та прагненням знайти причини всього. Тож не дивно, що, на думку Г. Гегеля, в основі типологізації джерел колізій мають бути «природні моменти», «суб'єктивна пристрасть» та діяння людини, які зумовлені розходженням духовних сил. Говорячи про «природні моменти», Г. Гегель визначає два підвиди: 1) колізії, джерелом яких є негативні фізичні стани, які є наслідком фізичного лиха; 2) колізії, породжені зіткненням внутрішньої свободи із зовнішніми умовами, які уповільнюють саморозвиток, або зовнішнім світом задля «відстоювання привілеїв»¹. Отже, запропоновані колізії зумовлені або фізичними станами, або духовним самовизначенням людини.

Б. Шоу у «Квінтесенції ібсенізму» висловився щодо нового типу конфлікту, поклавши в основу визначення протидіючих сил конфлікту, його учасників: «драматичний конфлікт ґрунтується на зіткненні протилежних ідей, а не довкола вульгарних нахилів людини»². Проте подібне формулювання потребує зауваження: Б. Шоу не заперечував антропоцентричний характер конфлікту, а змінив акцент з важливості знань про героя на з'ясування постаті злодія³.

На рубежі ХІХ–ХХ століть поділ конфліктів на життєві й художні відчутний у працях І. Франка.

Оскільки матеріал береться із життя, то логічно, що й колізії можуть бути вигаданими й правдивими, хоча подібний поділ є дещо умовним, оскільки, трансформуючись із життєвого в художній, колізія (або конфлікт) не обов'язково втрачають свою правдивість.

принців. Вона повинна оголосити їм: "Хто із вас хоче оволодіти мною, той хай уб'є свою матір!"

Браво! Ось це я називаю інтригою! Принци опинилися в чарівному становищі! Їм таки буде складно виплутатися з нього! Мати говорить їм: "Хто з вас хоче володарювати, той хай вб'є свою коханку!" А коханка каже: "Хто із вас хоче оволодіти мною, той хай вб'є свою матір!"» (там само. – С. 120).

¹ Гегель Г. Эстетика : в 4 т. – Т. 1. – С. 214–220.

² Шоу Б. «Квинтэссенция ибсенизма» (главы из книги) // О драме и театре. – С. 70.

³ Там само.

Шлях розгортання конфлікту, за І. Франком, можна поділити на природний і штучний. Природним він буде в тому випадку, коли поведінка героїв буде повністю зумовлена їхньою внутрішньою соціальною суттю, а штучним, коли письменнику доведеться вдаватися до театральних прийомів розгортання конфлікту.

Відомо, що під час навчання в гімназії І. Франко захоплено читав твори Г. Лессінга, тож припускаємо, що в поглядах на взаємозв'язок конфлікту й характеру він виступив послідовником німецького теоретика¹.

На початку ХХ століття Дж. Г. Лоусон розрізняє конфлікти, базовані на застосуванні свідомої чи безсвідомої волі, а останні ділить на суб'єктивні та об'єктивні². Автор, ведучи мову про учасника конфлікту, в основу розрізнення покладає прояв його індивідуальних якостей.

Я. Мамонтов, усвідомлюючи триєдність «проблема – конфлікт – ідея», не просто ставить питання про «проблемну драму як окремий жанр», а виводить проблему в ранг учасника конфлікту: «проблема стає однією з найважливіших сторін драматичного конфлікту», що дає можливість отримати новий тип конфлікту – неперсоніфікований³, хоча інший, парний очікуваний тип – персоніфікований – залишається без уваги, мабуть, у силу своєї прозорості. З часом літературознавці не тільки визначатимуть необхідність окреслювати персоніфікований тип конфлікту, а й у його межах розрізнятимуть «суспільні» та «приватні» конфлікти. Критерієм для такого розрізнення стануть суб'єкти (учасники) антагонізму – соціально-класові та національні чи особистісні⁴.

¹ Так, стосовно характерів комедій міркування Г. Лессінга мають такий характер: «В однакових ситуаціях можуть бути особи з найбільш різними характерами, а оскільки в комедії характери – найголовніше, а ситуації служать тільки засобом для того, щоб дати їм висловитись і ввести в гру, то необхідно брати до уваги не ситуації, а характери, щоб вирішити, чи варто називати п'єсу копією чи оригіналом» (*Лессинг Г. Гамбургская драматургия.* – С. 200).

² Цит.: за *Мамонтов Я. Театральна публіцистика.* – С. 206–208.

³ *Мамонтов Я. Театральна публіцистика.* – С. 204.

⁴ Введение в литературоведение / под ред. *Г. Поспелова.* – С. 119.

Змістові й формальні критерії покладає в основу своєї типології Й. Кисельов. На думку дослідника конфлікти бувають прості (одним із видів простого конфлікту має стати однолінійний, нескладний конфлікт¹) і складні, зовнішнього і внутрішнього характеру (змістова типологія, де в основу покладений критерій структури), виразно зримі й приховані (формальна типологія з критерієм оприявленості в основі). Розширити цей тип має прямий, відкритий конфлікт, який очікується виразно зримим. І хоча автор не прописує будову зовнішнього і внутрішнього конфліктів, відносити їх саме до змістової типології допомагає ще один тип – змішаний конфлікт, під яким дослідник розуміє поєднання зовнішніх зіткнень і внутрішнього боріння².

В. Сахновський-Панкеев явно знаходячись на мімітичних позиціях у літературознавстві³, поділяє конфлікти за соціальним критерієм на соціальні, асоціальні та антисоціальні, причому не розмежовуючи останні⁴. Крім того, що дослідник виокремлює названі типи, він ще характеризує широку сферу проявлення асоціального конфлікту, який варто було б називати антисоціальним: «З одного боку, окреслена вона тими творами, де людина змальовується істотою виключно біологічною, яка живе за зовнішніми інстинктами, підсвідомими імпульсами і по суті важко відрізняється від тварини. З другого, – п'єсами, побудованими на вічних колізіях, які ігнорують реальне суспільне буття людини. Між цими двома полюсами безліч типів асоціальних конфліктів, що породжені різними гносеологічними та історичними причинами і незважаючи на разючу, здавалося б,

¹ Кисельов Й. Конфликт в художественном произведении. – С. 49.

² Там само. – С. 23, 40.

³ Такого висновку дозволяє дійти нерозрізнення автором життєвого і художнього конфліктів.

⁴ Нерозмежування асоціальних та антисоціальних конфліктів носить певне логічне порушення, оскільки смислове навантаження префіксів *а-* та *анти-* різне. Коли префікс *а-* широко вживається на означення заперечення, то префікс *анти-*, крім значення заперечення, може також уживатися зі значенням «спрямований проти того, ворожий тому, що позначено твірною основою» (див.: Великий тлумачний словник сучасної української мови. – С. 19).

неподібність спільних в головному – запереченні соціального начала»¹.

Нагадаємо, що, визначаючи етапи конфлікту, літературознавці керуються сюжетним принципом: зав'язка, розвиток подій, кульмінація, розв'язка. Тож, закономірно, що вчені вдаються до типологізацій не тільки власне конфлікту, а й окремо його розвитку² (прямолинійний, непрямолинійний, за З. Морозом³) та розв'язок. Але в переважній більшості дослідники схильні лише узагальнювати тисячолітній досвід. Так, наприклад, у праці К. Горбунової стосовно типів розв'язок у драмі наявна тільки деталізація поведінки дійової особи⁴, її долі⁵ та учасників⁶, які виступають третьою силою. Значно оригінальнішим в цьому плані є наступне розрізнення, де кожен тип розв'язки має не тільки диференційний критерій, а й здобув своє означення. Так, залежно від сили-переможниці, розрізняють «катарсичну розв'язку», яка передбачає примирення або обопільну руйнацію протидіючих сил, «тенденційну» або «ангажуючу» розв'язку (перемога однієї із сил, що примушує повірити в її правоту і життєздатність), «проблемну розв'язку» (неможливість примирення або перемоги)⁷.

А. Обертинська, пропонуючи прийоми розв'язання конфлікту (тобто його завершення⁸), висловлює таким чином ще одну типологію розв'язок: конфлікт вичерпаний, конфлікт

¹ *Сахновський-Панкеев В.* Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – С. 47.

² А. Карягін уважає, що при типологізації розвитку конфлікту варто використовувати досвід структуралістів і в той же час бути обережними в «прагненні звести всі елементи, з яких складається конфлікт до “алфавіту”» (*Карягин А.* Драма как эстетическая проблема. – С. 157).

³ *Мороз З.* На позиціях народності. Дослідження в 2 т. – Т. 2. – С. 126.

⁴ Особисті переваги позитивного героя, визнання його правоти (див.: *Горбунова Е.* Вопросы теории реалистической драмы: о единстве драматического действия и характера. – С. 165–166).

⁵ Розв'язка, зумовлена суттю життєвих протиріч, оголених у п'єсі (див.: там само).

⁶ Воля автора, інстанція, що стоїть вище (див.: там само).

⁷ Літературный энциклопедический словарь / под ред. В. Кожевникова. – С. 166.

⁸ Однією з форм завершення конфлікту є випадковість (див.: *Обертинська А.* Основы теории драмы та сценарної майстерності. – С. 37). Але через випадковість конфлікт може реалізувати кожен з типів розв'язки.

вирішений, конфлікт знятий, причому сюжетними чи поза-сюжетними засобами¹.

В. Халізев розрізняє два типи конфліктів залежно від факторів, що впливають на їхнє розв'язання. Так, якщо конфлікт може бути розв'язаний збігом обставин або завдяки волі окремих людей, є підстава говорити про конфлікти-казуси; якщо ж конфлікт є незмінним і виникає або зникає завдяки надособистісній волі природи або історії – конфлікт субстанціальний. Урешті це ніщо інше як своєрідний поділ на персоніфікований чи неперсоніфікований конфлікт, але наразі акцентується увага на ролі учасників конфлікту в його розвитку та розв'язанні².

А. Погрібний залежно від літературного роду виокремлює три типи конфліктів: ліричний, епічний, драматичний. Критеріями для розмежування типів конфліктів є: життєвий зміст, співвідношення індивідуальної волі героїв і загально-об'єктивних обставин, своєрідність образно-стильового розгортання конфлікту, рівень участі автора тощо, – такі критерії зумовлені сутністю роду літератури³. Крім цього, на основі іншого критерію – сфери реалізації – А. Погрібний виокремлює два типи конфліктів: зовнішньоподієвий та внутрішньопсихологічний⁴.

В. Удалов, дотримуючись системного погляду на твір літератури, переконаний в існуванні в кожному творі літератури конфлікту⁵ і пропонує його типологізацію за двома критеріями: за напругою (1) розрізнення – найслабша стадія взаємодії; 2) протилежність; 3) протиріччя; 4) протиборство –

¹ Там само.

² Халізев В. Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения. – С. 14.

³ Подібної думки дотримувався й К. Г. Шаззо (див.: Шаззо К. Художественный конфликт и эволюция жанров в адыгских литературах).

⁴ Погребный А. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – С. 129.

⁵ «Зустрічаємо, наприклад, помилкове враження, що конфлікту “у цьому творі” немає, хоча мовитись може тільки про те, що “у цьому творі” конфлікту немає саме “у такій” формі чи формах, про які мислиться, як про відомі, а взагалі-то він обов'язково є, і форма прояву його потребує усвідомлення» (Удалов В. Теорія літератури: цілісно-системний рівень : у 2 ч. – Ч. 1. – С. 76).

найсильніша стадія взаємодії у зіткненні»¹] та домінантною позицією суб'єктів конфлікту².

Укладачі «Літературознавчого словника-довідника» визначають два типи конфліктів: «персоніфіковані в групи дійових осіб з певними яскраво окресленими характерами, що діють у відповідних обставинах та текстуально матеріалізовані в системі багатоголосся, яке відтворює автор від себе чи через оповідача, ліричного героя у формах оповіді, монологу, опису, медитації тощо»³. Проте впадає в око, що в основу цієї класифікації покладені різні критерії: суб'єкти конфлікту та вираження конфлікту в тексті, яке може бути явним, прихованим тощо.

В. Іванишин пропонує класифікувати художні конфлікти «за *тематикою* (політичні, релігійні, національні [міжнаціональні], виробничі, побутові, естетичні, моральні тощо), *типовістю* (типові, нетипові), *питомою вагою твору* (головні, другорядні), за *сферою побутування* (зовнішні, внутрішні⁴), за *гранями духовного світу* (конфлікт між розумом і почуттям, обов'язком і честю, особистим і суспільним тощо) та ін.»⁵

Розгалужений і найбільш повний перелік критеріїв для класифікації конфліктів подає Ю. Ковалів: тип зв'язку між сторонами, тематика, типовість, місце у структурі твору, рівень складності, сфера побутування, масштабність, психологічні особливості людини, соціальні та вроджені ознаки людини, субстанціональність, безпосередність та опосередкованість, персоніфікованість⁶.

¹ Там само. – С. 72.

² «Під впливом двох протилежних домінант у взаємодії «характеру» і «обставин» існує два варіанти. Один – <...> характерний тип конфлікту (колізії). Другий варіант – <...> обставинний тип конфлікту (колізії)» (там само. – С. 87).

³ Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – С. 382–383.

⁴ С. Хороб поділ конфліктів на внутрішні й зовнішні вважає умовним, «адже “внутрішній” конфлікт у своєму розвитку імплується зовнішніми чинниками і навпаки – без внутрішнього немає динаміки зовнішній конфлікт» (Хороб С. Українська драматургія: кризі виміри часу. Теоретичні та історико-літературні аспекти драми. – С. 26).

⁵ Іванишин В. Тезаурус до курсу «Теорія літератури». – С. 39.

⁶ Літературознавча енциклопедія : у 2 т / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 1. – С. 521.

Але, на нашу думку, на особливу увагу заслуговує жанрова типологія¹ художніх конфліктів, оскільки вона є синтетичною і вбирає в себе як змістові, так і формальні ознаки.

Пропонує жанрову типологію конфліктів Д. Ніколаєв: «Своєрідність конфлікту сатиричного твору полягає в наявності конфлікту зовнішнього сюжетного (як протиставлення, протидіяння двох персонажів, двох тенденцій) та внутрішнього – комічного, який виявляє невідповідність форми змістові, комічну суперечність між тим, на що старе претендує і чим воно є насправді»². На нашу думку, складність (можливо, і непрозорість) такої типології полягає в багатозначності трактувань думки дослідника. З одного боку, чітко помітне протиставлення життєвого (зовнішнього) і художнього (внутрішнього) конфліктів, оскільки під зовнішнім сюжетним автор виразно розуміє ті події, які письменник безпосередньо бере із життя, а під внутрішнім – художню інтерпретацію. З іншого боку, під зовнішнім сюжетним конфліктом можна розуміти власне колізію, оскільки маються на увазі оприявлені зіткнення, а під внутрішнім – власне художній конфлікт. Доказом цьому є те, що конфлікт визначається в межах змістоформи твору.

Літературознавці переконані, що конфлікти різних драматичних жанрів мають свої особливості, хоча інколи спостерігається відсутність спільної думки щодо певного жанру. Так, наприклад, стосовно трагедії тільки поєднання думок двох літературознавців дасть цілісне уявлення про її учасників конфлікту. З однієї позиції, герой знаходиться у стані конфлікту не тільки з іншими персонажами, а й із са-

¹ Науковці мають різні позиції щодо взаємовпливу жанру та конфлікту. Так, Й. Кисельов вважає, що «конфлікт набирає різної чинності, залежно від особливостей, законів і вимог жанру» (див.: *Киселев Й. Конфликт в художественном произведении.* – С. 32). З. Мороз розглядає цей процес у зворотному напрямі: «жанрова специфіка визначається завдяки сутності конфліктів» (*Мороз З. На позиціях народності. Дослідження в 2 т. – Т. 2.* – С. 47). Продовжує попередню думку З. Мороза Л. Крупчанов, який називає характер конфліктів і їхній розвиток у сюжеті ознакою творення жанрів (див.: *Введение в литературоведение / под общ. ред. Л. Крупчанова.*

² *Николаев Д. Смех – оружие сатиры.* – С. 97–116.

ним собою, оскільки конфлікт відбувається у свідомості героя «між особистими прагненнями і зверхособистими “законами” життя»¹; з іншої, учасником конфлікту може бути й суспільство². Крім цього, Т. Свербілова визначає два типи трагічних розв’язок: кроваві й безкровні³, що зумовлено розрізненням фізичного і духовного знищення.

Висуваються вимоги й до учасників конфліктів комедій – вони мають бути «рівноцінними в художньому відношенні»⁴. Функціональне призначення конфліктів комедій окреслюється занадто узагальнено – «викрити неповноцінності певних суспільних явищ»⁵.

Особливість учасників конфліктів комедій 1970-х р., на думку Г. Семенюка, полягає в тому, що крім очікуваного зіткнення «поодинокого носія національного» з «представниками цілого колективу» або позитивної сили з негативною має місце конфлікт між «негативними силами», що дає можливість глядачам виступити в ролі героя п’єси⁶.

А. Погрібний визначає чотири типи комедійних конфліктів, але без вказівки чіткого класифікаційного критерію: карикатурний (має місце тоді, коли перебільшується часткове), гіперболічний (перебільшується загальне), гротескний (надзвичайно сконцентрований з оголеними полюсами) та сатиричний (уявний, оскільки учасники конфлікту варті один одного)⁷. А. Обертинська зупиняє увагу на типі комедійних конфліктів у залежності від змістової домінанти: «Побутова комедія висвітлює комедійний конфлікт, типовий для того чи іншого соціального середовища; комедія положень базується на створенні конфлікту завдяки не-

¹ Введение в литературоведение / под ред. Г. Поспелова. – С. 295.

² Обертинська А. Основи теорії драми та сценарної майстерності. – С. 53.

³ Свербілова Т. Трагикомедия в советской литературе. Генезис и тенденции развития. – С. 23–24.

⁴ Нефед В. Размышления о драматическом конфликте. – С. 68.

⁵ Сторчак К. Питання поетики драми. – С. 223.

⁶ Семенюк Г. Украинская советская комедия 70-х годов. Проблематика, жанровое своеобразие, конфликты, характеры. – С. 15.

⁷ Погрібний А. Проблема художественного конфликта в теории и практике современной советской литературы. – С. 33.

стандартним ситуаціям; комедія характерів торкається психологічних характеристик героїв і розвиває боротьбу характерів»¹.

Провідна ознака конфлікту трагедії та комедії – «результативність», оскільки «трагізм героя і комізм антигероя не лише більш ніж відчутний, а й максимально усвідомлений усіма учасниками поєдинку, і читачами»².

Не залишилося без уваги й різке протиставлення учасників конфлікту мелодрами за моральною та матеріально-побутовою характеристиками: «багатий – завжди лиходій, а бідний – позитивний герой. У вирішенні конфлікту має місце не випадок, а закономірність»³. К. Фролова визначає відмінності мелодрами від трагедії, які полягають у масштабах конфлікту. Так, «у мелодрамі конфлікт залишається у виключно сімейних, особистих рамках і ніким не осмислюється, не сприймається як конфлікт виключений і соціально значущий, соціально характерний»⁴. Мета зображення такого конфлікту – «викликати співчуття, розжалобити», це зумовлює й вибір головної дійової особи – жінки, «яка мислиться істотою слабою, і конфлікт, який вона переживає як окрему особисту справу»⁵. Усе це продиктоване жанровою специфікою, як і в наступних твердженнях літературознавців.

О. Чирков визначає, що особливість конфлікту в епічній драмі реалізується не на міжособистому рівні, а на рівні ідей⁶. А. Речка⁷ констатує ознаки конфлікту «драми для читання»: психологічний, етичний, екзистенційний.

Отже, сформульовані ще в часи античності чіткі правила типологізування в сучасному літературознавстві не витримуються, передусім через значну кількість самих

¹ *Обертинська А.* Основи теорії драми та сценарної майстерності. – С. 44.

² *Козлов А.* Конфлікт як форма вираження свідомості та духовності. – С. 41.

³ Там само. – С. 47.

⁴ *Фролова К., Галацька В.* Посібник до вивчення курсу «Естетика». – С. 30.

⁵ Там само.

⁶ *Чирков А.* Эпическая драма. Проблемы теории и поэтики. – С. 120.

⁷ *Речка А.* Жанрова специфіка «драми для читання». – 20 с.

типів конфліктів і їхніх тісних взаємовпливів. У зв'язку з тим, що один і той самий тип конфлікту може функціонувати на кількох рівнях твору, які також знаходяться в тісному переплетенні.

Типологія за змістом і формою – оптимальна первинна установка для класифікації художнього конфлікту, оскільки завдяки змістовим ознакам можна розкрити обсяг поняття художнього конфлікту, а завдяки формальним – підкреслити його сутнісну вираженість та індивідуальність. Знаючи формальне вираження художнього конфлікту, зможемо детальніше окреслити його якість, що й стане предметом подальшої розмови.

Змісто-формальна типологія художніх конфліктів

При висвітленні змісто-формальної типології конфліктів доцільно керуватися рядом принципів викладу матеріалу. Так, називання критеріїв, які покладені в основу типології, буде здійснюватися за логікою їхньої появи під час аналізу художнього конфлікту. Поява кожного критерію має бути вмотивованою, а виявлені зв'язки кожного типу конфлікту з рівнем (рівнями) твору – охарактеризованими.

На образному рівні твору найбільш поширеною є змістова типологія, критерієм якої є учасники конфлікту¹. На основі цього критерію конфлікти поділяють на персоніфіко-

¹ Досвід О. Костюк щодо конфліктів у педагогічному колективі можна перенести й на твір художньої літератури. Наразі це стосується персоніфікованого типу конфлікту, у якому виокремлюються підтипи: конфлікт ролей, конфлікт бажань, конфлікт норм поведінки. Авторка розрізняє причини, які притаманні для кожного підтипу: «Для конфлікту ролей провідними є соціальні причини, для конфлікту бажань характерна збалансованість соціальних і психологічних причин, для конфлікту норм поведінки головними є психологічні чинники» (Костюк О. Конфлікт у педагогічному колективі та методи управління конфліктними ситуаціями в освітній галузі. – С. 99).

вані й неперсоніфіковані. Виразно це здійснює Д. Катишева: персоніфікована форма конфлікту передбачає «вираження в боротьбі дійових осіб протилежних таборів»¹; неперсоніфікована – зіткнення «між світоглядами, ідеалами автора <...> і змальованою в п'єсі дійсністю»².

Критерій «учасники конфлікту» зумовлює формальну типологію, в основу якої покладена форма вираження конфлікту – зовнішній чи внутрішній. Й. Кисельов справедливо вважає, що «внутрішні конфлікти <...> виявляються більше в душевних переживаннях, психологічних колізіях, аніж в дієвих акціях»³. С. Хороб такий поділ оцінює як умовний, оскільки «внутрішній конфлікт у своєму розвитку імпulсується зовнішніми чинниками, і навпаки – без внутрішнього немає динаміки зовнішній конфлікт»⁴. Навряд чи можна погодитись з таким міркуванням, оскільки причини, які зумовлюють появу зовнішнього чи внутрішнього конфлікту, остаточно не відображають його сутності. Урешті, будь-який поділ можна назвати умовним, бо жодне явище, процес тощо не існує відокремлено, а виявляє себе в тісних системних взаємозв'язках.

Н. Тамарченко, не заперечуючи антропоцентричного характеру конфлікту (в його типології одна із конфліктуючих сторін – завжди людина), поряд із внутрішніми конфліктами називає ще три типи, які за своєю суттю є зовнішніми (залежно від другого учасника) – це «природний, або фізичний конфлікт, коли герой вступає в боротьбу з природою»⁵,

¹ Катишева Д. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр. – С. 23.

² Там само. – С. 22.

³ Киселев Й. Конфликт в художественном произведении. – С. 28.

⁴ Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу. Теоретичні та історико-літературні аспекти драми. – С. 26.

⁵ І на цьому етапі думки критиків, письменників, науковців розходяться. Як приклад наведемо лише твердження І. Кочерги: «Але ніколи не буде конфлікту, коли перешкоди до дії і до мети виникають з боку природи, стихії. Такі стихійні перешкоди і просто події – повідь, пожежа, буря і т. ін. можуть бути дуже цікавими в п'єсі, і здібний драматург зуміє їх добре використати, – але поводом конфлікту вони бути не можуть» (Кочерга І. Радість мистецтва. – С. 70). З урахуванням антропоцентричного характеру конфлікту ця теза видається логічною і переконливою.

соціальний конфлікт, «коли людині кидає виклик інша людина», провіденційний конфлікт – «коли людина протистойть законам долі або божества»¹.

Ще глибше на цю проблему дивиться М. Кудрявцев, розглядаючи функціонування типів конфліктів за формою вираження на рівнях твору. Оскільки найбільш прозоро зовнішні й внутрішні конфлікти проявляють себе на сюжетному рівні, це й стало предметом зауважень літературознавця: «Слід зазначити, що вмiла розв'язка сюжету не є показником художнього освоєння конфлікту. Існують твори безсюжетні, де переважають конфлікти внутрішні, психологічного плану, вони можуть полягати в композиційних контрастах, антитезах, предметних деталях тощо»².

В. Удалов, розуміючи, що типи не існують у чистому вигляді, пропонує чотири змішані типи конфліктів: внутрішньо-характерний («це таке головне зіткнення образів у творі, яке відбувається всередині його характерної сторони при її повній домінанті; обставинна сторона при цьому ховається за неї, в якійсь мірі вгадується. Ідеї у таких творах лежать на поверхні, є висновком. <...> Так, зокрема, коли за характерну сторону маємо образ одного героя, головного, – людини (найпростіший варіант), тоді конфлікт обертається зіткненням протилежних сил у внутрішньому, духовному світі головного героя або ліричного героя твору»³), характерно-обставинний («таке зіткнення у творі, яке «обертається» до нас вже не однією, а обома своїми конфліктуючими сторонами – і характерною, і обставинною, однак при цьому характерна домінує, а обставинна, хоча її бачимо, відчуваємо, з нею знайомимось, все одно відіграє обслуговуючу роль, лише допомагає характерній стороні – «силі» проявитися яскравіше»⁴), обставинно-характерний («головне зіткнення у

¹ Тамарченко Н. Теоретическая поэтика.

² Кудрявцев М. Концепції та міфи: питання історії, теорії літератури та компаративістики. – С. 240.

³ Удалов В. Теорія літератури: цілісно-системний рівень : у 2 ч. – Ч. 1. – С. 90.

⁴ Там само. – С. 91.

творі, яке «обертається» до нас теж так, що бачимо обидві конфліктуючі сили, але вже, навпаки, з домінантою сили обставинної. У таких творах головна ідея вже не лежить на поверхні, не висловлюється словесно, коли немає позитивних героїв, а коли вони все-таки є, вони носять у творі не головну сюжетну роль, саме сюжетну не головну, а другорядну, допоміжну роль (хоча ідею, звичайно, висловлюють безпосередньо)»¹), внутрішньо-обставинний («зіткнення образів, яке знаходиться вже повністю у межах обставинного боку образності твору; характерний бік, який містить головну ідею, повністю ховається за обставинністю, тільки просвічує, вгадується або чуттєво «мерехтить» крізь неї»²).

Особливість типології В. Удалова полягає в тому, що запропоновані типи конфліктів виявляють себе як на образному, так і на сюжетному рівнях твору; а в основу такої типологізації покладено два критерії – учасники конфлікту (за кількістю учасників) та ситуативно-обставинний. При цьому кожен тип визначається завдяки домінанті одного з критеріїв.

На сюжетному рівні ситуаційний тип конфлікту традиційно розглядають як конфлікт між індивідом і зовнішніми обставинами. У такому випадку його можна охарактеризувати як обставинний. Таке тлумачення впливає із розуміння дефініції поняття «ситуація» – «співвідношення сил, збіг умов та обставин, зазначених у художньому творі, які впливають на взаємини та поведінку персонажів, набуваючи особливого напруження в момент розв'язання конфлікту тут-і-зараз»³.

Розв'язка, будучи одним з елементів сюжету, виступає смисловим центром, навколо якого визріває ще одна типологія за формою. Її критерієм, на думку А. Козлова, є «можливість чи неможливість примирення між протидіючими силами», оскільки від цього «залежить не тільки результат

¹ Там само. – С. 93.

² Там само. – С. 95.

³ Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – С. 400.

поєдинку, а й весь процес його розвитку»¹. Згідно з цим критерієм, конфлікти поділяються на антагоністичні та неантагоністичні. Пізніше автор розкриває естетичне навантаження розв'язок цих двох типів конфліктів: «Неантагоністичні конфлікти трагічно майже не розв'язуються. Це відбувається тільки тоді, коли такі конфлікти переростають в антагоністичні. У цьому випадку неантагоністичні протистояння виступають у ролі зав'язок непримиренних протиборств»².

Ця типологія зумовлює іншу важливу типологію конфліктів за гостротою. Градаційність цієї типології забезпечує їй одночасно складність і прозорість. Наразі обмежимося лише поділом конфлікту на гострий / негострий. К. Сторчак правомірно гостроту конфлікту пов'язує з розкриттям характерів³, але сумнівною видається така теза: «Посилання на минуле в монолозі робить драматичний конфлікт яскравішим, загострює його, він дає можливість глибше розкрити характери персонажів»⁴. Так, наприклад, монолог Алли Степанівни в п'єсі І. Нагірняка «Пастушок на літо» сприяє глибшому розкриттю характеру жінки, але гострішим конфлікт не робить.

Й. Кисельов гостроту конфлікту безпосередньо пов'язує зі смертю дійової особи: «Гострий конфлікт? Ще б пак! Адже він закінчується смертю однієї з конфліктуючих осіб»⁵. Безперечно, така розв'язка робить конфлікт гострим, але це одна з можливостей, що забезпечує гостроту конфліктів. І в той же час напрошується формування однієї з умов: конфлікт можна розглядати як гострий тільки у випадку, коли

¹ Козлов А. Визначення функцій естетичних категорій в українській радянській драматургії. – С. 7.

² Козлов А. Категории трагического, драматического и комического в украинской советской драматургии 20-х годов. – С. 19.

³ Й. Кисельов підтримує цю думку і висловлює переконання, що від виразності і яскравості їх зображення залежить гострота конфліктів (див.: Киселев Й. Конфликт в художественном произведении. – С. 45).

⁴ Сторчак К. Питання поетики драми. – С. 26.

⁵ Киселев Й. Конфликт в художественном произведении. – С. 61.

гине головна позитивна особа п'єси, однак для досягнення гостроти смерть героя не є обов'язковою. З. Мороз, крім характерів, які мають «різко протилежні інтереси», до чинників, що впливають на гостроту конфліктів, зараховує «правильність, повноту відображення дійсності»¹. На посилення гостроти, на думку літературознавця, впливає й відсутність прагнення персонажа «протестувати сміливо й одверто»². Категоричність цієї тези викликає сумнів, оскільки зовнішня боротьба може відбуватися завдяки внутрішньому потенціалу учасника конфлікту або з використанням прихованих засобів. М. Зубрицька знаходить синонімічне поняття для гострих конфліктів – глибокі. Так, на прикладі драматичних творів В. Винниченка авторка розглядає конфлікти, у яких «стикаються мораль та естетика. Особливого драматизму тут набуває конфлікт між обов'язками перед своїм “я” і обов'язками перед іншими, коли егоїзм естетичного позбувається здатності самопожертвування задля інших і виявляє у пошуку вічної краси моральну сліпоту та холодну безпристрасність»³. Драматург К. Фінн знаходить синонім до поняття негострого конфлікту – «спокійний конфлікт», суть якого полягає в тому, щоб знайти «боротьбу без “вижив”, без “прогнав”, без того, щоб використовувати своє становище»⁴.

Отже, типологія конфліктів за гостротою виявляє себе як на образному, так і на сюжетному рівнях твору.

Типологія гострий / негострий конфлікт породжує паралельно міркування про яскравий і блідий конфлікт. Конфлікт, у якому беруть участь яскраві характери, автоматично стає гострим, а негострий конфлікт є блідим.

На тематичному рівні твору за рівнями свідомості конфлікти поділяються на інстинктивно-інтуїтивні, матері-

¹ Мороз З. На позиціях народності. Дослідження в 2 т. – Т. 2. – С. 108.

² Там само. – С. 239.

³ Зубрицька М. Етичний парадокс дискурсу любові у драматичних творах Володимира Винниченка. – С. 71.

⁴ Цит. за: Фролов В. О советской комедии. – С. 270.

ально-побутові, соціально-побутові, етикетно-побутові, моральні, звичаєві, правові, політичні, ідеологічні, філософські, естетичні, навчально-педагогічні¹. Інстинктивно-інтуїтивний тип конфлікту переважно внутрішній і відбувається внаслідок «осмислення людиною своєї природи (натури), своїх природних можливостей і схильностей»². Такий тип може виражатися як конфлікт між «можу» і «можу», «можу» і «хочу», «можу» й «треба», «хочу» і «треба». Характеризуючи кожен наступний тип, визначимо домінуючу причину, яка його породжує: матеріально-побутовий – матеріальні фактори власного та суспільного існування; соціально-побутовий – неусвідомлення поділу суспільства; етикетно-побутовий – порушення системи етикетних правил поведінки в суспільстві; моральний – порушення системи моральних принципів; звичаєвий – недотримання звичаїв, обрядів, традицій нації; правовий – порушення юридично-правових регламентацій поведінки; політичний – неусвідомлення системи і форми влади, порушення системи міжнаціональних і міжнародних стосунків; ідеологічний – нерозуміння і порушення ідей існування особи; філософський – неусвідомлення закономірностей виникнення і розвитку буття людини; естетичний – порушення системи визначення критеріїв естетичних оцінок; навчально-педагогічний – порушення прийомів самоосвіти, самовиховання, освіти і виховання в суспільстві³. Автори системи рівнів свідомості вважають, що «основні (вирішальні) свої рішення й дії, вчинки й конфлікти (протиріччя) людина вирішує то на одному, то на іншому рівнях свідомості»⁴. Проте найчастіше деякі конфлікти існують паралельно, що спостерігається у творах як класичної, так і сучасної драматургії: матеріально- і соціально-побутовий (В. Герасимчук «Азартні ігри. Комедія на дві дії»), соціально- і етикетно-побутовий (М. Кульбовський «Пустили Дуньку

¹ Козлов А., Козлов Р. Азбука літературознавства. – С. 9–10.

² Там само. – С. 9.

³ Там само. – С. 9–10.

⁴ Там само. – С. 11.

в Європу. Тижневі усмішки сатиричного дуету»), ідеологічний і філософський (М. Наєнко «Отець Антоній. Чорнобильська трагікомедія»), політичний та ідеологічний (І. Білоус «Марія – княгиня Рівненська (Несвицька)»). Між етикетно-побутовим і моральним типом конфлікту можна ще виокремити родинно-інтимний тип, причиною якого є відсутність гармонії між особами різної статі¹ (А. Ульяненко «Nightmares on TV. Пришелепкувата трагедія»). Зауважимо, що кожен названий тип конфлікту може бути як зовнішнім, так і внутрішнім.

Близька до типології за рівнями свідомості тематична типологія. Так, Г. Поспелов виокремлює загальні й часткові конфлікти залежно від тематики. Так простежується взаємозв'язок двох різних типологій і доводиться їхня змісто-формальна зв'язаність. До загальних конфліктів дослідник відносить «соціально-класові, національні антагонізми», а до часткових – відбиття цих конфліктів в особистих взаємовідносинах персонажів².

А. Обертинська подібну типологію називає змістовою і виокремлює три види: «а) світоглядний, філософський, б) моральний, в) соціально-побутовий»³. А. Житницький уважає, що типологію художніх конфліктів, які зустрічаються в драматургічних творах, «можна виявити шляхом порівняльного аналізу п'єс та сценаріїв різних жанрових різновидів». На ґрунті такого порівняння автор виокремлює ідейно-соціальний, морально-етичний та ситуаційний конфлікт⁴. Перші два типи повторюють вже проаналізовані типології та є їхніми модифікаціями. Ситуаційний тип конфлікту неправомірно продовжує названий ряд, оскільки в основу такого виокремлення, як було вже з'ясовано, покладений інший критерій – ситуаційно-обставинний, на

¹ Подібне розуміння родинно-інтимного конфлікту побудоване на усвідомленні родинно-інтимної характеристики характерів, образів у творі художньої літератури (там само. – С. 99).

² Введение в литературоведение / под ред. Г. Поспелова. – С. 119.

³ Обертинська А. Основи теорії драми та сценарної майстерності. – С. 14.

⁴ Житницький А. Драматургія масових театралізованих заходів. – С. 58.

відміну від першого випадку, де критерієм є тематика або рівні свідомості.

Л. Крупчанов, подаючи типологію конфліктів, виокремлює соціальні, моральні, психологічні, філософські, соціально-історичні, конфлікт добра і зла, інтимно-особистісні, конфлікт між характером і обставинами, конфлікт характерів (тобто персонажів, які належать до одного соціального середовища, але різні за характером), конфлікти сторін одного характеру¹. Помітно, що в основу цієї типологізації також покладені різні критерії: рівні свідомості (або тематика), форми вияву, учасники конфлікту. Такого висновку дозволяє дійти тлумачення типів конфліктів, які подає автор. Типологія за рівнями свідомості отримала широке розкриття, тому зупинимось лише на факті власне номінації типів конфліктів. Так, конфлікт добра і зла є моральним типом конфлікту, оскільки «добро» і «зло» є стрижневими етичними категоріями. Невиразною є й номінація «соціально-історичний тип конфлікту», під яким розуміється «зіткнення людини передових переконань з бездуховним, безпринципним соціальним середовищем»². Такий тип є нічим іншим як діалектичним типом конфлікту між «старим» і «новим», який може бути присутнім на будь-якому рівні свідомості. Аналіз дефініції психологічного конфлікту – «боротьба суперечливих думок і почуттів у душі окремої людини» – дає можливість вести мову про внутрішній тип конфлікту. Крім цього, спостерігаємо, що певні типи дублюють один одного або мають спільні точки дотику. Так, конфлікт протидіючих сил одного характеру частіш за все психологічний, тому закономірно припустити, що й особистісний. Наприклад, у п'єсі Н. Максимчук «Коли ангели не сплять» названі ознаки конфліктів притаманні характерам Андрія (Ангела) та Івана.

В. Іванишин тематичну типологію окреслює так: «політичні, релігійні, національні (міжнаціональні), виробничі,

¹ Введение в литературоведение / под общ. ред. Л. Крупчанова. – С. 217–218.

² Там само. – С. 217.

побутові, естетичні, моральні тощо»¹. Якщо її зіставити з типологією за рівнями свідомості, то релігійний тип конфлікту можна розглядати і як філософський, і як ідейний (М. Наненко «Отець Антоній. Чорнобильська трагікомедія»), а виробничий конфлікт завжди є матеріально-, соціально- або етикетно-побутовим (Н. Максимчук «Якось в офісі»).

Соціальне звучання твору, на думку М. Кудрявцева², породжує переконливість і змістовність його конфліктів. З такої думки постають пари типів конфліктів: переконливий / непереконливий, змістовний / незмістовний.

Представлені змісто-формальні типології побудовані на одному, у крайньому випадку, на двох критеріях і виявляються вони на образному, сюжетному та проблемно-тематичному рівнях. На інших, вищих, рівнях очікуються типології, які виокремлені на підставі комплексу критеріїв, що й стане предметом розмови в наступному підрозділі.

Типологія художніх конфліктів за комплексом критеріїв

До таких типологій належать історичні, авторські, стильові та національні. Такий порядок називання не випадковий і зумовлений історичним підходом, а також особливістю сприйняття реципієнта, його логікою. Оскільки стиль – «такі вияви (прояви) творчого методу чи методів, підходів чи підходу, прийомів, засобів (поетики) творчості; такі специфічно особистісні ознаки процесу й характеру творчого мислення, така індивідуально-суб'єктивна увага до якихось тем, проблем та ідей, котрі проявляються і в кожному творі, і в усій (чи майже усій) творчості митця в цілому»³, тож логічно,

¹ Іванишин В. Тезаурус до курсу «Теорія літератури». – С. 39.

² Кудрявцев М. Концепції та міфи: питання історії, теорії літератури та компаративістики. – С. 240.

³ Козлов А., Козлов Р. Азбука літературознавства. – С. 22.

що ця типологія розглядатиметься після авторських. Типологія конфліктів за національною приналежністю – вищий щабель, який вбиратиме і часові, і авторські, і стильові особливості.

Історична типологія дуже тісно переплетена зі стильовою, оскільки кожна історична доба має свій домінантний стиль, але на кількох етапах, які особливо різняться своїми конфліктами, варто зупинити увагу. Так, В. Ярхо на матеріалі п'єс Софокла доходить висновку: при кожному новому зіткненні героя з антагоністом авторитет сили останнього зростає¹, що забезпечує гостроту конфлікту. На художньому конфлікті епохи Середньовіччя сильно позначився вплив церкви, а людина як основний учасник конфлікту весь час знаходилась у ситуації вибору між Богом і чортом. Епоха Ренесансу відстоювала можливості людини та її внутрішню свободу в протистоянні тискові зовнішніх обставин, що й спричиняло конфлікт людини з усіма обмежуючими факторами. У центрі уваги епохи Просвітництва – внутрішній конфлікт між розумом і почуттям людини. Кінець XIX – початок XX століття приніс «нову драму» і новий тип конфлікту, що був названий ібсенівсько-шоуїстським і розглядатиметься, відповідно, у межах авторських типологій.

Актуальність стильової типології загалом озвучена М. Наєнком у вступному слові, виголошеному на 15-му філологічному семінарі в Інституті філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка: «Чому не можна обійтися без означень чи й назв стилів? Бо йдеться, власне, про первісний матеріал стильової методології, яка досі залишається чи не найбільш продуктивною в тлумаченні головного інгредієнта твору – його художності. Художньо-стильова методологія дає можливість розпізнати в тексті його стрижень – індивідуальний голос автора і ту “речовину”, яка єднає різні складові твору і робить його цілісним. Завдяки цій методології можна викласти судження про

¹ Ярхо В. Трагедия Софокла «Антигона». – С. 50.

будь-який твір буквально в кількох рядках»¹. Оскільки стиль – прояв методу, тож не дивно, що розповсюдженою є типологія, в основу якої покладений метод творчості, – у цей спосіб виокремлюються класицистичний, романтичний, реалістичний² конфлікти. За логікою цей ряд має продовжити й модерністичний конфлікт.

Характеристику цим типам конфліктів слід давати, виходячи з розуміння методу художньої творчості. Саме це зробив І. Чистюхин, який, характеризуючи кожен тип конфлікту, зосередив свою увагу на відмінності між учасниками конфлікту й наголосив: в основу класицистичного конфлікту покладене зіткнення між розумом і почуттям. Наразі паралельно доводиться зауважувати й про формальну типологію, адже конфлікт між раціональним і ірраціональним переважно внутрішній.

Романтичний тип конфлікту будується на підпорядкуванні всіх персонажів головному, який переживає драматичний процес відчуження³. Конфлікти романтиків вирізняються особливим динамізмом, що пояснюється специфічним для романтиків способом відображення світу, продиктованим «настроями глибокого розчарування в оточуючій дійсності, прагнення до втечі від неї, але разом з тим і мотивами бунтарства»⁴. Динамізм конфліктів супроводжується гостротою руху розвитку сюжету, що визначає «контраст і синтез, двопланову конструкцію образу, асоціативність»⁵.

Реалізм переніс конфлікти в зовнішню площину, оскільки це переважно соціальний конфлікт. Протиставлення реалістичного і романтичного конфліктів маємо в праці В. Буряка:

¹ Насенко М. Художні стилі, течії, напрями – синоніми чи словесні заміники? – С. 15.

² А. Погрібний вважає, що така типологія має характер узагальненості, але може існувати, оскільки сприяє пізнанню своєрідності літературних епох (див.: *Погрібний А. Проблема художественного конфликта в теории и практике современной советской литературы.* – С. 34).

³ Манн Ю. Поэтика русского романтизма. – С. 192.

⁴ Дмитриев А. Теория западно-европейского романтизма // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – С. 5–43.

⁵ Там само. – С. 17.

«Але реалізм і романтизм по-різному трактують природу конфлікту (макроінформаційна сфера). Містифіковані протиріччя соціального романтизму (Е. Сю) переносяться в моральну сферу (В. Гюго), набувають духу утопічного соціалізму (Ж. Санд)»¹. На думку дослідника, домінантними для романтизму є внутрішні конфлікти. Наразі яскраво помітне переплетення трьох класифікаційних критеріїв при побудові типології за методом художньої творчості: природа конфліктів, тематика і формальне вираження.

Ознаки модерністичного типу конфлікту слід шукати в самому модернізмі. І тут дослідник наражається на проблему, адже «модернізм – не група, не період, не школа, і тим більше не художній напрям <...> терміном “модернізм” в українській літературній історії позначені різні явища різних періодів, часто діаметрально протилежного змісту <...> Отже, щоб збагнути діалектику стосунків між усіма модернізмами, а також їхні ролі в кожному окремому періоді і в українській культурі в цілому, слід виробити підхід до модернізму не як до набору стильових, формальних або жанрових принципів, а як до певної мистецької філософії, певної моделі літературного розвитку в нашому столітті»². С. Павличко, поставивши собі подібне завдання, знаходить підвалини «філософського дискурсу модерності» у працях Ф. Ніцше: «Модерність існує у формі бажання знищити те, що було раніше, в надії нарешті дійти до точки, яка може називатися справжнє теперішнє»³. Отже, модерністичний конфлікт – це конфлікт старого з новим, оскільки «модерна людина поступово втрачала певність у цінностях попередньої епохи»⁴, та й корені модернізму в конфлікті: «модернізм завжди постає з конфлікту, заперечення, деструкції старого, попереднього, яке виникло раніше, але існує паралельно в часі»⁵.

¹ Буряк В. Поетика інформаційно-художньої свідомості. – С. 78.

² Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – С. 12.

³ Цит. за: там само. – С. 14–15.

⁴ Там само. – С. 17.

⁵ Там само. – С. 19.

Розмова про українську літературу кінця ХХ – початку ХХІ століття, зокрема про українську драматургію 1990–2000 рр. не обходиться без зауважень про постмодернізм, а, відповідно, і постмодерністичний тип конфлікту. Наразі складність полягає в тому, що сам термін «постмодернізм» виник 1870 року, наступне його вживання було в 1917 р. в контексті розмови про «постмодерну людину».

Теоретичними засадами в розумінні постмодернізму є праця Ж. Ліотара «Суперечка», у якій наголошено на вагомій функції наслідків конфлікту, адже важливо не просити усунути конфлікт, а зробити це усунення немовчазним. В «Енциклопедії постмодернізму» базова категорія тлумачиться як «культура філософствування сьогодення»¹, що й лягає основним її тлумаченням в основу нашого дослідження.

І. Старовойт, досліджуючи український постмодернізм кінця ХХ ст., стверджує: «Конфлікт між старим і новим загладився в нашій постмодерній літературі їх симуляком: радянська культура відмирала, зате публікувала все краще, не допущене раніше цензурою. Канон епохи соцреалізму втратив сфери впливу, але нова література і особливо нова критика, уникаючи старих рольових очікувань, не спромоглася витворити якісно іншої культурної свідомості»², тобто говорить про діалектичну сутність постмодерного конфлікту, яка полягає в зіткненні старого і нового. На жаль, подібне тлумачення стирає межу між модерністичним і постмодерністичним конфліктами, хоча й змістове наповнення понять «старе» й «нове» відмінне.

Зв'язок стилю з авторською типологією безсумнівний: «“стиль – це людина”, але дана формула така ж одностороння, як і протилежна їй – “людина – це стиль”. У першому випадку стиль ставиться в залежність від індивідуальності, у другому – навпаки, індивідуальність підпорядковується

¹ Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора.

² Старовойт І. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття. – С. 17.

законам стилю»¹. Аналіз конфлікту, на думку Л. Скупейка, дозволить зробити висновок про особливості індивідуального стилю письменника, бо він «будується на індивідуальному баченні світу, на індивідуально своєрідному ставленні до центральної ідеологічної проблеми часу»². А. Ткаченко вважає, що «індивідуальний стиль – естетично значуще відкидання чи дотримання канонів макропоетики, що проявляється передовсім через матерію художнього слова (форму)»³. Оскільки художній конфлікт – елемент макропоетики драматургічного твору, то безсумнівно, що він визначатиме індивідуальний стиль.

Ю. Корзовим виокремлено три авторських типи конфліктів: гегелівсько-фрейдівський, чехівський та ібсенівсько-шоуістський.

Перший відзначається тим, що породжує дію «зовнішнього» характеру. Такі конфлікти відзначаються багатоплановістю – охоплюють сферу «зовнішньої» боротьби різних політичних сил і рухів, які відбуваються у внутрішньому світі героїв⁴.

На зміну гегелівсько-фрейдівському типу прийшов чехівський, модель якого за структурою має кілька різновидів. Переважно їхнім критерієм є суб'єкти конфлікту: «зіткнення різних моральних позицій», «протистояння героя і оточуючого світу», «конфлікти, які відображають і стосунки героя з зовнішнім світом, і його внутрішню сферу», суто внутрішні конфлікти, «конфлікти абстрактно-узагальненого плану, тобто такі, які представляють собою протистояння тих норм і понять, за якими живуть, діють персонажі, та істинні моральні норми людської поведінки» (Г. Соболевська цей тип конфлікту характеризує таким чином: «Конфлікти у чехівських п'єсах

¹ Скупейко Л. Індивідуальний стиль письменника в інтерпретації І. Франка (історико-типологічний аспект). – С. 43.

² Там само.

³ Ткаченко А. Індивідуальний стиль: феноменологія / типологія; динаміка / статика. На матеріалі творчості українських поетів 60–90-х років ХХ ст. – С. 6.

⁴ Корзов Ю. Советская драматургия 60–80-х годов. Конфликт, действие, характер, проблема театрально-драматургической выразительности. – С. 32.

будуються саме на зіткненні високого авторського ідеалу, що втілений найчастіше у символічних образах (чайка, вишневий сад), із світом людей, нездатних його зберегти, – гинуча чайка, гинучий вишневий сад»¹), «конфлікти асоціальні»². Помітно, що в цій типології вирізняється типологія за формою: зовнішні, внутрішні типи конфліктів та їхнє поєднання. Моральні конфлікти та абстрактно-узагальнені видаються модифікаціями морального типу конфлікту, тобто за іншим класифікаційним критерієм – за рівнем свідомості. Асоціальні конфлікти перемежуються з абстрактно-узагальненими, оскільки ознакою асоціальної поведінки є порушення етикетно-побутових норм суспільства.

Подібну типологію художніх конфліктів можна пояснити поглядами А. Чехова на драму. Так, на думку письменника, драматична напруга повинна мати внутрішній, психологічний характер, а не зовнішньо-подієвий. Це зумовлює й домінування внутрішнього типу конфлікту. Особливого значення надавав А. Чехов розв'язкам конфліктів. Так, у листі до О. Суворіна від 4 червня 1892 р. письменник зізнається: «Є в мене цікавий сюжет для комедії, але не придумав ще кінця. Хто винайде нові розв'язки для п'єс, той відкриє нову еру! <...> Герой або одружуйся, або застрелся, іншого виходу немає. Називається моя майбутня комедія так: «Портсигар». Не буду писати її, поки не придумаю кінця такого ж хитромудрого, як і початок»³. У листі Є. Гославському висловлювання щодо п'єси «Вільний художник» свідчать про теоретичні положення щодо драми. Так, А. Чехов вважає, що компактність зображення забезпечує творові виразність і яскравість; п'єса не має бути перевантажена актами, дійовими особами і розмовами, оскільки драматург має підкорити сцену, а не навпаки⁴.

¹ Соболевська Г. До питання динаміки жанрових інтерпретацій п'єс А. П. Чехова. – С. 86.

² Корзов Ю. Советская драматургия 60–80-х годов. Конфликт, действие, характер, проблема театрально-драматургической выразительности. – С. 32.

³ Чехов А. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма в двенадцати томах. – Т. 5. – С. 72.

⁴ Чехов А. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма в двенадцати томах. – Т. 8. – С. 171–172.

«Нова драма» на зламі XIX – початку XX століття визначається творчістю драматургів Г. Ібсена, Б. Шоу, А. Чехова. О. Журчева¹ визначає таку жанрову стильову течію – реалістично-символічна драма, представниками якої є А. Чехов та Г. Ібсен. М. Шипко помічає і спільний конфлікт для цих драматургів – «неможливість розв’язання зовнішнього конфлікту призводить до того, що внутрішній конфлікт стає центром дії»².

Б. Шоу в «Квінтесенції ібсенізму» висловлював спільні погляди з А. Чеховим щодо предмету зображення драми. Так, драматург має уникати тих сюжетів, які глядач може передбачити, оскільки «цікавою може вважатися тільки та п’єса, в якій порушені і обговорені проблеми, характери і вчинки героїв, які мають безпосереднє значення для самої аудиторії»³.

Подібні факти наштовхують на думку про подібність конфліктів драматургів, але Ю. Корзовим вони виокремлені в різні типи. Основну своєрідність ібсенівсько-шоуїстських конфліктів літературознавець бачить у наявності «дискусії між персонажами, під час якої автор стежить за розвитком тієї чи іншої думки»⁴.

Індивідуальний стиль письменника робить свій внесок у стиль покоління і, відповідно, у «розуміння національного стилю», бо «письменник, виростаючи з традиції, може її суттєво оновити, поєднуючи індивідуальне художнє бачення з історично існуючим»⁵.

Дискурс про національну типологію конфліктів дуже широкий і може стати предметом окремих досліджень. Тому наразі слід обґрунтувати його можливість у принципі. Для

¹ Журчева О. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. – С. 6–7.

² Шипко М. Два століття «нової драми» (типологічне зіставлення «нової драми» кінця XIX – початку XX ст. та «нової драми» XX–XXI ст.). – С. 135–139.

³ Шоу Б. Квинтэссенция ибсенизма (главы из книги) // О драме и театре. – С. 67.

⁴ Корзов Ю. Советская драматургия 60–80-х годов. Конфликт, действие, характер, проблема театрально-драматургической выразительности. – С. 33.

⁵ Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. – С. 14.

цього має стати в нагоді праця І. Франка «Наш театр». Так, для автора театр – «школа життя, підойма національності і розсадник цивілізації, спосіб ублагороднення чуття і т. і.»¹. Для того, щоб театр виконував таку функцію, «треба би <...> зробити його по змісту справді пропагандою поступових і світлих думок, нав'язуючи zarazом так, як в усіх пропагандових починах – до речей, і понять, і вірувань, близьких і відомих народові, зрозумілих для цілої його маси»². І. Франко робить значний акцент на народних недоліках – минувшина не близька до свідомості народної («історія козаччини, така багата на драматичні конфлікти <...> дуже слабо корениться в свідомості не то вже простого люду, але й самих драматичних авторів»³) і вчинках, яких слід позбавитись: «Ми не мусимо держатися чужих шаблонів»⁴. Міркування І. Франка, висловлені перед зламом XIX і XX століть, актуальні й на сьогоднішньому рубежі епох.

Сучасні літературознавці, розкриваючи трансформацію традиційних сюжетів під час включення «до кола ментальності народу», констатують зміни, як на рівні змістового оформлення твору – обробки, так і на рівні формальному (розвиток і напруженість подій, характер конфлікту і його вирішення)⁵. Це зумовлюється залежністю тексту від приналежності до певного націо-культурного простору.

Отже, помітно, що проаналізовані типи конфліктів будуються на комплексі критеріїв – учасники конфлікту, тематика, гострота тощо, з різною домінантою в кожному типі. Тож завданням має стати пошук критеріїв таких типів в українській драматургії 1990–2010 років.

¹ Франко І. Наш театр. – С. 280.

² Там само. – С. 287.

³ Там само. – С. 286.

⁴ Там само. – С. 289.

⁵ Шевчук М. Національно-специфічні засади обробки традиційних сюжетів (на матеріалі творчості Лесі Українки). – С. 12.

Типологізування – здавна найпопулярніший науковий інструмент, оскільки дозволяє не лише розмежувати явища настільки, щоб досягнути їхню своєрідність на рівні змісту, ознак, форм, функцій та сутності, а й дослідити їх у тісних взаємозв'язках.

Теоретичними основами виокремлення типологій художнього конфлікту, крім літературознавчого, став досвід поділу конфліктів психологами, оскільки саме вони визначили критерії, зокрема й такі, що враховують змістове та формальне наповнення.

Історичний вимір вивчення типологій художнього конфлікту в літературознавстві дозволив визначити дві основні групи типологій художнього конфлікту – змісто-формальну та полікритеріальну: в основу першої покладений один критерій, а в основу другої – комплекс критеріїв. До найвиразніших змісто-формальних критеріїв віднесемо учасників конфлікту, персоніфікованість, форму вираження конфлікту, антагоністичність, гостроту, яскравість, розв'язаність, тематику. Комплекс же названих критеріїв дозволяє виокремити авторські, стильові та національні типології.

Найменш дослідженими є, звичайно, авторські типології, оскільки кожний письменник, маючи неповторний авторський стиль (творчість графоманів, плагіаторів до уваги не береться), в особливій творчій манері підійде до змалювання художніх конфліктів. Літературознавство на сьогодні для типологізації всіх драматичних конфліктів (маємо на увазі майже всі самотні авторські типи) звертається переважно до гегелівсько-фрейдівського, чеховського та ібсеністсько-шоуїстського. Із стильових значно більше уваги приділено окресленню специфіки класицистичного, романтичного, реалістичного, модерністичного типів конфліктів, але сучасність вимагає вписання в цей дискурс і постмодерністичного.

Українська драматургія 1990–2010 років у літературному процесі

Період кінця ХХ – початку ХХІ століття має всі ознаки «перехідної епохи», визначені для цього поняття І. Франком – мислителем, що сам пережив злам віків. Сакральна семантика зміни життя разом з прагненням максимально докорінних трансформацій актуалізуються й нині, закономірно спричиняючи своєю чергою провідну ознаку такої доби – її малодослідженість. Н. Лебединцева поверхову вивченість дискурсу 90-х років ХХ ст. пояснює «виразною відмежованістю від культурного контексту радянської доби, ставлення до якої в молодшій генерації митців, що увійшли до української літератури протягом 60–90-х років ХХ ст., є підкреслено конфронтаційним. Причому стосується це не лише окремих маніфестів та заяв, а й доволі чисельного творчого доробку молодих літераторів, у наукових підходах до якого важливою проблемою залишається спричинена рішучим розривом з соцреалістичною догматикою “безтрадиційність”, яка проголошується митцями від початку 90-х років ХХ ст.»¹

Різноманітність розвитку векторів перехідної доби полягає, з одного боку, в «стихії руйнування задля самого знищення»²,

¹ Лебединцева Н. Українська поетична свідомість кінця ХХ ст.: трансформація архетипу Великої Матері. – С. 1.

² Кримський С. Ранкові роздуми. – С. 77.

яка породжує культурну безвихідь, а з іншого боку, в утвердженні масової елітарної національної україномовної культури, що отримала визнання як в національному масштабі, так і поза межами країни та претендує на самодостатність¹.

Д. Дроздовський вважає, що сучасна література знаходиться в стані кризи і потребує відродження, яке, на нашу думку, не можливе без орієнтації на загальнолюдські цінності². Я. Поліщук, намагаючись виправдати появу масової літератури, формулює вимоги до сучасних творів: «Від літератури вимагається певна відстороненість од наріжних істин та наближення до звичайного, буденного в різних формах і виявах. Більше того, нерідко бажаним виявляється поміркований скептицизм, що добре протиставляється поверховій патетиці, маркованій як явище віджилого, профанованого стилю»³.

Усі ці зміни «охоплюють семантичні пласти, структурно-тектонічні сектори й поетикальні виміри і свідчать про формування новоінтенціональної літературної свідомості практики»⁴, об'єднуючими складниками якої Я. Голобородько називає «мистецько-ігрові чинники, тони й обертони»⁵.

Говорячи про сучасну українську літературу, про існування в ній дев'яностиків і двотисячників, слід точно ідентифікувати об'єкт, тобто визначити коло персоналій, хронологічні межі «відрізку часу, відносно єдиного і відмінного від інших своїми характерними рисами»⁶, та окреслити різні засади, що сприяли формуванню цього покоління: «Просто якщо 90-і мали досить різномірне й часто неоднозначне підґрунтя, яке і створило їх самобутнє обличчя, то 2000-і існують у вже готовому перетвореному культурному просторі...»⁷

І. Андрусяк вважає, що в літературному процесі 90-х панівним був стан розгубленості, позбавленості основи, що

¹ Там само. – С. 140.

² Дроздовський Д. Код майбутнього. Криза людини в європейській філософії: від екзистенціалізму до українського пістдесятництва. – С. 160–179.

³ Поліщук Я. Література як геокультурний проект. – С. 287.

⁴ Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблішмент. – С. 3.

⁵ Там само. – С. 5.

⁶ Бойчук Б. Деякі про деяких молодих. – С. 215–218.

⁷ Там само.

спричинилося різким звільненням «з цілковитої залежності від політичного процесу – до цілковитої “незалежності” від будь-яких суспільних рефлексій, аж до повної руйнації книжкового ринку й / видалення професії письменника на глибокі соціальні маргінеси»¹. Б. Бойчук констатує недоліки, які виникли внаслідок розриву між «старшими і молодими письменниками»: по-перше, «нема тягlosti в літературному процесі, молоді не знають того, що було перед ними»; по-друге, виразна «відсутність діалогу між генераціями»; по-третє, свобода вияву «здегенерувалася в тому дикому просторі у трьох вимірах: графоманії, розважальності та синдромі хвальби й самохвальби»; по-четверте, «молоді поети, які мають гарний талант, чинять над собою насильство, вивертають себе навиворіт, щоб уподобатись своєму гуру та розважати слухачів. Не кожному-бо дано бути клоуном, не кожному до лиця маска арлекіна»². О. Соловей у рецензії на книжку Є. Барана «Дев'яності навиворіт: есе» стверджує, що покоління 90-х відбулося: «відкриттям трагічного літературного дискурсу 90-х»³ була «Нова дегенерація», «Червона фіра», а от завершення покоління літературознавець пов'язує не з Помаранчевою революцією, як Є. Баран⁴, а із захистом кандидатської дисертації І. Бондаря-Тереценка. Якщо представник покоління пов'язує його функціонування виключно з постатями, то такий погляд має право на існування. Але з урахуванням того, що мова ведеться про літературне покоління, його хронологічні межі доцільно встановлювати за літературними подіями або стильовими особливостями.

І. Бондар-Терещенко констатував в «дев'ятдесятницькому періоді» конфлікт «не стільки між митцем та мистецькими інституціями, як між митцем, інституціями, з одного боку, і суспільством – з іншого»⁵. Це життєвий конфлікт, який визначатиме типологію художніх конфліктів окресле-

¹ Андрусяк І. Латання німбів. – С. 8.

² Бойчук Б. Депо про деяких молодих. – С. 215–218.

³ Соловей О. З літературного побуту 90-х.

⁴ Баран Є. Дев'яності навиворіт.

⁵ Бондар-Терещенко І. Структурні особливості літературного дискурсу 1990-х рр. – С. 6.

ного періоду і може бути трансформований в низку художніх конфліктів: митець / суспільство, митець / влада, суспільство / влада. Ще один життєвий конфлікт означеного періоду виокремила Н. Лебединцева (на матеріалі творчості поетів кінця ХХ ст.) – «конфлікт між колективними усталеними формами світобачення (традицією) і необхідністю створення нової світоглядної системи»¹.

Д. Дроздовський і Л. Рева² вважають, що формування покоління двотисячників було розпочате попередніми історичними епохами, де значну роль відіграли дев'яності («розквіт» нерозуміння історичної перспективи внаслідок економічної кризи, культурне спустошення»³.

Літературознавці неоднозначно ставляться до якості літературної творчості двотисячників. Прагнучи об'єктивних оцінок, О. Когут твердить, що доба переходу від ХХ до ХХІ ст. знаменується «боротьбою і протистоянням мистецьких поколінь, літературними війнами за неоестетику, справжність світоглядних орієнтирів, художніх цінностей. Водночас очевидно постає зорієнтованість на знакові стилі національної літератури, як-от бароко, романтизм, модернізм»⁴. Але більшість критиків схильна називати виключно негації, серед яких прагнення піару⁵, амбітність, відсутність орієнтації на одвічні питання, акцент на вибуховості, контрастності⁶. Ці твердження позбавлені посилань на конкретні твори, а творчість окремих письменників не розглядається в контексті літературного процесу. Подібні оцінки спричинюють прагнення письменників здійснити спробу самостійно заявити й «вписати себе в історію літератури». На думку Д. Перкінса, письменник «домагається закріплення в історії і намагається визначати терміни, у яких історія літератури говоритиме

¹ *Лебединцева Н.* Українська поетична свідомість кінця ХХ ст.: трансформація архетипу Великої Матері. – С. 7.

² *Рева Л.* Українська літературна біографіка кінця ХХ – початку ХХІ ст. – С. 98–106.

³ *Дроздовський Д.* Код майбутнього. Криза людини в європейській філософії: від екзистенціалізму до українського пістдесятиництва. – С. 172.

⁴ *Когут О.* Риси психологізму в постмодерній драмі. – С. 94.

⁵ *Даниленко В.* Покоління в українській літературі ХХ – початку ХХІ століть. – С. 326.

⁶ *Барліг О.* Про 2000-ків...

про нього»¹. Так, наприклад, О. Ушкалов заявляє: «Я 2000-ник, це абсолютно мене не напружує, натомість дуже приємно розуміти, що в твоєму поколінні є немало кльових поетів і прозаїків»². Крім цього, в антологіях сучасної української літератури³ об'єднуються найхарактерніші твори кількох письменників певного літературного періоду або твори письменників, які мають спільні художні установки: «Молоде вино» – антологія поезії 90-х років, видана творчою асоціацією «500», «Тексти» – антологія прози 90-х, «Антологія альтернативної української поезії. Зміни епох: Друга половина 80-х – початок 90-х років», «Декамерон» – антологія сучасної української прози останніх десяти років, «Дві тонни» – антологія поезії двотисячників. Також з'являються й публікації, присвячені обґрунтуванню літературного покоління двотисячників, наприклад, «Трагос пафосу і пафос трагосу, або Ще раз про міфічність конфлікту ідеологій літературних поколінь» Ю. Ганошенка. Можливість сьогодні констатувати формування нового літературного покоління стверджує Л. Демська-Будзуляк. Але її відповідь позбавлена однозначності: з одного боку, «нині стаємо свідками появи нових асоціацій, угруповань, “шкіл” поряд із уже існуючою Національною спільнотою письменників України, однак практично ніхто з них не має реального впливу на сучасний літературний процес і, видається, перебуває дещо обабіч реальної динаміки розвитку красного письменства»⁴. З іншого боку, існує нове покоління

¹ Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? – С. 93–94.

² Мельник О. Інтерв'ю з Сашком Ушкаловим для www.fact.kiev.ua.

³ Щодо виходу антологій поезій останніх двох десятиліть маємо критичне зауваження М. Кіяновської: «Знаково, що антологічні проекти останніх років жодним чином не зважають на особливості індивідуальних поетик авторів. Як максимум, вони дають уявлення про певні локальні літературні середовища, але переважно не відтворюють еволюції актуального літпроцесу та його напрямків, а також “міграції” поетів усередині напрямів (яскравим прикладом такої “міграції” є поетична творчість Ю. Андруховича)». Але подібна думка вимагає фактичної перевірки, адже теза авторки, що нині спостерігається «майже цілковита відсутність драматургів», не відповідає дійсності (див.: Кіяновська М. Знаки поетичних поколінь у найновішій українській поезії. – С. 5).

⁴ Демська-Будзуляк Л. Зміна поколінь – реальність проблеми? // Нова історія української літератури. Теоретико-методологічні аспекти.

критиків¹ і письменників, які об'єднані скоріше спільним історичним досвідом, а не програмовими заявами². Ураховуючи, що програмна спільність є ознакою радше літературної течії (групи), за літературним поколінням слід би було залишити спільність історично-суспільного досвіду.

Наступний чинник, який обґрунтовує покоління двотисячників – домінування опозиції «miteць – влада», узагальнено-політичний чинник. В. Даниленко, визначаючи перше покоління ХХІ століття, характеризує передумови для створення літератури нової якості, що пов'язані «з розвалом Радянського Союзу, утворенням української держави і об'єднанням Європи»³.

Тож, якщо бачити в сучасній українській літературі підперіоди 1990(1991)–1999 і 2000–2010 рр., то слід віднайти й обґрунтувати такі їхні ознаки: спільний історичний досвід, віднайдення однорідної особливості текстів, зумовлених впливом цього досвіду; спільні естетичні програми та мистецькі ідеали⁴, цілісність, відмінність і пов'язаність з попереднім періодом, обмеженість хронологічними рамками⁵. Серед супутніх чинників варто назвати чинник літературних персоналій⁶.

¹ Характеристика стану сучасної критики позбавлена однозначності. У ракурсі досліджуваної теми актуальне, – що критика є маркером сучасного автора (за М. Кіяновською), але у нас «у більшості випадків критики не готові навіть оперувати термінологією; у нас майже немає критики, яка б аналізувала поетику або здійснювала дискурсивний аналіз тощо» (*Кіяновська М. Знаки поетичних поколінь у найновішій українській поезії.* – С. 5). Такий стан авторка констатує на матеріалі критики поезії, але ж критика драматургії знаходиться в подібному стані; виняток становить поява «Критики прози», підготовленої авторами Львівського відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (див.: *Критика прози / В. Неборак, І. Котик, М. Котик-Чубінська, М. Барабаш, К. Левків*).

² Там само. – С. 173.

³ *Даниленко В.* Покоління в українській літературі ХХ – початку ХХІ століть. – С. 325.

⁴ Це дасть можливість доводити і наявність літературного покоління.

⁵ Це можливе шляхом доведення, що перехідний період в історії України (кінець 90-х – початок 2000 рр.) є дійсно тим «вирішальним моментом», який виразно відрізняє наступний підперіод (2000–2010 рр.) від попереднього (1990–1999 рр.).

⁶ Хоча оскільки покоління шістдесятників уросло в літературний період 1990(1991)–2010 рр., то можна стверджувати нівелювання чинника літературних персоналій.

Літературний процес кінця XX – початку XXI ст.: теоретичні засади

Обґрунтовуючи кінець XX – початок XXI століття як літературний період, а точніше кажучи, вписуючи 1990–2010 роки в літературний процес, слід розставити акценти в цілій низці теоретичних проблем. Це завдання, над яким повинні працювати як теоретики, так і історики літератури¹. А розпочати слід з нібито простого і досить прозорого – з'ясувати критерії періодизації історії літератури. Однак існує цілий ряд думок, що сучасний процес до історії не належить і говорити про сучасну літературу можна буде років за п'ятдесят, коли вона пройде випробування часом. Тож чи не беремо ми на себе завдання літературних критиків? Відповідь наразі маємо в праці Р. Гром'яка: «Наукове дослідження сучасної літератури можливе лише в зв'язку з вивченням загальних процесів історико-літературного розвитку, на базі спільної методології науки про літературу»².

Спробуємо розставити існуючі докази в логічній послідовності та розглянути окреслену проблему в двох площин-

¹ Реалізація цього завдання запланована і обговорена на засіданнях науково-редакційної комісії, «Круглих столів», інших наукових обговорень академічної «Історії української літератури» в 10 томах (див.: Академічна «Історія української літератури» в 10 томах... / упоряд. Я. Цимбал). Досліджуваному періоду планується присвятити 10 том видання, використавши генераційний підхід, тобто виразно структурувати том за «літературними поколіннями». План тому ілюструє, що значна увага буде приділена поколінню вісімдесятих та дев'яностих, при цьому автори активно оперують поняттям «вісімдесятники». Єдиний сумнів викликає відсутність явної уваги до драматургії (четвертий розділ має доволі узагальнену назву – «Літературні дев'яності і початок нового тисячоліття» – на відміну від першого «Прозове покоління “вісімдесятників”»: провідні літературні тенденції та другого – «Поетичне покоління “вісімдесятників”»).

² Гром'як Р. Давнє і сучасне. – С. 124.

нах, виходячи з об'єкту дослідження та із завдань історії літератури. Так, по-перше, актуальність вивчення сучасної літератури полягає в потребі проаналізувати сучасний досвід, значущий для відповідного покоління¹; по-друге, існуючі факти (наразі – літературні твори) потребують оцінки, усвідомлення якої сприятиме вибору напрямку руху на збереження культурних традицій нації, відкритості теперішнього. Урешті, за Й. Рюзеном, оцінка потрібна для того, щоб з'ясувати, чи маємо те, що «можемо взяти з собою в майбутнє, що в нього ми спрямуємо наше життя», бо, якщо те, чим стали, не зможемо взяти в майбутнє, «тоді ми втратимо себе в майбутньому й не матимемо його»²; по-третє, цілий ряд дослідників відносить до історії минуле, теперішнє і майбутнє, чим автоматично дозволяє сучасну українську літературу вписувати в сучасний історичний процес і досліджувати історико-літературними методами.

Говорячи про історію літератури як галузь літературознавства і окреслюючи її надзавдання, всі дослідники сходяться на думці, що вона, відображаючи зміни, які відбувалися в змісті й формі літературних творів, не може обійтися без порівняння двох епох, періодів, поколінь, і (що важливе!) у цьому порівнянні бере участь і сучасний літературний процес («Художня література по своїй суті невичерпна і за багатством ідеологічної психолого-емоційної інформації, яка міститься в ній, і за функціонуванням, бо кожний твір щоразу може вступати в контакти з різними соціальними шарами, з різними народами, епохами, якщо він витримує випробування часом. Зрештою кожна доба дивиться на історію взагалі і історію літератури зокрема з своєї точки зору, і тому після створених уже історій літератури виникає потреба писати нові історії»³); крім того, історія літератури відображає

¹ «Історія сучасності актуальна, оскільки має синхронну спрямованість (тобто орієнтується на досвід і методи значущих для відповідного покоління людей)» (Козеллек Р. Часові пласти. – С. 280).

² Рюзен Й. Нові шляхи історичного мислення. – С. 324.

³ Фролова К. Естетичні категорії і історія літератури // Естетичні категорії в українській літературі. Трагічне і героїчне. – С. 3–4.

хід культурного розвитку народу – безперервний процес, який на даний момент охоплює і сучасний період.

Отже, історія сучасної літератури є і вона потребує наукової нарації.

Створюючи історію української літератури 1990–2010 років, слід урахувати досвід дослідження попередніх періодів. Огляд існуючих історій вимагає з'ясувати походження всіх літературних явищ, не вихоплюючи «особливо цінних з естетичного погляду творів» (за Гервінус в «Історії німецької поезії» – 1835)¹; періодизацію літературного процесу, естетичні принципи, критику художніх текстів (за В. Перетцем)²; «знати, які існували літературні організації, журнали, видавництва, які виходили літературні маніфести і які літературні полеміки існували» (за Ю. Шерехом)³. Узагальнено це концентрується в чотирьох вузлах, які називаються в «Історіях літератури»: «часовий (“водороздільні дати”), інституційний (соціальні структури, які стають засобами організування літературної культури), топографічний (місця, що відцентровано розсіюють свій уявний світ і рівночасно діють як осередки доцентрового притягання для письменників, поетів, видавців та художників)» і «фігуральний»⁴.

Огляд історій української літератури дасть змогу окреслити не лише сферу предметів уваги, а й визначити факти, які дадуть підстави стверджувати наявність нового періоду. Так, І. Франко на матеріалі «Короткої історії літератури руської» (1887–1894 рр.) О. Огоновського дає відповідь на власне поставлене запитання: «Які факти зазвичай є підставою для висновку про новий період в історії літератури? Очевидно, що насамперед – факти літературні і цивілізаційні, а великі політичні події лише остільки, оскільки вони впливають на їх створення чи занепад. Інтелектуальне життя народу, хоча й розвивається та набуває своїх форм, безсум-

¹ Грушевський М. Історія української літератури : у 6 т., 9 кн. – Т. 1. – С. 46.

² Література XX століття: проблеми періодизації. Круглий стіл. – С. 65.

³ Шерех Ю. Друга черга. Література. Театр. Ідеологія.

⁴ Історії літератури : збірник статей / упор. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська. – С. 15.

нівно, під впливом великих історичних подій, пливе, однак, тривким руслом від коливань політики, і тому епохальні літературні явища рідко збігаються з епохальними політичними фактами»¹.

С. Єфремов, який піддав критиці попередні спроби², в «Історії українського письменства» (1911) поєднав два принципи періодизації – за історичними подіями (письменство княжих часів, письменство литовсько-польських часів) та часовими інтервалами (українську літературу XIX століття за десятиліттями [20–40, 60, 70, 80, 90-ті роки, на початку нового віку, за п'ять літ (1919–1923)], адже «Історія повинна брати факти письменства серед їхніх історичних обставин, тобто повинна стежити, як розвивалося письменство усіма сторонами, як еволюціонували в ньому літературні особливості і щодо змісту й щодо форми, як письменство одбивало в собі життя і як само реагувало на нього та чим задовольняло сучасників»³.

М. Грушевський в основу розуміння історії української літератури покладав пізнання творів літератури в єдності змісту і форми⁴. Окреслюючи предмет пізнання в літературному творі, дослідник стверджував, що ним є «не еволюція

¹ Франко І. Характеристика української літератури XVI–XVIII століть. – С. 335.

² «Чотиритомну (шість книг) “Історію літератури руської” О. Огоновського (1887–1894) він критикував за брак “внутрішньої ідеї” і за “номенклатурність”; “Нарис історії українсько-руської літератури” І. Франка (1910) – за “бібліографічний метод”; тритомну “Історію української літератури” М. Возняка (1920–1924) – за “невизначність основних поглядів” і “диспропорцію частин”; двотомний “Начерк історії української літератури” Б. Лепкого (1909–1911) – за однобокий, лише естетичний підхід до літературних явищ; “Нове українське письменство” М. Зерова (1924) – за “занадто абстрактний, занадто загальний <...> і неплодучий” метод аналізу літпроцесу» (Наєнко М. Сергій Єфремов і його історико-літературна концепція // Єфремов С. Історія українського письменства. – С. 7–8).

³ Єфремов С. Історія українського письменства. – С. 25.

⁴ Як висловився П. Кононенко, «М. Грушевський мав на меті написати саме Історію української літератури, яка для дослідника – це не тільки, а точніше – не стільки факти, події, особи, маси, а й внутрішній рух фізичних чи духовних явищ від їх ембріональних до розквітливих чи й згасаючих форм; вона постає для нього не тільки як уся повнота, зв'язок, взаємозалежність фактів, еволюція процесів (у даному разі – жанрів, родів і видів), а й як принцип бачення, інтерпретації їх та оцінки» (Кононенко П. «Історія української літератури» Михайла Грушевського – етап у розвитку наукового літературознавства // Грушевський М. Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. – Т. 1. – С. 24).

мови, стилю і взагалі форми, як вона відбивається на творах письменників, а словесність як функція людського соціального життя, відбиття в словесній творчості реального буття, взаємовідносин творця й його соціального оточення»¹. Покладаючи в основу своєї періодизації поділ за епохами, М. Грушевський виходив з того, що «як ні одна інша сфера людської творчості, література вводить нас в розуміння життя далеких поколінь, його умов, переломлення цих умов в психіці, світогляді, настроях, діяльності і творчості»².

Підвалиною «Історії...» Д. Чижевського (1956) став стильовий чинник, адже кожна епоха має свій стиль і саме такий підхід дає змогу бачити не окремі «урізки часу», а «надчасові цілості».

Автори академічної «Історії української літератури» у восьми томах прагнули, щоб застосована періодизація відповідала історичному розвитку: «Дана періодизація впливає з розвитку художньої літератури, творчих напрямів і методів (романтизму, реалізму, соціалістичного реалізму), розвитку родів мистецтва слова (поезії, прози, драматургії, критики)»³. Ця періодизація зазнала критики з боку Г. Грабовича, який оцінив її як «викривлену»: «Один том <...> присвячено літературі XI – середини XVIII ст., один – періоду середини XVIII до 1830-х років, чотири – решті XIX ст. та рокам, що передували більшовицькій революції, і три – советській літературі (тобто по тому на кожен проміжок від п'ятнадцяти до вісімнадцяти років)»⁴.

Приблизно в той самий час побачила світ «Історія української літератури. Давня література», де подано періоди її розвитку. В основу періодизації покладено історичні події й виокремлено період Київської Русі⁵, «період посилен-

¹ Грушевський М. Історія української літератури : у 6 т., 9 кн. – Т. 1. – С. 54.

² Там само. – С. 54–55.

³ Історія української літератури : у 8 т. / редкол. Є. Кирилюк (голова). – Т. 1. – С. 6.

⁴ Грабович Г. До історії української літератури. – С. 400.

⁵ Автори визначають часовий відрізок цього періоду XI–XIII ст., але, крім цього, ще окреслюють період XIV – першої половини XVI ст., який продовжив традиції літератури Київської Русі.

ної боротьби українського народу проти національного поневолення і феодального гніту», період визвольної війни 1648–1654 років, другу половину XVII ст., коли «відбулося возз'єднання України з Росією», та XVIII ст., – час «звільнення від релігійної оболонки»¹.

У двотисячних роках виходять історії української літератури XIX ст.², 70–90-х років XIX ст.³, а також кінця XIX – початку XX ст.⁴. Помітно, що в перших двох огляд подається за десятиліттями, а в останній – за персоналіями.

Написання історії літератури нації загалом та історії окремого періоду неможливе без висвітлення питань періодизації літературного процесу та її обґрунтування, при цьому «не вироблено загальноприйнятих принципів періодизації усього літературного процесу»⁵. На основі зробленого огляду можна стверджувати, що критеріями періодизації виступають як загальні – культурно-історичні – чинники, так і власне літературознавчі – стильові, естетичні, змістові, формальні, персоналії.

Д. Перкінс вважає, що видається можливим говорити про існування літературного періоду за двох умов: «якщо люди, які жили в той час, визначали його як період і якщо це поняття періоду має реальний вплив на визначення особливостей текстів»⁶. Ця теза є сумнівною, оскільки не завжди літературний період визначають його учасники, усвідомлення існування періоду може прийти з часом через осмислення досягнень попередників. І це завдання не всіх людей, які живуть у той чи той період, а істориків літератури.

¹ Історія української літератури. Давня література / П. Волинський, І. Пільгук, Ф. Поліщук. – С. 15–16.

² Історія української літератури XIX ст. : у 2 кн. / за ред. акад. М. Жулинського. – Кн. 1–2.

³ Історія української літератури XIX ст. (70–90-ті роки) : у 2 кн. / за ред. О. Гнідан.

⁴ Історія української літератури. Кінець XIX ст. – початок XX ст. : у 2 кн. / за ред. О. Гнідан. – Кн. 1–2.

⁵ Моторнюк І. Українська література XX століття: зміст, обсяг, періодизація. – С. 134.

⁶ Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? – С. 93.

Під літературним періодом традиційно розуміють «фрагмент історико-літературного процесу, окреслений певними вирішальними моментами в історії літератури, <...> котрі виразно вирізняють його від попереднього і наступного»¹. Отже, логічними є ознаки літературного періоду: обмеженість хронологічними рамками, цілісність, відмінність і пов'язаність з попереднім періодом, наступність. Таким чином, літературний період передбачає і зумовлює панування певної літературної традиції, більш-менш однорідні форми літературного життя, певний тип літературної публіки й певний вид літературної культури.

Пошук і визначення власних критеріїв періодизації дозволить дати відповідь на питання про те, чи є кінець XX – початок XXI століття одним літературним періодом, чи можуть претендувати автори, яких називають дев'яностиками (дев'ятдесятниками) і двотисячниками на визнання в якості репрезентантів окремих літературних підперіодів.

Огляд періодизацій XX століття дає можливість помітити, що М. Ільницький та А. Корнієнко виокремлюють період 1950–1990 рр. як «етап завершення “європейського розділу” української літератури як динамічного процесу і перенесення його на американський континент, у чужомовне середовище»². І. Моторнюк період 80–90-х років вважає п'ятим національним Відродженням: «Така періодизація дає змогу наочніше простежити, як, незважаючи на окремі спади, увесь процес Відродження розвивався з наростаючою силою: від перших проблисків, перших, ще не зовсім сміливих, не зовсім чітких виявів ідеї державності на зламі XIX–XX століть до утворення й розбудови Суверенної Української Держави на зламі XX і XXI століть»³. На думку дослідника, цей період характеризується незалежністю та самодостатністю.

¹ Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – С. 420.

² Якубовська М. У дзеркалі слова. – С. 36.

³ Моторнюк І. Українська література XX століття: зміст, обсяг, періодизація. – С. 144.

В. Яременко вважає методологічно доцільним оперувати поняттям «історико-літературна ера»: «Маємо еру Старої літератури (IX–XVIII ст.), еру Нової літератури (1798–1991) і, очевидно, входимо в еру Новітньої української літератури, її першу культурно-історичну епоху – епоху, скажімо Вільного розвитку української літератури»¹. Передумовою для початку нової «епохи», на думку дослідника, стало «Утвердження 1991 р. Незалежної України і заперечення переважної більшості вартостей епохи соцреалізму»². Отже, стає помітним, що дослідники визначають 1990 (1991) рік як нижню межу нового літературного періоду.

Структурування дискурсу 90-х пропонує І. Бондар-Терещенко, виокремлюючи «літературу проектизму, яка характеризується фрагментарним характером комунікації з культурним ландшафтом», «літературу естетизму, якій властива образно-сенсорна вербалізація ментально-психологічних комплексів, що конституують той чи інший культурний ландшафт за допомогою цілісних фрагментів», «літературу ескапізму, якій властивий транскультурний спосіб констатації “позаіснування” щодо існуючих культур у процесі звільнення від детермінації “своєї”, “уродженої” культури»³. Такий погляд, звісно ж, є науковою абстракцією й тому може бути застосований для опису літературного процесу будь-якої доби. Значно важливішим для розуміння специфіки літератури 1990–2000 років було б установлення змінених у цьому періоді пропорцій між виокремленими науковцем стратегіями, однак це можливе лише при комплексному застосуванні обраного структурування до всіх етапів розвитку вітчизняної літератури поза видовим чи родовим обмеженням.

Стосовно другого завдання, В. Мельник пропонує відмовитись від суспільно-політичних критеріїв: «Не революції

¹ Яременко В. Панорама української літератури XX ст. – С. 24.

² Там само. – С. 19.

³ Бондар-Терещенко І. Структурні особливості літературного дискурсу 1990-х рр. – С. 14–15.

(1905 чи 1917 рр.), не війни (перша світова чи так звана громадянська) постають визначальним фактором, а розвиток літературного процесу»¹, а В. Дончик в основу періодизації покладає видатні постаті та явища, суспільно-політичні віхи, а також зміну поколінь, стильових напрямів².

А. Корнієнко здійснює спробу періодизації української літератури першої половини XIX століття за естетичними критеріями, не заперечуючи складності його застосування, бо література «глибоко залежна від політичного та суспільного життя». Незважаючи на те, що при періодизації авторка використовує певні заокруглення, період постколоніального типу культури розпочинає з 90-х років. Визначальною ознакою цього періоду є поєднання різних літературних поколінь: шістдесятників, пост шістдесятників, вісімдесятників, покоління 30-х рр., «офіційних» і дисидентів, на батьківщині, і в діаспорі³.

Отже, критерії періодизації літературних періодів і підперіодів різні: одні мають широкий характер (історичні події, які позначилися на літературному процесі, ідеологічні інтереси, наявність спільних естетичних принципів, панування літературної традиції тощо), інші – значно вужчий. Користуючись досвідом Д. Перкінса, можна сказати, що це – «твердження авторів і їх сучасників про свої симпатії та антипатії, збіжності, які історик літератури знаходить у авторів і / або текстах, та потреби професійних кар'єр і боротьба за місце і владу в інституціях»⁴. Переосмислюючи М. Кундери, можна сказати, що неминучість нової домінанти дає можливість відчутти початок нового етапу (періоду, підперіоду) людям, які живуть в ньому⁵. Для періодизації минулого це не є важливим, є можливість бачити вже сформовані домі-

¹ Література XX століття: проблеми періодизації. Круглий стіл. – С. 54.

² Там само. – С. 56.

³ Корнієнко А. За естетичними критеріями. Проблема періодизації української літератури 1-ої половини XX ст. – С. 127.

⁴ Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? – С. 58.

⁵ Кундера М. Занавес. – С. 46.

нанти, а початок нового періоду слід визнати тоді, коли виявлена домінанта досить сильна, аби конкурувати з попередньою.

Проте чи можна розглядати 1990(1991)–2000 і 2000–2010 роки як окремі підперіоди в історії української літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст., і чи можна говорити про існування двох поколінь відповідно до вказаного поділу? Дискусивним у сучасному літературознавчому дискурсі є обґрунтування доцільності поділу літературного процесу за десятиліттями, хоча ще С. Єфремов стосовно поколінь кінця ХІХст. активно оперував поняттями «шістдесятники», «сімдесятники», «вісімдесятники»¹.

Так, І. Моторнюк вважає, що будь-який поділ за десятиліттями наповнений конкретним історичним змістом і зумовлений самим поняттям «період», що означає певний часовий (хронологічний) відрізок. Тобто періодизація – це і є поділ процесу на такі відрізки, які загальноприйнято вкладати в роки (літа) – у десять-, двадцяти-, п'ятдесяти-, сто-, тисячоліття², хоча в періоді, яке об'єднує кілька десятиліть на позначення одного десятиліття доречніше оперувати поняттям підперіод. В. Дончик, розглядаючи літературний процес як безперервний, у якому явища, процеси розпочинаються, розвиваються і згасають поволі, вважає доречним «вдаватися до хронологічного «заокруглення», до мірювання художньої історії десятиліттями. Головне, визначити, які десятиліття логічніше об'єднувати в той чи інший літературний період»³.

І. Андрусяк же подібний поділ визначає як спрощений і висловлює застереження, «адже найбільшою мірою під пропоноване визначення підпадають хіба шістдесятники, а вже запізнілі деб'юти багатьох сімдесятників припали на вісімдесяті»⁴, хоча не заперечує можливості застосування

¹ Єфремов С. Історія українського письменства.

² Моторнюк І. Українська література ХХ століття: зміст, обсяг, періодизація. – С. 139–144.

³ Література ХХ століття: проблеми періодизації. Круглий стіл. – С. 57.

⁴ Андрусяк І. Латання німбів. – С. 7.

десятилітнього поділу стосовно кінця XX ст., виправдовуючи його немистецькими чинниками, до яких відносить, наприклад, політичні процеси: «коли йдеться про тоталітарну державу штибу СРСР, – котра, як відомо, прагнула жорстоко контролювати й регламентувати всі процеси, виключно з мистецькими, – без усвідомлення цієї залежності не обійтися»¹.

Інколи літературознавці характеризують діяльність письменників кінця XX століття не за періодами, а за регіональними угрупованнями: житомирська, галицька, станіславівська школи, але такий поділ варто розцінювати як умовний, оскільки «він швидше за все вказує на регіон, звідки походять певна група письменників (і то досить схематично)»².

Крім називання літературних підперіодів за десятиліттями, у літературознавстві функціонує термін «позадесятиники» («тобто ті, які прийшли в літературу не традиційно у «юному віці», коли би їм належало прийти (а то десь 80-ті роки), а лише у 90-х, коли виявилось можливим реалізувати свій талант»³), автором якого є О. Гордон.

Шлях пошуку доказів обґрунтування літературних поколінь дев'яностиків і двотисячників лежить через усвідомлення теоретичних постулатів⁴, до яких, у першу чергу, відносимо підстави, умови формування та чинники існування літературного покоління. Досвід функціонування літератур-

¹ Там само.

² Якубовська М. У дзеркалі слова. – С. 39.

³ Там само. – С. 40.

⁴ Н. Лебединцева пропонує доволі всеохопне визначення літературного покоління: «Певне коло митців і пов'язаних із їх діяльністю мистецьких явищ, яких об'єднують співзвучні світоглядні орієнтири, зумовлені спільно пережитим історичним досвідом, а також специфічне емоційне “переживання світу”, далеко не завжди усвідомлене, але певним чином обов'язково проявлене в їхній творчості. Інакше кажучи, явище покоління в літературі визначає характерне світовідчуття, яке включає не лише світогляд, ціннісні критерії, моральні та естетичні первини творчості, але також – і це, мабуть, найважливіше – особливу психологічну реакцію на оточуючу дійсність, що проявляється насамперед на емоційному (міфологічному) рівні світосприймання» (Лебединцева Н. Українська поетична свідомість кінця XX ст.: трансформація архетипу Великої Матері. – С. 15).

них поколінь у попередніх століттях свідчить, що переважно об'єднання відбувалося на основі особистісного чи культурного чинника. Саме тому «покоління стає своєрідним медіатором між текстом і дискурсом, автором і читачем, пропонуючи можливі контексти для розуміння, наприклад авторської поетики»¹. До першого традиційно відносять вікові спільності та індивідуальні симпатії (наприклад, щодо світогляду, усвідомлення своєї ролі в літературі), «спільне чуття історичної доби, обстоювання суголосних артистичних ідеалів, <...> взаєморозуміння художніх смаків, шанування талантів»², а також «вираження мистецьких тенденцій у програмній формі»³. На основі другого чинника Л. Демська-Будзуляк визначає дві моделі літературних поколінь: «літературні покоління як спадкоємці певних культурних традицій та покоління як заперечення цих усталених традицій»⁴. Проте таке тлумачення є звичайною антиномією традиції й новаторства. Ця ж дослідниця розглядає літературне покоління як соціальну структуру, на вершині якої знаходиться «пасіонарна особистість, котра здатна створити міф нового часу. На другому щаблі такої піраміди знаходяться послідовники перших. <...> Третій щабель займають, як правило, плагіатори. <...> І в основі піраміди літературного покоління знаходяться самі читачі, – реципієнти новий ідей, поглядів, тенденцій. Без них повноцінне існування літературного покоління неможливе»⁵. Наразі дискусивним є розміщення читачів лише в основі піраміди, адже і послідовники, і плагіатори в першу чергу виступають читачами. Крім цього, поза увагою залишаються епігони, яких доречно було б в структурі розмістити між послідовниками і плагіаторами.

¹ Кіяновська М. Знаки поетичних поколінь у найновішій українській поезії. – С. 4.

² Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – С. 238.

³ Нова історія української літератури. Теоретико-методологічні аспекти. – С. 171.

⁴ Демська-Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації. – С. 156.

⁵ Там само. – С. 160.

Чинниками виникнення й існування літературного покоління Л. Демська-Будзуляк називає: «а) наявність генеративної самосвідомості; б) функціонування “літературної піраміди”; в) програмну пропозицію нового та декларацію мети; г) відношення до історичного часу; д) співвідношення авторської та генеративної свідомості; е) горизонт сподівань – витворення культурної перспективи»¹.

При цьому логічно припустити, що світогляд нового покоління не витворився сам по собі, а став цілісним продовженням покоління попереднього, де кожне з них зберігає свою самість і важливість. Ці покоління не можна протиставляти за критеріями «краще / гірше», а слідом за Г. Флобером, варто звернути увагу на те, що з плином часу мистецтво не «покращується», а «змінюється» і при цьому не тільки щось отримує, але щось суттєве і втрачає².

Зміна літературних поколінь ілюструє зміну якісного стану літератури завдяки зміні художньо-літературної свідомості, ознак і функцій літературних творів, складу літератури. Такий персоніфікований вимір літературного процесу («рух від однієї непересічної мистецької особистості до іншої»³) породжує літературні «зсуви», які «відбуваються здебільшого за часів “зміни віх”, коли стає очевидною потреба у відмові від існуючих принципів і засад, ідеологій і вчень, коли рішуче змінюється уявлення про цінності вічні й тимчасові, загальнолюдські й кастово обмежені, про добро і зло, моральне і аморальне»⁴. Унаслідок названих «зсувів» відбувається розрив «у послідовному, еволюційному плинові літературного життя»⁵. Тобто констатується вплив суспільства на мистецтво, але залишаються без уваги інші чинники розвитку літературного процесу – внутрішні закони розвитку

¹ Там само. – С. 162.

² Цит. за: Козлик І. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. – С. 162.

³ Чирков О. Літературний процес і письменник: вивчення в школі. – С. 31.

⁴ Там само. – С. 32–33.

⁵ Там само. – С. 29.

літератури та міжмистецькі й міжнаціональні впливи на рівні художньої творчості.

Перспективи теоретичних розвідок про покоління сформульовані М. Кіяновською: «При цьому взагалі не постає питання стосовно того, чим є “макропокоління” і “мікропокоління”, якими є розпізнавальні знаки, практично сформувалася тенденція не розрізняти покоління “біологічні” та літературні»¹. Але ж приналежність до покоління є своєрідним маркером для письменників, оскільки «різні покоління мають різні журнали, різні видавництва, різні інтернет-ресурси, різні фестивалі, різне все, а той, хто виходить за рамки “території” свого покоління, нерідко зазнає <...> своєрідної зміни в ставленні до себе в бік мінімалізації прав і дефакто дискриміналізації за поколінневою ознакою»².

У межах покоління утворюються літературні групи, засоби функціонального призначення яких передбачає різноманітні форми: творчість, соціокультурна комунікація, організація і проведення масових культурних заходів³. Літературні групи переважно представляють себе в антологіях, «найчастіше це стається як наслідок програмних заяв групи і її критичної концептуалізації. Такі документи говорять про групу як певну єдність і приписують їй певну історію, світогляд, цілі і так далі. Таким чином, ці документи спонукають читачів сприймати групу і реагувати на групу (чи на уявлення про групу), а не на певний вибір різних письменників»⁴. Помітно, що думки Д. Перкінса щодо літературних груп можна трансформувати в розмову про літературні покоління, особливо це стосується такого критерію, як програмні заяви. Поряд з іншими факторами, що впливають на формування літературних груп, чільне місце займає відчуття

¹ Кіяновська М. Знаки поетичних поколінь у найновішій українській поезії. – С. 5.

² Там само. – С. 4.

³ Романенко Г. Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір. – С. 155–156.

⁴ Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? – С. 94.

письменниками власної спорідненості (етнічної, політичної, естетичної тощо): «Те, що автор ототожнює себе з певною групою, звичайно, не означає, що така ідентифікація тотальна чи що вона поширюється на все його життя. Він має матеріальні умови, проблеми, попередників, впливи, інтереси, ідеали, цілі, цінності і таке інше, що пов'язують його з цією групою, але кожен член групи має свої особливості, і ця спільність, можливо, існує лише протягом певного відрізка часу»¹.

Практичне застосування теоретичних положень про літературні об'єднання маємо в праці Г. Романенка і В. Шейка, але щодо діяльності літературних угруповань в досліджуваний період маємо лише принагідну констатацію про функціонування більше сотні «клубних» об'єднань, які «самочинно налаштовували літературне життя на поліфонічний лад»².

Таким чином, визначена роль суспільного впливу (соціальних, політичних³ та інших обставин) для цілісного уявлення про літературний процес, але крім цього слід урахувувати культурний вплив і динаміку літературного процесу. Відповідно до думки про «вектор влади» драма, як генетично найбільш «владозалежна», вимагає окремого розгляду.

¹ Там само.

² Романенко Г. Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір. – С. 155–156.

³ Дійсно, обмежувати вплив влади на стан літературного процесу важко, але ступінь її впливовості відразу ставиться під сумнів, якщо розглядати такі чинники, як самосвідомість митців, їх прагнення групуватися, соцзапит, позбавлений «впливу влади», – очікування читачами високохудожніх одухотворених творів, у яких би порушувалися загальнолюдські проблеми.

Літературно-критична оцінка драматургії 1990–2010 років

Сучасна українська драматургія все частіше стає сферою досліджень істориків літератури та літературних критиків. Історики літератури вписують українську драматургію кінця ХХ – початку ХХІ століття в літературний процес, а літературні критики, даючи оцінку появі антологій¹, альманахів² тощо, ставлять під сумнів саме її існування.

У сучасному літературному процесі помітна тенденція письменників об'єднуватися в угруповання: асоціації, спілки, гільдії... А. Корнієнко, помітивши цю тенденцію ще в першій половині ХХ ст., окреслила її подвійне значення, суть якого складають «ідентифікація покоління (“молоді” супроти “старих”), а заодно єдність доктрин у межах завдань мистецтва і програми національного відродження»³. Згідно із законами класифікації, ці тексти повинні мати значну кількість спільних рис («читання творів може виявити подібність стилю, тематики і світогляду»⁴). Так, в Україні діє Гільдія драматургів України, під керівництвом Я. Верещака, програмою якої передбачено ліквідацію недоліків діяльності літературних критиків: «Діяльність <...> має бути спрямована, зокрема, на те, щоб відновити нормальний природний процес творення та оцінки п'єс»⁵, оскільки по-

¹ «У пошуку театру : Антологія молодой драматургії» (К., 2003); «Страйк ілюзій : Антологія сучасної української драматургії» (К., 2004); «Потойбіч паузи : Антологія молодих письменників столиці» (К., 2005). В останній книжці, крім поетів і прозаїків, представлені драматурги Анна Багряна, Леся Волошин, Олег Миколайчик-Низовець, Олекса Сліпець, Валентин Тарасов.

² Сучасна українська драматургія : альманах. – Вип. 1–4. – К., 2005–2007.

³ Корнієнко А. За естетичними критеріями. Проблема періодизації української літератури 1-ої половини ХХ ст. – С. 134.

⁴ Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? – С. 95.

⁵ Верещак Я. Комедія з нашою драмою // Сучасна українська драматургія. – Вип. 4. – С. 4.

мітною є неухважність і хибність деяких критичних оцінок, про що зауважує ще й Л. Залеська-Онишкевич («Деякі оцінки сучасної драми часто дуже несправедливі, роблять кривду і авторам п'єс, і нашій літературі»¹).

Підставою для такої думки літературознавця є ряд оцінок: О. Ушкалова («Певні трабли з драматургією – простіше кажучи, її мало. І я досі не розумію, чому»²), Ю. Іздрика («Сучасна українська драматургія становить корпус текстів, майже повністю позбавлених актуальності»³), І. Андрусяка («Назагал драматургії посутньо бракує нових ідей і, чи не найперше, національного художнього самоусвідомлення»⁴), урешті В. Махна, який оцінив стан розвитку сучасної драматургії як «тупиковий період»⁵. Несправедливість подібних оцінок вражаюча, хоча б тому, що О. Ушкалов, Ю. Іздрик, В. Махно мають власні драматургічні твори. І починаючи творити п'єси, варто було б вивчити стан сучасної драматургії, щоб уникнути необ'єктивності оцінок. Так, за двадцять років корпус текстів кількісно перебільшує півтисячі. Дійсно, це не значить, що всі вони художньо вартісні, але більшість з них актуальні, оскільки порушують як вічні проблеми, так і проблеми сьогодення; прагнення національного самоусвідомлення пронизує характери, конфлікти як зрілих драматургів, так і молодих авторів.

Справжнє занепокоєння викликає бездоказовість подібних оцінок, яка продиктована небажанням знайомитися з творами («Я знову ж таки не можу похвалитися, що читаю і знаю всю драматургічну продукцію чи всі театральні постановки в Україні»), здійснювати серйозне дослідження («Не буду зараз аналізувати, давати свою оцінку надрукованим в

¹ Жолдак Б. Вступ // У пошуках театру. – С. 128.

² Мельник О. Інтерв'ю з Сашком Ушкаловим для www.fact.kiev.ua.

³ Цит. за: Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес. – С. 317.

⁴ Андрусяк І. Латання німбів. – С. 21.

⁵ Любка А. Василь Махно: «Нью-Йорк – світ, але все ж не Всесвіт».

антології п'есам»¹) та об'єктивно оцінювати, що породжує звинувачувальні вирoki («Впадає в око очевидна літературна і культурна неосвіченість дуже багатьох представників цих поколінь (90-х і 2000-х – *Т. В.*), як наслідок – фактично неготовність цього покоління долучитися до творення “наповненої” літератури»²).

Логічно, що на існування безпідставних звинувачень реагують опоненти. Так, драматург В. Сердюк переконаний: «Коли б хоч один нормальний критик вчинив “розбір” хоч однієї з п'ес українських драматургів, драматургія відразу б заіснувала»³. В. Судьїн причину появи низькоякісних драматургічних творів пояснює незнанням законів драматургії та, відповідно, невмінням їх практично реалізовувати⁴. Б. Жолдак, заглядаючи в майбутнє, помічає й радужні перспективи: «Додати, що усі автори – наймолодші, п'еси, написані ними, коли їм не було 30-и років – то це означає засвідчити шалену перспективу нашої драматургії в цілому, адже ні для кого не є секретом, що п'еси (на відміну від віршів та оповідань) пишуться радше письменниками старшого віку»⁵. Крім цього, автор не враховує, що серед сучасних драматургів, є й зрілі письменники, які пройшли вже щаблі становлення в поезії й прозі.

Історики літератури відповіді на заявлені дискурсивні питання шукають, здійснюючи дослідження. Так, М. Шаповал окреслює три провідні напрями сучасної драматургії: біографічний («тексти, написані на підставі життя й творчості видатних людей»), неоміфологічний («з'являється багато п'ес-казок, п'ес-міфів, п'ес-фентезі»), експериментальний (мовний експеримент). Крім цього, літературознавець перераховує характерні риси сучасної драматургії: ігрова стихія, іронія, вільне поводження з паралельними та фантастич-

¹ Судьїн В. Передмова // У пошуках театру. – С. 9.

² Кіяновська М. Знаки поетичних поколінь у найновішій українській поезії. – С. 5.

³ Цит. за: Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес. – С. 317.

⁴ Судьїн В. Передмова // У пошуках театру. – С. 8–9.

⁵ Жолдак Б. Вступ // У пошуках театру. – С. 5.

ними просторами дійства, використання універсальних топосів і архетипів, органічно пристосованих до сучасних реалій, інтрига, карколомні повороти, струнка і прозора композиція¹. Н. Мірошніченко продовжує цей ряд: «тенденція до застосування притчі з елементами фентезі, презентація оригінальної світоглядної концепції, створення особливого цілісного світу в межах тексту»².

О. Бондарева на матеріалі української драматургії трьох останніх десятиліть, узявши до уваги «лише той матеріал, в якому жарові трансформації відбуваються у сполученні з міфологічними кодами», виявила «реальне співвідношення жанротворчих принципів і міфологічних структур у драматургії останніх десятиліть ХХ і початку ХХІ століття»³. При цьому дослідниця проаналізувала як окремо видані п'єси, так і альманахи, антології та побачила, що на зламі століть порівняно з драматургією 70–80-х років помітною стає «тематична або жанрова підпорядкованість, максимальна стандартизація драматургічних конфліктів, відсутність “дратівливого” матеріалу при сусідстві талановитих п'єс і одноденюк»⁴.

Замислюються літературознавці й над постаттю сучасного героя драматургії: «зображення героя, який є своєрідним “камікадзе” – одна з характерних рис української драматургії і, напевно, не є випадковою»⁵. Останнє твердження слід розглядати в контексті думок О. Білої у статті «Якого літературного героя потребує ХХІ століття?» Узагальнено цей герой повинен бути унікальним і незалежним, мудрим («Важливим складником є здатність робити висновки з пережитого, узагальнювати набутий досвід, поширювати його на інші події»), мужнім і хоробрим патріотом, носієм гордого нескореного духу, вимогливим до себе і своїх учинків, а най-

¹ Шаповал М. Поеднані спільним текстом // Потойбіч паузи. – С. 116–117.

² Нежданна Н. Про бажання, пошук і передчуття катастрофи // Сучасна українська драматургія. – Вип. 3. – С. 3.

³ Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. – С. 9.

⁴ Там само. – С. 5.

⁵ Мірошніченко Н. Повернення забутих. – С. 7.

головніше – це те, що «в основі творення образу героя новітньої літератури» повинні лежати ті духовні цінності, що роблять людину Людиною¹. Ця потреба зумовлена частково тим, що «у більшості сюжетів теперішніх п'єс усталене поняття героя зредуковано до символу колективного образу сучасника, котрий у цьому житті “героїть” самим своїм буттям, усупереч усім соціальним і духовним катаклізмам, водночас відбуває власну ініціацію та проходить процес архетипізації»². Зміщення смислового навантаження поняття «герой» помітили сучасний критик В. Терлецький («Герой нашого часу» – «фемінізований ожіночений напівчоловік», який уособлює «звиродніння патріархальних цінностей»³) й літературознавець Н. Зборовська («Героїв символічно замінили персонажі. Позаяк ідеться про втрату “мужності до життя”, тобто мужності діяти й боротися»⁴).

Л. Залеська-Онишкевич наголошує на важливості звернути увагу на час творення п'єс («Час їхнього написання – після Чорнобиля, як і після вибуху гласности, розпаду СРСР, це час відновленої незалежності України»), оскільки «саме час вплинув або і спричинив спосіб вислову: 1) іронічне трактування реальності та ностальгію за минулим у пошуку за індивідуальною ідентифікацією (досить типові постмодерні вислови відсутності себе-пізнання, відсутності комунікації з ближніми), 2) утікання у віртуальну реальність, і 3) страх перед апокаліптичною ситуацією»⁵.

Беззаперечним є факт, що кожна оцінка повинна мати точно фіксований предмет. Предметом уваги літературознавців переважно є альманахи сучасної драматургії, хоча й звертається увага на поодинокі п'єси.

Я. Голобородько, аналізуючи п'єси збірки О. Ірванця «Лускунчик–2004», відзначає схильність драматурга «поед-

¹ Біла О. Якого літературного героя потребує XXI століття. – С. 171–172.

² Когут О. Архетипні образи: ВІН і ВОНА в сюжетах сучасної української драматургії. – С. 155.

³ Терлецький В. Фрау Українська Проза: суцільна фемінізація. – С. 15.

⁴ Зборовська Н. Влада і свобода в романах Павла Загребельного. – С. 8.

⁵ Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. – С. 135.

нувати, схрещувати, зрошувати фінал і кульмінацію»¹. Уважно поставився дослідник і до постаті Леся Подерв'янського, який, ініціюючи сприйняття художнього тексту як умовності, що може бути позбавлена подій, «смислу» («У текстах Подерв'янського немає сенсу шукати смислу, натяків на смисл або хоча б імітації смислу»²), проголошує, що абсолютно усе може і має право стати предметом та об'єктом тексту. Літературознавець доходить висновку, що «його (Леся Подерв'янського – *Т. В.*) п'єси складаються з конструентів і конструктів, що входять до складу інших текстів, і, насамперед із прямих ремінісценцій», а «усією своєю текстовою поведінкою Подерв'янський маніфестує “нелітературність” своєї драматургії або, радше, своїх драматичних текстів»³.

М. Шаповал констатує домінуючий статус автора-персонажа в сучасній українській драматургії, обґрунтовуючи свої твердження на матеріалі однієї з п'єс О. Миколайчука-Низовця «Ассо та Піаф, або Перший тост за Мармоза», де драматург «подає нам цілу мозаїку авторських позицій, які корелюють між собою»⁴.

О. Галич у рецензії на монографію Оксани Когут «Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії 1997–2007 рр.» (Рівне, 2010), не применшуючи наукових досягнень дослідниці, ставить логічне запитання: «Чому дослідниця обрала саме такі хронологічні межі, а не, скажімо, 2000–2010 рр.? Адже згадане тут десятиліття нічим суттєвим не відрізнялося від того, яке можна було б назвати першим десятиліттям ХХІ віку»⁵. На жаль, відповіді на це запитання не знайдеться на сторінках монографії, оскільки єдиний теоретичний розділ присвячено сучасній українській драматургії крізь призму архетипної проекції. Пропонує

¹ Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблішмент. – С. 96.

² Там само. – С. 141–146.

³ Там само. – С. 143–144.

⁴ Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми. – С. 268.

⁵ Галич О. Новітня українська драматургія в рецензії Оксани Когут. – С. 114.

рецензент й інше означення на називання української драматургії вказаного періоду – новітня, послугуючись законами логіки. З одного боку, пропозиція вмотивована, оскільки новий – той, «який недавно виник, не існував раніше; який стосується найближчого часу; зовсім інший, не той, що був раніше»¹. З іншого боку, поняття «новітня» активно функціонує в літературознавстві на означення літературного періоду, починаючи з другої половини ХХ століття. Тож поняття «сучасна» є вужчим, хоча безперечно, що сучасна драматургія вписана в новітній літературний процес.

Літературно-художній журнал «Дніпро» серед інших своїх рубрик має й рубрику «Драматургія», яка містить тексти класичних і сучасних драматургічних творів, інтерв'ю з режисерами й акторами театрів України. Саме вони висловлюють своє концептуальне бачення сучасних драматургічних текстів, які б не лише існували як якісні твори художньої літератури, а й були придатними для постановки на сцені. Так, народний артист України В. Прусс: «Пишіть про вічне – про кохання, про дітей, про родину – важливішого в цьому світі немає!»² Художній керівник Донецького обласного академічного українського музично-драматичного театру М. Бровун вважає, що «сучасна українська драматургія – явище ще проблемніше, ніж сучасний український театр. Хотілося б творів, які б апелювали до вічних проблем, творів світового рівня. Звісно, можна й треба писати про суто українські проблеми, про те, що хвилює саме сьогодні. Проте, як на мене, сучасному глядачеві треба вже більшого»³. Провідний актор Донецького академічного музично-драматичного театру імені Артема О. Пшин висловлює побажання й щодо форми творів: «Створюйте сценічні багатодієві п'єси»⁴.

¹ Великий тлумачний словник сучасної української мови. – С. 789.

² Прусс Валерій: «Актор мусить мати воляче здоров'я, а драматург – відмінне почуття гумору!» – С. 143.

³ Байбак О. «Ми відкриті до співпраці». – С. 146.

⁴ Пшин Олег – синаптик, який грає на контрабасі! – С. 145.

Отже, спостерігається тенденція довести існування сучасної драматургії. Позитивним наслідком цього процесу є створення престижу драматургії 1990–2010 років («Оскільки сучасні драматурги часто мають філологічну освіту і поетичні збірки у доробку, то тексти нашої молодшої драми цікаві не лише для сценічного втілення, вони цікаві й для читання»; «Приємно спостерігати в сьогоднішніх текстах поетичну, оптимістично-сонячну настроєву домінанту, що вигідно маркує українську драматургію на тлі найближчого оточення, скажімо, тієї ж російської андеграундної п'еси з її переважним хронікально-документальним стилем»¹).

Уважний дослідник, проаналізувавши назви і зміст антологій, бачить прогрес не лише в тематиці й стилі п'єс, а й усвідомленні зростання від «молодої» драматургії до «сучасної».

Сучасна українська література, під якою розумітимемо літературу кінця ХХ – початку ХХІ ст., розвивається в перехідну епоху. Об'єктом детальнішої літературознавчої уваги кінця ХХ століття стали 90-ті роки, відповідно, й покоління дев'яностиків. Науковці оцінюють цей період як депресивний, але незважаючи на всю складність суспільних і культурних умов це покоління відбулося і спричинило появу нового – двотисячників.

Для ґрунтового вмотивування існування названих поколінь, а також з метою вписати їх в історію української літератури були з'ясовані критерії періодизації української літератури: культурно-історичні та літературознавчі – стильові, естетичні, змісто-формальні, персоналії.

¹ Шаповал М. Час без героя. – С. 29.

Огляд періодизацій української літератури ХХ століття показав, що 1990 рік став межовим при виокремленні досліджуваного періоду. А традиційним для істориків є поділ за десятиліттями.

Літературно-критична оцінка драматургії 1990–2010 років неоднозначна: з одного боку ґрунтується як на оцінці антологій, альманахів, так і окремих драматургічних творів, а з іншого на необ'єктивності, необґрунтованості поглядів критиків, що спричиняє негативні оцінки. Ліквідувати ці недоліки й покликане дослідження.

Монокритеріальні типології художніх конфліктів в українській драматургії 1990–2010 років

Вивчення української драматургії окресленого періоду крізь призму типологій здійснюватиметься з урахуванням теоретичних установок, розкритих у другому розділі. Представлення монокритеріальних типологій, які за своєю суттю є змісто-формальними, здійснюється з урахуванням ряду особливостей. Так, в основу кожної типології покладено один критерій. Аналіз типологій за критеріями здійснюється в послідовності, яка зумовлена появою певного типу конфлікту під час застосування методики аналізу художнього конфлікту. Наприклад, аналіз конфлікту йде від визначення учасників конфлікту, саме тому учасники конфлікту – перший критерій, який визначає типологію, з якої розпочинатиметься виклад матеріалу. Крім цього, значний вплив матиме взаємозалежність типологій¹ і пов'язаність критеріїв².

Повноцінно досліджувати типологію художніх конфліктів неможливо без урахування досвіду літературознавців. Так, О. Бондарева дослідження сучасної драматургії бачить

¹ Наприклад, нагадаємо, що антагоністичний конфлікт завжди гострий, а гострий конфлікт завжди яскравий.

² З урахуванням цього доцільно розглядати типології, в основу яких покладено такі критерії, як антагоністичність / неантагоністичність, гострота, глибина і яскравість у межах одного підрозділу.

у нерозривній єдності з драматургією 70–80-х років ХХ ст., що дозволяє науковцю помітити еволюційні зміни: «З кінця 70-х років ХХ ст. українська драматургія починає долати і деконструювати усталений соцреалістичний канон. <...> Відповідні зміни відбуваються в теоретичному осмисленні драми як літературного роду: особливо помітно загострюється концепт “конфлікт”, яким майже витіснено категорію “дія”; посилення конфліктних начал, їх протистояння сприяє міфологізації драматургічного мислення одночасно суттєво редагується тематичний діапазон драматургії, руйнується та скасовується жанровий стереотип однолінійної та безконфліктної п’єси або твору з “ігровим” конфліктом. У понятті “конфлікт” суб’єкт-об’єктна опозиція на межі 70–80-х підкреслено акцентується, а на схилі 80-х частково розмивається, аби у 90-ті рр. набуті ігрового характеру»¹. І дійсно, конфлікти, потрапляючи під ігровий модус, «підпадають під розчинні впливи віртуалізації і симуляції, за рахунок чого основним полем «гри» стає не стільки сценічний кін, скільки оболонка п’єс»², а зовні неконфліктний сюжет, унаслідок пришвидженої психологізації драми, «приховує рани та нариви у свідомості дійових осіб, які шукають нових принципів організації життя та моральних орієнтирів, але не знаходять адекватної мови, аби передати ті пристрасті, що вирують в їхній психіці»³.

Впливом ігрового модусу пояснюються й окремі висновки, до яких приходять дослідники під час аналізу поодиноких п’єс досліджуваного періоду. Так, Ю. Скибицька натякає на нерозв’язаний тип конфлікту у трагікомедії О. Погребінської «Дев’ятий місячний день», побіжно пропонуючи критерієм такої типології розв’язку художнього конфлікту: «Розв’язка розчаровує реципієнта, вона обманює його очікування, адже нічого не розв’язує, а навпаки, заплутує ще більше й дає ґрунт для кількох інтерпретацій»⁴.

¹ Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв’язку через жанрове. – С. 414.

² Там само. – С. 342–343.

³ Там само. – С. 426.

⁴ Скибицька Ю. Сучасна українська драма: мотиви та поетика. – С. 8–14.

Розуміння еволюції художнього конфлікту упродовж чотирьох останніх десятиліть дозволяє О. Бондаревій, аналізуючи родинне протистояння в драмі І. Коваль «Лев і Левиця» («Поганські святі»), побачити якісні зміни серед учасників конфлікту: «Тепер драматургічний конфлікт вбачається не у складному та внутрішньо напруженому житті непересічної людини, а моделюється штучно – як багаторівнева символічна структура, лише віддалено наділена біографізмом з присмаком школи І. Тена», – що приводить до символічного характеру п'єси: «Сцени розгортаються як мікропритчі, а за іменами протагоністів стоять не стільки біографічні персонажі, скільки соціальні маски або міфологізовані ампуа»¹. Літературознавець відзначає, що загострення родинного конфлікту дозволяє дослідити дисоціації особистостей².

Драматургія кінця ХХ – початку ХХІ ст. все частіше стає об'єктом зацікавлення літературознавців, які розв'язуючи порушені доволі глобальні питання, не обходяться без зауважень про художній конфлікт п'єс, але враховуючи його широкі функціональні можливості, ці твердження стосуються потенціалу художнього конфлікту визначати (формувати, видозмінювати) структурні компоненти творів, що лише частково сприяє міркуванням про типології художніх конфліктів.

Базові критерії однокомпонентних типологій художніх конфліктів

Учасники конфлікту і персонафікованість – два дуже тісно пов'язані між собою критерії типологій. На перший погляд видається, що учасники конфлікту визначатимуть його персонафікований тип у силу його антропоцентричного

¹ Бондарева О. Лев Толстой – драматургічний персонаж у родинному протистоянні (за драмою Ірени Коваль «Лев і Левиця» («Поганські святі»)). – С. 11.

² Там само. – С. 12.

характеру. Але однозначно констатувати такі висновки можна тільки внаслідок аналізу драматургічної спадщини досліджуваного періоду.

Вивчення учасників конфлікту доцільно здійснювати шляхом аналізу таких параметрів, як вік, соціальний стан, професія (рід занять), стать.

Аналіз назв п'єс дозволяє констатувати їхній високий потенціал щодо вказівки на одного з головних учасників конфлікту. Наприклад, «Пастушок на літо» І. Нагірняка, «Двоє обабіч Мерседеса. Історія кохання на дві дії» О. Клименко, «Весільний злодій. Комедія мафіозна» Я. Верещака, «Пустили Дуньку в Європу. Тижневі усмішки сатиричного дуету» М. Кульбовського, «Майстер» А. Шевердіної, «Чарівниця й жартівник. П'єса на 12 дій» В. Назаренка, «Помилка Королеви. Історична драма на дві дії» Ю. Лучинського тощо.

Дуже рідко автори вдаються до пояснення свого вибору дійових осіб і розкриття задуму твору. Подібну інформацію важко отримати від них і під час інтерв'ю, оскільки зазвичай обговорюються професійні (приналежність до сучасних течій, напрямів, ставлення до театральних фестивалів, зарубіжних театрів і драматургів) та загальноприйняті питання (Завдяки чому стали письменником? Що насажує до праці над новою книжкою? Як оцінюєте сучасний літературний процес?) Оригінально до розкодування учасників конфлікту підійшов А. Лукаш у «Ескізі Драми на дві дії» «Метаморфози (10 Діалогів Овідія і Карела Чапека)», де в передмові пояснив свій вибір дійових осіб провідною ідеєю п'єси: «П'єса написана на основі поеми “Метаморфози” Овідія і “Книги апокрифів” Карела Чапека. Таке об'єднання виявилось сильною ілюстрацією Ідей аналізу і синтезу Гармонії розвитку людини, яка можлива лише через перевтілення. Бо по Овідію “довго в одній постаті... не потриває ніщо”.

Чому ми зробили лише Ескіз Драми? Тому що використали принцип В. Маяковського у його п'єсі “Містерія-буфф” – сформулювали колізії, структуру драми, створили основні інтермедії та картини. Подальші доповнення і деталі Мая-

ковський і ми доручаємо режисерам і акторам, які будуть робити виставу. Це необхідно для її якості. <...>

Отже, ідея п'єси "Метаморфози" – висвітлення основних законів Гармонії, невідомих широкому загалу; форма п'єси – 10 діалогів Овідія і Карела Чапека»¹.

Представлення дійових осіб дуже різняться в сучасній українській драматургії: автори або дуже детально описують вік, соціальний статус, родинні зв'язки дійових осіб, або обмежуються лише вказівкою їхніх імен («Пам'ять серця. Історична п'єса» М. Мулика, «Пастка» В. Фольварочного, «День пригод, або 32 червня» В. Сердюка, «Постфольк» А. Захарченка, «Над часом» А. Багряної, «Портрет» Р. Кухарука тощо). Крім цього зустрічаються твори й без будь-яких вказівок: «Бран. Містерія» О. Різникова, «Регентка. Драматизована поема» І. Павлюка. У 1990-х роках домінують твори на історичну тематику і тому представлення дійових осіб авторами здійснюється дещо шаблонно. Наприклад, у п'єсі «Тричі крига замерзла» П. Марусик указує вік, соціальний статус (староста села, командир УПА) дійових осіб, їхні родинні зв'язки (його дружина, їхня дочка).

Мовознавці не оминають увагою сучасну українську драматургію, зокрема звертають увагу на імена учасників конфліктів. Так, О. Ожигова констатує: «У текстах сучасних драм реалістичного напрямку художні антропоніми найчастіше функціонують як засоби номінації, соціальної та вікової характеристики»². Свої висновки дослідниця ілюструє конкретними прикладами з творів: у п'єсі Неди Нежданой «Той, що відчиняє двері» «ужиті авторкою антропоніми Віра та Вікторія асоціюються з поняттями: 'віра' та 'перемога'»³. У п'єсах «Синдром молодой дружини» О. Гончарова, «Приймаки» О. Миколайчука, «Приходьте завтра» С. Щученка помітне «називання старших за віком або "вагомих" за соціальним статусом персонажів на ім'я та по батькові»⁴.

¹ Лукаш А. Метаморфози (10 Діалогів Овідія і Карела Чапека). Ескіз Драми на дві дії. – С. 13.

² Ожигова О. Як звати дійових осіб у сучасній драмі.

³ Там само.

⁴ Там само.

Варто зазначити, що учасниками конфліктів переважно є дорослі, якщо в 1990-х роках – це історичні особи або учасники історичних подій, то в 2000-х – «звичайнісінькі люди, яких ми зустрічаємо кожного дня на сходах, на вулиці, в кафе, у тролейбусі»¹. Крім цього, відбувається переосмислення життя видатних людей: письменників – Т. Шевченка («Сердечний рай, або “Оксана”» О. Денисенка, «І на оновленій землі. Драма-композиція в трьох частинах» С. Носаня, «Побите серце. Драматична поема» М. Братана), І. Франка («Таїна буття. Драма» Т. Іващенко, «Сповідь з постаменту. Вистава у 2-х діях з інтермецо. З останніх днів життя Івана Франка. За спогадами сучасників та листуванням» А. Смерякової), Лесі Українки («І все-таки я тебе зраджу. Драматична імпровізація» Неди Нежданой), Дніпровой Чайки («Світло надії. Драматична поема» І. Немченка), В. Симоненка («Остання мить. Поетична драма-містерія на 2 дії» С. Носаня), В. Маяковського («Був Маяковським... Трагедія» А. Гризуна), Л. Толстого («Поганські святі (Лев і Левиця). Драма на три дії» І. Коваль), діячів музичного мистецтва – В. Моцарта («Викрадення Моцарта. Драма на три дії» Ю. Лучинського), С. Крушельницької («Соломія Крушельницька. Драма-легенда» Б. Мельничука, І. Ляховського), Е. Піаф («Едіт Піаф. Життя в кредит. Драма» Ю. Рибчинського) та інших.

У «драмі» Т. Іващенко «Таїна буття» дві дійові особи – Іван Франко і його дружина Ольга Хоружинська. П'єса поділена на спомини, і саме завдяки першому спомину з'ясовується причина майбутнього родинного конфлікту. Дійовою особою першого спомину є гуцул-ворожбит, який повідує Ользі Франко: «Не тебе, пташко, чоловік твій любить. Серце йому не за тобою всихає»². Т. Іващенко виявляється гарним знавцем біографії письменника, саме тому спомини Ольги Франко детально характеризують зовнішність письменника і його вплив на майбутню дружину: «Франко носив тоді світло-

¹ Селезньов В. Смертельний трюк. Звичайнісінька історія на 2 частини. Можливо, навіть комедія. Взагалі ж, кому як заманеться // Осіння мелодія. – С. 47.

² Іващенко Т. Таїна буття. Драма // Сучасна українська драматургія. – Вип. 4. – С. 86.

сірий сюртук, білу вишивану сорочку. Мав руде волосся, яке закручувалось йому на голові. Зовні він не справив на мене особливого враження. Тільки очі запам'ятались – яскраво-голубі, розумні та іронічні. Але коли він почав говорити про літературу, вразив мене глибиною знань, умінням закохати в себе співрозмовника»¹. Перша зустріч не завершилась признанням у любові, Іван Франко не висловлює його й у першому листі, хоча в досить сухій манері пропонує обдумати пропозицію вийти за нього заміж: «Що сказали б Ви, якби який-небудь галичанин, приміром я, приступив до Вас з проською: будьте моєю дружиною, моєю жінкою? ...Ставлю се питання як гіпотезу і прошу Вас обдумати його як гіпотезу. Звісно, відповідь на те питання залежати буде від двох чинників: серця і розуму»².

Ольга Хоружинська, сподіваючись зігріти Франкове серце, погоджується на пропозицію. І за рік листування вона таки досягла результатів, адже при зустрічі у Львові «знаний <...> журналіст, письменник, фольклорист»³ каже: «Як я Вас люблю, Олечко!»⁴ Подібне зізнання вражає жінку, і зі свого боку вона обіцяє «бути гарною дружиною», оскільки ревності, як вона стверджує, їй не притаманно: «З'ясовувати стосунки, влаштовувати істерики – це також не моє. Я демократична у шлюбі...»⁵ Ось тільки І. Франко під любов'ю розумів спільну діяльність заради ідеї: «Наше майбутнє життя, Олечко, я уявляю собі так! З нашої тихої скромної хати повинна виходити струя могутнього, реального і розумного народолюбства. Я бажав би бачити в тобі, Олю, товаришку і помічницю в моїх працях літературних. І думаю, коли б нам удалося устроїти таку науково-літературну спілку, до якої я вважаю тебе спосібною, то життя наше уложиться, Олю, гарно і щасливо!»⁶ Для жінки це мало б бути знаком того, що не

¹ Там само.

² Там само. – С. 87.

³ Там само. – С. 89.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само. – С. 90.

варто буде очікувати від чоловіка надмірної уваги й ніжності, але Ольга Франко цього не зрозуміла, що й призвело до розчарування: «Виявляється Франкові байдуже, що їсти! Обідає він завжди з книгою... Або з часописом. Майже безтямно підносить ложку до рота. А очі від сторінки не відриває. Минуло лишень 2 місяці нашого подружнього життя. А мені здалося, що Іван про мене забув. На мене дивилися розумні, суворі очі, яким було байдуже – чи поруч я, чи відсутня. Навіть краще, якщо відсутня! І ці думки примушували мене страждати... Іваночку! Іваночку! Облиш працювати. У тебе є молода дружина»¹.

Т. Іващенко цілісно змальовує характер письменника, акцентуючи не тільки на родинній, а й ідеологічній характеристиці: «Я одного прагну – служити людям, своїй Батьківщині. Більш за все боюся не встигнути всього написати. <...> Головне для мене – Україну нашу вільною побачити»².

І навіть після народження сина, чому Франко зрадив, ніжні почуття до дружини так і не з'явилися: «Олю... Я... не люблю таких розмов...»³ Подарунки для дружини теж своєрідні – друкарська машинка, аби Ольга Франко допомагала у виданні журналу «Життя і слово».

З часом дружина поступово починає втрачати терпіння: «А от зараз прочитай мені останнього свого вірша», «Будь ласка, прочитай», «Ні. Я хочу, щоб ти прочитав вірш», «Я прошу: зараз прочитай мені вірш»⁴.

Коли Ольга Франко дізналася, що весь час її чоловік любив Ольгу Рошкевич, то її терпіння стало уриватися, що викликало й роздратованість чоловіка: «Олю, напиши мені на папері все, що ти жадаєш почути. Я підпишусь. Перечитай і тишся... Не ображайся. Я доволі іронічний, стриманий у почуттях. Жінкам такі не подобаються, але я такий. Духовність для мене вище за любов»⁵.

¹ Там само.

² Там само. – С. 91.

³ Там само. – С. 93.

⁴ Там само. – С. 94.

⁵ Там само. – С. 95.

Прихований конфлікт починає оприявлюватися і заго-стрюватися, що виявляється у ставленні дружини до чоловіка: вона перестає про нього дбати. І. Франко зізнається, що сам собі пере сорочки.

Рішення письменника перевірити свої почуття до Целіни Журовської і зустріч з нею змінюють емоційний стан чоловіка: додому І. Франко повертається знесиленим і безрадісним від зустрічі з дружиною. Усе це призводить до стабілізації конфліктної ситуації в родині. Дружина відчуває втому від постійних ревнощів, які руйнували колись благі наміри Ольги Франко. Негативні наслідки розгортання конфлікту починають впливати на дітей: «Іди на кухню, вари своїм дітям, що хочеш. А я буду відпочивати»¹.

Цей конфлікт так і не був розв'язаний, скоріше він був знятий, адже Ольга Франко стала слабувати на нерви, змінювати лікарні: «Потім хвороба почала прогресувати, і я не змогла бути поруч з чоловіком впродовж останніх років його життя. <...> Та й навіть коли я була вдома, прірва між нами не зменшувалась»².

Розгортання міжособистісного родинного конфлікту відбувалося паралельно з розгортанням внутрішнього конфлікту Ольги Франко, який розв'язався тільки тоді, коли жінка дізналася про заповіт Ольги Рошкевич: покласти до труни листи Івана Франка. Саме тоді Ольга Франко приходить до розуміння: «Як же ти любила його, Ольго Рошкевич! Любила... Не лукавим було твоє кохання... Хіба в тому була твоя чи його провина, що доля роз'єднала вас? Прости мені, Ольго Рошкевич! Прости мені, сестро!»³

У 1990-х роках основними учасниками конфліктів виступають гетьмани – Б. Хмельницький («Смерть Хмельницького. Драматична поема» Й. Струцкока, «Гетьман. Драма на 2 дії» М. Негоди, «Судна ніч. Героїчна драма в чотирьох частинах» С. Носаня), І. Мазепа («Туга. Драматична поема» М. Братана,

¹ Там само. – С. 110.

² Там само. – С. 113.

³ Там само.

«Брама смертельної тіні. Драма з двома інтермедіями на дві дії» В. Шевчука, «Мазепа. Психологічна драма на дві дії» С. Носаня), князівни – Євпраксія («Корона Євпраксії. Рок-феєрія» А. Цвіт (Цвид)), генерали УПА – Дмитрій Грицай-Перебийніс («Смерть генерала. Драматичний етюд» Я. Яроша).

Для порівняння змалювання драматургами долі різних видатних людей: творчих особистостей і політичних діячів звернемось до характеристики художніх конфліктів у «драмі з двома інтермедіями на дві дії» «Брама смертельної тіні» В. Шевчука. Важливим є й те, що письменники належать до різних поколінь, оскільки становлення Т. Іващенко як драматурга відбулось у 90-х роках, коли В. Шевчук уже був зрілим письменником.

Помітно, що автори вибирають доволі промовисті назви своїм п'єсам, які повною мірою відображають ідею творів. Так, розкодовування назви «Таїна буття» Т. Іващенко подає в прикінцевих репліках Ольги Франко: «Немає більше ні обіди, ні ненависті в моїй душі. Прости і ти мені, Іване! Як же ти страждав. Усе життя страждав... Навіщо нам всім, живим на землі, Господом призначено страждати?! Мабуть, наші страждання і є найбільшою таїною буття...»¹ Дія перша п'єси В. Шевчука знайомить читача зі страшним сновидінням Мазепи, який намагається розтлумачити його Мати: «А кожен, хто немолодий літами, починає думати про браму смертельної тіні!»² На Материну пропозицію сповідатися Мазепа погоджується поділитися думками, «які печуть».

І як у п'єсі Т. Іващенко, читачі спершу знайомляться з молодим Іваном Мазепою, який «красу світу здобути, думав»³, думаючи що сенс життя – успіх у жінок: «Я рвав ці квіти й думав, що знаю дорогу до справжнього щастя»⁴. Але такий шлях міг призвести тільки до порожнечі.

¹ Там само.

² Шевчук В. Брама смертельної тіні. Драма з двома інтермедіями на дві дії // Драматургія. – С. 198.

³ Там само. – С. 200.

⁴ Там само.

Допомогти подолати шлях бездуховності допомогла Мати, порадивши сину дружину – Ганну Половцівну, «тиху та благу», яка подарувала чоловіку доньку: «Таку любов й добру, що Бог її забрав, <...> її й покірливу жону мою»¹. Смерть рідних породила в Мазепи почуття страху, долати який чоловік вирішив пошуком слави, про що твердить у самохарактеристиці в діалозі з Матір'ю: «Це через страх перед смертю кинувся я здобувати чини у козацькому війську і почав грати у великому спектаклі життя. Відтак, не жінки мене почали вабити, а слава мирська»².

Самооцінка Мазепи суперечлива: «Я хотів жити, любити, бути любленим, я хотів добра Вітчизні своїй, не тільки собі слави, дбав про Вітчизну, скільки міг, ночей не досипав, бо важкий хрест – гетьманство, але душа моя плакала: відчував, що попри всі мої зусилля стаю шматтяною лялькою в чужих руках, і брама смертельної тіні поставала в моїх очах, і жах мене боров – диявол тоді наді мною реготав і регоче»³, – і це свідчить про його внутрішній конфлікт, який додатково зумовлює і ставлення до Мотрі Кочубеївни.

Помітно, що факт приналежності Мазепи до політичних діячів продиктував письменнику потребу представити його на всіх рівнях характеристики: від темпераментної до духовної. Це пояснюється задумом самого автора: «мене зацікавила не його велич, а його драма, самотність і безнадійність його героїчного чину»⁴.

Професії учасників конфліктів дуже різноманітні: керівники (управлінці) – президент («Нарада у Президента України. Українська п'єса на 2 дії, 7 картин» В. Мирщука), бізнесмени («Єврейський годинник» С. Кисельова, А. Рушковського, «Рододендрон. Драма на дві дії» А. Багряної), робітники сільського господарства – фермери, колгоспники («Вибори біля панелі. Фарс-пародія на дві дії» В. Герасим-

¹ Там само. – С. 201.

² Там само.

³ Там само. – С. 203.

⁴ Шевчук В. Мій театр і моє кіно // Драматургія. – С. 412.

чука), фахівці в різних сферах – вантажники («Тягнуть телевізор. П'єса на одну дію» В. Діброви), шахтарі («Останній забій. Трагікомедія» О. Росича), музейні працівники («Хата» О. Барвінок), фотографи («Один, або Будинок – під знос. Моноп'єса» Г. Долуханової). У майбутньому це допоможе визначити виробничий за тематикою тип конфлікту.

Увагу привертає небайдужість письменників до конфліктів за участю освітян, переважно професорів («Фрак для доцента. Комедія на дві дії» Б. Стельмаха, «Аспіранти. Сцена на дві дії» Л. Стороженка, «Зоря. Фантастична драма» О. Омельченко, «Сила орлинокрила» Б. Дерія, «Остання полеміка професора Добренка. Драма на три дії», «Докторська дисертація. Драма-притча на три дії» В. Працьовитого).

Цікавим наразі видається досвід В. Працьовитого як драматурга, оскільки автор є й дослідником драматургії: відомі його розвідки «Український національний характер у драматургії Миколи Куліша», «Національний характер в українській драматургії 20–30-х років ХХ століття», «Українська драматургія 20–30-х років ХХ століття. Жанрова модифікація», «Українська історична драма», «Національна самобутність драматургії Івана Франка».

В. Працьовитий об'єктивно поставився до змалювання причин, які формують характер науковця. Так, особистість професора з п'єси «Остання полеміка професора Добренка» формували трагічні життєві події: «Батьки його були репресовані. Його забрали в дитячий будинок, змусили відректися від батька, від родини... Змусили змінити прізвище... Тобто, позбавили всього, на що може опертися людина... Під час війни його зарахували до штурмового загону, який закидали в тил німців, щоб робити там різні диверсії»¹. Політична система диктувала негативну поведінку професора і його ставлення до учнів. Але в останньому листі Добренко виправив свою помилку, попросивши ректора призначити вихованця Максима на посаду завідувача кафедри. Отже,

¹ *Працьовитий В.* Остання полеміка професора Добренка // Весняні пориви. – С. 53.

можна припустити, що все життя професор знаходився у стані внутрішнього конфлікту, який був прихований і знайшов розв'язання перед смертю – написанням щирого листа.

У п'єсі «Докторська дисертація» драматург змальовує зовнішній конфлікт науковця Степана Петличного з родиною, колегами, ВАКом заради відстоювання власних наукових поглядів. Завдяки сильним рисам характеру і моральним способам боротьби автор докторської дисертації здобуває перемогу, а конфлікт розв'язується.

Сучасна українська драматургія презентує значну кількість текстів, де учасниками конфліктів є Він і Вона («Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше» А. Вишневського, «Самогубство самотності. Трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння» Н. Нежданой). Коли для драматурга семантика імені важливіша за безіменність, тоді автори наділяють Чоловіка і Жінку іменами, як у «нетрагедії на одну дію» А. Багряної «Пригости мене горіхами», де перед читачами постають сильний, здоровий Валерій – «привабливий чоловік років 35» та «свята» Ольга – «юна і симпатична панна років 22»¹. Така особливість сучасної драматургії вже була помічена літературознавцями: О. Когут не тільки виявила архетипи чоловіка та жінки на матеріалі сучасної драматургії (1997–2007 рр.), а й проаналізувала їхню трансформацію з розвитком сюжету та здійснила психоаналітичну інтерпретацію. У межах нашого дослідження важливий такий висновок дослідниці на матеріалі п'єси І. Бондаря-Терещенка «Пастка на миші»: «Світоглядний і комунікативний розрив між Ним і Нею посилюється різним особистісним сприйняттям реальності. <...> Антисвіт в драмі представлено архетипом смерті (трое повішених біля церкви) та рослинними символами обпеченого, покрученого листа і кольоровою символікою мідного та червоного»².

¹ Багряна А. Пригости мене горіхами. Нетрагедія на одну дію // Сучасна українська драматургія. – Вип. 3. – С. 7.

² Когут О. Архетипні образи: Він і Вона в сюжетах сучасної української драматургії. – С. 158.

Але без уваги дослідниці залишились п'єси, які мають одну дійову особу – Жінку з виразним внутрішнім конфліктом, як у «моноп'єсі зі стерео-ефектом» Неди Нежданой «Мільйон парашутиків», чи зіткнення неперсоніфікованих учасників, як у творі І. Гургули «Крісло. Гедоністика творчості», де дійовими особами виступають два чоловічі голоси – Фальцет і Тенор.

Діти як учасники конфлікту в п'єсах українських драматургів 1990–2010 років – не правило, а певніше випадок. Маємо на увазі п'єси І. Нагірняка «Пастушок на літо. Драма на дві дії» та О. Мунгальова «Мунк. Містерія-драма у чотирьох діях». Так, в останній художник Едвард Мунк змальований й у віці 9 років – Едді «русявий хлопчина». Але виразно характер дитини і її роль у розв'язанні конфлікту зображена все ж у п'єсі І. Нагірняка з подіями, локалізованими в школі-інтернаті. Першу характеристику хлопчика Сергійка зустрічаємо в репліках Марини Іванівни – дружини директора інтернату Садовенка: «Він такий дотепний, розумний хлопчик»¹.

Сергійко мріяв знайти своїх батьків, тож не дивно, що його сподівання виправдались і він опинився в родині Василя і Ганни. Інтернатівське виховання хлопчика високоморальним учителем (директором інтернату) сформувало такі риси характеру, як допитливість (саме тому Сергійко питає батьків: «А що у вас тільки одна книжка? Ви не читаете?»)² та загострене почуття справедливості, яке визначає оцінку хлопцем дії жінок, що залишають своїх дітей: «Нагуляла яка-небудь лахундра дитинку, а що з нею робити – не знає. Ось і здає в інтернат. Що й казати. Звірі за дітей горло перегризуть, а люди...»³ Саме тому хлопець гостро відчуває зміну ставлення батьків до себе. Уперше сумнів, а за ним і внутрішній конфлікт породила розмова з інтернатівським другом Крабом: «А може він правду сказав?.. Може, це не рідні?.. Може, їм просто знадобився пастушок на літо і вони

¹ Нагірняк І. Пастушок на літо. Драма на дві дії // Жіноча доля. – С. 117.

² Там само. – С. 147.

³ Там само. – С. 148.

взяли мене?... Та й з тими фотографіями. Загубились. Це що, голка? Їхні не загубились... Ой, що це я говорю»¹. Доброта хлопця визначила й мудре розв'язання конфлікту з батьками, причиною якому послужило безпідставне звинувачення в крадіжці грошей. Але безмірного накопичення заради покупки машини Сергійко зрозуміти не зміг, а пропозицію знову піти в інтернат сприйняв як зраду і пробачити не зміг: «Не хочу! Не піду!..»² Вибір Сергійка свідомий – хлопець просить директора інтернату стати йому батьком, розв'язавши таким чином свій внутрішній конфлікт і конфлікти дорослих.

Крім цього, автор побічно змальовує внутрішній конфлікт іншого сирітського хлопчика – Краба: «Ну нічого... (*зі злістю*). Нічого, ми ще побачимо!.. Ось вивчусь на співака, закінчу консерваторію, в театр поступлю... Оперний! Вийду на сцену, заспіваю і ... А вони (про батьків – *Т. В.*) в залі, уявляєш? Впізнають, звичайно. На колінах будуть стояти, вмовляти, щоб повернувся до них, а я й не подивлюсь в їх бік»³.

Своєрідна група учасників конфлікту – Янголи («Сотвореніє світу» О. Вортепського), нечиста сила («Скажена співачка з невідомим», «Сезон полювання на кохання» В. Тарасова, «Продана душа» Л. Дзюби) та міфічні істоти («Чарований Запорожець» Б. Жолдака).

Знання про тісний зв'язок критерію учасників конфліктів з персоніфікованістю вимагає приділити увагу саме цій типології, стверджуючи абсолютну перевагу персоніфікованих конфліктів. Але під час з'ясування сутності неперсоніфікованих конфліктів, тобто таких, які не втілені в діях окремих персонажів, про які дійові особи розповідають, стає помітною залежність критерію персоніфікованості від двох традиційних форм вираження – зовнішньої та внутрішньої, з явною перевагою в українській драматургії 1990–2010 рр. першої.

¹ Там само. – С. 153.

² Там само. – С. 184.

³ Там само. – С. 120.

Внутрішній конфлікт як єдиний і домінантний дуже рідко зустрічається в драматургічному творі (уже названі в цьому підрозділі моноп'єси, а також «мелодраматичний трагіглюк на дві картини у супроводі телефону» Л. Чупіс «Життя на трьох», «комедія на дві дії» Н. Максимчук «Кохання у стилі Челентано» тощо). Домінанту наразі складають п'єси, у яких відбувається поєднання внутрішнього конфлікту із зовнішнім: Ю. Іздрик «Білочка (разом з Шевою)», Н. Максимчук «Вся правда про міледі Вінтер», «Мелодія милосердя», «Коли ангели не сплять...», «драма-оперета» В. Махна «Coney Island», «драма на три дії» І. Коваль «Поганські святі (Лев і Левиця)», Л. Волошин «Ще одна притча про любов (Марта)».

На матеріалі п'єси Ю. Іздрика «Білочка (разом з Шевою)» проілюструємо аналіз внутрішнього конфлікту. Перед цим зауважимо, що Ю. Іздрик у літературі відомий більше як поет і прозаїк. Але і ця його творчість не так часто стає об'єктом наукових зацікавлень. Лише в журналі «Слово і час» маємо публікацію С. Бук «Форми нарації в романі Іздрика “Подвійний Леон”».

Назва п'єси вимагає пояснення автором його ставлення до станів зі зміненою свідомістю. Це письменник зробив, відповідаючи на питання журналіста «Бі-Бі-Сі»: «В деяких ваших творах герої вживають речовини, включно з алкоголем, або намагаються щиро їх не вживати. Це пережите на власному досвіді?», відповів: «Це може бути відображенням повсякденної реальності. Якщо ж йдеться про мене не як про автора, а як про людину – мені не подобаються будь-які стани зміненої свідомості»¹.

На сайті мистецької агенції «Арт-Вертеп» І. Самохід у статті «Іздрик / Комп'ютерні ігри у світі тексту» відзначив, що «протагоністи Іздрика губляться в навколишньому світі, зміцнюючи цю розгубленість алкоголем і власними психічними розладами; вони подорожують із нізвідки, наштотвхуються на якихось персонажів, потрапляють у якісь локації,

¹ Пиркало С. Іздрик: я писав з насолодою, близькою до фізичної.

але не можуть припинити цю безкінечну гру світу проти них і їх проти світу»¹. Первісне сприймання назви твору викликає асоціації з білою гарячкою, станом, який може виникнути в осіб, що зловживають алкоголем. Така назва не є випадковою, адже Він – дійова особа п'єси помічає в себе галюцинації (білочку), про що читач дізнається з її заперечень: «Нема в тебе ніякої білочки і галюнків немає. Допився ти лише до епілепсії. Та й то спорадичної»².

У п'єси Ю. Іздрика існує два тексти: текст театральної вистави, де грає Він і Вона, і текст кінострічки Бергмана «Тема» (за текстом, насправді ж – мова, скоріш, йде про фільм «Двоє блаженних» – «Благословенні»). У кожному з цих текстів діють Він і Вона, які знаходяться в стані конфлікту. Ще однією парою, яка перебуватиме в колі наших зацікавлень, буде Літературознавець чи Театрознавець – не-Він. Крім цього, кожен із дійових осіб має і свій внутрішній конфлікт між Я-справжнім і Я-вигаданим.

Взагалі, під внутрішнім конфліктом варто розуміти зіткнення позицій свідомості та установки в підсвідомій сфері психіки або боротьбу самих установок між собою чи з темпераментом.

Він – Вона (парочка із переповненої вокзальної поچهкальні): знаходяться в безконфліктному стані.

Він – Вона (пара, що відпочиває на лоні природи): лише завдяки розв'язці твору, читач зможе зрозуміти, що вони – актори п'єси. Їхнє знайомство (на початку твору) відбулося лише на професійному рівні.

Усвідомлення Ним відсутності щастя породжує і прагнення носити чужу маску, і страх бути собою, що своєю чергою сприяє формуванню таких рис, як манірність та егоцентризм, які й допомагають захиститися від оточуючого світу. Це визнає Вона: «До того всього ти ще й самовпевнений і невиправний егоцентрик»³.

¹ *Самохін І.* Іздрик. Комп'ютерні ігри у світі тексту.

² *Іздрик Ю.* Білочка (разом з Шевою). – С. 204.

³ Там само. – С. 204.

Вона – самовпевнена, самостійна жінка («Ти, здається, все волієш робити сама»¹), яка подавляє чоловічу ініціативність. Він визнає, що в її присутності вимушений «завжди почуватися винним, незграбою, неповноцінною потворою»².

Подібна відмінність характерів, подана за допомогою майстерно використаних прийомів само- та інохарактеристики, приводить до зав'язки міжособистісного конфлікту та внутрішнього конфлікту кожної з дійових осіб.

Першим існування міжособистісного конфлікту визнає Він: «Уся проблема полягає в тому, що я боюся наблизитися до тебе»³, «Чому я перед тобою чуюся повним бовдуром?»⁴

Розкриття зав'язки цього конфлікту тісно переплітається зі змалюванням внутрішнього конфлікту Його. Ця боротьба між бажанням бути почутим (*«він говорить, дедалі більше розпалюючись, збиваючись на крик, ніби боячись, що як його переб'ють, то він уже не зможе продовжувати, ніколи більше не скаже, оніміє»*⁵) і прагненням самотності, спокою (звичного способу життя – «Тільки хто тобі сказав, <...> Що я взагалі хочу бути почутим? Та мені, як хочеш знати, крім святого спокою, взагалі нічого не потрібно»⁶). Цей кульмінаційний спалах розв'язується дуже швидко і просто. Опановуючи власні емоції («Це я так. Понесло чогось»⁷), Він пояснює свій стан звичайною провокацією.

Весь розвиток подій побудований на пізнанні справжньої сутності кожного. Він намагається досягнути «допустиму дозу фальші», яку Вона може витримати⁸, адже провідна риса Його у спілкуванні з Нею – щирість: «Я ж чистий, як сльоза перед тобою. Відкритий, як нонстоп опівночі. Все на-

¹ Там само. – С. 206.

² Там само.

³ Там само. – С. 208.

⁴ Там само.

⁵ Там само. – С. 205.

⁶ Там само. – С. 206.

⁷ Там само.

⁸ Там само. – С. 207.

чистоту, як на сповіді. Та де ж ти ще такого знайдеш, класного і щирого...»¹

Унаслідок сприйняття подібної щирості в Неї з'являється бажання урятувати Його-справжнього. Кульмінацією їхнього міжособистісного конфлікту є відчуття («Здається, я хочу бути з тобою»²) і визнання закоханості: «Я закохалася»³.

Але ця кульмінація породжує внутрішній конфлікт Її: боротьбу між бажаннями бути сильною, самостійною і прагненням належати чоловіку («вмію все робити сама... чи волю, як ти сказав... хоча це й неправда... не волю... не цікаво... хто ж винен, що цікаво виявилось тільки з тим, хто... не знаю хто... вербальна примара...»⁴). Розв'язка внутрішнього конфлікту приводить до усвідомлення важливості знаходитись поряд не з ідеальним чоловіком, а з тим, від кого «йде енергія, пробиває щось, і край...»⁵

Не випадково Він під час їхнього діалогу звертає увагу на музику Саті: «Гей! Ну чуєш? Чуєш? Це Саті»⁶. З одного боку, ця музика є фоном у п'єсі, акторами якої є Він і Вона і покликана підкреслити стан закоханості Її, бажання бути єдиним цілим з Ним (Саті – в Індії – звичай самоспалення вдови на похоронному багатті разом з тілом чоловіка), – є нічим іншим як майстерним використанням омофон-алюзії.

Учасники конфлікту та форми його вираження переростають у більш складний критерій типологізування – тематику конфлікту, який вимагає розглядати їх у нерозривній єдності.

¹ Там само. – С. 209.

² Там само. – С. 211.

³ Там само. – С. 213.

⁴ Там само. – С. 217.

⁵ Там само. – С. 216.

⁶ Там само. – С. 206.

Тематика як критерій змісто-формальної типології художніх конфліктів

В українській драматургії окреслених підперіодів очікуються різні пріоритети порушеної тематики, які подаватимуться за масштабністю. Так, у п'єсах 2000-х років домінує змалювання матеріально-побутових конфліктів. Проте матеріальний конфлікт не подається в «чистому» вигляді, а майже завжди переплетений з інтимною лінією. Проілюструвати це можна на прикладі п'єси Н. Максимчук «Якось в офісі». Лео і Володимир – друзі, які мають спільний банківський бізнес. У часи кризи змогли уникнути банкрутства завдяки розсудливості та вмінню працювати з клієнтом: «Так, ми поки що надаємо нашим клієнтам відстрочки на оплату кредитів. Зараз усім скрутно. Люди не отримують зарплатні. Щоб зберегти клієнта, потрібно за нього боротися. Конкуренція надто велика. Коли ми починали, то були чи не єдині на ринку, а тепер банк на банку»¹. Погляди Володимира на роботу змінюються у зв'язку з одруженням: друг хоче забрати свою долю з бізнесу, бо зустрів «фантастичну жінку. Справжню акулу: розкішну, красиву, сексуальну, спокусливу блондинку»² на ім'я Лора. Саме вона за три місяці стосунків з Володимиром зуміла переконати його в тому, що хоче бути матеріально незалежною, для чого потребує в подарунок салон краси, і має підкреслювати статус свого чоловіка: «Лариса “валютна” жінка, одягається тільки від дизайнерів і обожнює коштовності»³.

Володимир, характер якого змальований тільки у ставленні до жінок та до бізнесу, постає ще аморальною люди-

¹ Максимчук Н. Якось в офісі // Коли ангели не сплять... – С. 224.

² Там само. – С. 225.

³ Там само.

ною: він абсолютно не дбає про інтереси тих людей, які опосередковано забезпечували його добробут: «Знизиш працівникам зарплатню, піднімеш відсотки за кредити»¹. Принагідно зауважимо, що Лео, на відміну від Володимира, цінує своїх працівників. Це проявилось на дні народженні Нонни Федорівни. Промова Лео сповнена доброти й поваги до працівника банку: «Шановна наша, вічно молода та квітуча Нонна Федорівна. Важко описати словами те, що ви робити для нашого банку. Ви душа цієї структури. Без вас ми нікуди. Дорога Нонна Федорівна, прийміть мої і нашого усього колективу щирі вітання з ювілеєм, здоров'я вам, щастя і всіх земних благ. Вітаємо!»²

День народження Нонни Федорівни – те подієве тло, на якому розгортається основний конфлікт п'єси. На дні народженні з'являється Володимир з Лорою. Авторка побіжно в діалозі Лори і Лео розповідає про їхній давній конфлікт, основою якого стало прагнення Лори високих матеріальних статків. Жінка «підло, уночі, забравши останні гроші з сейфа»³, покинула чоловіка.

При зустрічі з Лео Лора проявляє підлість, пропонуючи колишньому коханому поновити зв'язок: «Він не знатиме. Кохання важливіше за дружбу. Згадай, як хороше нам було разом»⁴. Тому вмотивованою виявляється розв'язка конфлікту. Лора, обманюючи чоловіків, збагачується, залишаючи записку Володимирі: «Пробач, любий. Але я не створена для сім'ї. Я тебе не варта. Каюсь, ніколи тебе не кохала. Передай Лео, що і його теж. Прощавай. P.S: Гроші і майно беру як моральну компенсацію. Привіт Лео. Ваша Лора»⁵.

Інші матеріально-побутові конфлікти в драматургії «двотисячників» вирізняються аналогічним зовнішнім виявом та відсутністю гостроти.

¹ Там само. – С. 226.

² Там само. – С. 237.

³ Там само. – С. 241.

⁴ Там само. – С. 242.

⁵ Там само. – С. 248.

Соціально-побутові конфлікти значно ширше представлені в сучасній драматургії («Пустили Дуньку в Європу. Тижневі усмішки сатиричного дуету» М. Кульбовського, «Coney Island. Драма-оперета» В. Махна, «Мелодія милосердя» Н. Максимчук).

Для ілюстрації буде проаналізована п'єса Б. Жолдака «Чарований Запорожець», оскільки в ній автор порушує проблему самоідентифікації¹ особистості, під якою розуміється «комплексна діяльність людини із самовизначення, результатом якої є тотожність людини з самою собою. Тотожність передбачає співвіднесення себе як “Я” з істинним “Образом Я”. Відповідно, самоідентифікація, будучи процесом вироблення “Образу Я”, передбачає уявлення про істинне й помилкове “Я”. Це уявлення народжується в процесі самовизначення, пошуку самоідентичності»².

Серед важливих функцій самоідентифікації як психологічного механізму формування ідентичності вчені називають «відбір нових особистісних та соціальних цінностей в структуру ідентичності; визначення індивідом значення та цінності нових елементів ідентичності та співставлення їх з попередніми соціальними цінностями, що також входять до структури ідентичності»³.

Науковці визначають три стадії, за якими відбувається самоідентифікація:

1) актуалізація залучення до структури ідентичності нових особистісних та соціальних цінностей;

2) переструктурування ідентичності відповідно до специфіки нових її структурних елементів;

3) визначення ієрархії пріоритетності нових елементів та порівняння їх з попереднім комплексом особистісно-рольових цінностей⁴.

¹ У деяких психологічних теоріях розрізняють колективну, соціальну та індивідуальну самоідентифікацію. Попри відмінності всі види самоідентифікації свідчать про те, ким вважає себе людина і як вона вписана в соціальну групу, у суспільство в цілому.

² Гребенюк М. Самоідентифікація як механізм формування ідентичності особистості. – С. 222.

³ Там само. – С. 223.

⁴ Там само. – С. 222.

«Химерна феєрія на дві дії без антракту або з антрактом» Б. Жолдака «Чарований Запорожець» не була предметом зацікавлень літературознавців. І тільки М. Шаповал стверджує, що в названій п'єсі «світ міфологізується у протилежному від християнства напрямі – його ілюзія “малознаної України” щедро зрошена архетиповими образами Роксани, Русі, Русави, Русани... У п'єсі несподівано міксовані козацька слава і вечори під тихими вербами, причому традиційне їх взаємозаперечення подолано прецікавими умовами гри, за якими всі жінки України позникали <...>, а структуру заповнено досить конкурентоспроможними русалками, що й одяг гарний носять, і всі проблеми козацькі вчасно розв'язують, і навіть воріженьків, звабливо пританцювуючи, легко зманюють до третього болота»¹. Але це твердження не наслідок спеціального дослідження, а бажання з'ясувати «настровеу домінанту» сучасної української драматургії.

Проте краще інтерпретувати твір, знаючи погляди автора. Так, на запитання: «Що потрібно взяти молоді для себе із Ваших творів?», – Б. Жолдак відповідає: «Взяти іронію, гротескові речі та не сприймати все прямо в лоб»². Драматург не схильний творити складні речі: «Я пишу те, що пишеться саме собою. Нехай воно буде легке, нехай буде яке завгодно, аби не було нудним, важким, складним для сприйняття»³. І хоча письменник в інтерв'ю не говорив, що саме стало поштовхом для написання п'єси, можна з упевненістю твердити, що це «Малоросійська балада» П. Гулака-Артемовського «Рибалка». Помітними видаються такі подібності: головні дійові особи – молоденький вродливий Рибалка та Русалка, головна дійова особа чоловічої статі знаходиться в стані тілесної самоідентифікації, у фіналі – «Рибалка хлюп!.. За ним пубовість вона!.. / І більше вже ніде не бачили Рибалки!»⁴

¹ Страйк ілюзій : Антологія сучасної української драматургії / автор проекту та упорядник Н. Мірошниченко. – С. 10.

² Жолдак Б.: «За майбутнє без «динозаврів»!»

³ Жолдак Б.: «У кожній газеті є кілька сюжетів, яких би вистачило на «Війну і мир»!»

⁴ Гулак-Артемовський П. Рибалка. Малоросійська балада. – С. 60.

Перший конфлікт, який підлягає аналізу, – внутрішній. При знайомстві з козаком у першій дії читач дізнається, що той зачарований власною вродою: «Ох, і гарний же я, нівроку. Їй-право. От бий мене сила Божа, коли се не так»¹. З одного боку, подібне замилювання власною вродою є ознакою самозакоханості. Так, у розмові з власною Подобизною, яка «цнотливіша навіть за свого господаря»², Михась стверджує: «Ох, однак же гарний я! Ну, їй-право, гарний – навіть я ніяк намиливатися на себе не можу...»³ Призначення і цінність власної вроди козак бачить у зваблюванні дівчат: «Ну чому, чому немає на Січі дівчат, га? Жалко, жалко вроди, навіщо вона мені, коли їх тут немає?»⁴ Занепокоєння Михася засвідчує його нереалізований вид внутрішнього конфлікту (між «хочу» і «можу»).

З іншого боку, маємо приклад тілесної самоідентифікації, який дуже часто розглядається як нижчий етап, пов'язаний з біологічними особливостями організму. Підтвердженням цьому свідчить хвилювання Михася, який затуляється, несподівано здогадавшись, «що там цікавого, в голого чоловіка»⁵, і усвідомивши здатність русалок бачити оголених чоловіків.

Русалка Роксана обурюється тим, що Михась не звертає увагу на русалок (це дозволяє оцінити ситуацію як конфліктну), розцінюючи подібне як вияв гордості, приймає рішення помститися: «Ну, стривай же, ми також маємо свою грізну зброю. У-у, жонозненавидники...»⁶ Так, внутрішній конфлікт Михася породжує новий зовнішній конфлікт, учасниками якого є козак і русалка (зав'язка конфлікту).

Роксана зваблює Подобизну, «чаруючи руками, голосом, косами»⁷ і доволі швидко затягує її на глибину. Утрата

¹ Жолдак Б. Чарований Запорожець // Страйк ілюзій. – С. 17.

² Там само. – С. 18.

³ Там само.

⁴ Там само. – С. 19.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

Подобизни не випадкова – такий поворот сюжету свідчить, що драматург – гарний психолог, адже розуміє, що процес тілесної самоідентифікації вимагає від людини представити собі власне тіло як зовнішній об'єкт, тобто вийти за його межі.

Крім цього, утрата власної Подобизни не приводить до очікуваного і, здавалося б, логічного загострення конфлікту. Стратегічною поведінкою козака наразі є уникання конфлікту. Почувши закличний звук сурми і усвідомлюючи своє козацьке покликання, Михась розставляє пріоритети між сумлінням і вродою на користь першого: «Та й Бог з нею, з вродою, раз вона така неслухняна. Не велика біда, йди собі, куди хоч! <...> Живуть же люди без вроди, і нічого, добре живуть. Врода! Оно коли що затівається»¹.

Самоідентифікація являє собою складну систему самопізнання й самооцінки. Самопізнання пов'язане з формуванням оцінних характеристик, що складаються в певну самооцінку людиною себе. Найважливішим фактором самопізнання є комунікативні відносини з Іншим, у свідомості формуються співіснуючі «образ мого тіла для мене» і «образ мого тіла для Іншого».

Між названими співіснуючими образами у свідомості Михася виникає конфлікт, і саме тому під впливом розмови з козаками він наважується пірнути в озеро: «Ні, якось воно в похід самому виступати без відображення не годиться»². Так відбувається загострення внутрішнього конфлікту і переструктурування ідентичності.

Роксана є втіленням упевненості («живемо без злиднів, ні в чім нестачі в нас нема»³), мудрості, грамотності (в оцінці Михася) і жіночої хитрості. Русалка відверто засуджує самозакоханість Михася («А, то ти на нього (відображення – *Т. В.*) милувався, замість того щоб Січ стерегти»⁴), чим допомагає у визначенні особистісно-рольових цінностей.

¹ Там само.

² Там само. – С. 21.

³ Там само. – С. 25.

⁴ Там само. – С. 23.

Михась, не маючи досвіду спілкування з жінками, виявляє боязкість, але перед світлицею Роксани долає невпевненість: «Йти чи не йти – хіба це питання для справжнього козака? Кого це я маю боятися, нехай усі інші мене бояться!»¹ Прагнучи звільнити власну Подобизну, приймає рішення повернутися на Січ. На Січі доволі швидко забуває про нове захоплення («Рада йде! Бач, добрий би я був козак, якби проспав її у чужої дівки!»²), що свідчить про вплив Роксани на самоідентифікацію особистості на професійному та національному рівні.

Не випадково в наступній дії Михась замальовується як козак, який не лише має добре розвинену інтуїцію («Чуєте, браття? Якась тиша незвичайна, як не перед добром»³), а й усвідомлює свою національну приналежність, що прочитується через заклики: «Мову, кажу, мову рідну треба вчити!»⁴, «Не дамо Русі вигибіти!»⁵ Таким чином, завдяки цій самоідентифікації розв'язується внутрішній конфлікт Михася, який не сумнівається в тому, що мова – засіб соціокультурної самоідентифікації. Отже, в юнака соціокультурна, національна самоідентифікація відбулася раніше, ніж тілесна, хоча така послідовність і не є закономірною. У процесі соціокультурної самоідентифікації Михась оцінює себе як частку українського козацтва.

З іншого боку, Михась визнає власну молодість і недовідченість: «А що я, молодий козак, можу, коли оно ви зарадити нездатні... Хіба я вам риба яка підводна, щоби на дніпровому дні знатися?»⁶

Бажання врятувати Січ і бути щасливим в особистому житті вимагає від Михася рішучих дій: «Кидається прожогом до водяного плеса і з розбігу зникає там»⁷. Усі останні дії

¹ Там само. – С. 24.

² Там само. – С. 27.

³ Там само. – С. 30.

⁴ Там само. – С. 31.

⁵ Там само. – С. 38.

⁶ Там само. – С. 37.

⁷ Там само. – С. 38.

козак здійснює, опановуючи себе, висуваючи раціональні поради. Так, русалкам він висловлює пропозицію: «Якщо ви знайдете на дні нашу зброю, то ми, козаки, визволимо вас од Синька-водяного назавжди!»¹ – на яку вони не лише погоджуються, а й згодом допомагають в боротьбі з яничарами (*«русалки починають пластично спокушати яничарів. Ті на якийсь час ошелешено німіють, а потім, забувши про військовий обов'язок, підтанцювуючи, кидаються до оголеної цієї краси»*²). Завдяки розуму та кмітливості він перемагає Синька: «Спокійненько бере його (папір – Т. В.) до рук, виймає кресало, викрешує вогонь, запалює невдалого документа й кидає його назад нечистому. Той заіграшки, бавлячися, ловить і, – вмить весь спалахує вогненним вихором!»³

Отже, Михась – цільна особистість, оскільки усвідомлює свою роль у системі соціальних відносин.

Останньою причиною, що могла породити конфлікт між Михасем і русалкою була відсутність можливості повінчатися: «Роксанко, я без попа – не можу...»⁴, але наразі розв'язати колізію допомагає пропозиція Нероздайтютюна: «Нас, спудіозусів, у Могилянці ще й не такого вчили. То я й повинчаю»⁵.

Драматург, будучи гарним психологом, продемонстрував один із проявів самоідентифікації – особистісний, акцентувавши увагу на тілесній (упродовж твору Михась пізнає й оцінює не лише власну зовнішність, а й статеву приналежність, унаслідок чого усвідомлює свою чоловічу привабливість) і соціокультурній самоідентифікації особистості.

Тілесна самоідентифікація представлена відразу на складнішому рівні. Не змалювавши становлення в ранньому дитинстві та в семилітньому віці, письменник показує, як цікавлять особистість взаємостосунки між чоловіком і жінкою, потяг, кохання.

¹ Там само. – С. 39.

² Там само. – С. 46.

³ Там само. – С. 42–43.

⁴ Там само. – С. 47.

⁵ Там само.

З іншого боку, Михась – козак-початківець. Зрозуміло, що маючи труднощі у спілкуванні з досвідченими козаками, він відчував відчуженість і прагнув знайти психологічний захист, знайшовши його в механізмі ідентифікації.

Соціокультурна самоідентифікація Михася представлена як діяльність, спрямована на задоволення духовних потреб шляхом саморепрезентації як представника певної соціальної групи (козаків).

Крім цього, гостроту показаних конфліктів можна оцінити як низьку, а їхнє ров'язання дає підстави характеризувати їх як конструктивні.

Етикетно-побутові конфлікти постають у цілому ряді п'єс 1990–2010 років («Викрадення Моцарта. Драма на три дії» Ю. Лучинського, «Коханець напрокат. Комедія» О. Косенка, «Білочка (разом з Шевою)» Ю. Іздрика, «Двое обабіч Мерседеса. Історія кохання на дві дії» О. Клименко, «Є!» О. Аулова, «Революція, Кохання, Смерть і сновидіння. П'єса або драматичний твір» П. Ар'є, «Душогуби і Дух капіталізму», «Реторта» М. Соколян, «Весняні пориви. Комедія на три дії» В. Працьовитого, «Азартні ігри. Комедія на дві дії» В. Герасимчука).

Серед усіх етикетно-побутових конфліктів окрему групу складають родинно-інтимні конфлікти, які домінують у 2000-х роках.

П'єса «Поганські святі» І. Коваль знаходить відгуки театральних критиків, для яких вона більше відома за назвою вистави «Лев і Левиця». Оскільки драматизм вистави завжди досягається завдяки гарно виписаному художньому конфлікту, то логічно, що саме конфліктність привернула увагу театрознавця В. Грицук. Науковець побачила, що «сюжету як низки подій з розвитком дії до кульмінації у цій п'єсі не існує, і режисерові довелося добре подумати, аби вибудувати композицію як цикли, як варіанти одного конфлікту. Цією циклічністю, комічно повторюваними трагічними ситуаціями п'єса перегукується з цілою низкою “антип'єс” абсурдистського напрямку. Конфліктність виростає тут не з драматичної

структури, а з природно протилежних світоглядних позицій Чоловіка й Жінки, які кидають варіації доказів одне одному кожного дня»¹.

У п'єсі І. Коваль «Поганські святі» перед читачами постає подружжя Толстих. І хоча письменниця зав'язку родинного конфлікту подає наприкінці твору, саме вона й буде поштовхом для його аналізу. Варто зауважити, що виявляючи розвиток конфлікту, драматург щоразу зауважує вік дійових осіб п'єси. Так, у ніч перед весіллям Леву – 34 роки, а Соні – 18.

Напередодні весілля Лев Миколайович вирішив залишити в Соні свій щоденник, аби вона «побачила у всій <...> потворній красі»² майбутнього чоловіка, оскільки і сам прагнув розібратися: «А що, як це знову тільки прагнення кохати, а не саме кохання?»³ Але ця самохарактеристика лише руйнує мрії нареченої: «Споганив мені цю ніч, що примусив навіки убити в собі дитину»⁴. У монолозі Соня розкриває те, що породило її внутрішній конфлікт: «У своїх мріях я уявляла собі чоловіка, якого покохаю, цнотливим і чистим. Я зможу вгадати кожну його думку та почуття, а він нікого не любитиме, крім мене, до самої смерті. Так я сподівалася. <...> ВІН МАВ БУТИ НЕВИННИМ»⁵. Так виявляється, що Соня була неготова до сімейного життя, і це стане першою причиною родинного конфлікту.

Перші п'ять років родинне життя подружжя було побудоване лише на задоволенні фізіологічних потреб чоловіка. Оцінка подається очима Соні («День за днем, рік за роком минають, а тут, на селі, нічого не змінюється. Повно мишей, слуги бурчать, цукру немає, а мій живіть роздимається через кожні півтора року. Що ж до Лева, то він байдужісінький до моїх справ. Він тільки постійно вимагає, щоб я ціка-

¹ Коваль І. Поганські святі // Лев і Левиця. Маринований Аристократ. – С. 12.

² Там само. – С. 93.

³ Там само.

⁴ Там само. – С. 95.

⁵ Там само.

вилася всім тим, що робить він»¹) та Лева («За ці п'ять років я втратив себе, я став дріб'язковим та нікчемним. А найгірше, що це сталося зі мною тоді, коли я одружився з жінкою, яку палко кохаю»²).

Попри це Соня все одно кохала свого чоловіка і тому доклала максимум зусиль, щоб створити гармонійне родинне життя. У наступний період життя, змальований авторкою, Леву – 39, а Соні – 23. Сімейна ідилія постає в авторській ремарці: *«Соня відчиняє двері, й Лев заносить у дім скриню. Діти підбігають подивитися, що там усередині. З криками й сміхом вони дістають звідти маскарадні вбрання. Соня, Лев, їхні діти перевдягаються. Діти – в арлекіна, пастушку, гусара, ведмедя. Соня вбирається у вечірню сукню, Лев натягує на себе костюм Наполеона»*³.

Вибір костюма – невинна деталь у п'єсі, оскільки з її допомогою читач має можливість додатково дізнатися про риси характеру Лева: амбіційність, енергійність, агресивність, розвинуту волю. Крім цього, психологи помічають, що носії «комплексу Наполеона» (наразі орієнтуємось на бажання бути схожим на Наполеона, а не на зріст) – гострі соціопати, які не здатні керуватися у своїх діях нічим, крім своїх потреб, а також повністю зневажають думки інших людей. Тож подальша поведінка Лева є цілком умотивованою.

Період 47–50 років – це час його письменницького злету («Нарешті **ми** пишемо «Анну Кареніну» без перерви. Він змінює цілі рядки. Перекреслює цілі речення. І це плетиво закарлючок лиш я здатна розшифрувати. Я не сплю ночами, переписуючи, і вранці кладу йому на стіл нові сторінки. А надвечір він змінює геть усе»⁴), пошук власного сенсу життя. На цьому етапі подружнього життя в родині Толстих останній раз говорять «Ми». У подальшому житті кожен з членів родини відстоював власне «Я».

¹ Там само. – С. 87.

² Там само.

³ Там само. – С. 85.

⁴ Там само. – С. 81.

Далі І. Коваль змальовує сімейне життя через кожні десять років. Лев висловлює спрямованість власного наміру творити добро людям: «Я намагаюся... стати людиною. **Я** можу допомагати іншим. **Я** можу жити в мирі. **Я** можу боротися зі злом навколо мене»¹. Соня ж констатує, що творити добро Лев може виключно іншим людям, абсолютно забуваючи про родину: «**Твої** біографи напишуть, як ти помагав набирати воду з криниці водовозові... але ніхто не напише як **ти** жодного разу не подав напитися своїй хворій дитині... як жодного разу не посидів і п'яти хвилин біля її ліжка, щоб дати **мені** відпочити»². Лев же звинувачує Соню в нерозумінні: «Замість підтримувати **мої** ідеї, **ти** їх паплюжиш. <...> Усе, що для **мене** дорогоцінне – спокійне життя на природі, праця з селянами, – **тобі** ненависне»³.

У 52 роки Соня втрачає здатність тримати негативні емоції в собі і висловлює невдоволення життям (розподілом домашнього навантаження) не лише Левові, а й дітям: «Коли народився Ванечка, **я** годувала його зболілими грудьми, готувала Львовичку до вступних іспитів, переписувала рукопис вашого батька й керувала маєтком. У нас за столом і досі збирається принаймні двадцятьоро людей. **Я** тридцять п'ять років складаю меню на обід. <...> **Я** стомилася від постійних турбот про вас...»⁴ Саме тому Соня знаходить собі друга для душі – Танєєва: «**Я** не хочу, не можу жити без цієї невинної дружби. <...> Цього разу **я** не підкорюся твоїм забаганкам!»⁵ Непорозуміння з дружиною провокує внутрішній конфлікт Лева: «Моя любя Соню! **Я** вирішив зробити те, що намислив зробити уже давно, покинути тебе й прожити останні роки з Богом, а не з плітками, фортепіанними вправами та грою в теніс. **Я** вже більше не можу жити з цим страшним конфліктом між **моїм** життям і **моїм** сумлінням.

¹ Там само. – С. 73.

² Там само. – С. 69.

³ Там само. – С. 71.

⁴ Там само. – С. 55.

⁵ Там само. – С. 59.

Для **мене** власність і розкіш гріховні, для **тебе** вони – неодмінна умова життя»¹.

Наприкінці свого життя Лев стверджує, що любов не існує: «Насправді, ані любов, ані кохання не існують – є лише фізична потреба тіла»². Лев характеризує себе як справжній егоцентрист: «Головне, щоб любив **я**. А що інші роблять, не моє діло!»³ Подібну оцінку зустрічаємо і в інохарактеристиці Соні: «За **твоїми** пошуками доброти, під **твоєю** любов'ю до людства, ховається шалене бажання – прославитись»⁴.

І лише коли Лев уже опинився в труні, приходять справжнє усвідомлення його життя: «**Я** був лихим і порочним чоловіком», «У мене всі можливі вади: заздрість, жінколюбство, ненажерливість, егоїзм, лицемірство, лукавство», «**Я** невірний брехун, а замолоду ще онаніст, ненажера...»⁵

Оцінив Лев і життя Соні: «Твоє життя спирається на два примітивні почуття, любов до чоловіка й любов до дітей»⁶, «Хто завжди тринькав гроші на дітей і досі тринькає?», «Дякуючи тобі, вони повиростали ледарями й марнотратниками»⁷, – що свідчить і про різні погляди подружжя на виховання дітей.

Звертаючись до досвіду психологів, також варто зауважити, що звинувачення Левом дружини в марнотратстві продиктоване почуттям страху втратити дружину, у стосунках з якою відсутнє взаєморозуміння. Критикуючи Соню, Лев намагався посіяти думку, що без чоловіка дружина не проживе. Соня ж через марнотратництво виявляла своє незадоволення лідерством чоловіка.

Конфлікт між чоловіком і жінкою так і залишився нерозв'язаним. Лев у заповіті передав усі права Черткову; і цей учинок Соня охарактеризувала як підлу зраду. Внутрішній

¹ Там само.

² Там само. – С. 53.

³ Там само. – С. 47.

⁴ Там само. – С. 45.

⁵ Там само. – С. 31.

⁶ Там само. – С. 49–51.

⁷ Там само. – С. 37.

конфлікт Соні теж залишився нерозв'язаним: «Мені ліпше вмерти, ніж побачити вираз жаху на твоєму обличчі», «**Я** <...> зроблю все, чого захочеш», «**Я** буду лагідна з тобою»¹.

Отже, ця родина не мала спільних сімейних цінностей, вагомих для кожного, а взаємні звинувачення не привели до змін у поглядах, характері та звичках Софії та Лева. Лев постає в п'єсі агресором, оскільки є імпульсивним, з гіпертрофованою потребою уваги до себе, ревним, а Софія – жертвою, бо весь час відчувала свою залежність від чоловіка, безсилість, що сприяло формуванню низької самооцінки.

Таким чином, І. Коваль представила конфліктну родину Толстих, у якій між чоловіком і жінкою існували тривалі негативні емоційні стани, які породили зовнішній конфлікт, але шлюб упродовж кількох десятиліть існував завдяки терплячості Софії та її здатності шукати компроміси, хоча й завершився розлученням: Лев покидає родину майже перед смертю. Усі учасники конфліктів, крім зовнішнього конфлікту мали внутрішній конфлікт між «хочу» і «мушу».

Сьогодні сучасні українські драматурги розширюють форми існування своїх творів, що дозволяє поставити питання про мережеву літературу. Міркування з цього приводу висловлює Т. Мельник (Добрушина), об'єктивно оцінюючи цей феномен: «Означення мережевої літератури можна трактувати двозначно: з одного боку – як абсолютну авторську свободу та максимальне наближення до читача, а з іншого – непівський простір стирає грані поміж критеріями: автор-професіонал, автор-аматор»². Оскільки мережева література – складова сучасного літературного процесу, то цілком закономірно, що й вона знайшла свого дослідника – Ю. Завадського («Віртуальна література. Нарис типології та поетики»). У зв'язку з нечітким дефінуванням поняття «мережева література», автор використовує його «як умовне позначення специфічного літературного явища, суть якого полягає в

¹ Там само. – С. 35.

² Мельник (Добрушина) Т. «Digital Романтизм». Що таке маргінальність, або Література походженням з нету.

залежності літературного тексту від його віртуального носія, зміна якого не може не викликати змін у структурі цього тексту»¹. Таке авторське трактування зумовлене багато-значністю поняття «мережева література», що позначає твори, уперше опубліковані в мережі, і будь-яку оцифровану літературу.

Об'єктом дослідження наразі стають п'єси Какабомби «Люди та мавпи», Лисого і Бубна «Він мене любить», у яких змальовані як внутрішні, так і зовнішні інтимні (любовні) конфлікти. Ці твори крім публікації в мережі Інтернет знайшли й книжкове видання.

На жаль, в «Антології українського самвидаву» під «ні-ками» важко встановити особистість письменника, а відпо-відно й існування критичних зауважень про твори.

У творі Какабомби «Люди та мавпи» діалог відбувається між молодими колегами – Дівчиною і Хлопцем. Їхня колізія побудована на з'ясуванні можливості виховання щирого піклування про кохану і бажану людину. Хлопець принци-пово не вірить у щирість стосунків та й докладати особливих зусиль для цього не хоче. Він вважає, що фраза: «Моя кра-сунечко, моя красунечко»² і подарунків раз на тиждень буде достатньо. А свою дівчину поряд він бачить мавпочкою, яку можна навчити створювати комфорт. Дівчина ж виявляється мудрішим знавцем жіночої психіки. Розуміючи і знаючи, що жінки прагнуть весь час чути підтвердження своїй непере-вершеності, Дівчина радить: «Але щось подібне треба казати кільканадцять разів на день»³. Ця колізія в конфлікт не пе-реростає, бо дійові особи не прагнуть відстояти свої переко-нання, а просто залишаються при своїх поглядах.

У п'єсі Лисого і Бубна «Він мене любить» конфліктуюча пара – Він і Вона. Те, що автори у представленні дійових осіб її характеризують як Пиявку, дає уявлення читачам

¹ Завадський Ю. Віртуальна література. Нарис типології та поетики. – С. 23.

² Антологія українського самвидаву 2000–2004 / упор. О. Ворошило, В. Муж. – С. 38,08 %.

³ Там само.

про визначальні риси характеру жінки – набридлива, уміє пристосовуватись до оточення.

Запропонований діалог служить для змалювання внутрішнього конфлікту жінки між реальним і бажаним життям. Невдоволеність власною зовнішністю, посадою, сексуальною привабливістю призводить до конфлікту між «хочу» і «можу». Пиявка працює в Науково-дослідному інституті газопроводів і труб. Можна припустити, що в минулому була зовні привабливою. Про це свідчить самохарактеристика: «Я в молодості зупиняла поглядом поїзди»¹. Нині це невпевнена в собі жінка, яка навіть не надсилає Йому в асьці фото, хоча прагне фізичної близькості з цим чоловіком. На доказ першого свідчить бажання знайти і надіслати фото Claudia Schiffer, Julia Roberts, Naomi Campbell. Та й акцентує увагу співрозмовника Пиявка лише на деяких частинах свого тіла: «В мене прекрасні ступні, прекрасні цупкі ноги. Еротична родімка між великим і вказательним пальцями правої ноги»². Про невпевненість говорить емоційний стан жінки – вона збуджена, знервована, не контролює власні дії: то вмикає, то вимикає аську, репліки мають істеричне емоційне забарвлення, барабанить пальцями по столу. Але про наявність бажань свідчать слова: «Я тебе хочу!!!!»³

Бажання оволодіти 25-річним хлопцем виникло для розв'язання внутрішнього конфлікту незадоволеної жінки, яка любила і хоче переконати себе, що й нині бажана для чоловіка з минулого: «Але він мене любить!!!»⁴ Конфлікт у п'єсі не розв'язується, а лише констатується, хоча досить оптимістично звучить останнє авторське пояснення: «Поки що все. Далі буде»⁵.

Моральні конфлікти постають у цілій низці п'єс: «Вигнанці. Сучасна поетична драма. Дві дії» С. Носаня, «Любовні

¹ Там само. – С. 47,26 %.

² Там само. – С. 47,60 %.

³ Там само. – С. 47,26 %.

⁴ Там само.

⁵ Там само. – С. 47,60 %.

зигзаги. Драми в двох частинах з прологом і епілогом» Л. Бернакевич, «Весільний злодій. Комедія мафіозна» Я. Верещака, «Остання полеміка професора Добренка. Драма на три дії», «Докторська дисертація» В. Працьовитого, «Пастушок на літо. Драма на дві дії» І. Нагірняка, «Майстер» А. Шевердіної, «Вся правда про міледі Вінтер» Н. Максимчук.

Головний моральний конфлікт у п'єсі Л. Бернакевич «Любовні зигзаги» розгортається між Любомиром – випускником школи і Нелею – племінницею тітки Килини в селі на початку літа. Авторка значну увагу приділяє розкриттю характерів учасників конфлікту. Аналіз рис характеру Любомира і Нелі дає право дізнатися, що молоді люди в житті керуються різними принципами моралі. Так, поведінку Любомира у ставленні до людей визначає альтруїзм, чесність, справедливість і доброта. Саме тому друзям він пропонує ніколи не залишати один одного в біді й прожити життя «красиво, чесно, у дружбі»¹. У ставленні до коханої дівчини хлопець керується почуттям любові – прагне жити заради неї.

Неля ж до хлопця ставиться як до селяка, «погано вихованого молокососа», з яким тимчасово можна провести разом час: «Якщо між нами щось і було, хоча я вже про це і забула, то тільки тому, що мені тут нудно, і я мусила чимось розважитись»².

Неля не розрізняє почуття любові й кохання. Для неї любов – фізичне задоволення: «Це потяг особи чоловічої статі до жіночої і навпаки. А коли досягається всього – любов згодом проходить. І починається все спочатку, тільки об'єкт вже інший»³.

Неля – безмірно жорстока жінка, яка не визнає своєї вини у смерті Любомира. Її байдужість межує з антидуховністю: «Мені, звичайно, дуже жаль Любчика, він подавав

¹ Бернакевич Л. Любовні зигзаги // Любовні зигзаги. – С. 67.

² Там само. – С. 102.

³ Там само. – С. 104.

надії, з нього були б люди, але... нещасні випадки зустрічаються скрізь»¹.

Отже, авторка трагічно розв'язує моральний конфлікт. Але негативне ставлення до зрадливості друзів Любка засвідчує перемогу моральних принципів життя.

Драма як рід літератури не відкрита до змалювання звичаєвих конфліктів. Українська драматургія має небагато таких прикладів – І. Карпенко-Карий «Мартин Боруля», Л. Українка «Бояриня», М. Куліш «Мина Мазайло». Не виняток і сучасна українська драматургія, хоча автори інколи звертаються до констатації окремих звичаїв. Так, наприклад, у п'єсі В. Веретенникова «Запороги» констатуються звичаї XVII ст.: «Таких жінок у часи Івана Сірка дарували як найціннішу коштовність у гареми турецького султана і татарських ханів»². Службову функцію виконує конфлікт між Ханом і Андрієм, сином воеводи Ромадана. Андрій, керуючись самоповагою, на пропозицію Хана присісти в ногах у кайданах, дивується: «Гостем? У вас у гості в кайданах ходять? Дивні звичаї»³.

Наречена Андрія Оксана шанує українські звичаї: «На моїй Батьківщині, за звичаєм, косу розплітає старша дружка в суботу ввечері»⁴. Хан, знущаючись, твердить, що шанує чужі звичаї, і погоджується на шлюб Андрія й Оксани за умови: «Поеднаєтесь тоді, коли станете правовірними і лише Аллахові будете молитися»⁵.

Отже, автор використовує знання й шанування звичаїв українським народом для вираження конфлікту між українським народом і турецьким ханом.

Правові конфлікти побіжно змальовуються у творах сучасної української драматургії. Так, М. Кульбовський розкриває внутрішній конфлікт жінки, яка опинилася в Європі

¹ Там само. – С. 105.

² Веретенников В. Запороги. Драма на 2 дії. – С. 9.

³ Там само. – С. 30.

⁴ Там само. – С. 31.

⁵ Там само.

на заробітках і порушує закон – здійснює крадіжку білизни в магазині, бо «прикольна вещь»¹. Конфлікт набуває зовнішнього вияву і доволі швидко розв'язується: керівник групи сплачує штраф і обіцяє його вирахувати із зарплати.

Політичне тло як основа для конфлікту широко постає в українській драматургії 1990–2010 років – «Гнат Перевесло. Драма на дві дії» І. Нагірняка, «Прощання з матір'ю. Драма на три дії» В. Працьовитого, «Марія – княгиня Рівненська (Несвицька)» І. Білоуса, «Вибори біля панелі» В. Герасимчука.

У статті-передмові до п'єси І. Білоуса «Марія – княгиня Рівненська» письменниця Г. Сербіна зазначила основні риси характеру Марії Рівненської – «ніжна і любляча, смілива і міцна, здатна перемагати горе і працювати, знаходити себе у спілкуванні з народом, поважати його»².

Так, Марія вийшла заміж у п'ятнадцять років, що їй нагадує донька Анастасія: «Ти теж виходила за татуса у п'ятнадцять»³. Сімейне життя Марія будувала на свідомих почуттях любові, вдячності: «Спасибі Господу, він подарував тебе для мене. Як я тебе кохаю, дорогий!»⁴ Подібне ставлення до родинного життя не випадкове, а успадковане: «Я горюся своїми батьками і пращурами»⁵.

Логічно, що десятки років подружнього життя були для неї безтурботними: «За 20 років життя тут я пальцем не поворохнула... Книги, бали, гуляння...»⁶, «Раніше жила за Семеном, як за кам'яною стіною, ніяких тобі турбот – тільки й чула: “Я сам, Марійко!”»⁷

Чоловік також характеризує ставлення дружини до родини: «Як каже моя Марія, служити Богу і родині й будеш... спокійно... спати!»⁸

¹ Кульбовський М. Пустили Дуньку в Європу. Тижневі усмішки сатиричного дуету. – С. 18.

² Білоус І. Марія – княгиня Рівненська (Несвицька). Драма-притча. – С. 11.

³ Там само. – С. 16.

⁴ Там само. – С. 18.

⁵ Там само. – С. 55.

⁶ Там само. – С. 38.

⁷ Там само. – С. 52.

⁸ Там само. – С. 31.

Саме тому смерть чоловіка порушила внутрішній душевний спокій жінки. Марія, знаходячись у стані розпачу, утрачає бажання жити: «Господи! Боженьку! Молюся тобі!.. Благаю! Дай мені волю... візьми мене до мого Семена, до моєї коханої людини! Я не хочу все життя плакати за ним і страждати на цьому світі. Я вирішила вмерти, але помру з твоєю допомогою!»¹ У зав'язці твору спостерігається констатація внутрішнього конфлікту Марії та змалювання причини майбутньої зміни характеру жінки.

Отець Макарій намагався переконати Марію знайти новий сенс життя. І лише його останнє звернення («Тобі не підняти Семена! Не повернути його!.. Не думай про свою загибель, тобі жити треба. Не бійся самотності, не турбуйся про те, де тобі взяти їжу та одяг. Подумай про квіти, як вони ростуть і для чого ростуть. Цінуй, бережи своє життя і пронеси його стільки, скільки призначено Господом. Змирися, Маріє! Іди до людей, будь з ними, вони тобі допоможуть і ти допоможеш їм»²) мало успіх. Мати закликає й доньку перестати плакати та констатує розв'язку свого внутрішнього конфлікту: «Здається, святий отець допоміг мені очистити душу від зайвих думок. Я буду твого татуса до кінця днів моїх кохати, але.. повинна заспокоїтись... опанувати собою і розпочати нове життя»³. Марія, опинившись у стані розгубленості («Здається, що я зупинилася серед дороги... і ні сюди, і ні туди...»⁴), шукає порятунку у святих місцях: «Мені зараз необхідно поїхати до Київської Печерської лаври. Я повинна просити у Господа прощі, а звідти побувати в інших соборах та монастирях»⁵.

Відвідування святих місць надає сили і сили Марії. Вона має намір «побудувати замок, розбудувати Рівне, попросити у короля Магдебурзьке право»⁶. Крім цього «мріє розви-

¹ Там само. – С. 35.

² Там само. – С. 37.

³ Там само. – С. 38.

⁴ Там само. – С. 52.

⁵ Там само. – С. 40.

⁶ Там само. – С. 56.

вати торгівлю, відкривати школу, дати можливість працювати і торгувати продуктами селянам»¹, а «кінцева мрія не тільки надати життя новонародженому місту Рівне, але і дати йому можливість розвиватися, зростати та захищати себе»².

У своїй діяльності Марія керується принципом, який висловила Костянтину Острозькому: «Якщо кожен із нас буде жити не за принципом “Я”, а за принципом “Ми”, – наші землі перестануть бути убогими й незахищеними»³. Тепер її поведінку визначають справедливість, чесність, вимогливість, тактовність – риси ідеального керівника.

Розкриваючи характер Марії, драматург змальовує її спілкування з різними верствами населення. Так, у розмові з мешканцями Марія проявляє уважне ставлення («Є нагальна справа, аби порадитися з вами»⁴) і наполегливість («Я наказую вам... усім прибути на раду»⁵). Особливу повагу Марія проявляє до старожителя Дідо Божого: «Ваша старість заслуговує поваги»⁶. Конфліктні ситуації виникають у Марії зі знахабнілими боярами та вожаком татарського війська Ремедеем. Першим Марія демонструє владу: «На своїй землі я господиня і робитиму все те, що надумала»⁷. У спілкуванні з Ремедеем її поведінку визначала мужність і сміливість: «Не горлай, татарине... я тебе не боюся. Окрім смерті, ти нічого мені не зробиш. Але і тобі не уникнути смерті на Русі-Україні»⁸. Завдяки цим рисам характеру конфлікти були доволі швидко вичерпані.

Наслідком такого мудрого управління стало втілення мрій у життя.

Тож не випадковою є оцінка Короля: «Невже така прекрасна, скромна, мудра, ніжна жінка у змозі керувати таким

¹ Там само. – С. 57.

² Там само. – С. 65.

³ Там само. – С. 57.

⁴ Там само. – С. 49.

⁵ Там само.

⁶ Там само. – С. 59.

⁷ Там само. – С. 66.

⁸ Там само. – С. 81.

величезним господарством, цілим краєм»¹. На думку Короля, це можливо тому, що Марія мала серце, «котре палає вогнем нестримної сили, може запалити серця своїх соратників»².

Марія упродовж життя залишалася віруючою людиною. Тож дбала, щоб у збудованому місті побудувати і православний собор («Сьогодні на нашому Вічі ми повинні схвалити або не схвалити питання про побудову у нашому Рівному собору»³), і синагогу для євреїв («Обіцяю вам, Іцику Лейбовичу, що наступною будовою буде ваша синагога... Вибирайте місце для неї»⁴), але щоразу, приймаючи рішення, княгиня не забувала радитися з людьми.

Сенс свого життя Марія Несвицька висловила в останньому монолозі: «Кожна хвилина, кожен день мого існування на нашій грішній землі були заповнені піклуванням не тільки за моїх рідних, близьких, побратимів, але і за людей, державу, мою Волинь, за правду і віру Православну!..

Я не прошу для себе ніякої плати. Ні злата, ні слави, лише хочу, аби мої нащадки згадали мене у своїй молитві добрим тихим словом»⁵.

Отже, досліджуючи взаємовплив конфлікту й характеру в проаналізованій п'єсі, приходимо до ряду висновків: драматург у творі змальовує внутрішній конфлікт Марії та ряд міжособистісних конфліктів Марії із зовнішнім оточенням; внутрішній конфлікт швидко розв'язується завдяки багатому духовному потенціалу жінки, а зовнішні – завдяки таким позитивним рисам характеру, як справедливість, чесність, мужність, що й проявилися саме в конфліктах; характер Марії стабільний і чітко окреслений, але зазнав змін під час розв'язання внутрішнього конфлікту. П'єса ґрунтується на історичних фактах (у 1481 р. на одному з насипних островів річки Усті княгинею Марією збудовано замок із дубових ко-

¹ Там само. – С. 97.

² Там само. – С. 101.

³ Там само. – С. 110.

⁴ Там само.

⁵ Там само. – С. 116.

лод, який обнесено оборонними ровами. Марія Несвицька здобула від польського короля Казимира Ягеллончика для Рівного Магдебурзьке право. У документах починає іменувати себе Марією Рівненською. 21 грудня 1500 р. Марія Рівненська отримує від польського короля привілей на проведення ярмарку в місті. 1–11 липня 1507 р. Зігмунт королівською грамотою надає княгині Марії право вічного володіння замком та містом), тож можна зробити висновок і про правдивість зображення характеру головної дійової особи.

У творі В. Герасимчука вже сама його назва «Вибори біля панелі» вказує на історичну подію – президентські вибори 2004 року.

Драматург після представлення дійових осіб пояснює не лише задум п'єси, а й її жанрове визначення: «Написати п'єсу про сучасні вибори хотілося вже давно. Спостерігаючи упродовж багатьох років за нашими президентськими і парламентськими виборами, на яких переважали брудні технології і війни компроматів, так і кортіло взятися за їдку політичну сатиру і вивести на сцену “героїв”, які безцеремонно втручаються в чуже особисте життя, поливають суперників поміями, кидають у виборців гранати, приписуючи це своїм політичним конкурентам, щоби скомпрометувати їх. <...>

Та ось прийшла наша Помаранчева революція. Прийшла і пройшла. І в її озоні же вкотре спочатку завис важкий дим чорних піар-технологій, а потім неприємним осадом випав на наші душі... Люди стомилися від цього всього! Їм потрібні відпочинок і свято. Тому замість їдкої політичної сатири раптом захотілося створити фарс, добродушну пародію, буфонаду, щоб учорашні виборці, упізнавши у дійових особах прототипів і самих себе, не тільки задумались над серйозними речами, а й від душі посміялись та відпочили, як і належить після довгих, виснажливих трудів»¹.

Змальовуючи події в одному з українських сіл, В. Герасимчук зосереджує увагу читачів виключно на передвибор-

¹ Герасимчук В. Вибори біля панелі // Сучасна українська драматургія. – Вип. 1. – С. 147–148.

ній кампанії. Ці події оцінені й істориками: «Відразу після реєстрації кандидатів почався збір підписів на їх підтримку. Він також перетворився на своєрідну психологічну війну – кількість підписів мала слугувати аргументом у дискусіях про ступінь електоральної підтримки»¹; «Зрештою, симпатії й антипатії виборців на загал склалися вже у середині 2004 року, тому вся подальша передвиборна риторика й дедалі більша передвиборна істерія, старанно роздмухувана штабами з обох сторін, не так впливала на розподіл голосів, як сприяла взаємній запеклості у боротьбі двох головних претендентів та їх прихильників, перетворювала кампанію на змагання в абсурдному чорному піарі»².

Реакцію письменників на історичні події оцінює О. Бондарева: «Нещодавня історія продовжує імпульсувати творчі шукання драматургів, змін же зазнає переважно спосіб її інтерпретації та художньої рецепції, а вектор подібних змін спрямований від подолання стратегій історичного наративу до формування нових ігрових полігонів та ризоморфних постісторичних перформативних жанрових одиниць. Несподівано після тривалого і на сьогодні майже нормативного “скасування історії” сучасна історико-політична сюжетика знову примхливо пульсує через низку кон’юнктурних драматургічних текстів: останнім часом окремішню нішу опосідають нашвидкуруч написані низькопробні п’єси, присвячені українським президентським виборам 2004 року (“Лускунчик–2004” О. Ірванця та “Вибори біля панелі” В. Герасимчука). <...> Інтенсивність суспільно-політичних процесів настільки випереджає сьогодні їх естетичну рефлексію, що навіть пришвидшена реакція драматургів на актуальні історико-політичні зрушення, як правило, стає одноденкою і поступово закономірно випадає з літературного процесу»³.

¹ Касьянов Г. Україна 1991–2007. Нариси новітньої історії. – С. 308.

² Там само. – С. 301–302.

³ Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання. – С. 83–84.

Виправдання подібним негативним оцінкам хочеться знайти у жанровому визначенні твору. В. Герасимчук визначає жанр твору як фарс-пародія. Ш. Морон висловлював думку, що фарс викликає примітивні почуття¹. Особливості конфлікту цього жанру науковцями не визначені. Проте, твердження авторів вишівського підручника «Теорії літератури» («У фарсі чимало фізичних зіткнень, ексцентрики, <...> гострих і динамічних ситуацій, що швидко змінюють одна одну. За рахунок таких змін, а також вільного перенесення дії з одного місця в інше, досить швидко розгортається сюжет»²) наштовхує на думки щодо особливостей конфлікту фарсу – динамічний, у ньому швидко настає розв'язка, зіткнення мають не лише словесний, а й дієвий характер.

У п'єсі В. Герасимчука «Вибори біля панелі» події відбуваються «в одному з українських сіл у наші дні»³. Перед читачами постають дійові особи, які уособлюють два табори влади (Віктор В'ющенко і Віктор В'янукович) та народ, який представлений в образах діда Зінька та баби Федори.

Але політичний конфлікт у творі представлений двопланово. З одного боку, зіткнення між народом і головою колгоспу, а з іншого – зіткнення двох кандидатів на посаду голови колгоспу.

Так, розглядаючи перший план політичного конфлікту, зауважимо, що погляди народу вкладені в уста Влада Ярівського (завітахофермою, редактор колгоспної стінгазети), який обурливо заявляє: «Діду Зінько і бабо Федоро, односельчани! Сьогодні голова колгоспу знов обматюкав усіх спочатку в конторі, тоді на козофермі, а потім на тракторній бригаді! Вилаяв людей ні за що і заявив, що знімає з усіх половину заробітної плати. Усім ясно чому – він зібрався будувати собі ось цю, вже третю, хату»⁴, – це те, що спричинило куль-

¹ Цит. за: Паві П. Словник театру. – С. 556.

² Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – С. 315.

³ Герасимчук В. Вибори біля панелі // Сучасна українська драматургія. – Вип. 1. – С. 147.

⁴ Там само. – С. 148.

мінацію конфлікту. Причиною ж конфлікту служило систематичне невиконання обіцяного («Так от – ми саме тому і обрали вас головою нашого колгоспу, бо ви пообіцяли, що відправите у космос попереднього голову (так, щоб наші очі його більше ніколи не бачили) і ми на чолі з Вами сягнемо небачених висот»¹): «Що дізнався світ про наш колгосп за роки Вашого головування? Хіба те, що тут народився, але не хоче жити Коля Хитрик, який ще в молодості утік із села, прилаштувався в Києві і якимсь у Палаці спорту перед десятками телекамер вискочив на боксерський ринг, на якому котрогось із братів Кличків тримав на руках міський голова Олександр Омельченко. А решта – ганьба: корупція на свинофермі і в конторі, політична цензура у колгоспній стінгазеті і Ваша нецензурна лайка, від якої на птахофермі дохнуть кури, а в корівниках перестають доїтися корови!»² Розв'язкою цього конфлікту послужили нові вибори голови колгоспу, де претендентами на посаду стали Віктор В'ющенко і Віктор В'янукович.

Віктор В'ющенко постає в оцінці Влада: «Віктор Андрійович починав із простого касира, потім закінчив технікум і був завідуючим свинофермою, а після інституту став головним економістом. Це достойна кандидатура: по-перше, він прекрасний спеціаліст, а по-друге, він ніколи додому зайвого шматка свинини не візьме і, образно кажучи, ніколи нікому свині не підсуне»³.

Прихильники опонента Віктора В'ющенка визначають ознаки його ненадійності: «А ви згадайте, скільком своїм дітям наші попередні голови колгоспу хати построїли! А тепер порахуйте, скільки дітей у В'ющенка...»⁴ Таку позицію С. Моненка підтримує баба Федора: «Хіба ж В'ющенко буде про колгосп думати, як у нього стільки дітей?! Він про своїх дітей думати буде!»⁵ Тоді як Віктор

¹ Там само. – С. 149.

² Там само.

³ Там само. – С. 150.

⁴ Там само. – С. 153.

⁵ Там само.

В'янукович, в оцінці С. Моненка, постає «надійним» кандидатом.

Для змалювання конфлікту світоглядів двох кандидатів на посаду голови колгоспу автор розкриває їхнє ставлення до виборців. Так, і В'янукович, і В'ющенко називають своїх виборців дорогими, укладаючи в це слово різний зміст. С. Моненко на вухо В'януковичу розповідає: «Дуже дорогих, Вікторе Федоровичу, дуже дорогих... Дідові Зінькові ми даремнісінько подарували нові труси, бо він все одно збирається голосувати за В'ющенка, а бабі Федорі купили ось нові ваяльки...»¹ Коли ж Влад тихо до В'ющенка сказав, що їхній виборець поки що не дуже дорогий, В'ющенко занепокоєно відповів: «Як це “не дуже дорогих?” Що це означає?»² І для Т. Машенко, і для Влада В'ющенко – авторитетна особистість. Його позиція («Хто незаконно привласнював колгоспні гроші, хто різав для своїх потреб колгоспних свиней і овець, хто носив із ферм молоко і яйця – ті будуть суворо покарані!»³) мала безперечний вплив: продукти, узяті для обіду, були віддані односельцям.

Причину конфлікту світоглядів слід бачити в різному ставленні претендентів на посаду до своїх опонентів. Так, В'янукович завершив звернення до виборців словами: «А що на мене нападають прибічники Віктора В'ющенка, і особливо завідувача козофермою Тоня Машенко, то тут скажу словами нашого прем'єр-міністра Віктора Януковича, який під час своєї передвиборчої кампанії у Донецьку заявив: “Толковых людей намного больше, чем этих козлов, которые нам постоянно мешают жить”!»⁴ А В'ющенко навів заклик В. Ющенка до урядовців: «Тож не затуляйте народові сонця»⁵.

Але справжнє ставлення кандидатів до народу розкри-
те через характери представників електорату та за допомо-

¹ Там само.

² Там само. – С. 154.

³ Там само. – С. 154.

⁴ Там само. – С. 162.

⁵ Там само. – С. 163.

гою авторських ремарок. Так, С. Моненко хоче примусити Діда Зінька голосувати за В'януковича. Для цього він лякає заборонаю давати зерно та дерть курям і корові, погоджується закривати очі на крадіжку соломи, пропонує випити мирову. Але незважаючи на цей широкий спектр засобів Дід Зінько поставив хрестик не навпроти В'януковича¹. І в цьому епізоді розкривається справжнє ставлення С. Моненка до виборців: «Що ж це ви – за гроші партії пили, а голосувать за нашого кандидата не хочете? Так діло не піде...»²

Для того, щоб уникнути політизації дослідження, ми не наводили фактів на підтвердження достовірності зображених подій у п'есі, які знаходять своє відображення в історичних картинах, але для уникнення голослівності майбутніх висновків зупинимо увагу на тому факті, який повторюється не в одній праці: «Опозиційна преса із задоволенням повідомляла про факти тиску на виборців, яких змушували ставити підписи за В. Януковича, <...> в деяких селах худобі робили щеплення в обмін на підпис господаря у необхідній графі»³, – «Якщо ж людина втрачає (чи навіть просто амортизує) свою гідність, вона стає учасником трагікомічного водевілю, як показує сценарій президентських виборів. Селянин веде корову робити щеплення – і мусить ставити свій підпис на підтримку провладного кандидата»⁴.

Крім політичного конфлікту в п'есі представлені й родинні колізії, але знову ж таки на ґрунті політичних протистоянь. П. Ховшек констатує: «Навіть дід Зінько і баба Федора опинилися в різних таборах»⁵. Автор не змальовує розвитку подій цього конфлікту, а подає його розв'язку, яка є символічною розв'язкою і власне політичного конфлікту між опонентами. Так, у корівки Баби Федори народилося два бички: «Та бичок же один такий рудий і з підковою на лобі,

¹ Там само. – С. 165.

² Там само.

³ Касьянов Г. Україна 1991–2007. Нариси новітньої історії. – С. 308–309.

⁴ Пахловська О. Ave, Europa! – С. 265.

⁵ Там само. – С. 159.

ну точно, як ото на палатці В'ющенка. <...> А другий білий-білий»¹. Але поведінка бичків різна, що й було помічене господарями: «Отой білий, то обидві дійки виссав. А другий, що з підковою на лобі, одну дійку виссав, а другу – нам залишив...»² Тлумачення знамення Дідом Зіньком («Ось бачиш! В'ющенко не раз говорив, що багаті поділяться з бідними, коли він стане головою колгоспу. От нам Бог і послав цього бичка з підковою на лобі. Розумненький бичок – поділився з нами, значить... Це знаменіє, бабо! Це знаменіє! Це Бог підказує нам, що новий голова і ті, що з ним, поділяться з нами і не все “виссуть” із нашого колгоспу...»³) сприяє зміні політичних поглядів Баби Федори. Отже, політичний і родинний конфлікт мають одну спільну розв'язку.

Таким чином, для художнього конфлікту фарс-пародії притаманне протистояння двох рівнозначних характерів, за допомогою яких висміюється неповноцінність суспільних явищ. Політичні події наразі виступають основою історичного змісту художнього конфлікту. Крім цього, політичний конфлікт може зумовлювати й родинний.

Розглядаючи художній конфлікт як модель життєвого конфлікту, можна стверджувати, що історичний зміст художнього конфлікту у творі – модель зіткнень політичних осіб, що виявилась у конкретних подіях і має закономірну причинно-наслідкову природу.

Двоплановий художній конфлікт, який змальований у творі, має особливість: його перший план не замальовується, а постає з вуст дійових осіб. Драматург дуже майстерно обрав один із шляхів розв'язання конфлікту – трансформацію в інший конфлікт, попри те, що в його протіканні беруть участь інші дійові особи.

Філософські конфлікти переважно домінують у драматургії «двотисячників»: «Ще одна притча про любов (Марта)»

¹ Там само. – С. 168.

² Там само.

³ Там само.

Л. Волошина, «Один, або Будинок під знос» Г. Долуханова, «Станція» О. Вітра.

Неда Неждана в статті «Про бажання, пошук і передчуття катастрофи», не подаючи літературознавчого аналізу п'єси О. Вітра «Станція», усе ж зосереджує увагу на художніх можливостях запропонованої фантастичної ситуації, яка «дозволяє зазирнути у глибини сучасної проблематики, але не лише в суспільному форматі, а й в особистісному», адже, щоб «вирватися з павутини, необхідно примусити працювати душу, яка заплуталася в соціумі, що перетворює людей на машини самозадоволення»¹.

У запропонованій для аналізу п'єсі, події якої відбуваються в «приміщенні невеличкого провінційного вокзалу»², три дійові особи – Таня, Оля та Іра. Драматург дуже вміло проілюстрував різне ставлення дівчат до життєвих цінностей, що пояснюється їхніми характерами, родом занять. Ольга – молода дівчина, років за двадцять, «модно вдягнена»³, завжди дбає про комфорт, адже її вдома чекає «гаряча ванна, червоне вино і м'яка постіль»⁴. Ольга скоро матиме вищу освіту, для цього їй залишилось скласти два заліки і один іспит, але в розмові з Тетяною, начальником загадкової станції, з'ясовується, що вчитися Ольга не хотіла, хоча й платила за навчання великі гроші.

Для дівчини матеріальні цінності знаходяться на першому місці: вона переконана, що завдяки грошам зможе домовитись з провідником і виїхати з небажаної станції. Зацикленість на матеріальних статках визначає ставлення Ольги не тільки до оточуючого середовища («Інтер'єрчик убогий! Але, зрештою, нічого. Бувало й гірше»⁵), а й до людей, у спілкуванні з якими, зокрема при звертанні, пору-

¹ Неждана Н. Про бажання, пошук і передчуття катастрофи // Сучасна українська драматургія. – Вип. 3. – С. 3.

² Вітер О. Станція. П'єса на дві дії // Сучасна українська драматургія. – Вип. 3. – С. 47.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

шуються етичні норми: «Що ти морозиш?»¹, «Спочатку цей телепень, потім ви!»²

З чоловіками Ольга знайомиться задля задоволення власних фізіологічних потреб: «Запросив на шашлики на дачу. Горілка, шашлик, приємна музика, еротичне відео... Почали цілуватися і так далі... А потім дивлюсь, а цей сопе, як ховрах, – гарматою не розбудиш. А я лежу як повна дуринда! Ледь зсунула, важкий, собака...»³

Під час розмов Ольга розкриває три свої життєвих бажання: «Бути багатою, мати дитину від коханого чоловіка і ще <...> спробувати, як це бути чоловіком»⁴.

Але подальше розгортання сюжету дозволяє дізнатися, що подібна поведінка – захист від зруйнованих інтимних стосунків з коханою людиною, а справжніми цінностями для Ольги є гармонійні родинні стосунки, які досягаються з моменту народження дитини: «А я може, теж дитину хочу, от коли він пішов і я раптом так гостро зрозуміла: хочу маленького, схожого на нього, такі оченята, його руки, волосся...»⁵

Таня отримує різні характеристики від дівчат. Ольга вважає її ненормальною, а Ірина бачить у ній «милу жінку»⁶. Таня сама дає оцінку власному життю: «Як починаю згадувати, не знаю, що й казати... Ну, жила собі на світі одна жінка. Не багата, але й не так щоб дуже бідна... Закінчила вуз, транспортний, мала роботу, в управлінні, цікавого мало – папірці перебирала з 9-ї до 6-ї, але платня не найгірша, жити можна. <...> Чоловіки були, але сімейне життя якось не склалося... Дітей, слава Богу, не завела... Не зустріла я того єдиного, все щось таке траплялося... Спершу ніби нічого, а як спробуєш жити, то відразу розумієш – не те... Чомусь усі гадають, що ошчасливили тебе самою присутністю, а ти маєш

¹ Там само. – С. 49.

² Там само. – С. 50.

³ Там само.

⁴ Там само. – С. 54.

⁵ Там само. – С. 58.

⁶ Там само. – С. 51.

на задніх лапках бігати і обслуговувати... При тому, що я теж працюю, втомлююсь і заробляю не менше, а то й більше... Ні, самій краще... Одне слово, так і жила – робота, дім, магазин, телевізор... Життя без завтрашнього дня... Нічого яскравого ні позаду, ні попереду...»¹ Саме тому на телефонну пропозицію посади начальника Станції від невідомого чоловіка, Таня погоджується, сподіваючись на «нове життя, нових друзів...»²

Ірина – за професією перукар – напередодні подій, змальованих у п'єсі, мала вийти заміж («Гучне супервесілля. Наречений екстра-класу! Гроші, машина – все при ньому. Ну, а що хам і жлоб – так багато ти, дівчинка зі своїми курсами перукарів, хочеш!»³), проте брутальне поводження нареченого та його друга спонукало її до втечі. Але Ірина, збираючись заміж, керувалась не почуттям любові, а розрахунком. Про це стає відомим з інохарактеристики: «Та не такий він і багатий, ну квартиру мав і тачку... До того ж симпатичний, і в ліжку – нічого так, і не жлоб, подобався він мені, до останнього дня, але кохання... Він надто приземлений був...»⁴ І хоча корисливе ставлення до чоловіків, відверта зацікавленість у подарунках («Я люблю подарунки без розбору – прикраси, одяг, косметику...»⁵) сформоване важким дитинством («Знаєш, я виросла без батька, а мама була дуже строгою. <...> На крутий одяг грошей не вистачало»⁶) не виправдує відсутності прагнення жити заради іншого.

Отже, усі три дівчини потрапили на Станцію не випадково: «Справді, ми потрапили сюди чомусь, і за щось, і для чогось»⁷, – зауважує Тетяна. Із характеристики життя дівчат стає відомим, що у своєму житті вони опинились на бездуховному рівні, тобто спрямовували свою життєдіяльність на

¹ Там само. – С. 62.

² Там само. – С. 63.

³ Там само. – С. 60.

⁴ Там само. – С. 66.

⁵ Там само.

⁶ Там само. – С. 65.

⁷ Там само. – С. 70.

задоволення примітивних потреб, не прагнучи творити добра оточуючим. Деградуєчи морально, прагнучи кар'єри, матеріального статку заради буденного комфорту, будуючи стосунки з чоловіками на користі, а не на щирих почуттях, Таня, Оля, Іра втратили здатність жити заради інших.

Таня перша опинилася на Станції й розгадала її загадку: «Тут здійснюються наші бажання. Будь-які! Ті, що сидять всередині нас»¹. Тільки поїхати з цієї Станції не можна, оскільки «сидить у кожного всередині маленький противний черв'ячок, дуже задоволений таким життям!»² Але виконуються не промовлені вголос, а «мимовільні», неусвідомлені бажання.

Усвідомивши призначення Станції – повернути здатність мати щирі бажання, мрії жити заради інших, дівчата «нервово ходять і напружено думають»³, але ставлення до від'їзду в них різне. Ірина сумнівається в бажанні покинути Станцію: «Я не розгадаю цю загадку ніколи... Я лишуся тут... Хоча... Може, це і не так погано...»⁴ Таня втратила віру в можливість виїхати зі Станції, визнає, що цей світ її полонив, і вона стала його бранкою, адже без жодних зусиль отримувала спокій і комфорт, утрачаючи душу. Під душею драматург розумів спрямованість внутрішнього життя (бажань, намірів): «У мене почали взагалі зникати бажання... А ті, що з'являються, якісь дрібні і невиразні...»⁵ Відсутність же спрямованості свідчить про бездушність людини⁶.

Оля ж пригадала своє дитяче бажання: «Це... це було давно... Колись я ще була маленькою, рочків п'ять... Стара дерев'яна гойдалка на бульварі... Вона дико рипіла і була схожа на якесь прадавнє чудовисько... Але... Мене садили

¹ Там само. – С. 63.

² Там само.

³ Там само. – С. 69.

⁴ Там само.

⁵ Там само. – С. 67.

⁶ Концепція духовності в літературознавстві розроблена А. Козловим і висвітлена в монографії «Духовність як літературознавча категорія» (К., 2005). Положення концепції лягли в основу тлумачення душі, духовності під час аналізу п'єси.

на неї, і я злітала під її скрипучий стогін. Злітала над усім світом, і мені здавалось, що у мене виростають маленькі крильця і що весь світ десь далеко піді мною, а я, наче чудернацький птах, дивлюсь на цей світ і співаю йому свою заповітну пісню... Я забула... забула про цю гойдалку... Але зараз я раптом подумала... Ні, скоріше відчула, захотіла посадити на цю гойдалку свою дитину... Подарувала їй ці маленькі крильця...»¹

Оскільки Оля не тільки усвідомлює, що бажання жити заради когось неодмінно пов'язане з умінням жертвувати², а й вирішує жити заради дитини, тому отримує можливість полетіти зі Станції.

Отже, порушуючи основний філософський конфлікт – між внутрішніми бажаннями комфорту й умінням жити й творити добро хоча б найближчому оточенню – рідним, коханим, О. Вітер подає його як внутрішній, зосереджуючись для його висвітлення на характерах дійових осіб.

Авторська позиція в розв'язанні цього конфлікту прозора – свої наміри, бажання та дії слід спрямовувати на добротворче життя заради інших.

Релігійні конфлікти розглянемо як окреме відгалуження конфліктів філософських («Страсті за Юродивим», «Плач над Юдою. Поетична інтерпретація теми» Л. Чупіс, «Бог і Україна» В. Квітневого, «Судний день Пілата, прокуратора Іудеї. Драматична поема на три дії» Л. Пастушенка, «Дванадцятий апостол. Драматична поема» В. Гриценка, «Г'ята євангелія. Містерія» В. Войтенка, «Страсті по Голосу. Поетична драма на одну дію без епілогу» Н. Фурси, «Зірка над Віфлеємом. Вистава-забава на IV картини, IV яви» В. Мулеси, «Останній склик. Фантастична драма» В. Гніденка).

Драматургія Л. Чупіс стала відома завдяки Всеукраїнському благодійному фонду «Гільдія драматургів України» та Національному театральному центру імені Лесі Курбаса. Високу літературознавчу оцінку її п'єси отримали в праці

¹ *Вітер О.* Станція. Пєса на дві дії // Сучасна українська драматургія. – Вип. 3. – С. 70.

² Там само.

О. Бондаревої «Гончарне коло Лідії Чупіс», оскільки драматурга «не цікавили готові та заштамповані відповіді – вона ставила перед непевним часом болючі питання, шукала шляхів нового осмислення цінності людини на тлі тотального знецінення вікопомного досвіду у збуреній потрясіннями українській культурі межі 80–90-х, торувала нові стежки для української драматургії в естетичному фарватері її розвитку»¹.

Літературознавець, досліджуючи п'єсу «Страсті за Юродивим», основні акценти розставила на питаннях часопростору, але, оскільки категорії часопростору і конфлікту знаходяться в тісній взаємодії, то не обійшлося й без тверджень щодо колізій твору: «драматургом пропонується нова версія двійницької колізії “Ісус – Юродивий”, яка переосмислює постулат “юродства заради Христа” і представляє Юродивого як обранця і учня Ісуса»². Характеризуючи образ Пілата, О. Бондарева помічає, що «чимало уваги приділено його внутрішнім сумнівам і ваганням, більше того – неодноразовим спробам врятувати Ісуса, відкрито стати на Його захист»³. Саме тому загальний висновок про твір («Відповідно, драматургом створено яскраву концентричну модель “страстей”, підсилену нетрадиційною розробкою психологічно і символічно забарвлених характерологій та численними апокрифічними колізіями»⁴) дає підстави стверджувати високу майстерність драматурга. Цей висновок не випадковий, оскільки «сакральні колізії цікавили Лідію Чупіс насамперед як проекція стосунків суто людських»⁵.

Дослідження сакрального – доволі актуальна тема в сучасному літературознавстві, яка знайшла своє ґрунтовне розв'язання в роботі І. Набитовича «Категорія *sacrum* у художній прозі XX–XXI століть», де автор підкреслив, що «людина релігійна – *homo religiosus*, пізнаючи світ, шукаючи

¹ Бондарева О. Гончарне коло Лідії Чупіс // Чупіс Л. Танці гончарного кола. – С. 177.

² Там само. – С. 197.

³ Там само. – С. 198.

⁴ Там само. – С. 202.

⁵ Там само. – С. 177.

свого місця в ньому, завжди намагається ідентифікувати своє місце в <...> *Universum*'і – у співвіднесенні із сакральним, із його проявами у людському бутті»¹. Ці прояви, переконаний дослідник, у художньому творі можуть бути подані за моделлю фрактальної матриці-структури, де спосіб komponування нижчого рівня точно повторюється на вищому й навпаки. Певною мірою такий підхід споріднений із запропонованим нами поглядом на конфлікт як компонент, що, пронизуючи всі рівні художнього твору, залишає на них відбиток своєї протиставної моделі.

Основний конфлікт у п'єсі Л. Чупіс «Страсті за Юродивим» відбувається між Ісусом і його послідовниками та його ворогами.

Ісус Назарянин, цар Юдейський, усім людям пропонує вибір: «Увійходьте тісними ворітьми, бо просторі ворота, і широка дорога, що веде до погибелі, – і нею багато хто ходить. Бо тісні ті ворота, і вузька та дорога, що веде до життя, і маю таких, що знаходять її!»²

Оцінка відкритих проповідей Ісуса різна. Так, Пілат вважає, що це «пусте»³, оскільки занадто велика відстань між Ісусом і натовпом, який постає в жорстоких, негативних інохарактеристиках: «Невже Ти – Цар цим недолугим, / Безстидним, сірим – Світлий Цар?!»⁴, «Ви – нелюди! Голодні суки, / Яких не втішать і вовки!»⁵

Конфлікт розв'язується зі смертю Ісуса. Останні слова, якими наділяє його Л. Чупіс: «Елі, елі, лама савахвані!», – переклад яких подає Юродивий: «Боже мій, Боже мій, нащо мене Ти покинув!»⁶ Цей переклад ідентичний перекладу, поданому в канонічному Євангелії від Матфея (28:46).

Оцінка вчень Ісуса осмислюється й у п'єсі В. Гриценка «Дванадцятий апостол». Але наразі автор акцент зміщує на

¹ Набитович І. Категорія сасрум у художній прозі XX–XXI століть. – С. 30.

² Чупіс Л. Страсті за юродивим // Танці гончарного кола. – С. 31.

³ Там само. – С. 33.

⁴ Там само. – С. 47.

⁵ Там само. – С. 50.

⁶ Там само. – С. 54.

стосунки Месії з Іудою, які не позбавлені конфліктності. Причиною конфлікту стала образа Іуди: «Серце в мене розриває груди: / чому не бачить Він любов мою?.. / Життя Ісусу спас, а де шана?...»¹. Образа не є безпідставною: «Чи з ними мало я доріг пройшов? / Про це спитай у стертих підоснов»². Але не дивлячись на образу почуття Іуди не змінилися: «Я слідом йшов – людей я не боюся, / хоча й не врятував від них Ісуса, / коли Йому на плечі клали хрест...»³

Розв'язки гострих біблійних конфліктів ідентичні між собою: наступають зі смертю Ісуса. Незважаючи на це подібні конфлікти можна ідентифікувати як вичерпані, але не вирішені, бо одна зі сторін залишається з почуттям нереалізованості у своєму прагненні подарувати, виявити свою любов.

Навчально-педагогічні конфлікти частково були розглянуті під час аналізу п'єс В. Працьовитого та І. Нагірняка. Але без уваги ще залишились п'єси Л. Стороженка «Аспіранти. Сцени на дві дії», А. Шевердіної «Майстер». та ін. Про можливе висвітлення такого типу конфлікту стає відомим уже з назви творів. У п'єсі Л. Стороженка його учасниками будуть особи з вищою професійною освітою, які працюють над кандидатськими дисертаціями.

У центрі конфлікту п'єси А. Шевердіної буде знаходитись високий професіонал, майстер своєї справи. І тільки в представленні дійових осіб ця інформація конкретизується: Максим Петрович – «художник, викладач на пенсії років 70-ти»⁴. Але незважаючи на зазначення професії, віку Максима Петровича та детального представлення ще однієї дійової особи (Анатолій Максимович – «мистецтвознавець, викладач 40-ка років»⁵) подання інших дійових осіб ідентичне – перелік імен аспірантів (Артем, Стась, Гліб, Мері, Люба – «Аспіранти») та студентів художнього коледжу (Артур, Сніжана, Філя, Алла – «Майстер»).

¹ Гриценко В. Дванадцятий апостол // Дванадцятий апостол. – С. 55.

² Там само. – С. 62.

³ Там само. – С. 66.

⁴ Шевердіна А. Майстер // Спалахи. – С. 93.

⁵ Там само. – С. 93.

Аспіранти Л. Стороженка знаходяться в складній ситуації, яку констатують Стась і Артем: «Складно все. Нас п'ятеро, а візьмуть тільки трьох»¹. Під час складання іспиту молоді люди знайомляться між собою, тут розкриваються перші їхні визначальні риси характеру, цілі вступу в аспірантуру – усі вони потрібні для побудови майбутнього конфлікту. Саме тому один із аспірантів, Гліб, повідомляє: «Їм п'ятьох треба. Всіх і взяли. При мені всі кафедральні проблеми обговорювали»².

Артур, Сніжана і Філя («Майстер») готуються до участі в конкурсі, перемога в якому дасть право навчатися в інституті культури на бюджетній формі навчання.

Для виявлення художніх конфліктів у п'єсах слід визначити риси характерів усіх учасників конфліктів. У п'єсі Л. Стороженка «Аспіранти» Стась пішов до аспірантури відразу після навчання в інституті, оскільки його «готували за цільовим призначенням»³. Його мета доволі примітивна – «до інституту звик»⁴. Мері, на перший погляд, дуже агресивно ставиться до несправедливості: «Я всіх – за хвіст та на сонечко! Заїли, мерзотники. Все по благу... Та по знайомству... Та за хабарі. Ти мені – я тобі. Життя таке! Та я весь цей задріпаний інститут порозганяю!»⁵ Але дівчина не розкриває своєї мети вступу до аспірантури, а щодо тематики констатує: «Мій напрямок повністю співпадає з інтересами шефа»⁶.

Мері не виявляє поваги до оточуючих, незнайомих людей, і, запитуючи Любу про прихід до аспірантури, висуває власне припущення: «А тобі для чого? З твоїми даними... Не заміжня? Чи розійшлися? З особистим життям не вийшло? Так чому ж іншим дорогу переходиш?»⁷ Люба раніше навчалась у цьому інституті, але доволі критично оцінює свої

¹ Стороженко Л. Аспіранти. Сцена на дві дії // Час жайворонків. – С. 94.

² Там само. – С. 98.

³ Там само. – С. 93.

⁴ Там само. – С. 97.

⁵ Там само. – С. 94.

⁶ Там само. – С. 95.

⁷ Там само. – С. 97.

минулі здобутки: «Не така я вже була видатна...»¹ Артем прийшов до аспірантури з посади начальника будови. Хлопець має мрію – «знайти нові способи об'єднання бетону і сталі»². Гліб розкриває свої світлі наміри під час знайомства: «Нам працювати разом три роки. Зараз важко сказати, які у нас будуть радощі, печалі. І зараз, і все життя, що залишиться. Але я хочу, щоб ми випили за те, щоб завжди зігрівали нас радість, удачі одне одного, щоб серця наші бились в унісон, щоб радощі і горе у нас були загальними»³.

У п'єсі А. Шeverдіної характери студентів художнього коледжу теж різні. Сніжана замислюється над сенсом життя: «Інколи слід зупинитися й подумати: а навіщо я метушуся? яка мета в мене? а чи є в мене мета?»⁴ Крім цього, Сніжана постає в інохарактеристиці Алли: «Ти ж завжди казала, що для тебе головне – твоє призначення художника, а любовні походеньки тільки відволікають від головного!»⁵

Філя постійно знаходиться в пригніченому стані, про що свідчить ремарка – «*похмуро знижує плечима*»⁶ та інохарактеристика, подана Сніжаною: «Ти ж постійно в депресії!»⁷ Про сильний характер Філі можна судити з реплік хлопця: «Не люблю жалітися. Жаліються тільки слабаки <...> Усі брешуть, а я не хочу брехати»⁸. Песимізм Філі пояснюється його життєвою установкою: «Для людей природно робити зло. Ми всі постійно робимо зло, бо зло – саме наше життя»⁹.

Артур наділений рисою справжнього митця – умінням мріяти. Але головне, він – сильна особистість, що визначає його життєвий принцип: «Той, хто покладається на чийсь волю, той, хто віддає себе у владу чийогось рішення, не пе-

¹ Там само. – С. 95.

² Там само. – С. 99.

³ Там само. – С. 100.

⁴ Шeverдіна А. Майстер // Спалахи. – С. 93.

⁵ Там само. – С. 94.

⁶ Там само. – С. 95.

⁷ Там само.

⁸ Там само.

⁹ Там само.

реможе ніколи!»¹ Батько Артура – матеріально забезпечена людина, але хлопцеві неприйнятне досягання цілей грошовими вкладеннями. Крім цього, для Артура щирі почуття важливіші, тому очікуваним є його рішення: «Я все одно буду літати – цей конкурс мені ні до чого! Я заховаю свою роботу, щоб у Сніжки було більше шансів на перемогу!»²

Автори приділяють увагу й характерам учителів. Так, у п'єсі «Аспіранти» характер наукового керівника постає в інохарактеристиці аспірантів. «Видатний радянський вчений професор Ригалов» керує найважливішою тематикою («Використання відходів промисловості при виготовленні залізобетонних конструкцій») і йому потрібні «дармові руки»³. Але за довгі роки роботи в інституті професор не здобув поваги молодих учених. Працівники кафедри, аспіранти традиційно пропонують тост «За здоров'я професора Ригалова!»⁴ тільки тому, що «в інституті тільки два доктора з наук нашої спеціальності. Як тільки Ригалов помре – вчену раду розформують. Де захищатись?»⁵

Професор уміє цінувати тільки свої ідеї, підтримує тільки тих аспірантів, які реалізують його проекти і вміють «зробити так, ніби сумісно з ним народилася твоя ідея. І взагалі – автор він»⁶, що зумовлює різну оцінку його постаті. Сповнений практицизму Гліб висловлює захоплення викладачем, з допомогою якого зможе захистити кандидатську дисертацію: «Думаю, що нам повезло. Мені подобається його посмішка. Така доброзичлива. Видно, що людина хоче тобі добра. Зразу став якимось рідним»⁷.

Зовсім по-іншому оцінює професора творчий, самостійний, принциповий Артем: «Вчений називається! Як він не розуміє? Адже можна досягти величезної економії ресур-

¹ Там само. – С. 100.

² Там само. – С. 107.

³ *Стороженко Л.* Аспіранти. Сцена на дві дії // Час жайворонків. – С. 99.

⁴ Там само. – С. 101.

⁵ Там само.

⁶ Там само. – С. 105.

⁷ Там само.

сів!»¹ Ригалов уміє чітко поставити завдання перед аспірантами, і це не залишається не поміченим Артемом: «Він великий методист. Я зразу все зрозумів. Повинен отримати нові коефіцієнти для використання його зовсім безпомічної теорії. Але теорії, що придумав він особисто!»²

Але шеф використовує аспірантів не тільки для розрахунків своєї теорії в науці: хлопців – як безкоштовну фізичну силу («Шеф запрошує нас бетонувати басейн. <...> Сказав, щоб о восьмій нуль-нуль були. Просив не запізнюватись»³), а дівчат – для розваг у відрядженнях. З часом це розуміють й інші. Особливо цінним для розкодування ідеї твору є прозріння Гліба: «Фальшиве все. Навколо не люди – а вовки. Хижаки! Шеф – головний з них»⁴ – чим розставляє пріоритети в майбутній розв'язці художнього конфлікту.

Схожий характер викладача маємо в п'єсі А. Шевердіної «Майстер». Мова йтиме про педагога мистецтвознавця Анатолія Максимовича – батька Артура і сина Максима Петровича. Анатолій Максимович – чоловік холеричного темпераменту, невитриманий і різкий. Це змальовано авторкою в ремарках: *«Різно відкривши двері, упевненим відкарбованим кроком до майстерні влітає Анатолій Максимович. Зупиняється посеред кімнати, конвульсивно киває батьку»*⁵. Погляди Анатолія Максимовича на мистецтво розкриваються в діалозі Максима Петровича з Філею. Так, мистецтвознавець вважає, що «мистецтво повинно існувати заради мистецтва»⁶. Займаючись викладацькою діяльністю, Анатолій Максимович не має поваги до людей, вважаючи, що «люди повиздыхали»⁷, а всі студенти, на його думку, – «ледарі й дурні»⁸. Максим Петрович оцінює хибність такого

¹ Там само. – С. 104.

² Там само. – С. 105.

³ Там само. – С. 107.

⁴ Там само. – С. 124.

⁵ Шевердіна А. Майстер // Спалахи. – С. 96.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

⁸ Там само. – С. 97.

ставлення до молоді: «Можливо, їх так багато, бо їм викладають з розрахунку на те, що вони всі ледарі й дурні?!»¹ Та й син погоджується з несхвальним ставленням до батька. Саме він став ініціатором дати Анатолію Максимовичу прізвисько «Каа», оскільки: «Треба дивитися правді у вічі! Треба карати поганців правдою!»² Таким чином автор констатує подвійний конфлікт між батьком і сином (Максим Петрович – Анатолій Максимович, Анатолій Максимович – Артур). Причиною конфлікту останніх стало бажання Артура вступати до військового училища. У ставленні до сина Анатолій Максимович керується егоїзмом: «Я не хочу, щоб мій син їхав!»³, «Я не хочу бути сам. Я не дозволю мене покинути»⁴. Не поважаючи друзів сина, мистецтвознавець пропонує Філі не брати їм разом зі Сніжаною участь у конкурсі, і тривала підготовка юнаків його не цікавить. У п'єсі розгортання конфлікту Анатолія Максимовича із сином виявляється з використанням великої кількості оцінних реплік з негативною конотацією. Але репліки сина не позбавлені справедливості, адже чоловік, поведінку якого в родині визначає «зловна прискіпливість»⁵, не може заслуговувати ні на які інші оцінки, окрім «величезний хитрий змії!», «бездарний»⁶. Але під час розвитку цього конфлікту, у діалозі батька із сином, розкривається й внутрішній конфлікт Анатолія Максимовича: «Я бездарний... Я з тих, хто став критиком через брак власного таланту... Але я не дурень... Я це знаю... і мені боляче... Невимовно боляче... ходити поряд з людьми, які вміють переносити світ на полотно, дивитися, як вправно вони працюють пензлем... і знати, що я ніколи, ніколи не зможу так само...»⁷ Анатолій Максимович страждає на самотині, і «це виховує в нього байдужість і зневіру...»⁸ Той факт,

¹ Там само.

² Там само. – С. 99.

³ Там само. – С. 102.

⁴ Там само. – С. 105.

⁵ Там само.

⁶ Там само. – С. 106.

⁷ Там само.

⁸ Там само. – С. 106.

що мистецтвознавець не змінює своїх антилюдських рис характеру дає підстави констатувати, що внутрішній конфлікт Анатолія Максимовича так і не був розв'язаний.

У конфлікті з батьком Анатолій Максимович зазнає поразки, оскільки природа цього конфлікту – професійний ґрунт, а у своїй сфері Максим Петрович – справжній майстер і його оточують удачні учні.

Перемогу Анатолій Максимович отримав тільки в тому, що спонукав Філю зрадити дружбу заради грошей на лікування хворого батька: «А ти все-таки програв, хлопче, програв, бо я не дам тобі ні копійки!»¹

Максим Петрович своє життя спрямовував на добро людям і своїм учням: «Завжди хотілося бути корисним, хотілося втіху приносити людям. Хотілося, щоб були учні, які були б корисними і приносили втіху...»²

Різні життєві цілі, ставлення до людей зумовили конфлікт між Максимом Петровичем і Анатолієм Максимовичем. Перемогти в цьому конфлікті син хоче, скориставшись слабкістю батька: «Кінець. Довго стояла дивовижна Пізанська вежа, але час вже їй впасти. А все могло бути по-іншому, батьку. Якби зміг пересилити себе, зміг зізнатися, що кінець уже близько, не було б цієї привселюдної ганьби. Але ти завжди був довершеним, батьку, і ти не можеш змиритися, що стаєш звичайним, не можеш відверто сказати, що мрії мої здійснилися. Ти гордий, батьку, і я покараю тебе за гордість. Але я й зроблю тобі послугу – жоден художник у нашому місті не піде з мистецтва так гучно, як підеш ти! Кінець тобі, майстре. Не ображайся! Усе коли-небудь закінчується – усе, окрім болю!»³

Сніжана розв'язує цей конфлікт своїм учинком – порятунком картини учителя. Цей конфлікт розв'язаний, але авторка натякає на появу в майбутньому нових конфліктів з тим самим учасником – Анатолієм Максимовичем і новим

¹ Там само. – С. 111.

² Там само. – С. 119.

³ Там само. – С. 123.

сильним опонентом – Сніжаною. І хоча дівчина не прагне конфліктів, їй доведеться боротися, оскільки Анатолій Максимович визнає, що не дасть їй спокій, оскільки «спокій для слабків. А майстрам потрібні стимули, труднощі»¹.

Типологія художніх конфліктів за ідейно-естетичним наповненням

Розпочинаючи аналіз художніх конфліктів за естетичним наповнення, слід визначитись, якому, власне, змістовому естетичному наповненню слід віддати перевагу. Ця проблема не нова й особливо актуальна для тих науковців, хто прагне «проаналізувати розвиток української літератури у світлі естетичних категорій-результатів», систему яких складають передусім трагічне, драматичне, гармонійне, комічне². Таку узагальнену назву ці категорії отримали через своє функціональне призначення – виявити «результат динамічної взаємодії ідеалу з дійсністю»³ у художньому творі, тому закономірно, що їхнє пізнання можливе винятково за загальним емоційним пафосом у всій структурі твору. Віддавши перевагу трагічному, ми не порушимо сформованого правила, оскільки «в ньому найбільш яскраво, наочно постає співвідношення ідеалу і дійсності як протистояння», що «викликає страждання <...> у знятому, якомусь очищеному вигляді»⁴. Так само закономірно, що найбільш повне вираження трагічне отримує в драматургічному жанрі – трагедії, через що від неї й слід починати пошук. Разом з тим щодо трагедії 1990–2010 років нині в суспільстві та й у літературознавстві склалася хибна думка, що вона, як і загалом су-

¹ Там само. – С. 125.

² Фролова К. Естетичні категорії і історія літератури // Естетичні категорії в українській літературі. Трагічне і героїчне. – С. 9.

³ Там само. – С. 8–9.

⁴ Фролова К., Галацька В. Посібник до вивчення курсу «Естетика». – С. 22.

часна драматургія, – сфера самовияву молодих і недосвідчених авторів, п'єси яких не мають глибокого ідейно-естетичного наповнення. Здійснимо спробу довести некоректність такої упередженої оцінки шляхом аналізу п'єс.

У трагедії на дві дії, шість картин П. Войчишена-Луївського «Приречені» події відбуваються біля «бурового комплексу газово-конденсатного родовища», яке горить «більше шести місяців»¹ і яке пожежники попри всі зусилля не можуть загасити. Начальник управління пожежної безпеки Клим Дмитрович Мур так звітує першому секретареві обкому партії Івану Івановичу Орлову: «Кратер збільшується щодобово. Горнемо земельну масу, пісок... Вогонь з'їдає все»².

Заявивши в пролозі про проблему, перед якою опинилися механізатори, драматург вже в першій дії ілюструє, як над її ліквідацією працює обком партії.

Автор уважний до змалювання зовнішності та побуту представників влади. Так, Орлов – «коренастий, чисто вибритий, з грубим обличчям, в розмові стриманий»³. Найпоказовіша ознака персонажа – грубе обличчя – налаштовує читача на передбачення відсутності в нього таких рис, як людяність, доброта; а стриманість у розмові та чисто поголене обличчя свідчать про поступовість (дотримання вказівок: «Не гоніть коней»⁴), формалізм, що так важливе для партійного працівника. Чисто поголеним постає й начальник управління пожежної безпеки Мур Клим Дмитрович. Увага драматурга до зовнішності виявляється й у ремарках щодо опису одягу. Так, Мур носить «виprasуваний до стрілок одяг»⁵, професор, доктор наук Світла входить у кабінети в «модному одязі»⁶.

Чітко протиставлений й побут учасників майбутнього конфлікту. Якщо представники влади сидять у кріслах, за

¹ *Войчишен-Луївський П.* Приречені. Трагедія – на дві дії, шість картин. – С. 4, 6.

² Там само.

³ Там само. – С. 7.

⁴ Там само.

⁵ Там само. – С. 10.

⁶ Там само. – С. 26.

великими столами в кабінетах, то механізатори живуть в брезентових палатках, а снідають на збитих нашвидкуруч дерев'яних стільцях, столиках¹.

Характер Орлова як одного із учасників виробничого конфлікту визначає зміст промови під час засідання членів бюро. Він дуже багато уваги відводить на озвучення ідей, згідно з якими були сформульовані цілі й завдання на XXIV з'їзді ЦК партії. Але як посадова особа він не запропонував жодного рішення для ліквідації аварії на буровому комплексі, а тільки поставив питання: «Хто ж може допомогти нам знайти вихід із складного становища?»² Не будучи вимогливим до себе, Орлов прискіпливий до підлеглих. Перші звернення Максима Петровича Прудкого, начальника обласного управління комунального господарства («Шановні члени бюро! Виконуючи директиви керівних органів...»³), були суворо зупинені: «Будь ласка, по суті»⁴.

Саме в цей час ЦК по-іншому розставляє акценти в пріоритетності вирішення справ. У той час, коли «горить державна техніка, горять і люди»⁵, ЦК обговорює важливий політичний документ «Про обмін партійних документів»⁶ і планує саме в цій області, де вирує нездоланне лихо, «провести показові заняття з цивільної оборони»⁷.

Представлений розвиток подій, мікроконфлікт між обкомом партії та облвиконкомом тільки допомагають висвітлити основний конфлікт п'єси, розгорнутий між владою і народом (першу алюзію про цей конфлікт маємо в пролозі, адже влада, як вогонь, знищувала весь потенціал нації). Похорон танкіста-кулеметника Колісника, порятованого літньою санітаркою і з того часу відомого односельцям під іменем Кулеметника Василя Васильовича, підкреслює, що для

¹ Там само. – С. 4.

² Там само. – С. 9.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само. – С. 12.

⁶ Там само. – С. 9.

⁷ Там само. – С. 12.

влади важливе не створення умов для безпечного життя воїнів, «прославлених своєю людяністю»¹, а проведення пишної похоронної процесії з урочистою ходою солдатів з прапором та військовим оркестром, що грає траурний марш. Представники влади вважають, що саме так можна заслужити довіру в людей, які цінують «самовіддану працю, життєвий і професійний досвід»². Влада ж не цінує ці риси особистості, а бачить тільки титули й звання: для неї Колісник-Кулеметник – «депутат сільської Ради п'яти скликань, член партії, бюро обкому»³.

Конфлікт влади з народом загострюється, і його антидуховні наслідки для слабшої сторони – народу породжені передусім жорстокістю й бездумністю сильних. Задля «показових занять з цивільного захисту населення» на місце, «де мають скинути з вертольота бак з паливом» (нагадаймо, що події відбуваються в тому ж районі, де не вщухає пожежа родовища), завозять «сто бджолосімей, сто кіз, худобу і людей з навколишніх сіл, спостерігачів – начальників сільських і районних штабів – триста вісімнадцять чоловік»⁴. Таке злоторче ставлення до людей підкреслює всю гостроту конфлікту.

Насправді під заняттями з цивільного захисту населення прикривались випробовування «пристроїв для використання у мирних цілях»⁵, розроблених під керівництвом генерала-майора Центру атомних досліджень Володимира Кириловича Мерцалова. Саме цей пристрій мав використовуватися для «погашення вогню конденсатно-газового родовища», оскільки необхідне було «миттєве, по всій глибині земельної маси, різке переміщення землі»⁶, а як наслідок – «сотні вражених людей торієм і плутонієм, земля прийме в себе частинки розпаду урану, який нікому не відомо, скільки

¹ Там само. – С. 14.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само. – С. 24.

⁵ Там само. – С. 28.

⁶ Там само.

ще буде розщеплюватись під впливом атмосферної маси»¹. Подвійною личиною партійного керівництва автор підкреслює глибоку прірву між сторонами конфлікту, його суспільну значущість і безумовну трагедійність.

Паралельно змальовуючи картини народного гуляння: виступи аматорських хорових колективів, вокальних ансамблів, духових оркестрів, – П. Войчишен-Лугівський підкреслює владну байдужість до чужого людського життя. Виразною антитезою звучить турбота Мерцалова про власне здоров'я – він був «забезпечений спецодягом»², а коханій жінці запропонував поїхати з місця лиха на службовій «Волзі».

Трагічний конфлікт «влада – народ» розв'язується очікувано для художньої умовності й незавершеності, характерної для жанру трагедії: «Лунає потужної сили вибух. Все, що знаходиться навколо, тріщить, падає, ламається. Стає зовсім темно. Пил, дим, вибуховий бруд, охоплений полум'ям палаючого, сліпучого вогню, з страшним гулом піднімається в небо. Наростає несамопитий стогін, крики людей, ревіння тварин»³.

Персоніфікований тип трагічного конфлікту, виявлений автором у п'єсі «Приречені», суттєво відрізняється від аналогічного типу конфлікту в класичній драматургії. Герой П. Войчишена-Лугівського узагальнений – це працівники родовища, а їхній вибір – продовжувати роботу, не зважаючи на пожежу, – цілком свідомий. Гостроти, яскравості цьому конфлікту надає й виразна позиція влади, свідомої свого злоторення й від того ще більш опозиційної народіві.

У драматургії 2000–2010 років порушуються не тільки проблеми ядерних експериментів, пов'язаних із людськими життями, а й осмислення катастрофи на Чорнобильській АЕС, чому й присвячений твір М. Наєнка.

Поява книжки п'єс письменника також руйнує думку про недоладність сучасної драматургії, оскільки, за словами Г. Білик, «бездоганна мова твору, віртуозне володіння всіма

¹ Там само. – С. 30.

² Там само. – С. 37.

³ Там само.

відтінками слова, фрази, відчуття міри водночас, спонука до діалогу робить п'єсу ще й “філологічно” цікавою, долучає її до найбільш якісної сучасної літератури»¹; «удаючись до сучасних засобів художнього творення, М. Наєнко говорить про вічне, неперехідне, актуальне у всі часи: про любов, із якою в постчорнобильський (пост'ядерний, постапокаліптичний) світ прийде відродження людяності й цілого народного космосу»². Не залишились без уваги дослідниці й зауваження про «трагедійну “чорнобильську” колізію твору», поглиблену смертю 5-річної Саманти»³.

Автор визначив жанр твору, як трагікомедію, і ця вказівка виконує цілком певну художню роль, бо є установкою на очікування художнього конфлікту конкретного естетичного наповнення. Відомо, що трагікомічне – естетична категорія, яка становить собою синтез трагічного і комічного (М. Кипнис), а відповідно, особливість трагікомічного конфлікту полягає в тому, що він не може бути остаточно розв'язаний у принципі, адже «смуток – запорука майбутньої радості», а «комічна ситуація наближена до трагічної внаслідок своєї безрезультативності»⁴. Конфлікт трагікомедії вирізняє також його обов'язкова тривалість і гострота.

Оскільки події у творі відбуваються за рік після трагедії на ЧАЕС, для повноцінного усвідомлення післячорнобильського життя в Україні слід звернутися і до історичних фактів. Увагу звернемо на дві площини – наслідки аварії на ЧАЕС та атеїстичне виховання громадян України, оскільки саме вони пронизують весь зміст п'єси.

Автори «Історії України» вважають, що «більшість керівників України не бажала розуміти всієї небезпеки катастрофи на ЧАЕС 26 квітня 1986 р. Так, перший секретар Київського міськкому КПУ Ю. Єльченко через два дні після

¹ Білик Г. Нова інтерпретація вічної теми.

² Там само. – С. 254

³ Там само. – С. 252.

⁴ Кипнис М. Трагикомедия как жанр драматургии. Генезис и особенности развития. – С. 7.

аварії на запитання студентів Київського університету про подробиці трагедії бадьоро відповів: “Знайшли проблему! Важливіше питання – чи продавати 1 травня горілку?”¹

Тим часом тривала попередня практика насадження атеїстичного світогляду. Певна відповідальність за посилення антирелігійної політики за правління К. Черненка лежить на М. Горбачові. Передова стаття «Наступ нашої ідеології» у газеті «Правда» 12 січня 1985 року, де висувалася вимога посилити боротьбу проти релігії, націоналізму та буржуазної пропаганди тощо, з’явилася не без його згоди.

У старому атеїстичному дусі була ухвалена на 27-му партійному з’їзді (лютий 1986 року) Програма КПРС. У ній наголошувалося: «Партія надалі використовує засоби ідейного впливу для всемірного поширення науково-матеріалістичного світорозуміння, для подолання релігійних забобів, не допускаючи образи почуттів віруючих»². До найважливішої складової атеїстичного виховання входило поширення нових радянських обрядів і звичаїв поряд із підвищенням рівня освіти, трудової та громадської активності. Продовжувалося знищення храмів і в перші роки горбачовської перебудови. Наприклад, 1986 року був зруйнований давній храм Св. Трійці у с. Малій Осниці Маневицького району на Волині. Не дарма автор локалізує події п’єси в селі Берибісах у кінці травня 1987 р.

Зміни в житті українців, які принесла аварія на ЧАЕС, змальовані у творі фоном, на якому відбуваються всі основні події твору. Так, Семирід, шістдесятирічний голова сільради, прагматично стверджує: «Після Чорнобильської аварії до сіл рушать не одиниці, а сотні й тисячі»³. Отець Антоній констатує беззахисність кожного перед «вірою, ідеологією, чорнобильською радіацією...»⁴ Але ця беззахисність є трагіч-

¹ Петровський В. Історія України: неупереджений погляд. Факти. Міфи. Коментарі. – С. 484.

² Релігія і Церква у середині 1960-х – середині 1980-х років.

³ Насенко М. Отець Антоній. «Фауст». – С. 28.

⁴ Там само. – С. 79.

ною. Саме такою вона виявилась для Ліри, матері п'ятирічної Саманти, і самої дитини: «Коли горів четвертий реактор, пожежники вилили на нього мільйон кубометрів води. Білопінна річка текла від нього через усе місто. Саманта йшла вранці в дитячий садок – і давай бродити по тій піні»¹. Трохи пізніше, після хвилювань щодо приступів високої температури дитини, Ліра йде з покритою темною вуаллю головою вслід за маленькою білою труною.

Берибіси – друга (давніша?) назва села Гуляйполя (нині Катеринопільського району в Черкасах). Гуляйполе розташоване на правій і лівій стороні річки Гнилий Тікич за 14 км на південь від районного центру. Гуляйполе виникло наприкінці 14 ст. На карті французького інженера Боплана за 1660 р. це поселення іменується «Наберибіс». У 1596 році землі Наберибіс були загарбані польськими шляхетними магнатами. Назва Наберибіс походить, як твердить народна легенда, від того, що одного разу татари і турки напали на цей форпост. Сили були нерівні, і захисники залишили свої курені. Останньою виходила відважна дівчина, яка вигукнула ворогу – «Бери Біса».

Саме такий коментар щодо назви села зустрічаємо в репліці отця Антонія: «От тільки назва вашого села не дуже привабливе, вона якась замогильна – Бери... біси. Перейменувати треба...»² Така обізнаність автора може здатися вражаючою, якщо не знати факту, що сам він народився в Катеринополі.

Розглядаючи релігійну площину твору, варто пригадати, що в 1760 р. перші мешканці побудували у своєму невеличкому селі однокупольну церкву, покриту очеретом. Все церковне начиння: вівтар, царські ворота, зображення святих – було вирізане з дерева та на дереві у вигляді барельєфів. У 1850 р. біля цієї церкви побудовано нову, а стару розібрано в 1916 р. Усе народне мистецтво різьби по дереву мало бути

¹ Там само. – С. 31.

² Там само. – С. 28.

переведене до Катеринополя. Проте насправді цей шедевр народного самобутнього мистецтва загинув.

У художній реальності Недяк, п'ятдесятирічний голова колгоспу, пропонує Семироду знайти можливість «силами самих віруючих зіпхнути в кручу оту каплицю, що стирчить у селі, як дразка під нігтем»¹. Та й сам Семирід не проти цього, адже переконаний: «Хто ж зараз буде нові церкви? Висадить у повітря – будь-ласка, це ми робимо вже 70 літ, а будувать...»² Куцовий поет пригадує історію каплиці, навколо якої розгортаються події твору: «Що це за каплиця? Колись вона була підсобним приміщенням (людською!) нашого триглавого храму!.. Того, що Шпеніків батечко в тридцять третьому розвалив...»³

Загальний економічний та культурний стан життя села постає в оцінці Семирода та Недяка. Перший характеризує матеріальний стан: «До Палацу діло ще не дійшло, а з медпунктом простіше. Ми його відремонтуємо силами самих хворих: організуємо суботник і...»⁴; «Тут ось коштів не вистачає на ремонт старого клубу, а про будівельні матеріали для нового Палацу культури я вже й мовчу...»⁵ Другий, характеризуючи власну роботу, твердить: «На фермі не порядок, папші коровам не вистачає, надої падають»⁶.

Для здійснення конфліктологічної інтерпретації пригадаємо, що отець Антоній опинився в селі Берибіси, що можна інтерпретувати, ураховуючи семантику назви, як стан протистояння із бісами, яких у творі уособлюють Семирід, Недяк, Меркурій Марсович, Перший, Другий і Третій секретарі, а також Лукава.

У цей конфлікт отець Антоній вступає у віці сорока років і замальовується в характеристиці Недяка: «Молодий

¹ Там само. – С. 9.

² Там само. – С. 11.

³ Там само. – С. 25.

⁴ Там само. – С. 9.

⁵ Там само. – С. 11.

⁶ Там само. – С. 8.

та бравий... Це вже п'ятий, чи який у цій п'ятирічці?»¹ Знаковою видається і його репліка: «Видать, не скоро піде до святих...»² Пізніше ця репліка допоможе зрозуміти трагедійний фінал твору.

Уперше про історію свого життя та здобуття сану священика розповідає Еріку і Ері: «Я вперше побачив небо в двадцять літ. Побачив його в одній дівчині. І сказав їй: ти – небо! А вона поставила умову: вінчаємось тільки в церкві. Я не зважився сказати: “Так!” – і вона втекла від мене безслідно. Шукав десяток літ; спочатку користувався громадським транспортом, а потім почав іти пішки. Дійшов до приморської духовної семінарії. Здобув сан священика і одержав призначення на роботу в ваше село Берибіси. І тут, здається, відчув небо...»³

Отець Антоній не тільки вірить Всевишньому, він має намір побудувати нову церкву, обґрунтовуючи це так: «Каплиця принижує і мене, і віру Христову!»⁴ Причому реалізувати свій намір він мусить у межах законів держави («Конституційні закони я вчив у семінарії ретельно. І живу за ними...»⁵). Саме тому при першій зустрічі із Семиродом чітко висловлює свої вимоги: «спочатку рееструйте мене як нового жителя села, а потім думайте над тим, як би мені дати дозвіл на будівництво нової церкви в селі»⁶. У діалозі із Семиродом отець Антоній проявляє наполегливість: «Ось ви переконані, що в нашому селі не треба будувати нову церкву, бо так сто разів говорили вам і батькам вашим ваші комуністичні ідоли. А я переконаний, що треба, і буде по-моєму!»⁷

Рішення районного керівництва в особі Меркурія Марсовича щодо церкви вражає своїм цинізмом: «На місці фундаменту старої церкви можна зводити нову... У документах це матиме

¹ Там само. – С. 9.

² Там само.

³ Там само. – С. 18–19.

⁴ Там само. – С. 23.

⁵ Там само. – С. 11.

⁶ Там само. – С. 10.

⁷ Там само. – С. 61.

назву “рес-та-вра-ці-я”. Після реставрації там можна буде відкрити краєзнавчий музей з атеїстичним ухилом...»¹

«Біси» отця Антонія усвідомлюють свою неміч: «Я ось і не збираюсь когось переконувати, що я не “Недяк”; народ же бачить, що з мене голова колгоспу – нікудишній»². Суть їхнього життя зводиться до телефонних дзвінків, щоб проконсультуватися в четвер, нагадати вирішити питання за тиждень тощо.

Семирід неспроможний розпізнати почуття, заради яких «до неба – пішки», і постає на заваді кохання доньки. Отже, крім конфлікту на релігійному ґрунті між отцем Антонієм і Семиродом виникає «етикетний» конфлікт. На щире зізнання: «У мене якраз є (душа – *Т. В.*), і я хочу поділитися нею з вашою дочкою»³, – Семирід дивиться прагматично й бездуховно, вважаючи, що Антоній хоче «звести свій благополучизм»⁴. Удруге розмова між чоловіками також не склалася, на заваді стала ідеологія: «Коли йдеться про ідеологію – я непоступливий. <...> Через ідеологію я не хочу руйнувати свій рід...»⁵

Розв’язка конфліктів певною мірою очікувана. Зі слів Ліри, «Отець... Антоній... Підпалив капицю... І сам кинувся у вогонь!»⁶ – і переміг бісів, не підкорившись їм. Але Третій секретар зізнається: «То була воля партійного неба»⁷, – і біси перемогли отця Антонія.

Крізь п’єсу проходить конфлікт духовності й антидуховності. Для таких, як Недяк, духовність невідома: «А я в жодній радянській енциклопедії слова “духовність” не стрічав...»⁸ Отець Антоній носій духовності («Усе, що засноване на духовності, завжди буде перспективним»⁹); духовності світської, а

¹ Там само. – С. 63.

² Там само. – С. 42.

³ Там само. – С. 44.

⁴ Там само.

⁵ Там само. – С. 60.

⁶ Там само. – С. 64.

⁷ Там само. – С. 85.

⁸ Там само. – С. 25.

⁹ Там само. – С. 20.

не релігійної, оскільки його добротворення засноване на любові («Це коли людина не просто живе, а усвідомлює: весна любові приходить до кожного лише раз! Тоді вона рухається до істини і стає ближчою до неба»¹).

Слова Ліри у фіналі стверджують перемогу отця Антонія, перемогу духовності – життя заради добра ближнього: «Тату! Не чіпайте любові! Ерочко, Ерику! Не слухайте нічого про святу любов! Послухайте, що каже про неї отець Антоній... Він каже, що любов – найжорстокіше почуття. Він каже, що вона сліпа й безжальна. Вона вбила нашу Саманту, вона хотіла розлучити мене з Антонієм, але даремно. Ми з ним знаємо, для чого живемо, нас не лякає ніяка радіація, і тому нам добре разом і на цьому, й на тому світі...»²

Образ України в п'єсі розкритий на матеріалі історії життя одного села в післячорнобильські часи. Представляючи правдиво виписані характери різних верст суспільства, задіяні в культурному, економічному, політичному, духовному житті Берибісів, драматург утверджує перемогу людськості навіть у трагічній ситуації.

Для того, щоб можна було говорити про якісну драматургію, у п'єсі повинні бути дотримані її закони, а представлений герой (мудрий, високодуховний патріот) стати носієм рис, яких потребує сучасний читач. Герой п'єси М. Наєнка повертає реципієнтів до відповідальності, до необхідності власного вибору, наштовхує на усвідомлення необхідності покладатися на загальнолюдські цінності, несучи відповідальність за свій вибір.

Драма на чотири дії «Кривавий засів» В. Андрушка має субтитл «П'єса часів визвольних змагань», який чітко вказує на часовий вимір твору. І тільки четверта дія переносить читачів у сучасну Україну, добу Незалежності, що дозволяє побачити еволюцію характерів і світогляду дійових осіб, а також розкриває їхні життєві долі за кілька десятиліть репресій, про що читачі дізнаються із само- та інохарактеристик.

¹ Там само. – С. 18.

² Там само. – С. 87.

Авторський задум розкриває письменник і в передмові «Слово про слово, сказане зі сцени», з якої стає відомо, що сам драматург «був свідком і учасником боротьби за незалежність України», бачив «боротьбу УПА проти більшовицьких окупантів»¹.

Уже сама характеристика складу дійових осіб дозволяє окреслити основний життєвий конфлікт, який буде переосмислюватися драматургом, адже Сич, Сагайдачний, Іскра – повстанці, а Єрофеев – капітан НКВД. Більшість дійових осіб п'єси мають реальних прототипів з життя: «Прутівка в п'єсі “Кривавий засів” – це рідна авторові «Саджівка, а повстанці Іскра, Сич, Сагайдачний були <...> односельцями», з якими постійно підтримувався зв'язок. Крім цього автор «був свідком зустрічі повстанців з учителями із східних областей України»².

В. Андрушко дуже уважно підійшов до характеристики кожної сторони учасників конфлікту. Це пояснюються його наміром зацікавити читачів і глядачів національною українською проблематикою, примусити задуматись над минулим і сучасним життям українського народу.

Ворожа сторона – ініціатор конфлікту капітан НКВД Єрофеев та «голова створюваного колгоспу» Червоненко³. Мета їхньої діяльності в Прутівці – створити колгоспи, забезпечити панування радянській владі та «очистити село від українських буржуазних націоналістів»⁴. Засоби, обрані представниками нової окупаційної влади, мають усі ознаки антидуховності: загроза розправи з рідними (Єрофеев погрожує селянинові Бідашуку: «А ми і жінку посадимо»⁵), фізичне насилля (молодий хлопець у військовій шапці із зіркою Стрибок «б'є прикладом гвинтівки»⁶ селянина Івана), заборона традиційного вітання («За радянської влади треба ка-

¹ Андрушко В. Кривавий засів. – С. 5.

² Там само. – С. 6.

³ Там само. – С. 7.

⁴ Там само. – С. 14.

⁵ Там само. – С. 12.

⁶ Там само.

зати: «Слава Йосифу Вісаріоновичу!»¹). Українцям, які прагнуть «чесно жити й на своїй землі газдувати»² пропонувалось зрадити своїм життєвим людським цінностям і стати дволикими. Наприклад, Єрофеев пропонує Гнатові: «А ти роби для нас одне, а людям кажи інше»³.

І тут драматург підходить до усвідомлення того, що подібні пропозиції породжували внутрішній конфлікт людей між прагненням вижити й дотримати обов'язок перед Батьківщиною. Гнат, усвідомлюючи тиск і загрозу життю, приймає рішення: «Та все-таки мені треба їх триматись, бандери все одно не переможуть, а коло цих мені й дітям моїм жити можна. Тут з часом все перетреться-перемнеться й спокійно жити стане. Та й гріх тут невеликий, бо кожний чоловік за себе, за свою родину мусить дбати. Самостійної й так ніколи не буде, а своя сорочка таки ближче до тіла»⁴. Чуттєва прив'язаність до родини, підвищена емоційність, м'якість як риси характеру українців закономірно спричиняли появу таких рішень. Підтвердженням такому авторському погляду є поведінка Матері Оксани, яка виховувала дівчину в комуністичному дусі, прагнучи дати освіту та зберегти їй життя: «Та й хотіла я, щоб вивчилась ти, щоб не працювала так важко в колгоспі, як я. Щоб в інститут поступила. А хіба можна туди без комсомолу з такими думками. Ще проговорилась би комусь і – пішла б на ті Соловки»⁵.

У другій дії перед читачами постає піонервожата Оксана, яка переконана, що від комсомолу та радянського світогляду ніколи не відречеться. Але розум і мудрість, якими наділена дівчина, визначають її прагнення знайти істину під впливом слів повстанця Сича. Внутрішній конфлікт Оксани розгортається між двома світоглядними установками: прагненням досягти волі Україні та бути вдячною тим, хто врятував її від польської та німецької неволі. Швидко усвідомити хиб-

¹ Там само.

² Там само. – С. 10.

³ Там само. – С. 14.

⁴ Там само.

⁵ Там само. – С. 20.

ність своїх поглядів допомогло Оксані й генетична пам'ять з повстанцями, адже її дід загинув у Холодному Яру. Таким чином, автор вдруге повертається до ментальної риси характерів українців – прив'язаності до родини, яка може мати як позитивну, так і негативну модальність, залежно від оточуючого впливу. З одних і тих же причин – родинної спорідненості – Гнат під тиском втрачає силу боротися, а Оксана, усвідомивши свою причетність до роду повстанців, обирає шлях боротьби.

Світогляд Оксани був змінений повстанцем Сичем та його друзями (Славко згадує зізнання Оксани: «Та прочитала їхні книжечки, прислухалась до людей в селі, а ще й мати мені багато розказала, <...> і стало мені так легко на душі, а з очей ніби якась полуда спала»¹). Його перемога відбувалась завдяки щирому слідуванню десятком заповідям українського націоналіста, серед яких перша – «Здобудеш Українську державу, або згинеш у боротьбі за неї»². Допомогали повстанці й боротися селянам зі штучно утвореним голодом, про що говорить Мати доньці Оксані: «Працювала я в колгоспі від зорі до зорі, а на трудовні грами хліба дали, ніяк вижити не можна. Голова колгоспу каже людям: “Я хлібопоставку государству мушу здати, бо на те й колгосп, щоб державу хлібом забезпечити. А ви як-небудь перебудете”. А сам їде по селу бричкою та людей голодних на роботу гонить. Голод йому не страшний, бо пика в нього червона та кругла, як гарбуз»³.

Повстанці – свідомі українці, які прагнули зберегти рідну мову й Церкву, бо «народ без своєї землі, мови, релігії, культури – це безликий натовп, яким легко управляти»⁴. Сич виявився вірним своїй ідеї, тому, усвідомлюючи, що може бути захоплений Єрофеевим, кінчає життя самогубством зі словами: «Бандерівці не здаються! Жити я вже буду в пам'яті народу!»⁵

Пам'ять про повстанців дійсно живе й нині, про це автор говорить у четвертій дії п'єси, таким чином стверджуючи

¹ Там само. – С. 24–25.

² Там само. – С. 17.

³ Там само. – С. 18.

⁴ Там само. – С. 23–23.

⁵ Там само. – С. 28.

перемогу українського народу в боротьбі з владою. Дійсно, цей конфлікт виявився тривалим і гострим для українців (Оксана, наприклад, пройшла концтабори та сибірське заслання), але ствердно звучать слова Славка, які втілюють ідею твору, – «Україна не вмерла і не вмере!»¹ – і гімн України, який лунає у фіналі п'єси та підкреслює розв'язку цього національного типу конфлікту з явною перемогою українського народу.

Драма-оперета В. Махно «Coney Island» – урядний матеріал для аналізу драматичного конфлікту: події відбуваються в Нью-Йорку з нелегальними емігрантами. Дійові особи п'єси – емігранти «четвертої хвилі», які «приїхали шукати щастя у Сполучених Штатах уже за незалежної України»². Їм притаманні прагматичні міркування, недостатній патріотизм та «змоскаленість»³.

І. Бондар-Терещенко помічає тенденцію в нашій сучасній літературі до змалювання долі українців-заробітчани, яка кристалізується «у трагедію покинутої на батьківщині родини і тяжкої праці на чужині»⁴.

В інтерв'ю з А. Колодинською письменник висловив своє бажання «зіптовхнути та спародіювати мови, якими користуються дві хвилі української еміграції»⁵. На зустрічі в арт-клубі «Коза» в Тернополі 9 жовтня 2008 року п'єса викликала неоднозначну реакцію студентів: від сліз на очах до обурення: «Чому ви так погано охарактеризували українців у п'єсі, що аж соромно стає»⁶.

Сам В. Махно знаходиться у стані внутрішнього конфлікту «між Сходом та Заходом у метафізичному сенсі. Це конфлікт людини, яка залишила свою країну, але не до кінця прийняла країну, в якій живе»⁷.

Письменник характеризує дві сюжетні лінії драми-опери: «історія опущених алкоголіків Вані та Колі, з якими

¹ Там само. – С. 34.

² Гетьманчук А. Четверта хвиля.

³ Там само.

⁴ Бондар-Терещенко І. Туристи чи заробітчани?

⁵ Колодинська А. «Я можу повернутися».

⁶ Лазука Л. У Тернополі Махно читав вірші з матюками.

⁷ Колодинська А. «Я можу повернутися».

вештається мексиканець Педро, – горизонтальна, а інша – вертикальна, збори двох хвиль української еміграції – повоєнної і пострадянської»¹.

Перед читачами у творі постає декілька конфліктних пар. Перша сформувалась у колі представників четвертої хвилі еміграції. Саме вона буде презентувати основний конфлікт твору і розкривати його ідейний зміст. Для змалювання життя пересічних емігрантів автор уводить ще один зовнішній конфлікт між Зіною і Даною, а для розкриття внутрішніх борін емігрантів – внутрішній конфлікт Вані.

У колі представників четвертої хвилі еміграції конфлікт відбувається між Предсідником і панством. Оцінити їхню ситуацію як конфліктну дають підстави репліки Предсідника, який не дає висловитися Пані («Перепрашаю, часу мало, а точок багато»²), блокує прийняття рішень («То є важне питання, прошу Пані, але за нині ми його не вирішимо...»³, «Як вже є, так є, бо що ми можемо тут вдіяти», «Прощу не заглиблюватись так глибоко в се питання»⁴).

Ознаками другої конфліктної ситуації є напружені емоційні стани Дани і Зіни, які виражаються в репліках дійових осіб. Зіна вигукує: «Вон!!!», «Сучка!», «Замовч, паскудо...»⁵ Унаслідок негативно забарвленого діалогу «плаче Зіна, і плаче Дана»⁶.

Ознаками внутрішнього конфлікту Вані стали сумніви про доречність приїзду до Америки: «А може, не нада, було, Зіна? <...> До Америки їхати нам?»⁷ Психологи характеризують такий конфлікт як рольовий: між «треба» і «треба».

Причиною конфліктів є вболівання за Україну і незадоволеність дійових осіб особистим життям. Так, Пані констатує: «Коли 1944 року ми з батьком виїхали возом до

¹ Любка А. Василь Махно: «Нью-Йорк –світ, але все ж не Всесвіт».

² Махно В. Coney Island. – С. 132.

³ Там само.

⁴ Там само. – С. 134.

⁵ Там само. – С. 133.

⁶ Там само.

⁷ Там само. – С. 138.

Словаччини, то ми не могли передбачити, що наша боротьба за нееньку Україну затягнеться так довго». Пан 2, пропонуючи «зробити здвиг супроти наклепів на Україну», емоційно дякує усім, «хто <...> в силу своїх можливостей і скромних заощаджень <...> підтримує Україну»¹.

Причина конфлікту між Зіною і Даною дуже банальна. І можна навіть говорити про використання В. Махном принципу контрасту – з національного рівня конфлікту він повертає читачів до інтимно-побутового. Обґрунтовані ревності Зіни, яка поспіхом випила, роздяглася і зайнялася сексом з Дімою, після приходу Дани вимушена була залишити її у своїй квартирі, а вранці знайшла в обіймах Діми. Але сльози Дани і Зіни свідчать, що причина не у зраді, якщо про неї взагалі доводиться говорити. Причина конфлікту майстерно викрита у словах Дани: «А ви чого водите сюда хабалів? Шо, самі жисте? Беріт собі кватиру і водіт кого хочете...»² Інтерес учасників конфлікту – мати чоловіка для задоволення фізіологічних потреб.

Оцінювання Ванею прийнятого рішення про переїзд до Америки як хибного приходить з усвідомленням власного алкоголізму, зламаного життя дружини, яка вимушена жити зі «старичком» заради матеріального статку (у монолозі Ваня розкриває сутність життя жінок в Америці: «Знайде <...> старічка, глазки постройть, цицьку покаже, а він всьо: жиница буду. Діти його отговарюють, а він: не, каже, любов у мене і всьо. Так многі бумаги получили, поживе отак з ним, щоб карту дістать, а тоді: на хер він їй нужен, імпотент нещасний...»³), відсутності інформації про життя сина і лише інтуїтивного відчуття, що з ним щось трапилось.

Емоційно учасники конфлікту реагують однаково – їх огортає почуття суму. Письменник не ставить собі за завдання змалювати стратегії поведінки, обраної учасниками конфлікту, стадії розвитку – конфлікти лише констатуються, після чого

¹ Там само. – С. 131–132.

² Там само. – С. 133.

³ Там само. – С. 136.

читач дізнається про їхнє розв'язання. Конфлікт учасників зборів представників четвертої хвили завершується настійним проханням Секретаря отримати позитивну відповідь на питання: «Ну що? Ну, що ми двигаємося в правильному напрямленні. Правильно?»¹ Зіна і Дана разом плачуть. А внутрішній конфлікт Вані розв'язується його смертю.

Найвищою виявляється гострота внутрішнього конфлікту Вані, оскільки розв'язується фізичною загибеллю, а в ремарці зауважено, що Ванине життя було змарнованим.

Сумно те, що для учасників конфлікту його наявність не принесла жодних результатів, але читачі повинні усвідомити наслідки емігрантського життя. За В. Махном, життя за кордоном може породити конфлікти усіх форм: і внутрішні (особистісні), і зовнішні (міжособистісні й групові). І той факт, що за ознакою вони мляві й невиразні, як раз і підкреслює тління емігрантського життя, його наслідки, зокрема алкоголізм як бажання втекти від негараздів, оскільки змінити ситуацію можна лише одним способом – поверненням на Батьківщину. Недарма п'єса закінчується ремаркою: «Чути, як дзвонить мобільний телефон у Ваниній кишені мелодією групи “Наутілус Помпіліус”: “Гуд бай, Америка, о-о-о-у...”»²

Комічні конфлікти – доволі розповсюджені в сучасній українській драматургії («Фрак для доцента. Комедія на дві дії» Б. Стельмаха, «Коханець напрокат» О. Косенка, «Пустили Дуньку в Європу. Тиждневі усмішки сатиричного дуєту» М. Кульбовського, «Кураж. Музична комедія на 2 дії 4 картини» І. Стецюри, «Весільний злодій» Я. Верещака, «Приймаки» О. Миколайчука-Низовця, «Вибори біля панелі. Фарс-пародія» В. Герасимчука, «Весняні пориви» В. Працьовитого, «Кохання у стилі Челентано. Комедія на дві дії» Н. Максимчук).

Учасник основного конфлікту комедії Б. Стельмаха «Фрак для доцента» Смик Матвій Петрович – кравець-удівець. Чоловік, прагнучи дати медичну освіту доньці, вважає, що це можна зробити одним шляхом: «Бо нині навіть інже-

¹ Там само. – С. 135.

² Там само. – С. 138.

нерам'ясно, / Що слід усе робити своєчасно. / Забаглося у подорож – підмаж, / Визнання закортіло – поклонися. / Абетка успіху! Без неї ти й не пнися / Ні в маяки, ні на престижний пляж!»¹ Але інший мікроконфлікт зі своєю молодшою донькою Олею (батько не схвалював її закоханість в однокласника Володю) сприяв розгортанню родинного конфлікту. І тільки те, що старша донька Слава мала знання й самостійно чесно вступила до інституту, а молодша Оля буде стосунки з Василем на щирих почуттях («За тебе теж не заплачу / Нічим йому я – крім любові! / І не зречуся – хай не жде! / Закохані на все готові!»²), сприяло, згідно з вимогами жанру комедії, перемозі позитивних сил. Б. Стельмах вкладає основну ідею твору в уста Володі: «Щоб на землі збороти зло, / Ми мусимо добра шукати, / Щоб кожне праведне чоло / Думками світлими цвіло!..»³

У комедії Н. Максимчук «Кохання у стилі Челентано» Олена, «жінка після тридцяти»⁴, перебуває у стані конфлікту з рідними, сусідами – всіма оточуючими через свої життєві переконання: «Краще бути самотньою, аніж жити з ким-небудь і як-небудь»⁵. Дитину народити жінка також хоче в шлюбі та з любові: «Або дитина народжується та виховується у повноцінній сім'ї, або не народжується взагалі»⁶. Жінка свідомо у своєму виборі: «Просто це моя принципова позиція і я не збираюся її порушувати»⁷.

У діалозі з Іриною Олена розкриває своє наміри: «Я просто хочу, щоб усе було по-справжньому. <...> Тому тепер я хочу справжнього шаленого кохання у стилі Челентано»⁸. Але під коханням жінка розуміє не «вдавання оргазмів»⁹, а життя заради близької людини.

¹ *Стельмах Б.* Фрак для доцента. – С. 32.

² Там само. – С. 26.

³ Там само. – С. 103.

⁴ *Максимчук Н.* Кохання у стилі Челентано // Коли ангели не сплять... – С. 6.

⁵ Там само. – С. 7.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

⁸ Там само. – С. 10.

⁹ Там само.

Ірина стурбована сімейним станом сестри, тому подає оголошення в газету від імені Олени: «Молода, приваблива жінка бажає познайомитися з порядним чоловіком, без шкідливих звичок, для створення міцної сім'ї. Одружених та заради розваг прохання не турбувати»¹. Це спровокувало мікроконфлікт Олени з Борисом і його матір'ю, який Олена розв'язує швидко і доволі безапеляційно: «Між зрілим чоловіком та малим хлопчиком є суттєва різниця. До того ж мені не до вподоби його матір. Я надаю перевагу розмовам зі своїм коханим чоловіком, а не з його мамою. І кохатися хочу з чоловіком, а не з його мамою. Гадаєте, я подавала б оголошення у газети, щоб знайти такого, як він? Такого я і без вас знайшла б»².

Жінка так хотіла зустріти чоловіка схожого на Андріано Челентано, що її бажання здійснилося. Сантехнік Андрій, чуючи голосну музику з квартири Олени, прагнучи зарадити можливій біді, подзвонив у двері. Не дивно, що він також захоплюється акторською творчістю Челентано.

У діалозі з Андрієм Олена розкриває тип чоловіка-Челентано: «Не красень, лисуватий, трохи цинічний та разом з тим по-чоловічому розважливий, мужній та спокійний. А головне – надійний. Чоловік, за плечима якого можна сховатися, а на грудях – виплакатись. Чоловік, біля якого можна бути слабкою жінкою, а не перетворюватися на солдата у спідниці і все життя носити чоловіка на руках та виконувати всі його забаганки. Челентано не Бог для мене, а ідеал чоловіка. І я вірю, що коли-небудь я такого зустріну. І байдуже, яка у нього професія, яке авто і товщина гаманця»³.

Знайомство з майбутнім коханим не було безконфліктним (Олена згарячу вдарила Андрія пательнею по голові), і розвиток їхніх стосунків не був позбавлений зіткнень (Андрій різко виявив ревності), але всі вони носили яскраво виражений характер, чим зумовили й очікувану розв'язку з остаточною перемогою позитивних сил – Андрій пропонує Олені

¹ Там само. – С. 15.

² Там само.

³ Там само. – С. 23.

одружитися і отримує згоду: «Я щаслива, що виходжу за тебе заміж!»¹

Отже, в сучасній українській драматургії наявні драматичні, комічні й трагічні конфлікти, що й проілюстроване наведеними аналізами, але, ураховуючи весь корпус текстів, можна стверджувати, що українська драматургія 1990–2010 років абсолютно не порушує традицій української драматургії попередніх періодів, адже драматичні конфлікти продовжують яскраво домінувати.

Допоміжні критерії типологізування художніх конфліктів

Критерії типологій художніх конфліктів знаходяться в тісній взаємодії та взаємозалежності. Проте при розгляді триєдності «гострота, яскравість, глибина» помітною є певна тенденція. Так, домінантною виявляється група неяскравих, неглибоких, негострих конфліктів («Реторта» М. Соколян, «Нарада у Президента України. Українська п'єса на 2 дії, 7 картин» В. Миршука, «Хата» О. Барвінок, «Цирк життя нашого. Казка для дітей і дорослих» С. Лелюх, «Помилка Королеви. Історична драма на дві дії» Ю. Лучинського, «Рододендрон. Драма на дві дії» А. Багряної, «П'ять нещасних днів» І. Липовського, «Зачаровані потвори. Трагікомедія у трьох діях» С. Щученка, «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше. Кажуть, зовсім не-дурна драма» А. Вишневецького, «Приймаки. Комедія на дві дії» О. Миколайчука-Низовця, «Один, або Будинок під знос. Моноп'єса» Г. Долуханова, «Сотвореніє світу» О. Вортепського, «Nightmares on TV. Пришелелєкувата трагедія» А. Ульяновенка, «Нєсподіваний візит. П'єса на дві дії» Ю. Лучинського, «Мєлєдія давньої юності. Драма на дві дії», «Жіноча доля. Драма на дві дії» І. Нагірняка, «Білочка (разом із Шевою)» Ю. Ізд-

¹ Там само. – С. 47.

рика, «Як не як, а вдома краще. Сучасна казочка для дорослих на одну дію» М. Конечного, «Весняні пориви. Комедія на три дії», «Докторська дисертація. Драма-притча на 3 дії» В. Працьовитого, «Коханець напрокат. Комедія» О. Косенка, «Революція, Кохання, Смерть і Сновидіння. П'єса або драматичний твір» П. Ар'є, «Двое обабіч Мерседеса. Історія кохання на дві дії» О. Клименко, «Душогуби і дух капіталізму» М. Соколян, «Хроніки першого курсу» О. Сліпця, «Жага екстрему. Трагікомедія» А. Крима, «Пригости мене горіхами. Нетрагедія на одну дію» А. Багряної, «Чарований Запорожець. Химерна феєрія на дві дії без антракту або з антрактом» Б. Жолдака, «Фрак для доцента. Комедія на дві дії» Б. Стельмаха, «Азартні ігри. Комедія на дві дії» В. Герасимчука, «Якось в офісі», «Вся правда про міледі Вінтер» Н. Максимчук, «Продана душа» Л. Дзюби, «Coney Island. Драматична опера» В. Махна, «Аспіранти. Сцени на дві дії» Л. Стороженка, «Пампушка – 2» С. Носаня тощо).

У п'єсі О. Барвінок «Хата» учасники основного конфлікту визначаються не відразу. Авторка протиставляє дії влади, яку негативно оцінює Оксана Микитивіна – завідувача відділом музею, 45 років: «А що чути, продають неньку Україну “оптом і в розницю”, як казав Говорухін. Позалазили наші гречкосії на гору, стали панамі, купують квартири, машини, будують дачі, за кордон їздять, своїх дітей віддають у приватні коледжі, а про нас і не думають. Все дороге, народ злий, всі лають новий уряд. При совдепії було погано, а тепер ще гірше стало. Злодії торжествують, шахраї набивають кишені доларами. Ніхто ні за що не відповідає. Анархія! Росіяни хочуть у нас Крим забрати, а ми не хочемо віддати. Що воно буде, ніхто не знає»¹.

У п'єсі немає дійової особи, яку б можна було розкодувати як утілення влади. І тільки «старенька, але міцна дама, старорежимна» наглядка Анастасія Дмитрівна Смоленська бачить закономірність дій влади: «Государство – это народ. Какой народ, такое и государство. При совдепии народ бро-

¹ Барвінок О. Хата. – С. 14.

сил землю, научился лгать, бездельничать и пить. Теперь этот народ идет с протянутой рукой к власти и просит: “Дайте хлеба, молока, яиц, мяса, есть хочется”. Вот эта власть сидит теперь и думает, как же этот народ прокормить. Да самая гениальная власть, а я такой не знаю, не может прокормить народ, народ же может прокормить и себя и государство»¹.

Усі дійові особи п'єси, окрім слідчого Петра Максимовича Бублика – працівники музею. І стан у якому він опинився – результат діяльності влади: «Хата существует уже три года, а условий для работников нет, надлежащей охраны нет»².

Названий конфлікт не виявляється в п'єсі, про його наявність можна зробити висновок із реплік дійових осіб. Це зумовлює й відсутність розвитку подій. А розв'язка визначає ідею твору і функціонально несе навантаження всього конфлікту – натякає на духовну силу народу («У нас холодно, протяги, немає умов, але у нас теплі серця. Ми маємо духовність у цій хаті і вона допомагає нам вижити у цей важкий час. Це ліки, що можуть врятувати все суспільство»³) і добротворчу спрямованість дій у майбутньому: «Тепер нас залишилося у хаті четверо. Будемо продовжувати нашу роботу. Побудуємо будиночок, зробимо опалення, паркан, підведемо воду. <...> Нічого, якось виживемо, витримаємо цей важкий час в ім'я вільного, цивілізованого життя, щоб наші діти не мусили їхати на чужину, щоб їм було приємно вчитися й жити тут, на своїй українській землі»⁴.

У трагікомедії С. Носаня «Пампушка – 2» учасники конфлікту визначились не відразу. Спочатку перед читачами постає товариство «вгодованих», «огрядних», «коротко стрижених» чоловіків (екс-міністр зі своїм оточенням) та їх їхніх коханок. Зібравшись заради тілесних задоволень, чоловіки прагнуть «вирішувати, яку долю кожен з нас має внести до спільної каси»⁵.

¹ Там само. – С. 15.

² Там само. – С. 17.

³ Там само. – С. 24.

⁴ Там само. – С. 38.

⁵ Носань С. Монолог : у 2 т. – Т. 2. – С. 168.

Зав'язка конфлікту виникає в мить, коли *«з гуркотом розчиняються двері і до вітальні вривається четверо чоловіків у масках»*¹.

Автор представляє два зовнішні конфлікти: між членами товариства, оскільки Снайпер вимагав: «Бакси хочемо, бакси!»² – між терористами та екс-міністром з його оточенням. Ці два зовнішні конфлікти породили й внутрішній конфлікт Пампушки, оскільки жінка отримала звинувачення: «І ти оце таким розкішним молочним тілом ублажаєш цього старого кнура?... Шлюха ти продажна...»³ Пампушка не отримала підтримки від Лисого (свого коханця): «Ти ж казав, ти ж обіцяв, що захистиш, на дуель підеш за мене?... Артурчику?»⁴ Та й жінки виявляли турботу тільки про себе: «А чому я?... Чому я?!. Ви он до нього (*показує на Лисого*) діло маєте, до нього!.. То й беріть його Соню. З неї починайте...»⁵

Глибину і драматизм конфлікту Пампушки підкреслює її спогад: «У мене мама помирала в лікарні, ні на ліки, ні на харчі грошей не було ні копійки, і я змушена була продавати своє тіло!.. Я, дівчина, яка мріяла вступити до інституту і стати вчителем... Вони мене зробили повією, вони перетворили з людини в ніщо!.. В потаскуху!»⁶

Розвиток подій динамічний: Пампушка, сприймаючи терористів як ворогів, пручаючись кричить («Негідники!.. Вбивці!.. Я краще вмиру, аніж ляжу під цього чорнозадого!»⁷), але гостроти додає наслідок («Шурпа волочить Пампушку до дверей»⁸).

Розв'язка внутрішнього конфлікту Пампушки збігається з розв'язкою основного зовнішнього конфлікту: Пампушка розповідає терористам, де сховані гроші: «Якщо він вам не

¹ Там само. – С. 174.

² Там само. – С. 176.

³ Там само. – С. 178.

⁴ Там само. – С. 180.

⁵ Там само. – С. 181.

⁶ Там само. – С. 188.

⁷ Там само. – С. 185.

⁸ Там само. – С. 186.

покаже, де сховані гроші, то я сама покажу... У спальні нагорі!.. Тільки в такому місці, що ніхто ніколи й не подумає»¹.

Систему конфліктів п'єси поглиблює ще й конфлікт «батьків і дітей» змальований між бізнесменом Лисим і його нащадками.

Отже, автор не просто бере ідею новели Мопассана, про що говорить одна із дійових осіб – Високий: «Знаєш, є в французького письменника Мопассана оповідання "Пампушка", от ти дуже схожа на головну героїню»², а й значно поглиблює силами драматургічної форми глибину й драматизм конфліктів, розкриває причини внутрішніх конфліктів.

Окрему групу становлять негострі, неглибокі, але яскраві конфлікти («Пустили Дуньку в Європу. Тижневі усмішки сатиричного дуету» М. Кульбовського, «Весільний злодій. Комедія мафіозна» Я. Верещака, «Скажена співачка з невідомим», «Сезон полювання на кохання» В. Тарасова, «Вибори біля панелі. Фарс-пародія» В. Герасимчука, «Маринований аристократ. Драма на дві дії» І. Коваль, «Чоловіча психологія», «Старість в радість», «Кохання у стилі Челентано. Комедія на дві дії» Н. Максимчук, «Є! Казка для театру» О. Аулова, «Остання полеміка професора Добренка. Драма на три дії» В. Працьовитого, «Чарівниця й жартівник. П'єса на 12 дій» В. Назаренка, «Бурштинове намисто. Літературна драма за повістю О. Купріна "Олеся"» М. Пінчука, «Кураж. Музична комедія на 2 дії 4 картини» І. Стецюри, «Ровесниця. П'єса на дві дії і шість картин» Й. Гаха, «Майстер» А. Шевердіної).

Якщо в повісті О. Купріна конфлікт відбувається між представниками двох різних світоглядів, то в п'єсі М. Пінчука «Бурштинове намисто» акценти зміщено в бік протистояння дійових осіб: зіткнень між Мануйлихою та Іваном Тимофійовичем (бабуся була проти взаємного захоплення Олесі та управителя маєтку поміщика), Іваном та Олесею (щодо реальності чарувань), Олесею та юрбою.

¹ Там само. – С. 190.

² Там само. – С. 182.

Остання колізія змальована найгостріше, оскільки виразне спрямування намірів ображеної дівчини: «Пам'ятати-мете ж ви мене! Ще ви всі наплачетесь досхочу!»¹

Спільним видається представлення авторами внутрішнього конфлікту Олесі: «Пам'ятаеш, я тобі казала про трефову даму? Адже ця трефова дама – я. Це зі мною буде нещастя, про яке сказали карти. Ти знаєш, я хотіла тебе просити, щоб ти зовсім перестав ходити до нас... А твоя хвороба. Я тебе цілих півмісяця не бачила... І така мене туга обняла, такий сум, що, здається, все б на світі віддала, аби з тобою ще хоч хвилиночку побути. Отоді-то я зважилась. Будь що буде, а я свого щастя нікому не віддам...»²

Значно менше в досліджуваному періоді гострих, яскравих і глибоких конфліктів («Поганські святі (Лев і Левиця). Драма на три дії» І. Коваль, «Ще одна притча про любов (Марта)» Л. Волошина, «Пересаджене серце. Трагікомедія» В. Фольварочного, «Отець Антоній. Чорнобильська трагікомедія», «Фауст. Трагедія» М. Наєнка, «Приречені. Трагедія на дві дії, шість картин» В. Войчишена-Лугівського, «Таїна буття. Драма» Т. Іващенко, «Любовні зигзаги. Драма в двох частинах з прологом і епілогом» Л. Бернакевич, «Станція. Песа на дві дії» О. Вітра, «Гнат Перевесло. Драма на дві дії» І. Нагірняка, «Сповідь з постаменту. З останніх днів життя Івана Франка. За спогадами сучасників та листуванням. Вистава у 2-х діях з інтермецо» А. Семерякової).

У січні 1998 року Я. Ярош створює драматичний етюд «Смерть генерала» за однойменною поемою Марка Босслава, присвятивши його «світлої пам'яті Генералові УПА – Дмитрові Грицаю-Перебийносу»³. Зацікавлення діяльністю УПА не випадкове, оскільки сам автор «як свідомий українець брав активну участь у перебудовних процесах громадянського суспільства наприкінці 80-их років – задля утверджен-

¹ Пінчук М. Бурштинове намисто. Літературна драма за повістю О. Купріна «Олеся». – С. 30.

² Там само. – С. 26.

³ Ярош Я. Смерть генерала // Тридев'ята земля. – С. 171.

ня національних прав і свобод рідного народу»¹ і зазнав політичного тиску: «У червні 1984 року в письменника у квартирі кагебісти зламали замок у дверях робочого кабінету і при дільничному офіцері міліції та “понятих” (але, зрозуміло, без господаря) провели ретельний обшук-трус: забрали документи і листи, заборонену літературу і гроші, підкинули і “вилучили” потрібний компромат»².

У драматичному етюді три дійові особи – Генерал, Мати – Україна і Демон. Такий склад драматис персоне дозволяє очікувати національного типу конфлікту: однією зі сторін – учасників конфлікту є Генерал, свідомий носій національних і політичних цінностей.

Події твору відбуваються за часів, коли Генерал опинився в тюрмі. У підрядкових зносках драматург подає документальну інформацію з життя Д. Грицяя-Перебийноса: «Політв'язень німецької тюрмі у Львові (1945). <...> В безвихідній ситуації, кинений у в'язницю – у Празі, першої ночі покінчив зі своїм життям (2.12.1945)»³.

Перший внутрішній конфлікт Генерала відбувається, коли Демон спокушає його бажанням жити: «Ти хочеш вмерти. Може, краще жити? / Колись Вкраїні ще придашся ти»⁴. Але Мати нагадує, що Генерал у своїх рішеннях завжди був переконаний і рішучий: «В житті ти був завжди, як сталь, твердий...»⁵ Мудрість Генерала дозволяє йому оцінити підлі й підступні наміри Демона: «О, ні! Недобрий дух ти! Чую, чую – / Ти злого духа чорта – плід! / Ти сумнів зимний, наче лід, – / Ти в душу й серце ллеш отруту злую!.. / Будь проклят!..»⁶

Сенсом усе життя Генерала було спрямоване на добротворення для України: «Я для неї – чесно жив. / Для неї чесно й гідно вмію вмерти!..»⁷.

¹ Там само. – С. 277.

² Там само. – С. 276.

³ Там само. – С. 172.

⁴ Там само. – С. 174.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само. – С. 175.

Друга конфліктуюча сторона – ворог Генерала – названа однозначно: «Москво злочинна! Й присуд там тобі / Народ напише вістрями багнетів – / За Петроград, за Січ і за Сибір, / За конституцію і тридцять третій!..»¹ Отже, Я. Ярош у драматичному етюді «Смерть генерала» виявляє політичний тип конфлікту. Оскільки протилежна сторона – політична сила – це дає підстави говорити про неперсоніфікований тип конфлікту.

Незважаючи на фізичну загибель генерал у двобої отримав перемогу, адже його слова і дух підніматимуть не одне покоління українців за боротьбу за незалежність. Ідея твору, утілена в останній репліці Генерала («До бою, лицарі! За мною – в наступ! Сміло! / Із вами я! / Ваш генерал! Мій меч в руках! / Я вас веду! / Хай знає ворог озвірілий, / Що у боях рішає Дух – не тіло!.. / Із вами я! Ваш генерал! / Мій меч в руках!..»²), підтверджує силу переможця і дозволяє ідентифікувати цей конфлікт як яскравий і гострий.

У п'єсі В. Фольварочного «Пересажене серце» за поодинокими родинними, родинно-інтимними зіткненнями й конфліктами криється основний художній конфлікт між закордонними громадянами і українськими нелегалами. Основні події твору відбуваються на Україні і в Італії. Марчелло, питомий італієць, дає оцінку життю нелегалів з України: «І багато італійських родин вдячні долі, що у них служать порядні, працьовиті, сумлінні, совісні, порівняно за невисоку плату тримають на собі дім, няньчать дітей, доглядають інвалідів та стариків. Але серед ваших є й такі, що на все готові. Їх ліпше вчасно депортувати»³.

Валя, одна з нелегалок, визнає деградацію моральних якостей українців під час життя за кордоном: «У нас багато чого не було, але була людська гідність, яка почала втрачатися, коли з'явилося багато чого»⁴.

¹ Там само. – С. 176.

² Там само.

³ *Фольварочний В.* Пересажене серце // Сучасна українська драматургія. – Вип. 1. – С. 87.

⁴ Там само. – С. 82.

Яскравість художньому конфлікту забезпечує чіткість визначення протидіючих сил, умотивованість характерів дійових осіб, які репрезентують цю силу. Гострота досягається завдяки масштабності злочинів, змалюванню духовної деградації дійових осіб – учасників конфлікту. Так, Петро і Олег навмисне наїжджали автомобілем на людей, а потім продавали їхні органи для пересадки італійським багатіям.

Представлення всіх етапів розвитку конфлікту: зав'язки, розвитку подій, кульмінації та розв'язки – показ причин, умов і мотивів, які породжують подібні конфлікти, задіяність усіх дійових осіб п'єси в розгортанні та розв'язці конфлікту дозволяють кваліфікувати його як гострий, глибокий і яскравий.

Привертають увагу й гострі, яскраві, але неглибокі конфлікти («Коли ангели не сплять», «Мелодія милосердя» Н. Максимчук, «Сила орлинокрила» Б. Дерій, «Лірикава. Драма жаків» В. Кожелянка, В. Сердюка, «Ельза. Прича про любов» Л. Волошина).

Музичний водевіль «І святе, і грішне» О. Германа виявляє такий тип родинно-побутового конфлікту. Молода шинкарка готується до весілля, і, здається, її щасливому вінчанню нічого не загрожує¹.

Шкідливі чорти мають спочатку дріб'язкові наміри: «Ми їм встружемо забаву – / зворохобимо гостей / і потішимося на славу!»², – а потім масштабніші – зруйнувати родину. Для цього їм до вина треба додати дві краплини: «До вина – дві краплини / і шинкарка все покине, відречеться честі й слова»³. Під дією напою Катерина дійсно втрачає здатність розрізняти добро і зло. Саме тому Ріжнику, одному з чортів, каже: «Я не можу розгадати, хто ви: ангел духу чи спокусник тіла?»⁴

Розв'язати цей невиразний внутрішній конфлікт наведеної Катерини та ще не виявлений конфлікт між нею та

¹ Герман О. І святе, і грішне. – С 323.

² Там само. – С. 325.

³ Там само. – С. 326.

⁴ Там само. – С. 331.

нареченим – цирюльником Боніфатієм допомагає міжособистісний конфлікт серед самих чортів. Це виводить автора на формулювання основної ідеї твору: «Люди ці прості / сильні лише в гурті»¹. Саме тому перемогу в конфлікті одержали Катерина і Боніфатій, які свої стосунки вирішили будувати на любові: «Ми любов у парі будем захищати / від нечистої спокуси, / від лукавства і брехні»².

У п'єсі Н. Максимчук «Коли ангели не сплять...» в авторському поясненні до дії першої вказано місце подій – «На сцені декорація кімнати у приватному будинку, на задньому плані декорація мосту, під ними стоїть смітник»³.

Основний родинний конфлікт відбувається між «вдовою, пенсіонеркою»⁴ Юлією Федорівною та її молодшим сином Іваном, і його яскравість залежить від чіткості, повноцінності зображення характерів.

Юлія як матір постає в інохарактеристиці Томи: «Невже ти не помічаєш, до чого довела твоя сліпа материнська любов? Один п'яниця безпробудний, другий закінчений підкаблучник»⁵. Юля своє життя присвятила чоловікові й дітям: «З тієї миті ми не розлучались... <...> А потім все як у всіх: сім'я, двоє дітей – Данило та Іван. Діти здобули вищу освіту. Ми з Петром для них нічого не шкодували. Жили тільки задля них. Данило має вищу економічну освіту, працює у банку. Іван, як і батько, консерваторію закінчив»⁶. Іван за 10 років під впливом алкоголю має змінену свідомість, зокрема не вважає за потрібне дотримуватися поминальних звичаїв, не виявляє поваги ні до померлого батька, ні до втомленої, прибитої горем матері: «Ну, поховали... Чого ходити?... Життя таке “се ля ві”, як кажуть французи. Ти давай, ма, повертайся скоріше борщ варити»⁷.

¹ Там само. – С. 334.

² Там само. – С. 335.

³ Максимчук Н. Коли ангели не сплять... // Коли ангели не сплять... – С. 171.

⁴ Там само. – С. 171.

⁵ Там само. – С. 174.

⁶ Там само. – С. 179.

⁷ Там само. – С. 175.

Смерть чоловіка і відсутність поваги дітей позбавили жінку сенсу життя, тому Юля вирішує покінчити життя самогубством, що дає підстави констатувати її внутрішній, але не змальований у п'єсі конфлікт і забезпечує гостроту зовнішньому конфліктові.

Зовнішній конфлікт розвивається і розв'язуватиметься за допомогою третього учасника – бомжа Андрія. Основні риси його характеру розкриваються в самохарактеристиці: «З 5-ти років після смерті батьків, на казенних харчах. Жодних родичів, окрім хворої бабусі, яка згодом теж відійшла у вічність. Найгірше – далі, я був круглим відмінником, завдяки своєму сирітському статусу легко вступив до інституту, здобув непогану освіту, а живу тепер тут, під цим мостом. Але жодного разу, чуєте, жодного разу не думав про те, щоб з нього скочити! Бо як міг так чіплявся руками і ногами за це трикляте життя, тому що воно – єдиний і найбільший скарб, який я маю!»¹

Андрій переконує Юлію, що не тільки життя, а й родина – це найвища і найбільша цінність. Проте без допомоги Андрія Юля не має сил боротися із сином алкоголіком. Поведінку Андрія щодо Юлії визначає доброта, саме тому він береться допомогти жінці з сином. У ставленні до Івана, поведінку чоловіка визначає терплячість: «Подивись на себе. Молодий чоловік, а гірше старого діда. Ти хоч усвідомлюєш, що всі ці балачки про твою можливу загибель абсолютна правда. Алкоголіки не помирають, вони здихають, як паршиві пси під парканом, забуті та безславні»².

Андрій та Іван не знаходяться в стані конфлікту. Розв'язуючи конфлікт матері з сином, Андрій міняє ставлення Івана до життя, про що останній зізнається матері: «У гостях в Андрія були. А ще він мені трущоби бомжацькі показав, харч їхній, людей, п'яних людей, мамо. Я там ніби себе збоку побачив, ніби я на тому самому дні сиджу. Це було так страшно, ма... В житті не бачив нічого огиднішого.

¹ Там само. – С. 177–179.

² Там само. – С. 194.

Все, зав'язую, не нюхатиму навіть. Досить, починаю нове життя. По-перше, влаштуюся на роботу...»¹

Така розв'язка в силу своєї швидкості і кардинальності виявляється неправдоподібною і навіть неймовірною. Усе це дозволяє сам конфлікт розглядати як неглибокий: підстави для цього – його масштабність (виключно родинний рівень) і вмотивованість всіх складових розвитку. Але розв'язка родинного конфлікту стверджує основну ідею твору на значно масштабнішому рівні: «Життя одне і його іспити потрібно намагатися пройти з гідністю»².

За розв'язкою художніх конфліктів їх можна поділити на розв'язані (вирішені), зняті й нерозв'язані (відкриті).

Переважна більшість п'єс 1990–2010 років мають розв'язаний (вирішений конфлікт), що стосується як внутрішніх, так і зовнішніх з них.

У п'єсі П. Ар'є «Революція, Кохання, Смерть і Сновидіння» дві дійові особи – Люба і Павло. З представлення дійових осіб стає зрозумілим, що Люба – студентка-медик і мало розуміється на стосунках із чоловіками. Свій вільний час дівчина присвячувала навчанню, тоді як Павло – столичний забезпечений юнак, який «нічого спеціально в житті не робить», а життя витрачає на здобуття досвіду спілкування з жінками.

Їхнє знайомство відбувається на площі в період революції 2004 року. Люба звернула увагу на сексуальну привабливість хлопця: «Та що це зі мною робиться? Напевно збожеволіла чи захворіла. Не можу відвести погляд від нього, бо всі нерви, що в очах, приліпилися до цього хлопчиська. Повсюди так боляче, у грудях ніби каміння, не можу торкнутися, так боляче. Точно дурію, бо відчуваю, як втрачаю глузд та перетворююсь на хтиву тварину... Обличчя його вже не бачу. Торкаю поглядом його сідниці, ковзнула між ніг на його живіт, та знову скочуюся нижче, де так пружно випирає блискавка джинсів. З'являється щось більше, ніж

¹ Там само. – С. 197.

² Там само. – С. 207.

зір. Я впіймала його запах»¹. Від емоційного перезбудження дівчина втрачає свідомість.

У першому діалозі Люби й Павла читачі дізнаються про внутрішній конфлікт дівчини, зумовлений уповільненим сексуальним дозріванням: «Мое життя – це мої батьки, мій обранець – медінститут, який закінчую, сплю я з книжками з нейрохірургії. Я ніколи не відчувала в собі жіночої сексуальності. Іноді мені здається, що хочу стати нейрохірургом, щоб зробити собі лоботомію і подивитися, що в мене не так»². Щирість, простота, відвертість спілкування, ненав'язливий флірт приводять до гармонійних інтимних стосунків: «Вони одаровують один одного поцілунками, втрачають одяг, кохаються»³.

Конфлікт світогляду молодих людей (Павло знає про існування болю, страху, відчаю, втоми, хвороби, немочі, самотності, зради, тупості, нахабства, ненависті, жадібності, голоду, розлуки; Люба вірить в існування віри, волі, надії, вірності ідеалам, любові, правди, розуму, щедрості, провидіння, справедливості, доброти) розкриває ще один внутрішній конфлікт Люби – конфлікт усвідомлення реальності й надії.

У другій дії події переносяться в лікарняну палату, де Люба і Павло з'ясовують стосунки через непорозуміння, яке сталося наступного дня після спільної ночі. Розв'язати цю колізію знову-таки допомагає щира й урівноважена розмова двох. Мудрість цих дійових осіб полягає в тому, що від самого початку свої стосунки вони побудували на відвертості.

Павло смертельно хворий. Його шанси одужати після комплексного лікування – десять відсотків проти дев'яноста. Автор не дає читачам відкритого фіналу, але використовує прийом сновидіння, у якому дійові особи досягають повної гармонії у стосунках і змальовуються абсолютно щасливими: *«Беруться за руки та йдуть назустріч сонцю, розчиняючись у його світлі»*⁴.

¹ Ар'є П. Революція, Кохання, Смерть і Сновидіння. – С. 10–11.

² Там само. – С. 15.

³ Там само. – С. 23.

⁴ Там само. – С. 50.

Отже, внутрішні конфлікти Люби вирішені, конфлікт Люби і Павла розв'язаний.

Значно менше прикладів можна назвати відкритих («Сотвореніє світу» О. Вортепського) чи нерозв'язаних конфліктів («Поганські святі (Лев і Левиця). Драма на три дії» І. Коваль, «Один, або Будинок під знос. Моноп'еса» Г. Долуханова).

Останній критерій для типологій, який залежний від інших критеріїв – антагоністичність. Але прикладів для подібної типології мало (М. Войчишен-Лугівський «Приречені», М. Наєнко «Отець Антоній»). Помітно, що антагоністичний конфлікт має бути гострим, яскравим і глибоким. Саме такі характеристики визначено для названих п'єс. Але не кожний конфлікт з такими характеристиками можна кваліфікувати як антагоністичний. Жанр п'єси, в якій зображено антагоністичний конфлікт має бути трагедія. Конфлікт має бути зовнішнім. А головне – учасниками конфлікту мають бути свідомі носії діаметрально протилежних цінностей, особи, які свою життєдіяльність спрямовують на доброту чи злотворення, тобто конфлікт має виявлятися на вищих рівнях (після соціально-побутового) свідомої діяльності людини і висвітлений у духовній площині.

В українській драматургії 1990–2010 років домінує персоніфікований тип художнього конфлікту, зумовлений його антропоцентричністю. Під час визначення типології конфліктів за критерієм його учасників аналізу мають підлягати їх вік, стать, соціальний стан тощо. Так, для драматургії «двотисячників» притаманна детальна увага до названих параметрів: учасниками конфліктів зазвичай є дорослі, сформовані особистості, які прагнуть самоствердитися в зовнішньому світі, що зумовлює активне виявлення конфлікту

самоідентифікації; лише окремі драматурги концентрують увагу на конфліктах за участю виключно Жінки; соціальні ролі дійових осіб зумовлені реаліями сучасного українського життя зламу століть.

Помітно, що в драматургії окресленого періоду автори займаються переосмисленням, різноінтерпретуванням постатей видатних історичних діячів, митців. Саме конфлікти, де учасниками виступають видатні постаті, вирізняються гостротою і внутрішньою формою вираженості, під якою розуміємо зіткнення в підсвідомій сфері психіки дійової особи або зіткнення її установок, намірів, планів.

Незважаючи на різноманітну тематику змальованих конфліктів серед них явна перевага належить матеріально-побутовим, соціально-побутовим, етикетно-побутовим, родинно-інтимним та моральним.

За ідейно-естетичним наповненням у сучасній драматургії повноцінно існують драматичні, комедійні й трагічні конфлікти з явною перевагою перших, що пояснюється нестійкою системою ціннісних орієнтирів перехідної епохи. Проте в конфліктному стані знаходяться дійові особи, позиція ж самих драматургів вирізняється чіткістю і орієнтацією на вічні й актуальні в усі часи цінності – любов, моральність тощо.

У 2000-х роках перевага належить неясковим, неглибоким і негострим конфліктам, що пояснюється домінуванням відповідної тематики конфліктів. Якщо ж в 1990-х роках відбувалося переосмислення національних подій, то й конфлікти переважали гострі, яскраві й глибокі, а розв'язували їх свідомі носії духовних цінностей.

Типології художніх конфліктів української драматургії 1990–2010 років у вимірах полікритеріальності

Установлення типу художнього конфлікту, підставою виокремлення якого покладений один критерій, – це інструмент, необхідний для детального визначення його своєрідності, але в процесі розгляду доцільно й не відділяти його від постаті автора та стилєвих тенденцій. Логічно очікувати, що в основу цих типологій буде покладений комплекс критеріїв.

На думку І. Бондаря-Терещенка в 1990-х роках відбулися зміни в інтерпретації історії української літератури, яка «сприймається вже не як еволюційний процес словесної творчості, а як історія окремих особистостей, інституцій і засобів на основі глобального геопоетичного образу»¹. Частково це стверджує необхідність дослідження творчого спадку окремих постатей (цілісній картині сприятиме вивчення авторських типологій художнього конфлікту), які потім будуть вписані в історію свого періоду і української літератури загалом.

Спеціальних досліджень авторських типологій художнього конфлікту літературознавство не має, але поодинокі зауваження про конфліктний вимір драматургії окремих

¹ Бондар-Терещенко І. Структурні особливості літературного дискурсу 1990-х рр. – С. 11.

авторів усе ж таки існують. С. Іванюк, аналізуючи п'єсу В. Діброви «Тягнуть телевизор», помічає яскраво виражені «джерела типології, які виростають із традицій української драматургії ХХ століття, зокрема з творчості Миколи Куліша»¹, аж до елементів драматургії абсурду («у побудові “американських” епізодів ми легко впізнаємо “метод Бурдика” – очуднення й абсурдизація подій шляхом карколомного монтажу різнопланових подій і реплік»²). Усе це утворює оригінальний і самотутній творчий метод письменника.

О. Когут помітила й дослідила барокові, романтичні та реалістичні стильові елементи в сучасній українській драматургії. Цей досвід буде використаний при пошуку названих стильових особливостей у художніх конфліктах п'єс окресленого періоду.

Авторські типології художніх конфліктів

А. Ткаченко справедливо зазначає, що «літературний процес <...> не завжди дорівнює лише поступові, включає в себе як творення, так і рецепцію художніх текстів, не тільки першорядних, а й пересічних, не лише в синхронних, а й у діахронних зв'язках. Рушіями літпроцесу виступають насамперед видатні творчі індивідуальності, мистецькі феномени. <...> Для сучасників індивідуальні відмінності стилів помітніші, ніж їх нормативна чи типологічна спільність; для нащадків – навпаки. Однією з особливостей літературного процесу ХХ ст. є підготоване всією художньою еволюцією типологічно-феноменологічне стильове розмаїття»³. Отже, наше поточне літературознавче завдання полягає у

¹ Іванюк С. Пошуки великої літери. – С. 556.

² Там само. – С. 557.

³ Ткаченко А. Індивідуальний стиль: феноменологія / типологія; динаміка / статика. На матеріалі творчості українських поетів 60–90-х років ХХ ст. – С. 29.

визначенні типологічної спільності художніх конфліктів у межах творчого спадку письменників, які своїм художнім стилем найвиразніше представляють сучасну українську драматургію.

Я. Верещак заявив про себе в драматургії понад чотири десятиліття тому, тож не дивно, що на сьогодні його визнають «метром сучасної драматургії»¹, «лідером і чільним представником “нової хвилі” в українській драматургії»². Сам автор в інтерв'ю, виступах і доповідях основний акцент робить на стані театральних справ в Україні. Так, Я. Верещак висловлює занепокоєння, що нині «ми не маємо ні відповідних творчих комісій, ні експериментальних театрів»³, які б відродили актуальні п'єси 1970–80-х років, що з різних причин, переважно ідеологічного характеру, не були допущені до сценічного втілення. Крім цього серед проблем сучасної драматургії письменник називає «спорадичність драматургічних “подій”, неповноту драматургічного процесу, відсутність культурної політики», що призводить до відсутності «повноцінного діалогу між драматургом і театром, драматургією і видавництвами, а також між різними поколіннями драматургів»⁴. Покращити ситуацію покликаний проект «Інша драма. Експериментальна сцена», розроблений і втілений Національним центром театрального мистецтва імені Леся Курбаса і Харківським національним університетом мистецтв імені І. П. Котляревського, покликаний «поновити відчуття цілісності процесу» шляхом створення «єдиного циклу, що, врахувавши своєрідну “конфліктну” єдність поколінь, має складатися з подій, які охоплюють різні сторони і зв'язки драматургічного життя: драма і навчання, драма і критика, драма і театр,

¹ Бондар Л. Ярослав Верещак: письменник і влада – мистецький полідіалог. – С. 4.

² Бондарева О. Особливості авторського міфотворення у драмі Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні»: текст, підтекст, інтертекст. – С. 368.

³ Верещак Я., Сердюк В. Нерекомендовані спогади про українську драматургію кінця XX ст. (розмова перша). – С. 169.

⁴ Верещак Я., Сердюк В. Нерекомендовані спогади (не тільки про українську драматургію кінця XX ст.) (розмова друга). – С. 170–171.

драма і видання, драма та Інтернет, драма і переклади тощо»¹.

Літературознавці, досліджуючи драматургічну творчість Я. Верещака 1980-х років, не завжди адекватно трактували конфлікти, які виносив на поверхню драматург, що пояснюється зокрема його намаганням обійти згадані вже цензурні перепони. Л. Бондар, помітивши це явище, проілюструвала нове бачення змісту творчості митця на прикладі драми «Батько», написаної Я. Верещаком у співавторстві з Є. Хринюком. На думку дослідниці, попередні критики конфлікт п'єси «побачили у боротьбі Байди за долю синів, що опинилися у певному скрутному становищі, так би мовити, збилися зі “світлого шляху”»², і за соцреалістичним сюжетом не зауважили «латентного конфлікту драми, який виявився у конфлікті поколінь батьків та дітей і відповідно їхнього світогляду»³.

О. Бондарева, простежуючи еволюцію індивідуальних рис стилю Я. Верещака, констатує незмінне впродовж кількох десятиліть: «Драматург кожним своїм твором, по суті, пропонує нову сюжетну колізію в системі власної авторської міфології»⁴. Обираючи нові сюжети і, відповідно, сюжетні колізії, автор підпорядковує їх головному конфлікту всієї своєї драматургії.

Крім публіцистики, проблеми театру драматург порушує й у своїх п'єсах, висвітлюючи їх двопланово: цьому сприяє, з одного боку, використання прийому «театр у театрі», про що неодноразово зазначала О. Бондарева («Ярослав Верещак ускладнює гіпертекстові новоутворення ще й інтермедіальним кодом “театру в театрі”»⁵), а з іншого, пряма констатація мистецтвознавчих поглядів самого автора, передана словами дійових осіб. Так, наприклад, Геля («Любов

¹ Там само. – С. 171.

² Бондар Л. Ярослав Верещак: письменник і влада – мистецький полідіалог. – С. 6.

³ Там само. – С. 7.

⁴ Бондарева О. Особливості авторського міфотворення у драмі Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні»: текст, підтекст, інтертекст. – С. 369.

⁵ Там само. – С. 379.

у центрі міста. Сміховисько-чудовисько»), зібравшись на презентацію п'єс молодих драматургів, незадоволена з того, що «наші» драматурги «пишуть по-їхньому»¹ – у такий спосіб письменник полемізує з українськими авторами щодо потреби писати рідною мовою. Сучасний драматургічний процес наповнений не тільки самотніми письменниками з їхнім талановитим спадком, а й творчістю графоманів. Саме цю невід'ємну складову розвитку мистецтва слова, роль якої зазнає нині наукового переосмислення, засуджує Я. Верещак, утілюючи свою позицію в репліках Професора («Хованка. Фентезі для фестлейді»), звернутих до Фестлейді: «Прийдете додому, натисніть на оцю от кнопку – і сповідайтеся: щиро й відверто розкажіть про все, що сталося з вами останнім часом. А як захочете, вставляйте між ділом сцени з класичних п'єс – це зараз модно цитувати класику. Ну, а я вже потім упорядкую цей матеріал, видам під власним прізвищем і буду вели-и-ку грошву загірбати»². Засуджує драматург і відверте халтурництво, убачаючи його в складанні текстів на замовлення або невикористанні письменницького таланту заради катарсичної та дидактичної функції літератури. Голос («Душа моя зі шрамом на коліні. Сучасна казка»), звертається до Грішника-драматурга: «Ко-Ко, дорогий мій господарю, з-поміж усіх сучасників тобі було послано рідкісний дар: не просто знання рідної мови, а відчуття найпотаємніших її джерел. А ти, ти Ко-Ко, почав на цьому гроші заробляти. Наляканий антисанітарним станом вітчизняних тюрем, ти оминаєш гострі сюжети, закриваєш очі на відвертий бандитизм чиновницького класу, не хочеш зайдатися з вищою владою і поступово, <...> крок за кроком стаєш продажним халтурником і...»³ Грішник, тобто Ко-Ко після смерті, усвідомлює негативні наслідки, мізерність халтурництва, про що свідчить жест – він *«обхопив голову руками і стиха застогнав»*⁴.

¹ Верещак Я. Любов у центрі міста. Сміховисько-чудовисько // 144000. – С. 213.

² Верещак Я. Хованка. Фентезі для фестлейді // 144000. – С. 257.

³ Верещак Я. Душа моя зі шрамом на коліні. Сучасна казка // 144000. – С. 19.

⁴ Там само.

У більшості п'єс Я. Верещака реципієнтові для безпосереднього сприйняття подається кілька мікроконфліктів, які автор лише зрідка виявляє в розвитку, а здебільшого – констатативно. Та всі вони відбуваються на фоні одного макроконфлікту, учасниками якого є влада і український народ, представлений усіма суспільними верствами. Драматург до сфери своєї художньої уваги включає не тільки цікаву йому особисто соціальну групу – драматургів, а й усю інтелігенцію. Уже в «Хованці» головна дійова особа з хвилюванням ставиться до пропозиції влади провести «небувалий міжнародний ФЕСТИВАЛЬ БОМЖІВ!» за участі «видатних талантів – артистів, письменників, драматургів, композиторів, науковців, технічної інтелігенції»¹. Мета фестивалю – сприяти матеріальному становленню талановитих осіб: «Для гостей пропонується встановити великі грошові премії, а для наших рідних бродяг – п'ять однокімнатних, п'ять двокімнатних, дві трикімнатні і одну чотирикімнатну квартиру»². Цей сюжетний елемент потрібен автору, щоб увиразнити конфлікт між представниками різних націй.

Весь національний соціум, за художнім утіленням Я. Верещака, може бути поділений на три сили – «справжні українці», «несправжні українці» і «нові українці»³. Серед і перших, і других є жебраки, які знаходяться в конфліктній взаємодії, бо «справжні українці своїх національних жебраків не поважають, кирпу гнуть, ні фіга не дають...»⁴, а «несправжні українці, або ж хохли, завжди підтримували тільки російських жебраків»⁵.

Національний тип конфлікту змальований протиставленням мислення й діяння справжніх і несправжніх українців. Зі сторони цей конфлікт оцінює Старшина («Жебрацький детектив. Безглуздя»), який – це легко встановлюється

¹ *Верещак Я.* Хованка. Фентезі для фестлейді // 144000. – С. 257.

² Там само.

³ *Верещак Я.* Жебрацький детектив. Безглуздя // 144000. – С. 187.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

при зіставленні кількох п'єс Я. Верещака – висловлює погляди самого автора: «Земелька наша українська така родюча, заводів-фабрик, станцій атомних до дідька, а народ як подурів – колеться, вішається, співається, та ще й проклинає демократів, яких не те що при владі, а взагалі – за останні триста років ніхто в Україні не бачив...»¹

Конфлікт народ / влада гострий і, на думку автора, непримиренний, оскільки «нормальні люди – нікуди, ніде і ніяк!»² (Зіна – «Жебрацький детектив»). Зіна констатує, що саме ці нормальні люди в очах представників «безбожного капіталізму» «нешасні злидні, бомжі, бродяги» та й взагалі «не люди»³. Саме влада сприяла пануванню бездуховної заповіді демократії: «Ти робиш все, що хочеш, а я – за певну суму – впритул тебе не помічаю. Платні послуги називається»⁴, – та обездуховленню людей. Геля («Любов у центрі міста») обурюється (про масштабність обурення свідчить і використання автором обсценної лексики): «Мать вашу перемать, хіба можна тільки заради тіла жити – красти, обманювати, вбивати? А душа? А Бозя на небі?»⁵ Бездуховний стан суспільства породжує й аналогічний спосіб життя «нових українців»: «Костюмчики ваши клевые, машины ваши импортные, девчонки ваши люксовые. Но куда, куда несут вас машины ваши? И кого, кого родят вам потаскухи ваши? Не потому ли стеклянные ваши глаза, что мёртвая, мёртвая ваша душа?»⁶ – які безпосередніми учасниками конфлікту не є, але їхній світогляд визначає здатність породжувати конфлікт («Не потому ль каменеют ваши сердца, что надо, что надо убить за копейку родного отца?...»⁷).

Бездуховність, на думку Я. Верещака, межує з антидуховністю. Так, Капітан податкової поліції викриває сут-

¹ Там само. – С. 183.

² Там само. – С. 184.

³ Там само.

⁴ Там само. – С. 189.

⁵ *Верещака Я.* Любов у центрі міста. Сміховисько-чудовисько // 144000. – С. 211.

⁶ *Верещака Я.* Жебрацький детектив. Безглуздя // 144000. – С. 187.

⁷ Там само.

ність босса Димка, який вимагає поважного ставлення, бо вважає себе відомим художником: «Приходить, удвічі молодший за мене – і буквально з перших слів починає мені тикати, чхати, чавкати, хрюкати, в зубах копірсатися...»¹ Позичуючи себе так у суспільстві, Димок між тим власні дії спрямовує на златорення людям: його коханка Марія «на своєму задрипаному “пежо” тричі збивала перехожих, у тому числі двічі, будучи в нетверезому стані», а боссові Димкові «не тільки вдалося прикрити всі три справи, але й дістати злочинницю нові права з чистеньким талоном. Далі! Скандал у ресторані “Наполеон”, зірване весілля, ославлені батьки молодят, інфаркт у тещі, бійка... І що ж? А нічого! Наступного дня “Колапсар” затіває в центральному парку такий собі веселий тоталізатор. Ставка одна: хто програє, той купається – голий-голісінький – у парковому фонтані. І знову <...> герої виходять сухими з води! Далі! Загадкове пограбування діючої церкви в містечку Безгрішному. Серед білого дня щезла унікальна, дорожчійна ікона “Марія Магдалина”, придбана на кошти віруючих понад двадцять років тому»². Таке протиставлення Димком власного життя українському суспільству, складеному справжніми і несправжніми українцями, конфлікт яких стає немов традиційним, інтерпретується драматургом у дусі загальної його концепції «виключеності» «нових українців» із суспільного поступу, і разом з тим виразної їхньої ролі в ньому.

Я. Верещак у п'єсах висловлює переконання, що носії антидуховності завжди знаходяться в конфлікті з носіями духовності. Причому сам автор поділяє позиції останніх, уважаючи, що це основне покликання всіх людей і письменників зокрема. Недарма Чорний Ангел («Душа моя зі шрамом на коліні») твердить: «В усі часи письменники, та й не лишень письменники – освічені люди вели свій народ до світла, захищали, як могли»³.

¹ *Верещак Я.* Центрифуга. Колапс гравітаційний у двох проявах // 144000. – С. 109.

² Там само.

³ *Верещак Я.* Душа моя зі шрамом на коліні. Сучасна казка // 144000. – С. 25.

Дійові особи, яким автор дає силу змагатися в конфлікті, наділені врівноваженим характером, мудрістю і впевненістю у своїй правоті. Вони здатні об'єктивно оцінити ситуацію в країні й шукати засоби впливу на людей, аби цю ситуацію покращити. Основним їхнім інструментом є слово, сповнене поваги до людей і людських цінностей. Подібне усвідомлення демонструє Антоша («Любов у центрі міста»): «Я розумію, товариші, ситуація в країні зараз така, що всі наші цінності – сімейні, ідеологічні, морально-етичні – багато в чому, цілком очевидно... так би мовити, знецінені. Сьогодні дуже модно не поважати старших, переслідувати членів соцпартії, не кажучи вже про компартію, і навіть очевидні звершення... подвиги минулих літ... Вибачте, мені важко говорити. Але я просив би всіх вас, і себе в тому числі, не піддаватися швидкоплинній моді! Особисто мое життя, моя честь, моя совість українця й громадянина... завжди були і, сподіваюся, будуть... що б там і як би там... Вибачте...»¹

Зіткнення справжніх і несправжніх українців відбувається навколо питання про свідоме ставлення до мови, зокрема рідної. Такий погляд драматурга вмотивований і актуальний для української національної й державної сучасності, адже сутність мови полягає в її людиноцентричності. Так, Ф. Боцевич у лінгвофілософських нарисах «Духовна синергетика рідної мови» окреслив її функціональне навантаження: «У процесах духовного освоєння світу рідна мова виконує роль каналу постійного діалогу між Я та Іншим, особистістю і світом, людиною і Творцем. <...> Обслуговуючи певну лінгвокультуру, етнічну спільноту і виконуючи низку важливих соціальних функцій стосовно окремої людини, рідна мова формує цілісність особистості, пов'язуючи свідомість і підсвідомість»².

Якщо літературознавці, використовуючи найновіші методики й підходи, осмислюють «український художній

¹ Верещак Я. Любов у центрі міста. Сміховисько-чудовисько // 144000. – С. 217.

² Бацевич Ф. Духовна синергетика рідної мови. Лінгвофілософські нариси. – С. 169.

літературний досвід крізь призму витлумачення в ньому національного сенсу екзистенціалів» (П. Іванишин)¹, то в драматургії Я. Верещака цей дослідницький процес також відбувається, тільки в зворотному напрямку, відповідно до концепції художнього творчості, поданої крізь призму теорії моделювання.

Драматург усвідомлює, що за конфліктом між справжніми й несправжніми українцями прихований інший, значно гостріший, конфлікт між українцями й росіянами. Можна лише припустити, що наразі двошаровий зміст п'єс Я. Верещака 1990-х рр. як провідна риса його творчості є спадок більш ранньої драматургії, посталої за умов цензурного тиску. Розуміючи, що поштовхи для розгортання такого конфлікту прості й мають штучну природу, драматург ілюструє це через ставлення персонажів до урбаністичних топонімів, що ще від часів тоталітарної держави набули статусу ідеологічної зброї. Так, Жебрачка («Жебрацький детектив») у діалозі зі Старшиною твердить: «Это она для ваших нищих имени Богдана Хмельницкого. А для наших нищих она всегда была и будет улицей великого Ленина!»²

Несправжні українці говорять російською мовою, ще й обурюються, якщо їхній співрозмовник – «убеждённый хохол, по-человечески не может базлатъ»³. У родині справжніх українців зазвичай відбувається тривала боротьба за «мовний статус <...> сім'ї», і внаслідок цього тільки з певним часом оточення сприймає таких співмешканців як родину «щирих українців»⁴.

Справжні українці гостро реагують на пропозицію «по-человечески <...> разговаривать»⁵, вважаючи що її ініціатори не мають відчуття роду: «Людино божя, якщо ти українець і таке мені кажеш, то нещасний батечко і нещасна матінка

¹ Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко. – С. 373.

² Верещак Я. Жебрацький детектив. Безглуздя // 144000. – С. 188.

³ Там само. – С. 185.

⁴ Верещак Я. Любов у центрі міста. Сміховисько-чудовисько // 144000. – С. 213.

⁵ Верещак Я. Хованка. Фентезі для фестлейді // 144000. – С. 254.

твоя, і весь твій рід коту під хвіст; а якщо ти зайда, москалик там чи ще якась жертва міжнаціонального сексу, то уяви собі рівень власного хамства і заткни пельку аж до Страшного суду, щоб не грішити більше!»¹

Інтерпретуючи п'єсу «Центрифуга», яка ще в 1989 році в іншому текстуальному втіленні існувала під назвою «Чорна зірка», О. Бондарева вважає, що її «персонажі тільки-но визволялися з-під спуду комплексу національної меншовартості, долаючи панівний англومовний акцент у найпростіших українських словах, що вимовлялися “по складах”, як це роблять недорозвинені діти на початковому етапі засвоєння лексичного огрому чужої мови, і вербалізуючи хаотичну концептосферу іконічної та стереотипної анекдотичної рецепції українця»².

У названій п'єсі Андрій, учасник ансамблю «Колапсар» висловлює відверту неповагу до національної мови, яку сприймає як «мамину сільську говірку, де нема жодного нецензурного слова»³, а він «все своє свідоме життя <...> матюкався рідними словами, що ними послуговується весь цивілізований світ, а також одна пошта планети Земля», тому не погоджується зрадити своїх сусідів, «північних, східних і кримських, які на референдулах і смітингах голосно кажуть: “Ноу юкрейнієн!”»⁴

Я. Верещак виявляється гарним знавцем національної ідеї та її складових. Один із теоретиків національного виховання⁵ виокремлює їх дві — соціальне й етнічне, де «під етнічною стороною мається на увазі насамперед мова, матеріальна культура, фольклор, народне мистецтво, традиції, звичаї, особливості свідомості й психології тощо»⁶. Оскільки творчому письму Я. Верещака притаманне спілкування з

¹ Там само.

² Бондарева О. Ексцентрична концепція драми // 144000. — С. 7.

³ Верещак Я. Центрифуга. Колапс гравітаційний у двох проявах // 144000. — С. 102.

⁴ Там само.

⁵ Сележан Й. Основи національного виховання. Українознавство: історичний, філософсько-релігійнознавчий аспекти.

⁶ Там само. — С. 53.

читачем через натяки, констатації, підтексти, то й репліка Фестлейді («Дякую за щастя злитися з рідним народом, позаяк борщик¹ – це саме та національна ідея, що нині всіх нас об'єднує: і крутих, і кручених, і малоросів, і хохлів, і навіть гордих козаків-українців»²).

Недоліками у характері українців, які призводять до всіх окреслених конфліктів, є самозакоханість (Фестлейді з п'єси «Хованка» зазначає: «Бо ми, хохляндія, не любимо своїх видатних за життя цінувати. Може, тому, що вважаємо себе не менш видатними?»³) та невміння «творити рідну державу» через чвари («Душа моя зі шрамом на коліні»)⁴.

Зовнішні суспільні конфлікти породжують внутрішні особистісні й міжособистісні родинні конфлікти. Саме такий конфлікт відбувся в родині Його («Жебрацький детектив»), коли донька Зіна, затьмарена прагненням матеріального статку, серцем не відчула рідного батька та й не могла відчувати, бо він «сам себе зрікся, імені свого не пам'ятає...»⁵ Таким чином автор виявляє типовий для сучасної драматургії конфлікт самоідентифікації особистості⁶. Для того, щоб вижити в жорстокій реальності, приховує власну сутність Зіна із «Жебрацького детективу» («Це – вульгарна, хамська необ-

¹ Т. Лепеха у праці «Українознавство» констатує, що борщ – «найулюбленіша і найпопулярніша страва українського народу». Його «готували у кожній родині, він був універсальною стравою будь-якої пори в будні і свята» (Лепеха Т. Українознавство. – С. 229).

² Верещак Я. Хованка. Фентезі для фестлейді // 144000. – С. 254.

³ Там само. – С. 261.

⁴ Верещак Я. Душа моя зі шрамом на коліні. Сучасна казка // 144000. – С. 14.

⁵ Верещак Я. Жебрацький детектив. Безглуздя // 144000. – С. 206.

⁶ Зауважимо, що драматурги досліджуваного нами періоду схильні не тільки виявляти конфлікт самоідентифікації дійових осіб п'єс, а й здійснювати спроби власної самоідентифікації. Так, Я. Трінчук, автор п'єс «Невільники чужої правди», «Берестечко», «Іван Богун», «Кожному своє», намагаючись досягти самовизначення у «візерунках» «Силуети, або Я», доходить важливого висновку: «Я розумію, що найважливіша проблема людини сьогодні – проблема самоідентифікації і що, вирішивши її, вирішуємо питання, чи варте життя того, аби його прожити» (Трінчук Я. Невільники чужої правди. – С. 298). У цих спробах автор знаходить дев'ятнадцять форм власного Я: себе-втрачений, себе-знайдений, саморозщеплений, самопокараний, самодостатній, трансмутант, аналітик, сумнів, в-себе-заглиблений, суддя, страх, вагання, анахорет, той-хто-є, відчужений, проповідний, жертвовний агнець, чужий, вільний (Там само. – С. 295–307).

хідність для того, щоб вижити самій і допомогти вижити вам»¹), Люба з «Любові у центрі міста» («Вдаванням я займалася цілих п'ять літ: вдома – алкаш, скандали, бійки, а на людях – вдавання: ой, мій Колька, він такий жартівник, такий щедрий...»²).

На внутрішній конфлікт, на конфлікт самоідентифікації самого автора натякає обране ним ім'я «Слав. Ко-Ко» для головного персонажа п'єси «Душа моя зі шрамом на коліні. Сучасна казка». Декодування цього антропоніму здійснила О. Бондарева в передмові «Ексцентрична концепція драми» до збірки «144000»: «Концепція героя, запропонована драматургом у першій п'єсі цієї збірки, контамінує кілька міфологічних складових: автобіографічну («Я»-концепція протагоніста вимальовується з розщепленого імені самого драматурга **Я-ро-Слав(ко)→Я+Слав+Ко**), жанрологічну (протагоніст, так само як і автор, є не просто письменником, а представлений власне сучасним українським драматургом <...>), психологічну, літературно-статусну, соціоісторичну, символічну, ігрову»³. Грішник, який є втіленням автора, констатує власне ставлення до театру: «Я вже так отруєний театром, що й після смерті... тобто в цьому дивному сні без вас... без глядачів не можу»⁴.

«Душа моя зі шрамом на коліні» – одна з небагатьох п'єс, у якій автор уважно поставився до умов формування характеру основної дійової особи: «Батько нас покинув, коли мені було два роки, й ніколи більше не з'являвся. Мама запила з горя, а далі знайшла собі п'яного мачо, і вже удвох не просихали. Тітка Настя, батькова сестра, не витримала й забрала мене до себе. А через якийсь час моя нещасна мама не придумала нічого кращого, як припертися вночі зі своїм п'яним мачо і... Тітчина пенсія лежала на столі... Я спав у сусідній кімнаті, коли мачо душив тітку подушкою. Сіли

¹ *Верещак Я.* Жебрацький детектив. Безглуздя // 144000. – С. 206.

² *Верещак Я.* Любов у центрі міста. Сміховисько-чудовисько // 144000. – С. 209.

³ *Бондарева О.* Ексцентрична концепція драми // 144000. – С. 6.

⁴ *Верещак Я.* Душа моя зі шрамом на коліні. Сучасна казка // 144000. – С. 12.

обоє – мама і мачо. А мене вулиця обласкала, банда пригріла, колонія суворого режиму довершила виховання. Хоч ні, книги теж зіграли свою історичну роль у формуванні майбутнього писця-менника»¹. Усвідомлення цього – основа для пізнання внутрішнього конфлікту вже зрілого СлавКо-Ко, породженого усвідомленням невідповідності своїх життєвих намірів і вчинків.

Внутрішній конфлікт дуже часто розгортається через усвідомлення персонажами власної нікчемності та відсутності власної добротворчої сутності. Так, Грішник («Душа моя зі шпрамом на коліні») усвідомлює, що не може покликати людей, яким він зробив добро, щоб виконати розпорядження Чорного Ангела та отримати можливість воскреснути. Усе його добротворення було дріб'язковим, або й мало негативні наслідки: «Ні, звичайно, я допомагав! Піаніно, пригадую, комусь на шостий поверх тарганив, а потім два тижні лежав у лікарні... Дачу сусідові допомагав будувати, а його посадили за хабарі... А ще якомусь небіжчику яму копали, і так понапивалися, що самі в ту яму попадали...»²

В одній площині з конфліктом самоідентифікації рдинним конфліктом виявляється й гендерний конфлікт, причина якого полягає в нереалізації жінки. Фестлейді («Хованка») виявляє ці причини: «Ти воював з яничарами, гасав по мітингах, бився на Софіївській площі з омоном, сидів по каталажках, піднімав прапор над Верховною Радою, а я тремтіла в хованці, в жахливій, затхлій хованці, запечатаній одвічними жіночими страхами за сім'ю, за майбутніх дітей...»³

Зосереджуючись на житті різних суспільних верств, автор не полишає поза своєю творчою увагою й бандитів. Можливі причини й розгортання конфлікту за їх участю представлені в п'єсі Я. Верещака «Весільний злодій», у якій її авторське жанрове визначення – «комедія мафіозна» –

¹ Там само.

² Там само. – С. 26.

³ *Верещака Я.* Хованка. Фентезі для фестлейді // 144000. – С. 259.

налаштовує на змалювання негострого, неглибокого, але яскравого конфлікту.

Імена дійових осіб вказують на їхній соціальний статус, професію, вік, фізичні вади, з явним домінуванням одного з показників. Саме тому й представляє їх автор за абеткою: Аспірантка, Баба Йожка, Балерина, Галька-чума, Глухоніма, Ірма, Профі й тільки Макар поданий поза абеткою¹.

Простір для розгортання майбутнього конфлікту викликає алюзію до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита»: «Містично-моторошний лабіринт розкішної квартири. Одна з кімнат яскраво освітлена: крім стола та шести звичайних стільців, тут нічого більше немає; назвемо цю кімнату призабутим словом “почекальня”. <...> (*Двері не скриплять, дзвоник не працює <...>*). А дивні й загадкові звуки, а тіні, силуети й привиди, що ними аж кишить квартира, довершують містичний стиль загальної картини»², – цей досвід дозволяє очікувати негострого, але яскравого конфлікту.

Факт представлення Макара поза абеткою дозволяє очікувати його як одного із учасників конфлікту, або як особу, за участі якої цей конфлікт буде розв’язаний.

Макар діє в п’єсі як Макар Хведорович Вовкодав – «підступний спокусник всіх покинутих і самотніх, улюблених столичних красунь...»³ Його розуміння життя сповнене бездуховності, відсутності життєвих орієнтирів: «Дурниці! Нема ні Бога, ні чорта, і десять заповідей уже нікого нині не стримують. Тусується народ: хто – у бізнес, хто – за кордон, хто – у народні депутати, та всі однаково крадуть і хімічать. Різниця хіба що в тому, що ми, селяки, не вбиваємо одне одного за землю чи трактор, як ваші великі діловари, і рекет наш не зрівняти з вашим»⁴.

Для розуміння сутності конфлікту потрібен екскурс у минуле, який здійснює Аспірантка: «Кілька років тому Марат Казарін святкував весілля в “Наполеоні”. Гості, столи,

¹ Верещак Я. Весільний злодій. – С. 110.

² Там само.

³ Там само. – С. 115.

⁴ Там само. – С. 124.

подарунки – фантастика! А найбільший подарунок йому зробили під фінал: якийсь лисий фірмач завів його красуню-дружину в кабінет директора ресторану й... <...> Марат застав їх на гарячому. Зомлів. Два тижні провалявся в лікарні. <...> І від потрясіння став... глухонімым»¹.

Під час розвитку подій стає зрозумілим, що цей «лисий фірмач» – Макар, а Глухоніма – це Марат Казарін. Тож основний конфлікт відбувається між Маратом і Макаром – утіленнями двох бандитських поколінь. Це розкодовує Марат: «То, звісно, не думали про розплату. У цьому, власне, різниця між вашим бандитським поколінням тупих діловарів і нашим – інтелігентним, цивілізованим. Дехто помилково приписує нам ваші примітивні звир'ячі замашки й вчинки, і тому в народі утвердився далекий від інтелігентності образ хижого, безбожного шакала-пропройдисвіта, який на все здатний. Сьогоднішня наша масштабна і, я б сказав, інтелектуальна акція повинна передусім засвідчити: у великий бізнес прийшло нове покоління»².

Художній конфлікт твору розв'язаний. Його фінал відображає основну ідею твору, укладену в уста Гальки: «Кожен мусить сам, сам зрозуміти, що життя – це не ігрища, не хохмочки й не приколи. І ніщо ніколи не пробачається...»³

Отже, драматургія Я. Верещака сповнена багатьма персоніфікованими мікроконфліктами. Усі вони дуже різноманітні за тематичною типологією, гостротою, але обов'язково яскраві. У силу їхньої констатативності такі конфлікти не можна назвати динамічними, чого не скажеш про основний національний макроконфлікт, який пронизує всю драматургію письменника та сприяє розкриттю її основної ідеї – покликання людини бути свідомим носієм рис своєї національної приналежності та бути свідомим добротворцем у повсякденному житті, – реалізація якої неможлива без опори на адекватне соціальне та національне самоідентифікування.

¹ Там само. – С 113.

² Там само. – С. 129.

³ Там само.

Г. Штонь в одному з інтерв'ю з розповів про свій прихід у літературу після п'ятдесятиліття. Філологам він відомий як автор поетичних збірок, дев'яти надрукованих романів, п'єс, сценаріїв документальних кінострічок і художніх кінофільмів, наукових монографій, статей¹ тощо.

Весь цей спадок час від часу стає об'єктом наукових розвідок, що дозволяє В. Кузьменку констатувати складність і багатогранність такого явища, як «художній світ Григорія Штоня», «внутрішній структурі якого властиве поєднання різновекторних стильових компонентів, що позначені філософсько-естетичною скомпонованістю й синкретичністю»², і запрошувати науковців до літературознавчого прочитання творів письменника: «Відтак наукове осмислення художнього доробку митця потребує висвітлення його зв'язків із загальними тенденціям літературного процесу в Україні та розгляду в контексті інтертекстуальності. При цьому слід звернути особливу увагу на той факт, що самореалізація, самобутність і “самість” Г. Штоня як письменника й ученого невіддільні від його прозового, поетичного, кінодраматичного, літературно-критичного, літературознавчого та малярського доробку, зв'язків як із українським художнім письменством, так із російським й загалом європейськими культурними традиціями»³. Крім цього помітний акцент учених на дослідженні романів Г. Штоня⁴, проте сам автор вважає, що «жоден з них належно не прочитаний, хоч сказано й виражено в них чимало несподіваного навіть для самого себе»⁵.

Автор самокритично ставиться до своєї творчості, прагнучи осмислити причину й тематику своїх п'єс: «Написані, як я починаю розуміти, найперше для себе й собою. Усе ще

¹ Письменники України. Біобібліографічний довідник / упоряд. В. Павловська, Л. Бубнова, Л. Сіренко. – С. 480.

² Кузьменко В. Не пообіч, а на бистрині часу. – С. 22.

³ Там само.

⁴ Голобородько Я. Онтологічна проза Григорія Штоня (про романну збірку «Пообіч часу»); Гарачковська О. Сатиричні візії Григорія Штоня; Кузьменко В. Не пообіч, а на бистрині часу; Леоненко О. Риси фентезі у романі Григорія Штоня «Суд».

⁵ Штонь Г. «Джерельно живильною силою літератури є Добро, яке Господь передовірив нам».

сповненим віри в те, що холуйство не життєстий, а вивих. Те саме цинізм, чинодральство, бездарність. Тобто життя й досі не просто видається, а є прекрасним. Надто у творчості, право на яку я виборов»¹.

Для розкодування драматургічного спадку Г. Штоня слід найперше звернутися до літературних поглядів митця, висвітлених в інтерв'ю та літературознавчих працях, і пропускати їх не тільки через власне самовідчуття, а й через відчуття автора, бачачи за кожним рядком постать письменника, який стверджує: «Лірику, трагедії, драми, романи, есеї, кіносценарії, радіоп'єси, чий зміст має всі ознаки екзистенційності, не імітує людину, а людиною є. Живою, збагнено-незбагненою, складною, соціально утилітаризованою чи, навпаки, неутилітаризованою»².

Так, від героя п'єс Г. Штоня слід очікувати прагнення самопізнання в процесі перебування у власному світі й самозростання, насамперед із самого себе, оскільки автор власним прикладом закликає «взорувати лише на самого себе. Усе ще (або вічно) не зреалізованого»³, що зумовлене сповіданою самістю. Крім цього очікується стрижнева присутність етичного і естетичного критеріїв (зі знаком +), художність, яка зумовлює безмежність інтерпретацій і характерів дійових осіб, і конфліктів, а не сліпе копіювання дійсності («Якщо художнє й публіцистичне мислення скидаються на двійнят, якщо вони дзеркально взаємосхожі, маємо не літературу, а ерзац»⁴).

Своєрідні стосунки в письменника і з читачами. З одного боку, література вчила жити Г. Штоня (з'ясовано з тих самих відвертих опублікованих інтерв'ю), і очікується, що його твори будуть так само виховувати молодого реципієнта, а зрілого вчити самозанурюватися і постійно пізнавати себе. Проте це

¹ Штонь Г. Автопортрет. – С. 56.

² Штонь Г. Література українська і література як покликання та фах. – С. 36.

³ Письменництво: важкий хрест чи лавровий вінець? Анкета / упоряд. В. Бондар. – С. 210.

⁴ Штонь Г. «Джерельно живильною силою літератури є Добро, яке Господь передав нам».

очікування суто суб'єктивне і стосується читацького та дослідницького сприйняття. А сам автор вважає, що першим адресатом є митець: «Безликим як і все, що не передбачає адресата в самому митцеві, який ростить кожною новою книжкою найперше в собі себе, а вже потім (чи внаслідок цього) – читача. Не як учня, а як співучасника дійства, чиїм результатом є твір»¹. З іншого, – автор і наміру не має писати на догоду публіці («Письменник не знає, яким він буде явлений у книжці, що стане найближчою до естетичних його вподобань, до його натури, до нурту його творчої енергії. Якщо ж він знає, як догодити публіці й пише на догоду публіці...»)², то негачії від цього процесу прочитуються за крапками).

Уже факт самого існування дев'яти п'єс вимагає від учених уписати творчість Г. Штоня в сучасний драматургознавчий процес, а значить і в історію літератури, пам'ятаючи при цьому, що «історія літератури – це вже не роздуми про літературу, її природу, а спокійна і гранично прозора розмова про її, літератури, “найважливіші ціхи”. Тобто факт – характеристика – факт»³.

Автор небезпідставно переконаний, що «поезія, проза, драматургія попри всі революційні на них впливи найперше еволюціонують. У межах тематики, жанру, художньої мови. І, безперечно, стилю чи стилів, котрі генеруються не просто тою чи тою добою, а добою мистецькою»⁴.

Окреслюючи драматичний стиль письменника, слід урахувувати, що сам автор оцінює його як «величину непростійну. <...> Навіть у самого себе. Кожна нова штука – то нова палітра і нові принципи з нею поводження. У мене – залежні від співмірних змістові станів духу, серед яких два однакових – то ознака смерті. Зрозуміло – художньої, проте не тільки...»⁵

¹ Штонь Г. Література українська і література як покликання та фах. – С. 33.

² Штонь Г. «Джерельно живильною силою літератури є Добро, яке Господь передав нам».

³ Штонь Г. Автопортрет. – С. 56.

⁴ Там само.

⁵ Письменництво: важкий хрест чи лавровий вінець? Анкета / упоряд. В. Бондар. – С. 211.

Назви п'єс Г. Штоня ілюструють їхню більшу часово-просторову визначеність («За крок від неба», «День прожитих бажань», «Біля ватри богів», «Після дощу», «Осінній криз...»). Не залишає автор без уваги в титулі твору і основну дійову особу («Його сіятельство Поет...») або причину певного емоційного стану («Прикрощі кохання»). Випадає із цього ряду «драматична візія на 2 дії» «Канон», через те, вірогідно, що вона – перший драматургічний твір у доробку автора. Тлумачачи назву п'єси, маємо традиційне розуміння канону як твердо встановленого правила, норми; але не слід залишати поза увагою й музичну семантику слова: «Музична форма, що ґрунтується на повторенні тієї самої мелодії різними голосами хору, які вступають послідовно один за одним»¹.

Ця п'єса вирізняється від інших ще наявністю епіграфа (рядки поезії Т. Еліота «Порожні люди» – «...Очі не тут. / Тут немає очей / В долині, де гинуть зорі»), який натякає на ідею твору – потребу вивищування на самотині, та відсутність переліку дійових осіб. У розлогіму авторському поясненні до першої дії читаємо: «Звати господаря Антоном. Решта дійових осіб або самоназивається, або поіменної визначеності не потребують»².

Г. Штонь після п'єси «Канон» узявся за переосмислення біблійного сюжету – первинного гріха Адама і Єви. У канонічному тексті Біблії основний конфлікт відбувається між Богом і Адамом, оскільки останній не дотримався волі Бога («А от дерева познання добра и зла, не ешь от него, ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрешь»³).

Створюючи людину, Бог знайшов їй призначення – «поселил в саду Едемском, чтобы возделывать его и хранить его»⁴.

У Біблії відсутнє змалювання внутрішніх вагань Адама і Єви. Єва, дізнавшись від змія: «Нет, не умрете, Но знает

¹ Великий тлумачний словник сучасної української мови. – С. 413.

² Штонь Г. Канон // П'єси. – С. 9.

³ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. – С. 2.

⁴ Там само.

Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло»¹. Без жодних сумнівів, і Адам, і Єва спробували яблуко і «открылись глаза у них обоих»².

Драматург, художньо інтерпретуючи сюжет, основний макроконфлікт розгортає між Богом і Змієм, який реалізується в ряді мікроконфліктів: Бог – Адам, Бог – Хева, Адам – Хева, Змій – Хева, Змій – Адам. Бог зі Змієм знаходяться в стані конфлікту через свої переконання, але зовнішньо вони «вже давно угоду склали – не ходити стежками, що їх інший топче»³. Їхній конфлікт («Тоді чого ж ти ворогуєш з ним?»⁴), породжений відмінною сутністю Змія і сутністю Бога («Я – світло, жінко! Світло!»⁵, «Я – найнижчий, хоч і всесильний»⁶), розкриває Адам: «Чи ти не Дух, а тільки Сила і Всезнання, не здатне ні до чого, крім самовглиблень і руйнацій?»⁷

Призначення Адама і Єви в едемському саду – бути прикрасою й «живою подобою»⁸. Хева ще до зустрічі зі Змієм виявляє протест проти вимушеної поведінки: «Ніби сам не знаєш, як принижує отой щоденний послух...»⁹ Хеву обурює примітивне існування, позбавлене будь-якої спрямованості: «Ще б пак... Живеш, щоб їсти, а їси, що перед носом і що легше до рота нести...»¹⁰ Бог не заперечує такого дрімотного існування: «В лоні Неба ти мов дитя куняєш зараз, а поза ним стає всяк смертним»¹¹. Ще Адам і Хева прагнуть пізнати призначення своїх тіл, оскільки відчують їхню відмінність і бажання бути злитими: «Навіщо оцей Едем, оці ось руки і їхня нерозтратна сила, для чого дані нам тіла?...»¹²

¹ Там само. – С. 3.

² Там само.

³ *Штонь Г.* Адам і Хева // *П'єси.* – С. 93.

⁴ Там само. – С. 94.

⁵ Там само. – С. 63.

⁶ Там само. – С. 64.

⁷ Там само. – С. 94.

⁸ Там само. – С. 64.

⁹ Там само. – С. 71.

¹⁰ Там само. – С. 72.

¹¹ Там само. – С. 85.

¹² Там само. – С. 86–87.

Хева визначає таку рису Господа, як жорстокість¹. Саме тому автор в ремарках зазначає, що Бог розмовляє «загрозово», «зневажливо».

Під час зустрічі Хеви зі Змієм, жінка висловлює прагнення пізнати свою жіночу суть. Під час саме цієї розмови Змій підштовхує, надає рішучості Хеві до вчинку, забороненого Богом.

У розмові Бога з Адамом стає зрозумілим, чому Бог забороняє самопізнання, бо мозок «е <...> знаряддям, що його Диявол переладнав і перевів на автономні буцімто режими...»² Бог стверджує, що Диявольською гординою розум став бездушним і відділеним від Духу. Саме тому пізнання є наближенням до гріховності. А створений Едем – «то наш експеримент на гармонійність <...> співіснування»³ душі й тіла.

Адам і Хева порушили заборону Бога (*«Хева виймає з рота майже доїдене яблуко і біжить до Адама, на якому з довгим поцілунком висне, а коли стає на землю – зі сміхом згодовує чоловікові рештки того, чим оскоромилась. І опиняється у нього на руках уже не тільки з власної волі...»*⁴). Важливе, що Хева порушує заборону свідомо, а Адам – ні. Цим порушенням загострюється міжособистісний конфлікт Адама і Хеви. Проте констатувати перемогу Диявола не доводиться, бо Бог, не зважаючи на любов до Адама і Хеви, наважується вигнати їх з Едема, про що повідомляє Хеву: «Боронись ще до могого суду?.. Цілком природно... Хоч я його чинити не збираюсь, А просто розпрощаюся та й все...»⁵

Хева ж, зробивши вибір «Не Духом жити, а – еством»⁶, обрала, на думку Бога, «дітей, старість і рабство мозку...»⁷ Вибір Адама також повен здобутків: «Здобув жону, сім'ю, турботи про хліб насущний і витирачку для чола, з якого піт

¹ Там само. – С. 73.

² Там само. – С. 81.

³ Там само. – С. 82.

⁴ Там само. – С. 98.

⁵ Там само. – С. 107.

⁶ Там само. – С. 110.

⁷ Там само.

не буде сходить, допоки голод не втамуєш її і свій. А там ще підуть діти, онуки... правнуки, якщо діждеться тіло їх появи»¹.

Змій, який «зринає і щезає», і Бог, який «*робить не-вловний рух рукою*»², свідчать про вічність конфлікту добра зі злом, носієм якого є люди.

Аналіз драматис персоне інших п'єс дає право стверджувати, що автор уважний до своїх дійових осіб: указує їхній родинний статус, вік, професію, інколи навіть і зовнішність. Так, у «драматичному канті» «Біля ватри богів» Олекса – «фізик-теоретик. Професор Сорбони. Високий. З вигляду діючий спортовець»³.

І тільки в п'єсі «Його сіятельство Поет...» імена дійових осіб не потребують ніяких пояснень – Тарас Шевченко, Віктор Забіла, Євген Гребінка, Олександр Афанасьєв-Чужбинський, Тетяна Вільхівська, Віктор, Марія, Софія, Ганна Закревські, Олекса Капніст, Глафіра Псьолівна. І хоча автор не вказує ні року подій, ні віку дійових осіб – це не так важко встановити. Події твору відбуваються в той час, коли в Шевченка «усе ж ніби йде до ладу» і він констатує: «став художником, мною зачитуються, хоч сам ще не розумію, хто я – маляр чи поет? Може, те й те разом, бо вірші приходять, коли гарно малюється, а гарно малюється, коли душа виспівалася...»⁴ Зі змальованих подій легко встановлюється, що вони відбуваються у 1843 році під час повернення Т. Шевченка в Україну, а стосунки з Ганною Закревською і Глафірою Псьолівною тільки підтверджують указаний рік⁵.

¹ Там само. – С. 110–111.

² Там само. – С. 112.

³ Штонь Г. Біля ватри богів. Драматичний кант // П'єси. – С. 192.

⁴ Штонь Г. Його сіятельство Поет... // П'єси. – С. 272.

⁵ Підтверджують наші здогади і факти, наведені І. Дзюбою в праці «Тарас Шевченко. Життя і творчість»: «Якщо важко сказати щось певне про красуню Ганну Закревську, дружину Платона Закревського, до якої Шевченко був не байдужий (а дехто з дослідників вважає її його єдиною, на все життя, любов'ю), то молода художниця Глафіра Псьол, яка разом із сестрою Олександрою, майбутньою поетесою, жила в родині Репніних, була особистістю духовного ряду. За версією княжни Варвари, яка ревнувала Шевченка і до Глафіри Псьол, та ладна була б відповісти на Шевченкове почуття, якби в ньому була постійність і ясність. Можливо, Глафіра Псьол – це ще один із утрачених поетом “шансів” убезпечити себе від тієї самоти,

До речі, звернення Г. Штоня до дійових осіб – митців слова і особливо до Т. Шевченка підкреслює загальну увагу сучасних драматургів до видатних постатей минулого. Не викликає здивування, що автор узявся переосмислювати особистість Кобзаря, адже «немає у сфері пізнання нічого, що не можна було б піддати сумніву»¹: «З різних причин (і різного ступеня ріднокультурної, а не тільки історичної вини) Шевченко-геній і Шевченко-класик, зокрема й класик літератури всесвітньої, не скрізь і не для всіх є неподільною двоєдністю. Стосується це, на жаль, і нашої до нього любові, яку український загаль віддавна й уперто плутає зі знанням, заходячи у цьому за всі припустимі межі не лише наукової, а й просто глуздосущої коректності, про що свідчить лемент і зойк при з'яві поруч із Шевченковим ім'ям і доробком літературознавчо і культурософськи узвичаєної категорії “міф”. Хто й кому у процесі боротьби за Шевченка не міфологізованого, а “живого”, стає ворогом, краще не переповідати. Але дещо усе ж сказати можна і навіть треба: ворогує у царині науки лише невігластво. Яке міряє усе й усіх, а відтак і Шевченка, тільки собою, вимахуючи про цьому й словом “наш”»².

Письменницькі погляди Г. Штоня знаходять своє вивільнення в словах Шевченка-персонажа: «Література неволі не терпить»³, «Давай вип'ємо за наші книжки. Багато книжок. Кожна з них – крок до волі. Нашої і тих, хто їх прочитає»⁴, «коли малюєш. Рука йде за натурою сама. Її так учили. А вірш виривається з грудей, як неприборканий кінь. Утриматися на ньому не просто»⁵. Думаємо, що така обізнаність зумовлена поетичним і малярським талантом Г. Штоня.

Вплив щиро промовленого поетичного слова на чисту душу констатує Забіла: «Пісні як вода – просочуються до

яка стала йому чи не найбільшою карою в житті. Хтозна...» (*Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість.* – С. 216).

¹ *Штонь Г.* Шевченко наш і не наш. – № 3. – С. 4.

² Там само. – С. 6.

³ *Штонь Г.* Його сіятельство Поет... // *П'єси.* – С. 257.

⁴ Там само. – С. 258.

⁵ Там само.

всіх, хто має добре слово. А де як паводок розіллються або стануть криницею – наперед не вгадаєш...»¹

Автор змальовує поодинокі зіткнення з оточуючими, але основним є внутрішній конфлікт самого Шевченка. Г. Штонь змальовує вагання Поетової душі у зверненні до Господа: «Бо Ти такий, яким одвіку є, А ми – різні. І до того ж міняємося. Хто – на краще, хто – на гірше. Хоч виходить здебільшого на гірше, бо кращим не позавидуєш: їх скрізь цькують»². Сам же Шевченко прагне мінятися на краще, самовдосконалюватися: «Хочеться писати, писати, писати... не про звичаєву нашу, а Божу правду, в якій є все. Коли цьому навчимося?»³ Але оскільки цей процес самовдосконалення безперервний, то й внутрішній конфлікт виявляється невирішеним.

Г. Штонь ідентифікує себе націоналістом, тобто «позаполітичною особою, яка за Україну не бореться, а її в собі буде». Щоденно. І жодних поразок на цьому шляху не визнає»⁴. Найвиразніше національний струмінь представлений у п'єсі «Його сіятельство Поет...» Шевченко спостерігає, що самопізнанню сприяє почуте слово рідною мовою: «Але коли дівчата читали тут мої вірші, я за ними побачив не себе, а, може, когось з ангелів. Що від нас щокрок відступаються, аби не заважати нам бути собою. Різними собою. Але коли звучить Слово... Ніби промовлене тобою, але й не тобою. Тоді його слухають і Земля, і Небо, і твій Народ, що дав тобі Мову, а з Мовою своє безсмертя. Кожним віршем продовжене. Або не продовжене. Гадаєте, чого я пишу? Бо до Слова проситься Україна, якої отут катма»⁵. Усе, що має бути сприйняте слухом, має бути українським: «Без цього народ оглохне, а земля від нього відвернеться, стане пустелею. Хоч і в пустелі живуть. Але не ми. Наша музика, наша пісня, наші книжки і картини мусять вивільнитися від чужинства. Мені клято не ви-

¹ Там само. – С. 261.

² Там само. – С. 270–271.

³ Там само. – С. 279.

⁴ Штонь Г. «Джерельно живильною силою літератури є Добро, яке Господь перedовірив нам».

⁵ Штонь Г. Його сіятельство Поет... // П'єси. – С. 279.

стачає мови саме там, де я дихаю Україною. А видихаю казашко»¹. Саме тому «нашою повинна стати наша мова»².

Варто відзначити, що виявлений внутрішній конфлікт у п'єсі «Його сіятельство Поет...» – не випадковість. Аналіз п'єс Г. Штоня дає право стверджувати домінування саме цього типу художнього конфлікту в його драматургії.

Стати осторонь від буденності прагне Павло – дійова особа «драматичної візії на 2 дії» «За крок від неба». Йому вдається не тільки це зробити, а й упливати на оточуючих. Так, Перехожий зізнається: «Я же не знав, що альтернативой этому миру может стать только человек, Да и то – в себе самом...»³ Саме тому Перехожий готовий, думаємо, радісно закричати, що знайшов себе. Наразі маємо розв'язаний внутрішній конфлікт.

Розвиток внутрішнього конфлікту Павла починається в яві другій першої дії на фоні звучання дев'ятнадцятого етюдю Шопена (cis-moll). Музикознавці називають його ліричним дуєтом, у силу відтворення двох різномелодійних голосів. Під нижчим розумітимемо Павла, який не вміє залишатися на одинці із собою, а під вищим – Павла оновленого, який два роки думав і усвідомив сутність життя: «Щедроты щедрот. Тих самих, що ти говорила: неба, вітру, пташиного граю. А найбільше – океану духу, берегом якого ми ходимо лиш зрідка. А ще рідше мочимо у той океан бодай ноги»⁴. Наведений приклад не поодиноким: для розкриття внутрішнього стану письменник дуже часто звертається до музичних указівок. Поява Марини («Канон»), яка розглядає себе на портреті нову, супроводжується мелодією «Роздумів» П. Чайковського⁵, Він і Вона зі сновидінь Леоніда Михайловича («День прожитих бажань») слухають «Адажіо» з Аранхуеського концерту (Concerto De Aranjuez) для гітари з орке-

¹ Там само.

² Там само. – С. 283.

³ Штонь Г. За крок від неба. Драматична візія на дві дії // П'єси. – С. 143.

⁴ Там само. – С. 130.

⁵ Штонь Г. Канон. Драматична візія на 2 дії // П'єси. – С. 24.

стром Хоакіна Родріго¹, Шевченко («Його сіятельство Поет...») звук українського Слова чує в «скрипці, що грає Ф. Шопена. Здається, мазурку...»², порожніє сцена у фіналі п'єси «Біля ватри богів» під звуки «Концерту для скрипки з оркестром мі мінор» Ф. Мендельсона³, Степанові («Після дощу») задуми про непізнаність побаченого світу відбуваються під перші такти «Мелодії» М. Скорика⁴.

Г. Штонь у попередніх зауваженнях до монографії «Духовний простір української ліро-епічної прози» стверджував: «Здатність Духу осягати світ одразу й увесь і судити про нього як про неподільну окремо на добро і окремо на зло цільність, найбільш повно явлена феноменом епіки»⁵. Але в п'єсах автор наділяє своїх дійових осіб здатністю осягати весь світ цілісно і неподільно.

Протиставлення двох зовнішніх світів – світу цинізму, спрIMITизованого здобування матеріального статку і світу високих одухотворених прагнень вкладається в уста дійових осіб. Для прикладу наводимо міркування Христини («Прикрощі кохання»): «Скажу по-своєму – дияволом є байдужість. До всього, крім себе. <...> А я й далі сиділа б саме тут, у цій хаті, і цю хату боронила б. Не від одних вас, а й від себе, яка має очі і бачить, скільки довкола багатства, розуму, зваб. Досить приступних, якщо слухати всіх вас. Без вийнятку. Справді, є квартири кращі. Є й палаци. Є банківські рахунки, якісь там Канари. Є лахи сотень кутюр'є, діаманти, золото, дорогі картини. Я жінка і брешу, що цього всього не хочу. Ще й як хочу <...> Свекор ніколи б мені не простив зради його синові. І не помолився б за мене, якби я пішла по руках і впала, як пишуть, на дно. Звідти не дістають. <...> Та й справа не в дні, а отих висотах, де перебуває добро не щоденне. І не практичне»⁶. Зрозуміло, що мова ведеться про

¹ Штонь Г. День прожитих бажань. Елегія з утечами в усміх // П'єси. – С. 152.

² Штонь Г. Його сіятельство Поет... // П'єси. – С. 279.

³ Штонь Г. Біля ватрів богів. Драматичний кант. – С. 252.

⁴ Штонь Г. Після дощу. Драма замрій // П'єси. – С. 324.

⁵ Штонь Г. Духовний простір української ліро-епічної прози. – С. 3.

⁶ Штонь Г. Прикрощі кохання. Трагікомічний колаж // П'єси. – С. 345–346.

вміння спрямовувати все своє життя на добротворення. Саме про цю спрямованість розмірковує Роман («Після дощу»), акцентуючи увагу не на абстрактній моралі, а на вольовій спрямованості: «Мораль – теж казочка. А воля й обов'язок – ні. Я волю не причиняти нікому зла. І не причиняю. А причиняєти й мучитися – то паскудство. <...> Пробачте – слабість»¹.

У своїх драматургічних творах, автор порушує як проблеми сучасності, так і проблеми античності. Найвиразнішим прикладом цього є п'єса «Біля ватри богів», назва якої ілюструє часово-просторову визначеність.

Г. Штонь у попередніх зауваженнях до монографії «Духовний простір української ліро-епічної прози» стверджував: «Здатність Духу осягати світ одразу й увесь і судити про нього як про неподільну окремо на добро і окремо на зло цільність, найбільш повно явлена феноменом епіки»². Але в п'єсах автор наділяє своїх дійових осіб здатністю осягати весь світ цілісно і неподільно.

Тематика п'єс Г. Штоня доволі різноманітна, що зумовлює й залучення до дії різних дійових осіб. У розвитку конфлікту п'єси «Біля ватри богів» значна роль відведена Артеміді – богині дикої природи, яка завжди уникала любові та чоловічого залицяння.

Артеміда вперше з'являється перед читачами в першій дії. Автор дуже детально підійшов до змалювання її зовнішності: «З ватри на базальтовий острівець ступила огненнокоса жінка у короткій пурпуровій накидці, із сагайдаком на оголеному плечі і луком зі жмутом стріл. А може, не стріл, а просто обструганого тонкого паліччя, яке вона поклала поруч каменя, що має стати сидінням. Але поки що не став: жінка з цікавістю оглянула намет, прислухалась до гір, і кроків того, хто наближався, насвистуючи щось дикувато пружне»³. Подібний опис зовнішності повністю відповідає першому враженню, яке Артеміда справила на чоловіків. У ремарках

¹ Штонь Г. Після дощу. Драма замрій // П'єси. – С. 318.

² Штонь Г. Духовний простір української ліро-епічної прози. – С. 3.

³ Штонь Г. Біля ватри богів. Драматичний кант // П'єси. – С. 195.

зауважено, що Олексій не «відразу помітив, що перед ним – юнка. Але по-жіночому зріла і, очевидно, добре тренована. Або й просто сильна, чи й – могутня»¹.

У першій дії Артеміда проявляє себе мало та й скромно («киває боязко на Василя»²) і постає більше в інохарактеристиках. Так, Василь помічає «енергію в підбрів'ях» і «дитячу покору»³. З'явившись на запах спаленого жертовного зілля і скромно поводячись, Артеміда тим не менш «рвійно» доводить, що образити її ніхто не може, навіть прагнучи цього. Така переконаність проявить себе в наступних діях п'єси, в яких богиня заявляє про існуючий конфлікт між нею і людьми. Зародження цього конфлікту лежить в усвідомленні богинею власної вищої сутності, яке проявляється у відмінності в мові («Ваша мова / Моїй не рівня. / Поясни / Своє питання / Прикладом якимось»⁴), розумі («Усе вже сказано – ваш розум / З моїм не мають спільного життя»⁵). Не приймає Артеміда й поглядів людей на категорії часу: «Час – то ваша забаганка / Дрібнити порожнечу на частинки, / Де вона й далі побутує вся»⁶.

Саме в її уста автор вкладає думку про здатність Духу, яку раніше, у 1998 році, висловив у докторській монографії: «Життя – то спільність. / Різних, правда, рівнів... / Але / Взаємозримих і / Взаємочутних. / Надто у Сонячнім доквіллі, / Де ми й планети – одна плоть»⁷. І увагу Артеміда звертає тільки на того чоловіка, який здатний «мислити <...> безнастанно»⁸.

Таким чином Г. Штону вдалось виявити, з одного боку, протиставлення двох світів (недарма учасники подій мають такі протилежні сфери діяльності – «фізик-теоретик» та «поет і початкуючий видавець»), з іншого боку, художній конфлікт наших сучасників з античністю й показати, що мислення

¹ Там само. – С. 196.

² Там само. – С. 200.

³ Там само. – С. 197.

⁴ Там само. – С. 215.

⁵ Там само. – С. 217.

⁶ Там само. – С. 224.

⁷ Там само. – С. 230.

⁸ Там само. – С. 236.

античного й сучасного світу знаходяться в конфліктній взаємодії: якщо античність відстоювала гармонійність мислення, то для сучасності важливіша перевага чи то змісту, чи то форми. Це драматургом прозоро виписане у ставленні Василя до Артеміди: «Я в твоєму тілі / Бачу те саме, що й в дівочьких формах»¹. Найближчим до позиції античності є погляд сучасного лірика. Так, Артеміда й Василь однаково розуміють сутність любові та різниці між любов'ю і поклонінням. Ця відмінність, за словами Артеміди, полягає в саможертвовності та «вмінні страждати і тоді, / Коли ні в чому ти не винний»². Така увага до любові не випадкова, адже для античного світогляду притаманне розуміння любові як сутнісної сили людини: «любов у даному разі не є лише станом внутрішнього переживання особистості, готовністю до якихось дій або й самі дії, що цим переживанням породжені»³.

Важливість і перевагу гармонійності, як основу світу античності, Г. Штонь вкладає в ідейний задум твору. Олекса, як основна конфліктуюча сторона погоджується, що часу нема, а є вічні змістові цінності. Саме це дозволяє Василю констатувати: «Бачу – мудрішаєш...»⁴

Тематика п'єс Г. Штоня доволі різноманітна, що зумовлює й залучення до дії різних дійових осіб. У розвитку конфлікту п'єси «Біля ватри богів» значна роль відведена Артеміді – богині дикої природи, яка завжди уникала любові та чоловічого залицяння. Саме в її уста автор вкладає думку про здатність Духу, яку раніше, у 1998 році, висловив у докторській монографії: «Життя – то спільність. / Різних, правда, рівнів... / Але / Взаємозримих і / Взаємочутних. / Надто у Сонячнім довкіллі, / Де ми й планети – одна плоть»⁵.

І увагу Артеміда звертає тільки на того чоловіка, який здатний «мислити <...> безнастанно»⁶.

¹ Там само. – С. 242.

² Там само. – С. 246.

³ Чекаль Л. Сутнісні сили в міфопоетичних текстах античних авторів.

⁴ Штонь Г. Біля ватри богів. Драматичний кант // П'єси. – С. 251.

⁵ Там само. – С. 230.

⁶ Там само. – С. 236.

П'єса «Біля ватри богів» яскраво ілюструє протиставлення двох світів, недарма учасники подій мають такі протилежні сфери діяльності – «фізик-теоретик» та «поет і початкуючий видавець». Але вона не єдина в подібному чітко вираженому протиставленні світоглядів. Показовою в цьому плані є п'єса «Після дощу», основним дійовим особам якої близько п'ятдесяти. Прагнення переосмислити життя змусило зібратися їх у гірській хижці. Замміністра Роман це пояснює так: «Життя переступає через нас і наші пристрасті з невмолімістю смерті. <...> Нас, не забувайте, покликала сюди старість. Яка не за горами, а поруч. На зустріч з нею ми прихопили спільну нашу юність. Колись вона була різною, але не тепер. Так буде й зі старістю. Від якої не втечеш»¹. Друзі займають різні місця в соціумі – банкір, екс-депутат, замміністра, галерейник, професор, хірург, – і життя вони прожили по-різному, але, прагнучи внутрішнього зростання й самовдосконалення, намагалися побудувати свої моделі ідеального світу, у кожній із яких закладений конфліктний антипод. Хоча все це при аналізі виявляється складовими єдиної духовної моделі світу. Так, замміністра Роман «проти індустрії розваг. І обікраденої тими розвагами індустрії, яка всіх нас годує»²; банкір Віктор «ненавидить індустріальний напрямок розвитку. Який нічого не розвиває»³; екс-депутат Клим «донедавна мріяв про соціальну справедливість»⁴. Тепер його ідеал – «світ без преси, телебачення. Це речники духовної потопельності»⁵; галерейник Корній прагне моделі світу «максимально наближеної до моделі Божої. Це не означає – уповаймо виключно на віру. Ні, взагалі не уповаймо. Не берімо на себе функцій Всевишнього. Тобто – не творімо фетишів...»⁶; професору Степану «хотілося б верховенства розуму»⁷; ко-

¹ Штонь Г. Після дощу. Драма замрій // П'єси. – С. 309.

² Там само. – С. 323.

³ Там само. – С. 322.

⁴ Там само. – С. 321.

⁵ Там само.

⁶ Там само. – С. 322.

⁷ Там само. – С. 321.

лишню дружину Олега Віталіну «цілком влаштував світ без заздроців»¹; дружина Романа Віра мріє, якби «до змісту більш-менш терпимого життя були допасованими ретельність, терплячість і поміркованість. Не скажи вище себе»²; колишній дружині Віктора Насті «досить того храму», що в ній³.

Песа «Канон» цікава тим, що самопізнання відбувається в особи, яка має фізичні вади – Антін паралізований: «Опромінення. Знаходили білокрів'я, потім, коли не вмер, нирки забарахлили, а кров ніби поправилась. А нарешті ноги віднялися»⁴. Отже, Г. Штонь один з небагатьох, хто звертається до художнього осмислення Чорнобильської аварії, змальовуючи наслідки, які проявляють себе через кілька років. Антін свідомо обмежив себе в спілкуванні, адже «хіба не ясно, що моя потреба в комусь, а будь-кого – в мені, є модифікацією рабства!»⁵ Він під час хвороби навчився дослухатися не тільки до себе, а й до оточення і тільки «з того часу, як поновилися рухи, <...> більше дослухався до тіла»⁶. Наслідки впливу Чорнобиля на здоров'я констатує й Олег («Після дощу»): «Життя зблиснуло, як серпневий метеор. Мені вже пропонують пенсію. Чорти понесли в той Чорнобиль. Хворіти не хворію, але й здоров'я катма. Скальпель рук не тримається»⁷.

Домінуючим прийомом у драматургічній спадщині Г. Штоня є сновидіння. Завдяки його використанню розкривається зустріч Антона з померлою Мариною, під час якої Марина розкриває справжню сутність Христини, колишньої знайомої Антона («Канон»).

Особисто-інтимні мікроконфлікти та родинні конфлікти зустрічаємо в «Каноні», «Дні прожитих бажань», «Прикроцах кохання». Розв'язуються зовнішні конфлікти завдяки мудрості жінки. Так, Христина («Прикрощі кохання») до-

¹ Там само. – С. 322.

² Там само.

³ Там само. – С. 323.

⁴ Штонь Г. Канон. Драматична візія на 2 дії // Песи. – С. 21.

⁵ Там само. – С. 19.

⁶ Там само. – С. 49.

⁷ Штонь Г. Після дощу. Драма замрій // Песи. – С. 298.

тримується «душевної гігієни і бажального мінімалізму»¹ (це з'ясовується в інохарактеристиці, здійсненою Мартою), Христина переймається важливими питаннями для родини: «А хто нагодує чоловіка, виростить доньку? Хто вбереже мою душу від бруду?»² – і визначає її поведінку «звичайна любов. Терпляча як і Бог»³.

У кожній зі своїх п'єс Г. Штонь дає відповідь на питання, за яких умов відбувається розв'язання внутрішнього конфлікту, конфлікту породженого переосмисленням власної внутрішньої сутності. Так, Ярослав («Осінній криз...») потребує тиші, оскільки «тиша – то молитва»⁴. Не випадковим є й те, що змалювання загострення художніх конфліктів відбувається на фоні дощу або «громових вибухів» («День прожитих бажань», «Біля ватри богів», «Осінній криз...» і «Після дощу» з промовистою назвою).

На наявність конфліктних станів указує й змалювання побутового пияцтва: від побіжних зауважень – закликає пиячити Антон («Канон»), пропонує тост Другий сусід («За крок від неба»), співається батько Лесі Павлівни («День прожитих бажань») – до осмислення причин і наслідків пияцтва. Так, Ярослав («Осінній криз») твердить: «Чаркою відмахуються від себе. Коли ображеного, коли переповненого стражданням. У кожного по-різному»⁵; Віктор («Після дощу») визнає: «Мої запої заводили в світі куди старші...»⁶

Будь-який історико-літературний виклад є вдалим за умови дотримання «граничної ясності суджень про те, коли той чи той твір написаний, що йому літературно передувало і що з ним літературно перегукувалося»⁷. Тож попереду не одне дослідження творчості Г. Штоня, у якому б переплелися всі твори, незалежно від їхніх родових чи видових ознак.

¹ Штонь Г. Прикрощі кохання. Трагікомічний колаж // П'єси. – С. 346.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Штонь Г. Осінній криз... Мелодрама з ухилом в драму // П'єси. – С. 369.

⁵ Там само. – С. 385.

⁶ Штонь Г. Після дощу. Драма замрій // П'єси. – С. 300.

⁷ Штонь Г. Автопортрет. – С. 56.

Неда Неждана, як і Г. Штонь, орієнтує свої п'єси для сценічного втілення. Зв'язок авторки з театрами доволі міцний: драматург має близько півсотні постановок («Постановки теж різні – на малих і великих сценах, у театрах державних і приватних, студентських і аматорських, українських і закордонних. <...> “Театральна географія” охоплює різноманітні регіони України (Київ, Одеса, Чернівці, Біла Церква, Рівне, Львів, Луганськ, Херсон, Миколаїв...), сусідні країни – Росія (Москва, Єкатеринбург), Польща (Краків, Гнезно) і трохи далекі – США (Нью-Йорк)»¹). Саме тому авторка у своїх інтерв'ю більше уваги приділяє розкриттю стану театральної справи в Україні, оглядам розвитку сучасної драматургії, питанням придатності сучасної української драми до сценічного осмислення. Крім цього в «Автопровокації» авторка зауважує: «Намагаюся писати щоразу інакше, ніби для іншого театру. <...> Деякі п'єси мають кілька версій – залежно від потреб постановників. Я відкрита до співпраці з режисерами і акторами, люблю дивитись репетиції, часом дороблюю текст після них»².

Неда Неждана – псевдонім літературознавця Надії Мірошніченко, у сфері наукових зацікавлень якої знаходиться розгляд «драматургічних текстів і синхронного їм театального процесу як діалогічної моделі»³, дослідження драматургії як неміметичної моделі світу, а також вивчення сучасної драматургії крізь теорію поколінь. Завдяки цим різним формам спілкування Н. Нежданої з глядачем, читачем, дослідником можна встановити ряд її поглядів на «драму для читання», призначення драматурга тощо. В інтерв'ю з О. Гаврошем драматург доволі категорично заявляє: «Мені здається, писати “п'єси для читання” – абсурдне заняття, адже у нас люди зазвичай не читають п'єс. До того ж, бачити, як твої химери оживають і живуть власним життям, – це

¹ Неждана Н. Автопровокація. Передмова // Провокація іншості. – С. 7.

² Там само.

³ Мірошніченко Н. Микола Куліш і Лесь Курбас у контексті діалогічної моделі творчості. – С. 133.

і є принада драматургії. Інакше навіщо писати драму? Тож для мене драматург – це той, хто зумів написати тексти, які провокують інших людей грати в його ігри, втілювати їх на сцені, які резонують зі своїм часом, змушують плакати, сміятись, думати, змінюватись»¹. Продовжує розкривати сутність професії драматурга² Неда Неждана у статті «Драматург має бути провокатором». І хоча твердження звучать дещо пафосно, за ними криється глибока суть: «Драматург має <...> уміти спокушати і не давати спокою своїм текстом. І бути таким же мінливим, як і цей герой, і не зупинятися на досягнутому. По-друге, не боятися зазірати в пекло – і власне, і чуже. Не має бути табу крім тих, які ти сам собі поставив. <...> Драматург має бути провокатором – можуть хвалити, а можуть лаяти, важливо, аби не були байдужими. Але водночас драматург має бути філософом і жорстоким аналітиком, аби вміти вибудувати чітку конструкцію і без жалю відсікти все зайве. Звісно, важливо багато працювати, зазвичай перший варіант п'єси – це напівфабрикат, а має бути 5-й варіант, і 10-й... У драмі важливо вміти вести діалог з глядачем і триматися певного вектора руху»³.

Наскільки Н. Неждана дотримується поставлених вимог до драматургів і як це впливає на виявлення художніх конфліктів, можна встановити, досліджуючи збірку її п'єс «Провокація іншості».

Драматург продовжує сучасну традицію переосмислення життєвого шляху відомих і видатних постатей у культурному житті нації та історії загалом, зосереджуючи увагу на їхніх внутрішніх конфліктах. Так, особисте життя Лесі Українки інтерпретується в «драматичній імпровізації» «І все-таки я тебе зраджу», а життя римського імператора Клавдія I – у «майже еротичній трагедії» «Химерна Мессаліна».

Основними учасниками подій п'єси «І все-таки я тебе зраджу» є Леся Українка, Нестор Гамбарашвілі, Сергій Мер-

¹ Гаєрош О. Неда Неждана: «Я вірю в театральну революцію».

² Неда Неждана домоглася внесення в реєстр професій фаху драматурга.

³ Неждана Н. «Драматург має бути провокатором». – С. 15.

жинський, Климент Квітка. Виявляти конфлікт п'єси допомагає ще одна дійова особа – Драматург, який розкриває письменницькі наміри: «Наша п'єса про іншу Леся – земну, живу, лукаву...»¹

Арлекін і П'єро – «Чорний Дух» («Злий Геній») і «Білий Дух» («Добрий Дух») роз'яснюють Лесі, що її «вірші, драми, щоденники і листи» потрібні для «музеїв, дисертацій, політичних гасел тощо...»² Драматург-літературознавець дуже добре обізнана з біографією Лесі Українки, хоча радить акцентувати увагу на її внутрішніх переживаннях. Фліртуючи з Нестором, Леся захоплюється і «починає танцювати»: *«Леся танцює все швидше, потім робить якийсь невдалий рух, скрикує і падає»*³. Усвідомлення власного каліцтва: «Я радше хвора, ніж щаслива»⁴) викликає внутрішній конфлікт між прагненням дарувати любов (Арлекін констатує: «Кохання аж світитися у ваших очах»⁵) і усвідомленням можливості приносити нещастя. Внутрішній конфлікт Лесі породжує її поганий настрій: *«Леся (різко). В злому, в злому я гуморі»*⁶. Через цей злий настрій Леся завдає болю Несторові власними «варіаціями на тему з Міцкевича»: Я не кохаю тебе і не прагну дружиною стати. / Твої поцілунки, обійми і в мріях не сняться мені, / В мислях ніколи коханим тебе не одважусь назвати; / Я часто питаю себе: чи кохаю? Одказую: ні!⁷

Про прагнення розв'язати власний внутрішній конфлікт свідчить Лесин неприродний, істеричний сміх, іронічний тон розмов. Штучну Лесину поведінку (*«зупиняється, заносить кинджал над собою, безсило опускає, відкидає геть, переглядає написане, рве, піднімає кинджал, ховає, гасить свічку і йде»*⁸) розкодовує Драматург: «Тепер, щоб

¹ Неждана Н. І все-таки я тебе зраджу. Драматична імпровізація // Провокація іншості. – С. 14.

² Там само. – С. 33.

³ Там само. – С. 16.

⁴ Там само. – С. 17.

⁵ Там само.

⁶ Там само. – С. 18.

⁷ Там само. – С. 19.

⁸ Там само. – С. 21.

здобути свободу від своєї любові, він навіть у цій святині має вбачати божевілля й сваволю...»¹ Розв'язати цей внутрішній конфлікт Лесі так і не вдається. Звістка про одруження Гамбарашвілі призвела до істерії.

Внутрішній конфлікт Лесі, яка відчуває себе «малою й беззахисною»², 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»³. 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...»⁴ Смерть Мержинського не розв'язала конфлікту Лесі. П'єро розкриває мрії жінки: «Кохання, хоча б малого, але спокійного, щоб не боялась втратити щомить»⁵. Доля дарує їй таке кохання в особі Кльоні⁶, 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»⁷.

Драматург зізнається, що п'єса буде позбавлена ефектного фіналу, бо нерозв'язаним лишився і внутрішній конфлікт Лесі, яка весь час перебувала в пошуку, поміченому

¹ Там само.

² Там само. – С. 23.

³ Там само.

⁴ Там само. – С. 25.

⁵ Там само. – С. 28.

⁶ Климента Васильовича Квітки, давнього приятеля родини Косачів.

⁷ *Неждана Н.* І все-таки я тебе зраджу. Драматична імпровізація // Провокація іншості. – С. 31.

Драматургом: «Останні роки Лесі – час родинного щастя і великих злиднів, час найбільших страждань і найсильніших творів...

Жадання мое! Ти не уникаєш нових незгод, ти – моя неминучість! Убережи мене від дрібних перемог... для єдиної великої долі!

Хай буду я готовий і зрілий у час великого полудня: як розжарена бронза, як повна блискавок хмара, як наповнене молоком вим'я... як зірка, палюча, пронизана, щаслива під нищівними сонячними стрілами...»¹

Неда Неждана виявляється гарним знавцем й римської історії. Але і зараз її цікавить не правдиве відтворення історичних фактів, а внутрішній конфлікт Мессаліни, про що свідчить акцент на її імені в назві «майже еротичної трагедії».

Жіночу суть Мессаліни допоможуть розкрити «Сатири» Ювенала в перекладі Ф. Петровського:

Ну, так взгляни же на равных богам, послушай, что было
С Клавдием: как он заснет, жена его, предпочитая
Ложу в дворце Палатина простую подстилку, хватала
Пару ночных с капюшоном плащей, и с одной лишь служанкой
Блудная эта Августа бежала от спящего мужа;
Черные волосы скрыв под парик белокурый, стремилась
В теплый она лупанар, увешанный ветхим лохмотьем,
Лезла в каморку пустую свою — и, голая, с грудью
В золоте, всем отдавалась под именем ложным Лициски;
Лоно твое, благородный Британник, она открывала,
Ласки дарила входящим и плату за это просила;
Навзничь лежащую, часто ее колотили мужчины;
Лишь когда сводник девчонок своих отпускал, уходила
Грустно она после всех, запирая пустую каморку:
Все еще зуд в ней пылал и упорное бешенство матки;
Так, утомленная лаской мужчин, уходила несытой,
Гнусная, с темным лицом, закопченная дымом светильни,
Вонь лупанара неся на подушки царского ложа².

¹ Там само. – С. 32.

² Ювенал. Сатиры. – С. 58–59.

Мессаліна вміє розбиратися в чоловіках. Так, Префекта, який вирізняється силою (такий висновок можна зробити з того, що він «очолює імператорську “гвардію”¹), 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...»²), 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 зігвалтувала свою долю, і вона тепер у помсту ігвалтує мене...»³ З набуттям права, за словами Гая, «робити що завгодно»⁴, Мессаліна втрачає найголовніше – свободу, що й намагається пояснити коханцю: «Розумієш, Гаю, влада – над іншими, а свобода – твоя, і її втрачаєш, втрачаєш, втрачаєш...»⁵

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...»⁶): «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»⁷.

Розв’язати свій внутрішній конфлікт Мессаліна намагається завдяки ризикованій грі, в якій є «присмак гри і смерті»⁸. Переодягнута, вона відвідує лупанари, бо «гра в кохання – єдине, що захоплює жінку насправді»⁹. 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

¹ *Неждана Н.* Химерна Мессаліна. Майже еротична трагедія // Провокація іншості. – С. 58.

² Там само. – С. 62.

³ Там само. – С. 67.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само. – С. 71.

⁷ Там само. – С. 67.

⁸ Там само. – С. 70.

⁹ Там само.

він не зможе насититись, не зможе забути... От де справжня влада над людиною...»¹ 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...»²

Подібний спосіб життя сформував жорстокість Мессаліни. В Юлії, своїй служниці й подрузі вона сформувала ненависть до себе, про що та зізнається секретарю Клавдія Нарциссу: «Коли вона взяла мене до себе, я була ще дівчинкою. Вона відібрала чотирьох сильних рабів і сказала: я хочу, щоб ти відчула це по-справжньому. І дивилася... Я не прощу їй ніколи...»³

З часом Мессаліна усвідомлює свої почуття до Гая і готова «поставити на кін усе – трон, спокій, може, й життя...»⁴: «Бери мене такою, якою є, чи не бери взагалі. Я розбудила в собі потаємних демонів, іноді я й сама боюсь їх... Нарешті я зустріла тебе, чоловіка, що може розігнати цих демонів! Але тепер я маю все перекинути з ніг на голову! 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 твоею жінкою, вірною жінкою. Та для мене це як навчитись говорити після років мовчання, як почати ходити прикутому до ліжка»⁵.

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...»⁶

Конфлікт людини з часом розкривається в «моноп'есі зі стереоефектом» «Мільйон парашутиків». У драматіс персоне

¹ Там само. – С. 71.

² Там само. – С. 93.

³ Там само. – С. 86.

⁴ Там само. – С. 93.

⁵ Там само. – С. 94.

⁶ Там само. – С. 108.

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»¹, заповідаючи їй спадок за умови, що та проживе останній день її сестри «так, як прожила його вона»².

Марія Шварц – сестра по батькові Елізабет Шварц, була розстріляна 17 жовтня 1941 року. Мова йде про події в м. Косів – 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. Примувували 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 лісі³.

Установити місце подій дозволяють дві вказівки – дата й чекання Марії, коли її разом з іншими «поведуть до ями»⁴.

У свій останній день Марія Шварц замислюється над тим «з чого, власне, складається жінка? З того, що вона бачить у дзеркалі? Ні, цього замало...»⁵ 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.

Гра жінки наодинці – вона *«крутиться перед дзеркалом»*⁶, не випадкова, бо цей предмет інтер'єру використовують для виклику духів-образів, які були сприйняті ним у мину-

¹ Неждана Н. Мільйон парашутиків. Моноп'єса зі стерео-ефектом // Провокація іншості. – С. 122.

² Там само. – С. 123.

³ <http://uk.wikipedia.org/wiki/Косів>.

⁴ Неждана Н. Мільйон парашутиків. Моноп'єса зі стерео-ефектом // Провокація іншості. – С. 127.

⁵ Там само. – С. 125.

⁶ Там само. – С. 129.

лому і зберігаються в ньому¹. 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 сестрини душу і «глибоко вразив»².

Домінантний для творчості Неди Нежданой внутрішній конфлікт виявляється і в «трагіфарсі на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння» «Самогубство самоти». Саме внутрішній конфлікт приводить її на дах будинку для суїциду. Породила цей конфлікт не стільки зрада коханого чоловіка, скільки знехтування щиро подарованим оберегом: «Я колись подарувала йому амулет, знаєте, такий, що його можна носити на шиї. Щоб він беріг його від усього злого... Так от, цей амулет був на ній... Просто як дешева прикраса... Він не мав права цього робити... Це жорстоко... Сьогодні я зрозуміла, що почала божеволіти... Навіщо жити в пеклі?»³

Інший конфлікт – зовнішній – розгортається між Нею і Ним, бо Він подарував надію, що Вона зустріла споріднену душу, а насправді виявився учасником ріал-шоу «Останній герой суїциду». Його словесні переконання («Послухай мене, будь ласка... Я пішов на це заради майбутньої лабораторії. Мені дуже потрібні були ці гроші. Я хочу довести свою теорію...»⁴, «Коли я брався за це – я ж не знав тебе. Не знав, що ти така... незвичайна... І це просто подарунок долі, що я зустрів тебе, правда»⁵) не розв'язують конфлікту. Вона обурено, безапеляційно заявляє: «Залиш свій пафос для камери... Ти робив це заради грошей, і ти мені огидний. Навіть стояти поруч з тобою – огидно... Але у тебе нічого не вийде. Ти їх просто не отримаєш. Я все-таки стрибну з цього даху»⁶. І тільки готовність Його стрибнути разом з Нею, стрибнути з

¹ Енциклопедія символів, знаків, емблем / авт.-сост. В. Андреева. – С. 196.

² Неждана Н. Мільйон парашутиків. Моноп'єса зі стерео-ефектом // Провокація іншості. – С. 123.

³ Неждана Н. Самогубство самоти. Трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння // Провокація іншості. – С. 197–198.

⁴ Там само. – С. 217.

⁵ Там само. – С. 218.

⁶ Там само.

парашутом, здійснити самогубство самотності й побудувати стосунки на довірі розв'язують цей конфлікт.

Зовнішній конфлікт виявлено і в «небезпечній грі на дві дії» «Коли повертається дощ». Учасниками конфлікту є Галина – «дівчина 27 років, господиня і кельнерка кав'ярні “Під парасолькою”, у недавньому минулому – кандидат історичних наук; чужинка»¹ – і мешканці міста Без Назви (Марк, Марта, П'єро, Андрій). Причиною конфлікту стала байдужість останніх одне до одного, до життя, спрямованого мешканцями міста на творення чогось із повітря. Цей стан виразно характеризує Тінь: «Все просто... Тут панує пустеля... Дощ помер, і світ захопив дух пустелі... Він забирає волю і відчуття, і всі спрагли того, чого не можуть сягнути, ані краплі... і ніхто не народжується, і нічого не відбувається, а лише пісок сиплеться крізь вузьеньку щілину сну, і тіло, як пісковий годинник, перевертається, і немає зупину піску... І міражі як привиди життя проникають у мозок, і тіло стає чужим, і світло стає пекельним...»² У Галині ж Тінь бачить обрану, здатну змінити порядок речей. І дійсно, Галина відмовляється від усіх пропозицій мешканців міста: продати своє тіло, прийняти подарунок, народити й віддати дитину.

Конфлікти існують і між мешканцями міста. Так, Марта обурюється, що вона та її моделі весільних суконь не викликають зацікавлення її чоловіка. Жінка знаходиться в стані внутрішнього конфлікту («Мені погано з собою, Марку...»³). Марта, ім'я якої означає рішучість, уміння дивитися в очі небезпеці, від нереалізованості виявляє бажання померти. Саме вона прагне перемін і вірить, що чужинка залишиться в місті. Тому Тінь обирає її в жертву (*«Тінь непомітно прослизав до келиха Марти і щось кидає (сипле) в нього»*⁴), а

¹ Неждана Н. Коли повертається дощ. Небезпечна гра на дві дії // Провокація іншості. – С. 222.

² Там само. – С. 250.

³ Там само. – С. 226.

⁴ Там само. – С. 270.

після смерті Марти, яка випила зі свого келиха, йде дощ, і в мешканців міста починають з'являтися бажання.

Символічною в п'єсі є й парасолька, пофарбована в срібний колір, бо саме здавна відома здатність срібла мати цілющі властивості при лікуванні захворювань. Саме після того, як всі учасники конфлікту зібралися «в центрі під великою срібною парасолькою»¹, відбувається одужання Марка і його компанії.

Отже, Неда Неждана стверджує, що конфлікт, зумовлений байдужістю, завжди знаходить своє розв'язання завдяки діям одного з учасників, який, змінюючи світогляд під зовнішнім впливом, породжує бажання жити заради чогось і когось.

Не обходить драматург і національної тематики, про що свідчить жанрове визначення п'єси «Той, що відчиняє двері. Чорна комедія для театру національної трагедії», у якій діє дві дійові особи – Жінка (Віра) і Дівчина (Віка). Для розуміння художнього конфлікту п'єси розтлумачення потребують їхні імена. 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 не дарма зауважує вік дійової особи: Вікторії 25–26 років. Саме тому її поведінку визначає демонстраційність, зухвалість, свавілля, упертість, емоційна і рухова активність.

Подібне протиставлення характерів очкується конфліктним, чому додатково сприяє розгортання подій «в моргу, на півпідвальному приміщенні, у наші дні, в холодний період року в Україні»². 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 почувало. Ото заплакувався по саму зав'язку – і го-

¹ Там само. – С. 276.

² Неждана Н. Той, що відчиняє двері. Чорна комедія для театру національної трагедії // Провокація іншості. – С. 36.

товий»¹. 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»².

Окреслені риси характеру абсолютно відповідають взаємно конфліктним способам життя, обраним дійовими особами. Дівчина вважає, що «краще швиденько згоріти, ніж довго і нудно <...> гнити»³. 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!»⁴ Життя ж Віри, яка прагнула жити як «по-писаному»: «Працювала тяжко. Від зорі до зорі, можна сказати. З одним чоловіком жила»⁵, – радості не принесло, бо «робила аборт, двічі. Один раз ще зовсім молода була, зелена. Випадковий хлопець, один раз і було...», а другий «вже в заміжжі»⁶, прагнучи позбавити ненароджену дитину злиднів.

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”»⁷.

В епілозі драматург розкриває ідею твору – визначає найважливішу цінність для людини, незалежно від її способу життя – право вибору: «Ти можеш іти, а можеш залишатися. 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...»⁸

¹ Там само. – С. 39.

² Там само. – С. 49.

³ Там само. – С. 39.

⁴ Там само. – С. 46.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само. – С. 48.

⁸ Там само. – С. 55–56.

Творчість **Сашка Ушкалова**, зокрема його драматургія, ще не знайшла належного літературознавчого аналізу. Причини слід шукати у відсутності належної уваги науковців до творчості молодих письменників, а також у дуже обмеженому колі зацікавлених у сучасній драматургії. Для глибокого осмислення письменницького спадку пізнання потребують його авторські установки. Зробити це можна з численних інтерв'ю, які він дає. Драматург переконаний, що письменник має весь час знаходитися в стані спостереження за оточуючим світом. Така думка підтверджується відповіддю на запитання про поштовхи до писання: «Насправді письменник не повинен вигадувати все з нуля. Він просто має мовчати і дивитися. Будь-де, де б ти не був»¹. Таке спостереження виливається згодом у свідому прискіпливу роботу: «Моя робота не спонтанна. Перед тим як почати текст, я над ним дуже довго думаю. Цей процес може розтягнутися на півроку, на дев'ять місяців – майже як дитина»². Про свідомість ставлення до процесу творчості свідчить і переконаність автора в необхідності перечитувати свої твори. Сашко Ушкалов досвідчений читач, тому розроблені теми, ідеї, сюжети помічає і зізнається, що береться за них тільки тоді, коли бачить в них якісь родзинки, оскільки інакше це позбавлене сенсу: «Щодо обкатаних проблем, то... що таке проблема? Проблема – це ідея. Ідея реалізується завдяки матеріалу. <...> Головне, аби такого матеріалу більше ніхто не мав. А ідея хай буде спільна і обкатана, не питання»³.

Збірку «ESC. сім абсурдових п'єс» сам драматург оцінює як експериментальну: «Це експеримент над собою й над літературою. <...> Мені не подобаються передбачувані книжки. Скажімо, ти береш її до рук, читаєш 5–10 сторінок і впевнено можеш сказати, чим вона завершиться. “ESC” – це своєрідна відповідь передбачуваній літературі. Мені хочеться створити такі тексти, читаючи які людина не змогла б пе-

¹ *Штальт І.* Сашко Ушкалов: «Письменник повинен мовчати».

² Там само.

³ *Cliniquehappy.* Сашко Ушкалов, проблеми та ідеї.

редбачити не те що наступні сторінки, ба навіть рядка. Така література є цікавою. Саме тому я й обрав жанр абсурдової п'єси»¹. Працюючи в жанрі «драми абсурду», письменник пережив перехідний період «між поезією і великою прозою»². Це помітили й колеги по перу. С. Жадан у передмові «Голомозий співак» констатував: «Саме існування цього театру, знову ж таки – як на мене, є скоріше натяком на появу в майбутньому з-під авторської клавіатури цілком іншого наративу, можливо, менш подрібненого, можливо, більш абсурдного, у всякому разі – просто більшого. Чомусь мені здається, що це буде проза, принаймні ця зміна оптики, з поетичної на, скажімо так, – непоетичну, час від часу виливається в драйвові словесні ескапади, котрі автор вкладає в уста, дзюби та зябра свого персонального бестіарію»³.

Автор, прагнучи впливу на читача, досягає ефекту, бо завдяки названій збірці письменники, журналісти й літературні критики можуть констатувати: «З'явився гарний молодий письменник зі своїм стилем, який він вдало вливає і в старі бурдюки «абсурдистських п'єс», і в нові – прозаїчну форму»⁴.

Саме це спонукає дослідити наявність авторської типології художніх конфліктів у п'єсах Сашка Ушкалова та окреслити стильові риси його драматургічної творчості.

Побіжно слід зауважити, що захоплення драматургією в Сашка Ушкалова тривале і має, крім того, дослідний характер. Драматург у студентські роки захищав курсову роботу за письменницькою творчістю Л. Подерв'янського⁵, яка вирізняється використанням нецензурної лексики. Ненормативний шар лексики маємо в тексті «БЖД» і в тексті абсурдових п'єс. Це пояснюється відсутністю прагнення «ганятися за модою» та бажанням «бути реальним. В сенсі – не “реальним” пацаном, а більш-менш реальним автором», оскільки автор кепсько уявляє «чувака в спортивному кос-

¹ Мельник О. Інтерв'ю з Сашком Ушкаловим для www.fact.kiev.ua.

² Штальт І. Сашко Ушкалов: «Письменник повинен мовчати».

³ Жадан С. Голомозий співак // Ушкалов С. ESC. – С. 4.

⁴ Владимірова К. У тіні Ушкалова.

⁵ Небельмес А. Львів за своїм нутром є старою Європою – Сашко Ушкалов.

тюмі й кешці, що звертається <...> на темній вулиці зі словами “Перепрошую, а чи не будете ви такі ласкаві позичити на хвилю мені свого телефону, хочу зателефонувати матусі й сказати, що я скоро буду вдома, аби та не хвилювалася”»¹.

Оскільки мова йде про драматургію, то авторське жанрове визначення викликає асоціацію з мистецьким явищем «театру абсурду». М. Есслін, автор однойменної монографії, стверджував, що «під назвою “театр абсурду” не існує “ні організованого напрямку, ні мистецької школи”, і сам термін, за словами його “першовідкривача”, має “допоміжне значення”, оскільки лише “сприяє проникненню у творчу діяльність, не дає вичерпної характеристики, не є всеохоплюючим і винятковим”»². Отже, під час проникнення у творчість Сашка Ушкалова розкодування потребують «хаотичні нагромадження випадковостей, безглуздих, на перший погляд, ситуацій»³ крізь призму художнього конфлікту.

Крім цього, назва «ESC» («ескейп») натякає на «соціально-психологічне явище втечі людини від негативного впливу навколишньої дійсності у світ ілюзій, замикання у власному Я тощо» – ескапізм⁴ (англ. escape – утеча; утекти, урятуватися).

Отже, у п’єсах Сашка Ушкалова очікуються внутрішні конфлікти, а їхню першу причину слід шукати в тому, що персонажі визнають засміченість власних мізків. Так, у п’єсі «Агентство Воа Constrictor (автопортрет із сороками)» Пілот констатує: «З татком було гірше, бо він вважав свою голову горіхом, який із середини видають піраньї! хоча я сумніваюся, що піраньї могли б їсти таке лайно!!!»⁵ – або «дитячий голос за кадром (старанно, наче учень)» погрожує: «Я повибиваю з усіх дорослих голів усе лайно»⁶.

Не випадково й в голові Алена – «кажана, чоловіка вдягнутого у чорний плащ, спецназівську маску, альпіністські

¹ Там само.

² Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – С. 426.

³ Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром’як, Ю. Ковалів та ін. – С. 9.

⁴ Психологічна енциклопедія / автор-упоряд. О. Степанов. – С. 124.

⁵ Ушкалов С. ESC. – С. 80.

⁶ Там само. – С. 63.

боти»¹ – «з'являються маленькі фіолетові саламандри...»², адже кажан є символом підступності і носієм зла, а саламандри уособлюють боротьбу з плотськими втіхами.

Буття людини непостійне й нестабільне (символом цього є пісок), що розкриває сновидіння Алена: «Значить, сниться мені, що я лечу над пустелею... скрізь пісок, пісок, пісок...»³ Але в боротьбі зла з добром завжди перемагає останнє. Саме тому Ален у своєму сновидінні бачить вишню, яка символізує добрі справи.

Одним із видів внутрішнього конфлікту є конфлікт самоідентифікації, виразно представлений у п'єсі «Ойкумена». Семантика назви – «обжитий світ» нашоухе на усвідомлення потреби пізнавати свій власний світ, щоб сприйняття оточуючого світу було свідомим, а значить – «обжитим». Мандрівна Черепаха про мету поїздки людей в автобусі каже: «Їдуть шукати свою ойкумену, куди ж їм іще їхати?...»⁴. Отже, інше трактування може бути таким: кожен має свій світ, а конфлікт породжує бажання скористатися правом вийти за межі своєї ойкумени.

Конфлікт людей, як внутрішній, так і зовнішній, зумовлений не тільки непізнаністю власної сутності, а й умінням руйнувати власну основу життя: «вони забивають китів, на яких плавають... розумієте, забивають своїх персональних китів, аби ті не мучились...»⁵

Рятівною силою, на думку драматурга, наділене людське вміння мріяти та чути один одного. Саме мрії Сьюзі («а хтось би мріяв зацілювати кожен сантиметр її тіла, якби вона виросла...»⁶), Гнома («а, може, вона б стала водійкою трамвая, бачиш, як вона любила свій самокат???»⁷) над тілом Першоклясниці пробуджують її; а слова Ганни («Сто

¹ Там само. – С. 26.

² Там само. – С. 28.

³ Там само.

⁴ Там само. – С. 44.

⁵ Там само. – С. 70.

⁶ Там само. – С. 14.

⁷ Там само.

бак\$ів») «я говорила з ним... про свого козла-вітчима... про школу... про завод... про те, як один раз у житті стрибала у парашутом... говорила про квіти... про те, як лікувала сифак... говорила про все-все, знаєш, нічого не приховуючи»¹ мали катарсичний наслідок: «і цей чоловік, затуливши обличчя своїми зашкарубленими руками, плакав... тихо-тихо...»²

Задля пошуку свободи слід пізнати Бога. Саме тому в п'єсі «Сьюзі, гном та інші (історія одного зічлення)» «посеред сцени стоїть дорожній знак: сине коло з написом “Бог↑50 м”»³, а символом янголів виступають пінгвіни. На перший погляд такі паралелі видаються віддаленими, але найзагальнішими ознаками янголів є винятковість, досконалість, які проявляють себе в їх призначенні й поведінці. Подібні ознаки притаманні й пінгвінам, бо це єдині сильні, швидкі птахи, що не літають, а ходять стоячи і є символом волі та позбавлення проблем.

Ця п'єса найяскравіше ілюструє конфлікт людини із зовнішнім світом, який породжує неволю. Недарма Сьюзі зі слізьми на очах зауважує, що «янголів не можна тримати за ґратами...»⁴, а скейт, на якому катається Першоклясниця «висне на колючому дроті»⁵.

Посередником між небом (Богом) і землею (людьми) виступає в п'єсах Сашка Ушкалова Черепаха («Ойкумена»). З іншого боку, якщо Бог – символ духовного існування, то черепаха – уособлення матеріального існування і вони завжди знаходяться в конфліктній взаємодії. Саме тому «черепаха натискає кнопку <...>, а потім згори, наче дощ, починає сипатися пісок»⁶ – символ непостійності. Не залишається поза увагою драматурга й кит («Сто бак\$ів»), «на якому тримається наша земля»⁷.

¹ Там само. – С. 66.

² Там само.

³ Там само. – С. 7.

⁴ Там само. – С. 12.

⁵ Там само. – С. 13.

⁶ Там само. – С. 48.

⁷ Там само. – С. 63.

Крім цього, у конфліктній взаємодії знаходяться й люди. Це визнає Старий пан («Без світла»): «така наша ментальність! кожен, хто живе на цій землі, прагне тебе надути»¹.

Отже, проаналізовані твори яскраво стверджують наявність авторського типу художнього конфлікту. Ушкалівський тип конфлікту переважно внутрішній (письменник акцентує увагу передусім на особистому конфлікті самоідентифікації) і вмотивований. Як внутрішній, так і зовнішній тип конфлікту спрямовані на самопізнання й пізнання світу. Концентрує автор увагу й на тих духовних силах, які допомагають в умовному розв'язанні конфлікту, пояснюваному жанром п'єс – «драма абсурду». Цим же зумовлена філософська проблематика п'єс і такі риси характеру учасників конфлікту, як індивідуалізм, ізольованість, замкнутість.

Цілісне уявлення про сучасну абсурдистську драматургію неможливе без дослідження п'єси **А. Вишневського** «Різниця», що також має авторське жанрове визначення «драма абсурду».

Визначаючи власні письменницькі установки, в інтерв'ю з В. Гриб драматург твердить: «На мою думку, п'єса повинна бути сучасною, щоб глядач бачив у ній сьогодення “зі сторони” і міг зробити певні висновки. Саме драматургія дає змогу через діалоги глибоко розкрити внутрішній світ людини, показати її характер і світосприйняття»².

А. Вишневський, як і його колега Сашко Ушкалов, переконаний, що письменник має бути гарним спостерігачем: «По-моєму, немає сенсу вигадувати образ, коли навколо стільки цікавих та оригінальних особистостей. Варто просто уважніше придивлятися до людей, їхніх звичок, жестів, поведінки, манери спілкування. Адже кожна людина – неповторна, і в цьому її краса»³.

Призначення збірки «Клаптикова порода», яка відкривається п'єсою «Різниця», автор бачить у спонуканні «читача

¹ Там само. – С. 52.

² Гриб В. Артем Вишневський: «Не хочу бути одним із натовпу».

³ Там само.

чи глядача подивитися на світ інакше й при цьому залишитися самим собою»¹.

Із дуже поодиноких інтерпретацій п'єси «Різня» маємо оцінки як літературознавців, так і колег-драматургів.

Фахову літературознавчу оцінку творчості А. Вишневського пропонує Р. Тхорук. Дослідниця вважає п'єсу «Різня» найпоказовішою для з'ясування творчої манери письменника. У репліках дійових осіб науковець бачить приховану політичну демагогію: «Політична метушня переміщується на маргінес, ледь вловлюється оком Дальтоніка, перетворившись на плями “ніби-зеленого” й “ніби-коричневого”, що зоднаковіли, адже слова оточуючих втратили здатність хоча б щось означати, спорожніли, стали пустою демагогією. У цій порожнечі при бракові істинного не все, що говориться, перетворюється на фальш: людська потреба жити у зрозумілому світі і «називати усе своїми іменами» оживає і стає катом самої людини серед здевальвованих цінностей. А на додаток – жодної похмурої нотки у розіграному двома найнятими політиканами акторами дійстві, феєрверк дотепів, недолугість і смішна наївність гомо сапієнс, що керується правилом вірити собі й шукати істину. Жодної зловісності. Люди граються, а насправді заробляють навіть не гроші, а виживання»².

Розкодування образу Дальтоніка здійснив І. Андрусяк: цим образом «автор намагається осмислити суспільну проблематику нетерпимості до “інакодумства” – адже в процесі дії з'ясовується, що персонажі Зелений і Коричневий, покликані довести Дальтонікові, що Різня існує, насправді є спеціально найнятими для цього акторами, і тому, хто їх наймав, – режимові? власникові? – байдуже, що вони при цьому думають насправді. Текст схиляє до серйозних розмишлів про природу тоталітарного»³.

А. Вишневський з 2003 року став членом Конфедерації драматургів, очолюваної Недою Нежданого, яка також від-

¹ Там само.

² Тхорук Н. Передмова // Вишневський А. Клаптикова порода. – С. 5.

³ Андрусяк І. «Клаптикова порода».

гукнулась на появу збірки п'єс у статті «Пошук особливої території». Неда Неждана побачила той самий закладений підтекст, що й І. Андрусак: «Автор пропонує своє метафоричне бачення суті тоталітаризму. Головний герой Дальтонік, образно людина, яка інакше бачить світ, “інакомислячий”, стає заручником представників більшості і влади – Коричневого і Зеленого. Смислова “різниця” між кольорами, якої не бачить дальтонік, перетворюється на справжнього “Різницю”-м'ясника, який вирішує непорозуміння сокирою. Омонімічний збіг виявляє потаємну сутність влади: неможливість бути вільним від неї»¹.

На жаль, ці твердження подаються без ґрунтовного літературознавчого аналізу, який ми спробуємо здійснити крізь призму художнього конфлікту.

Назва твору відразу наптовхує на потрібне тлумачення лексеми «різниця»: 1) «Несхожість, відмінність у чомусь, між ким-, чим-небудь»; 2) «Результат арифметичної дії, віднімання»; 3) «Приміщення або підприємство, де забивають худобу і птицю на м'ясо»². Важливо те, що ці три значення фігурують у п'єсі. Так, на першому побудоване словесне протиставлення Дальтоніка із Зеленим і Коричневим, оскільки перший стверджує відсутність відмінності в принципі. Але позиція Дальтоніка базується на другому значенні: «Різниця існує тільки для того, щоб щось відняти»³. Про різницю як наслідок віднімання говорить і Зелений: «Бо якщо від коричневого відняти зелений, то вийде, страшно сказати, червоний»⁴. А дійова особа Різниця, з'явившись, відстоює своє існування: «Я – різниця. Я працюю на м'ясокомбінаті і відрізаю голови у різної худоби»⁵. Саме так тоталітарна влада позбувалась тих, хто прагнув вирізнитися, бути відмінним.

¹ Неждана Неда. Пошук особливої території // Вишневський А. Клаптикова порода. – С. 180.

² Великий тлумачний словник сучасної української мови. – С. 1034–1035.

³ Вишневський А. Різниця. Драма абсурду // Клаптикова порода. – С. 16.

⁴ Там само. – С. 16.

⁵ Там само. – С. 24.

Характеристики потребує й драматис персоне п'єси, особливо це стосується вибору імен Зелений і Коричневий. Знаковим має бути те, що Зелений – амбівалентний колір, який входить у групу теплих, холодних кольорів і семи-кольоровий спектр. Якщо звернутися до тлумачення його семантики, то помітно, що тільки він має подвійне тлумачення: «зелений – колір природи і Венери, означає плодючість полів, симпатію й здатність пристосовуватися, але з іншого боку, зелений – подавлення, егоїзм, депресія, інертність, байдужість – колір праху»¹.

Тлумачення коричневого кольору попри його поширеність ще з давнини має негативний зміст. Наприклад, у середньовічній Європі означає страждання, відсутність надії; у культурі Ісламу коричневий колір сприймається як колір розпаду².

Зелений і Коричневий (у прямому значенні в тексті) – актори, найняті для зміни поглядів Дальтоніка («Нас наймають перевиховувати інших»³). Тому й у щирості промовлених доказів доводиться сумніватися, хоча репліки дійових осіб відповідають сутності обраних кольорів.

Зелений – носій позитивних рис, що прозоро впливає з його оцінок: «У мене, знаєш, не за себе особисто душа болять. За весь світ. Не вистачає у наших людей, розумієш, якоїсь щирості, чогось справжнього. Усі грають ролі, ставлять нікому непотрібні експерименти, постійно намагаються один одному щось доказати, поставити на місце... Звідки вони знають, у кого яке місце?!»⁴ Слова Коричневого порожні й беззмістовні. І саме такі свої репліки він оцінює як «сумлінну роботу». Отже, тим, хто найняв цих акторів така поведінка є вигідною.

Сучасний стан суспільства характеризує Зелений: «А що таке “сєнс”? Ти коли-небудь його бачив? Це все вигадки

¹ Енциклопедія символів, знаків, емблем / авт.-сост. В. Андреева и др. – С. 513.

² Миронова Л. Color – What Is It? Цвет – это что? Курс колористики для художников-дизайнеров.

³ Вишневський А. Різниця. Драма абсурду // Клаптикова порода. – С. 26.

⁴ Там само. – С. 23.

розбещених іноземців. У нашій країні немає сенсу!»¹ Автор веде мову про радянські часи, на це вказує авторське пояснення одягу Зеленого і Коричневого: «Одягнуті однаково охайно і “пристойно” (радянська костюмна естетика)»². Про одноманітність, безбарвність життя говорить і Дальтонік, який схильний шукати сенс життя: «Як жити в такому світі, як? Скрізь одноманітність. Усе однакове. Немає різниці... Як жити? Жити як?»³ Саме такі погляди Дальтоніка відмінні від оточення і визначають стан конфлікту між дійовими особами.

У процесі розвитку конфлікту між Дальтоніком і Зеленим та Коричневим зароджується конфлікт і між двома останніми учасниками подій, бо і для Коричневого, і для Зеленого важлива не сутність (і тут дійові особи наближаються до позиції Дальтоніка: «Нема ніякої... (*Заникуючись*). Це не важливо...»), а усвідомлення власної важливості:

«Зелений. Я не боюся казати правди. Зелений важливіший...

*Коричневий (до Дальтоніка). Не слухай його»*⁴. Але оскільки Зелений свою справжню суть приховує скоріш за все через почуття страху за свою родину: «Зжальтеся! У ме-ме-е-ене сім'я: діти-сироти, батьки-пенсіонери. Дружина-стерва покинула нас...»⁵, – то й у конфлікті з Коричневим він перемоги не отримує.

Переконавання Зеленого і Коричневого не мали результату, тобто можна констатувати їхню поразку в конфлікті. Причину поразки констатує Дальтонік: «Якщо у вас у серці різниця – значить, там немає переконань. Отже, ви самі зовсім (!) не впевнені у тому, що проповідуєте?»⁶ Така позиція Дальтоніка найяскравіше виражає авторську ідею – важливості мати свої особисті погляди і залишатися Людиною під будь-яким тиском.

¹ Там само. – С. 17.

² Там само. – С. 13.

³ Там само. – С. 14.

⁴ Там само. – С. 16.

⁵ Там само. – С. 27.

⁶ Там само. – С. 21.

Поведінка Зеленого і Коричневого остаточну оцінку знаходить у словах Дальтоніка: «Більшість навкруг – худоба, а тому все інше нічого не важить!»¹ Оскільки аргументів дійові особи не мають, то й своїй поведінці уподібнюються тваринам: «Перевертають стіл догори ногами. У нестямі розмазують грим по обличчю і тілу одне одного»².

Отже, особливість художнього конфлікту абсурдистської п'єси полягає в насиченості символістичною семантикою, бінарності, перевазі внутрішньої форми вираженості та відсутності сюжетної вмотивованості.

Стильові типології художніх конфліктів

Літературознавці помічають у сучасній драматургії «зорієнтованість на знакові стилі національної літератури, як – от бароко, романтизм, реалізм»³. Оскільки стиль відбивається на кожному компоненті твору художньої літератури, уваги потребує художній конфлікт п'єси. Пошук елементів бароко як критеріїв типологізування художніх конфліктів в українській драматургії 1990–2010 років має розпочатися з усвідомлення його домінанти в будь-якому стилі, поміченої Е. д'Орсом⁴ та характерною особливістю, що полягає у «взаємоперетинанні протилежностей, зокрема тенденцій геоцентризму та антропоцентризму, інтелектуалізму та сенсуалізму; окреслення плинності, мінливості та позірності багатогранного довкілля; перехід одного явища в інше, у свою протилежність; парадоксальність рівнозначних понять *бути* і *здаватися*»⁵.

¹ Там само. – С. 27.

² Там само. – С. 28.

³ Козут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.). – С. 201.

⁴ Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 1. – С. 117.

⁵ Там само. – С. 116.

М. Сулима, досліджуючи рецепцію української барокової драми, узагальнив погляди літературознавців щодо основних принципів та ознак стилю бароко: «Алегоризм, емблематичність, принципи контрасту, відображення, симультанної дії; герої барокових творів, як правило, роздвоєні, їхні душі розриваються між земним і небесним. Твори епохи бароко позначені риторичністю, раціоналізмом»¹.

Слов'янський театр барокової епохи став об'єктом вивчення Л. Софронової. Дослідниця помітила, що драматичний конфлікт відбувався між силами добра і зла, «розгортався по мірі просування людини по життю»², а розв'язувався після змалювання ряду протилежних дій, що визначало альтернативну побудову сюжету.

Грунтовне дослідження бароко маємо в праці В. Шевчука «Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть», де дослідник підтримує поділ українських барокових драм на великодні, різдвяні, агіографічні та мораліте. Не подаючи детального огляду рис кожного типу, зауважимо, що «барокова драма була здебільшого не подієвою, а мислительною і творилася не як гра емоцій чи переживань через ті чи інші події, а як гра розуму»³. Цьому сприяла дія алегоричних персонажів: Розум, Лінь, Премудрість, Справедливість, Глупство і т. д.⁴.

Літературознавці не часто ставлять за завдання дослідити художні конфлікти барокових драм, але побіжні зауваження все ж таки висловлюють. В. Шевчук, окреслюючи ознаку конфлікту барокової трагедії та визначаючи першопштовхи, що приводять до катарсису, зазначає: «У трагедії вимагалось подавати гострий, значимий конфлікт, коли герої потрапляють у безвихідь, вступають у боротьбу із супротивними силами і часто гинуть, хоч загибель не буває

¹ Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. – С. 288.

² Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. – С. 102.

³ Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть : у 2 кн. – Кн. 2. – С. 392.

⁴ Там само. – С. 389.

обов'язкова – в результаті в глядача має виникати співчуття до героя, яка катарсисно очищує людину»¹.

Сутність конфліктів шкільних п'єс, на думку авторів праці «Зародження і розвитку української драматургії», полягає у внутрішній боротьбі людського духу: «З одного боку, спокусливий (славою, почеснями, багатством) світ і після смерті означає вічні муки в пеклі. А з другого, фанатичне вірування і аскетичне животіння означає по смерті вічний рай. Третього немає: ні свободи вибору, ні турботи про когось іншого, ні боротьби за щастя іншої людини – все тільки для себе, для своєї вічної душі. Вся боротьба – це боротьба проти власних емоцій, почуттів і пристрастей, поєдинок свідомості людини з її живою натурою, призначеною для нормального життя»².

У межах барокової стильової типології нами будуть розглянуті п'єси «Казка про Вершника» В. Вовк, «Авва і Смерть» О. Танюк, «Ой, було весілля...», «Шинкарка» С. Новицької, «Душа моя зі шрамом на коліні» Я. Верещака, «Сім кроків до Голгофи» О. Гончарова.

Відомо, що деякі з них знайшли часткове потрактування літературознавцями. Так, Б. Дабо-Ніколаєв здійснює аналітичну реценсію п'єси О. Танюк і доходить висновку: «Текст авторки належить до конструктивного постмодернізму»³. Обґрунтовуючи детально свою тезу, автор досить побіжно обходить з конфліктом: «Головну роль у розвитку конфлікту відіграють дві подружні пари та небога однієї з дружин»⁴.

Тип конфлікту в п'єсі Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні» визначає Л. Бондар: «Однак констатувати межову антагоністичність між братами-близнюками не можна, оскільки кожен із них час від часу одягає маску іншого (у тексті це обмін перуками). Таким чином, визначальним мотивом твору стає не протистояння між героями, а пошук ними

¹ Там само. – С. 390.

² Козлов А., Козлов Р. Зародження і розвитку української драматургії. – С. 20–21.

³ Дабо-Ніколаєв Б. Легке дихання смерті у п'єсі Оксани Танюк «Авва і Смерть». – С. 64.

⁴ Там само. – С. 52.

своїєї Самості. Відповідно, у п'єсі наявний внутрішній характерний тип конфлікту»¹. На глибше розуміння художнього конфлікту п'єси напштовхує визначення опозицій І. Корнієнко – тіло / душа, жіноче / чоловіче, біле / чорне, життя / смерть².

О. Когут у монографії «Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.)» визначає наявність ознак барокової культури в обраних нами п'єсах, але конфлікти крізь цю призму не розглядає, констатує виключно пари, побудовані на антитезі. Так, у п'єсі О. Гончарова «Сім кроків до Голгофи» дослідниця називає «протагоніста (Ісуса Христа) та антагоніста (Ієфета)»³.

У художні конфлікти більшості з названих п'єс покладене протистояння Життя і Смерті, яке в силу антропоцентричного характеру художнього конфлікту втілене, наприклад, у п'єсі «Авва і Смерть» О. Танюк у взаємодії характерів Петра – «вченого-егоцентрика, фахівця з кріогенної медицини» та Смерті – «друга родини»⁴. Розглядати останню в такому статусі впродовж усього твору не слід, бо офіційно вона набула його тільки у фіналі. Скоріш за все авторка вказала в цій п'єсі на основне призначення Смерті – розв'язати зовнішній родинний конфлікт між Петром і Євою, його дружиною, та внутрішній конфлікт самого Петра.

Учасниками зовнішнього родинного конфлікту є Петро та дружина Ева, яка «вельми комфортно почувається у ролі жертви»⁵. Така авторська вказівка знову-таки не до кінця коректна, оскільки Ева виступає жертвою двічі. З одного боку, жінка дійсно сама погоджується взяти участь в експерименті чоловіка, виступивши жертвою. Подібний учинок зумовлений ставленням чоловіка, яке позбавлене ніжності,

¹ Бондар Л. Еквілібристика між смертю і життям (за п'єсою Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні»). – С. 70.

² Корнієнко І. Чоловіче і жіноче у письмі Ярослава Верещака (за п'єсою «Душа моя зі шрамом на коліні»). – С. 78.

³ Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.). – С. 69.

⁴ Танюк О. Авва і Смерть. Фентезі-притча з елементами чорної сучасності // Казки для дорослих. – С. 213.

⁵ Там само.

уваги тощо: «Я вже давно не жива і не мертва. <...> Це навіть цікаво. Я лежатиму у кришталевому сні. Як спляча красуня. Ти ж над усе обожнюєш своїх заморожених. Я часто спостерігала, як ти спілкуєшся із заснулими хробаками й жабами. А які слова ти говориш Авві, яку помічаєш лише тоді, коли вона опиняється у твоєму кріобоксі! Я й не здогадувалася, що ти знаєш такі ніжні та ласкаві слова»¹. Але, крім цього, Ева – жертва егоцентризму чоловіка, і це не дає їй комфорту й задоволення. Причиною цієї жертвовності є вада характеру, помічена Барбарою: «Ти надто віддана, віддана як... собака. І довірлива...»²

Внутрішній конфлікт Петра відбувається між «хочу» і «треба». Учений дійсно хоче переконатися в істинності власних наукових результатів («мені потрібна статистика позитивних результатів. І зараз мені доконче потрібен найрізноманітніший біоматеріал!»³). Але ціна такого експерименту – життя людини («Іноді це вартує здоров'я, іноді – життя... Повсякчас треба чимось жертвувати!»⁴).

Використання образу смерті примушує звернутися до міфологічних уявлень українців, у яких вона виступає «одним із головних уявлень міфологічної картини світу, протиставленим розумінню життя; моментом переходу людини із “цього” світу на “той” світ»⁵.

Але драматург дещо переосмислює образ смерті. Так, у міфологічних уявленнях смерть виступала глухою до людських бажань, а в п'єсі «Авва і Смерть» Смерть не тільки почула Петра, а й погодилась на його умови; якщо в міфологічних явленнях Смерть – «це страшна кістлява баба з косою, вдягнута у біле»⁶, то в п'єсі – «літня пані» з мобільним телефоном, яка потрохи попиває віскі з льодом з мигдальним смаком, кокетує з Петром: «Смерть, трохи манірно, як

¹ Там само. – С. 244.

² Там само. – С. 229.

³ Там само. – С. 242.

⁴ Там само.

⁵ Войтович В. Українська міфологія. – С. 487.

⁶ Там само. – С. 488.

юнка, кокетливо підсмикнувши спідницю, витанцьовує з Петром на середину кімнати»¹.

До міфологічних уявлень Смерті звертається й С. Новицька в «драматичній повісті» «Ой, було весілля...» Недарма авторка після «драматис персоне» подає оповідку «з українського фольклору»² і точно слідує за фольклорним сюжетом.

Основний конфлікт у п'єсі розвивається між Оксаною, дівчиною, яка виходить заміж і Старою, до якої Оксана звертається з проханням: «тітонько!.. *(Шалено цілує руки старої.)* Умріть за мене»³. І здавалось би цей конфлікт не має бути розв'язаним, бо відповідь Старої: «Ти, дівчино, геть сорому не маєш! Забирайся звідси, не ятри мою душу! Дай мені спокій!..»⁴ Але розмова з Оксаною викликала в неї цілий ряд спогадів із життя: «Хіба ж ти зрозумієш, як розривалося мое серце, коли я йшла селом з малесенькою донечкою на руках, а мені услід кидали камінням та покриткою називали? А я накривала її своїм тілом, щоб не поранили мою Галюню, крихітку мою рідненьку... <...> Того року виповнилося їй чотирнадцять. <...> Раз бачу, вдягнула моя Галюня свої нові коралі і на село пішла. Я нишком за нею... Дивлюся, а вона до панського двору звертає!.. <...> Мало йому було, що мене занастив, ще й над донькою поглумитися захотів! Прокралася я за Галюнею у покої, зазирнула в кімнату і побачила, що він... *(Закрила обличчя руками.)* Закипіла кров у

¹ Танюк О. Авва і Смерть. Фентезі-притча з елементами чорної сучасності // Казки для дорослих. – С. 277.

² «Дівчина йшла по селі просити на весілля. І от зустріла на дорозі смерть. Просить її на весілля, а смерть їй каже:

– Завтра в тебе на весіллі ти помреш, як тільки сядеш за стіл. Але ти ще можеш трохи пожити. Є у вас в селі стара баба. Їй 95 років. Їй суджено прожити ще 5 років. Піди попроси її. Якщо вона згодиться померти за тебе, то ти проживеш ще 5 років. А якщо ні, по помреш завтра.

І пішла ця дівчина до старої баби. Просить, щоби померла за неї. А та баба каже:

– Прожила 95 років, то проживу й ще 5, якщо мені суджено. Скільки не живи, все одно жити хочеться.

А на другий день на весіллі та дівчина тільки сіла за стіл і померла» (Новицька С. Ой було весілля... // Відгомін віків. – С. 111).

³ Там само. – С. 124.

⁴ Там само. – С. 125.

моїх жилах, затремтіла я від люті і схопила ніж, що поряд на столі лежав. Кинулася я на нього, а він побачив мене і за Галюню сховався...»¹ Стара усвідомлює, що її улюблена донька не прожила щасливого жіночого життя: не зустріла щирого кохання, не реалізувала себе як віддана дружина. Осмислення цих життєвих цінностей у п'єсі не змальовано. Авторка представляє лише розв'язку конфлікту двох жінок, яка втілена в словах Старої: «Залишся зі своїм чоловіком, дитино, з батьком-матір'ю, з подружками милими... Тішся своїм щастям... А я нікого не маю, ніщо мене не тримає на цьому світі... Правду ти казала...»² Саме таке рішення Старої, уміння пожертвувати своїм життям заради добротворення майже невідомій людині змушує Смерть поступитися: «Вона пішла! Ми тепер житимемо!»³

Драматург продовжує розвивати цю ідею і в «містичній драмі» «Шинкарка». Розвиток і розв'язання художнього конфлікту втілено в подіях особистого життя Арсена і Горпини. Драматург не просто відстоює барокову ідею взаємопроникнення двох світів, а вкладає її в уста Арсена: «Тіло – оболонка душі, а смерть – лише зміна оболонки. Душа людини вільна. Люди самі полонять її за життя, обираючи собі майбутнього господаря. Та найжахливішим є те, що душі, підкорені різним володарям, ніколи вже не зможуть зустрітися. Усе на світі поділено надвое: там, де є зло, там і добро, де темінь – там світло; де є горе, там і щастя є!»⁴

С. Новицька свідомо того, що не всім подібна ідея прийнятна. Це розуміння вкладене у звернення Горпини до оточення: «А ви залишайтеся зі своєю ненавистю, зі своєю злостивістю; бийте одне одного, знущайтесь, якщо в тім своє щастя знаходите. Ви нас ніколи більше не побачите, та добре запам'ятайте одне: не мертвих треба боятися, а живих!»⁵

¹ Там само. – С. 124–125.

² Там само. – С. 132.

³ Там само.

⁴ Новицька С. Шинкарка // Відгомін віків. – С. 150.

⁵ Там само. – С. 157.

Барокова роздвоєність героя «алегорії для лялькового театру» В. Вовк «Казка про вершника» визначила внутрішній конфлікт самоідентифікації: «Як дивно: я вже не бачу свого образу у твоїм дзеркалі»¹. Крім цього, у п'єсі помітна барокова взаємопроникливість. Так, Вершник звертається до Криниці: «Тоді дай мені пригоршч своєї води. Я вже так докладно в тобі віддзеркалююся, що ти вже не можеш бути собою, і твоє обличчя стане моїм обличчям»².

Романтизм, який містив свої корені в бароко («У світлі бароко, “що не знає гармонії”, яскраво проявляються несумісність ідеалу й дійсність, контраст між реальними умовами буття й почуттям, трагічний результат боротьби особистості із суспільством»³), головною особливістю мав «протиставлення буденному життю високих ідеалів, яких прагне непересічний індивід, схильний до сильних, яскравих переживань, пристрастей, екстазу, уважний до душевних поривів та інтуїтивних осяянь»⁴. Теоретичним пізнанням змісту романтичного мистецтва займався Г. Гегель. З його розвідок стає зрозумілим, що «достеменним змістом романтичного є абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою – духовна суб'єктивність, що осягає свою самостійність і свободу»⁵.

Дослідження української романтичної драми дозволяє окреслити учасників художнього конфлікту: «Драматургія ХІХ ст. зберегла – хоч і з суттєвими видозмінами (передусім то було тяжіння до фольклорно-ритуальних форм) – традиції духовної літератури, пов'язаної з життями святих, схильної до відображення не так зовнішніх обставин, як внутрішнього світу людини, і прихильність до розмаїття персонажів-масок (від персонажів “селянського пантеону” до представників різних верств суспільства – сучасного й минулого)»⁶.

¹ Вовк В. Казка про Вершника. Алегорія для лялькового театру // Театр. – С. 178.

² Там само.

³ Історія української літератури ХІХ століття : у 2 кн. – Кн. 1 / за ред. М. Жуклинського. – С. 231.

⁴ Літературознавча енциклопедія : 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – С. 350.

⁵ Гегель Г. Естетика : в 4 т. – Т. 2. – С. 233.

⁶ Історія української літератури ХІХ століття : у 2 кн. – Кн. 1 / за ред. М. Жуклинського. – С. 595.

Сучасна драматургія з романтичними елементами представлена широким рядом п'єс, серед яких найвиразнішими є «Q і Y» Ю. Паскара, «Житіє простих» Н. Ворожбит, «Повернення у нікуди» Л. Демської, «Продана душа» Л. Дзюби, «Клаптикова порода», «Про потяг валізи, мотлох та дещо більше» А. Вишневського, «Саламандри» Т. Мельник (Добрушиної), «Рододендрон» А. Багряної тощо.

«Імітація романтизму» в сучасній українській драматургії стала об'єктом уваги О. Когут. Дослідниця, звертаючи увагу на домінантну позицію містичних образів у п'єсах, констатує їх перекодифікування «із площини однозначно негативних у романтичних героїв»¹. Розвиток романтичного характеру також помітний у цілій низці творів: «Якщо в п'єсі “Сезон полювання на кохання” це закоханий чорт, який повстає навіть Самому, то в “Скаженій співачці з Невідомим” – це ледь не благодійник, який власним коханням рятує жіночу душу від самотності та божевілля. Навіть спокушення ним Соломії у фіналі має радше вітаїстичний характер, аніж демонічний (на відміну від сюжетів сучасної прози)»². Крім містичних образів, на увагу заслуговує використання «фатальних обставин (Фатум / Доля / Мойра), екстремального хронотопу, адже особистість проходить випробування в кризовій ситуації. Саме романтики відкрили вільний, просто-таки “магістральний” рух між життям і потойбіччям, постмодерністи урізноманітнили сферу “інакшості” буття відкриттям паралельних світів»³.

Оскільки сучасна драматургія «звернена в бік романтичної поетики», логічно очікувати, що ведеться «пошук нового романтичного героя чи героїні, здатних реціпіювати архетипні сюжети і образи»⁴. Наразі розглядатимуться п'єси, у яких романтичні ознаки не лише наявні й домінантні, а й визначають особливості конфліктів на рівні учасників і причин.

¹ Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.). – С. 186.

² Там само. – С. 187.

³ Там само. – С. 203.

⁴ Там само. – С. 201.

Так, у «драмі на дві дії» «Рододендрон» представлено кілька міжособистісних конфліктів (Богдана з його дружиною Галиною, Богдана з його коханкою Аллою та інші). Рододендрон – це назва весільного салону, який відкрив Богдан, його світлої, юнацької романтичної мрії: «Коли відкривався “Рододендрон”, я з трепетом чекав своїх перших клієнтів – його, ще не побитого сімейними буднями юнака, і її, сповнену тривожної радості й нерозтраченої материнської ніжності... Я мріяв бути для них весільним батьком, хотів – чого приховувати! – стати для них священиком, благословити їх на нове життя...»¹

Слово з назви салону означає «дерево-троянда», один із видів азалиї, та незважаючи на таке позитивне значення Богдан визнає: «А воно як і справді непоетично звучить: РОДО-ДЕН-ДРОН... Хоч і квітка, а непоетично... несвятково...»² Хоча спочатку у власника салону були інші сподівання. Богдан мав романтичну мрію – побудувати родину, яка могла б продовжити його рід. Про ці наміри згадує дружина Богдана – Галина: «А ти все “рододендрон – родовід – створення і продовження роду”»³.

Ознаки романтичності має внутрішній конфлікт Алли – коханки Богдана, оскільки конфлікт зумовлений ставленням соціуму до її соціального стану: «Вони – як ізгої в цьому світі, ходять з тавром до кінця життя... (*Ніби копіює когось*). “Дивіться, оце пішла коханка Богдана Вершка. Як? Ви не знаєте, що вона вже кілька років кохається з ним?.. Ви ніколи не бачили цієї безсоромниці?.. Ховайте своїх чоловіків, заміжні жіночки – йде коханка! Коханка – це дуже небезпечна для соціуму істота! Женіть її!...” Тільки от коханка ця теж має серце, але нікому до того немає ніякого діла...»⁴ Ці роздуми Алли, на підтвердження позиції соціуму, підкріплює подруга Марина: «Але щоразу після вашого поба-

¹ Багряна А. Рододендрон // Потойбіч паузи. – С. 124.

² Там само.

³ Там само. – С. 130.

⁴ Там само. – С. 128.

чення спішитиме додому, на родинну вечерю, до “помилки своєї юності”, до дітей, до сімейного затишку. <...> Він ніколи не поведе тебе до театру і не запропонує поїхати з ним на відпочинок до моря... <...> Бо ти для нього – лише коханка, тобто маєш чітко окреслену функцію в його житті. Кохання, секс. Не більше»¹.

Внутрішній конфлікт має й друг Богдана – Віктор: «Я – “підстаркуватий бабій, на рахунку якого три законних одруження і три законних розлучення, невизначена кількість дітей і коханок, черствий і несерйозний тип, зовсім не пристосований до подружнього життя”... <...> Одначе тепер відчуваю... Алло, моє життя якесь неповноцінне. Я втомився бути самотнім. Хочу сімейного затишку, щастя... Не говоритиму про кохання... я вже не вірю в нього»².

Так, внутрішні конфлікти Алли і Віктора розв’язуються абсолютно випадково, ситуативно. Розв’язка конфліктів – це лише тимчасова спроба подолати внутрішній конфлікт, і чим вона обернеться в майбутньому – невідомо.

Ознаки романтичності має й родинний конфлікт подружньої пари, бо в його основі – нереалізоване прагнення до вищої ідеї. Так, Богдан констатує конфліктний стан: «Не ображайся, Галько, я ж по правді з тобою... Хіба ми не чужі?.. Хіба не приховуємо своїх сердець, боячись відкрити їх одне одному? Хіба за ці 15 років ми спізнали одне одного? Хіба колись були рідними? Чи були щирими?.. Ні, Галю... ми чужі. Ми з тобою чужі й далекі...»³ Винним у цьому конфлікті дружина бачить Богдана: «Так, ми з ним – чужі... Але хто в цьому винен? Хто винен у тому, що ми за 15 років не зрослися ні душами, ні тілами?.. Сам винен! Авжеж... він сам винен, бо ніколи не був зі мною відвертим до кінця...»⁴ Розв’язує цей конфлікт дружина, передавши через доньку, щоб Богдан більше не приходив до дому.

¹ Там само. – С. 134.

² Там само. – С. 150.

³ Там само. – С. 131.

⁴ Там само.

Романтичний характер має зав'язка «зовсім-не-дурної драми» А. Вишневецького «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше». Унікальна особистість Він знаходиться в стані внутрішнього конфлікту: «Свою мету життя вбачаю у тому, щоб допомагати іншим. Тому досі у школі. Платять там копійки, але ж провів урок, змусив дитину задуматись над важливим та вічним – і день вже минув марна. Можливо, ніхто з них згодом мене й не згадає, але носитиме у душі і мою частиночку. Вони мене теж багато чого вчать: витримці, повазі, розумінню, такту...»¹ Здавалося б, спрямованість життя на добротворення, уміння жити заради когось – своїх учнів – ознака справжньої людяності лише підтверджують Його життєві плани – «залишатися людиною»², але в бездуховному соціумі це справді виявляється унікальністю. Саме тому Він у стосунках з Нею намагається керуватися щирістю і відвертістю. Мотивом до цього є ще прагнення не втратити самоповаги.

Зустріч з дівчиною, яка з часом «втомила перероблювати себе»³ під Нього, не відчувала потреби бути поряд з Ним заради гармонійних стосунків і хотіла бути в тому бездуховному середовищі, проти якого боровся Він: «Моїх подруг не поважаєш. Усі вони – не такі як треба. <...> Ти у мене забираєш дуже багато часу. Я йду тобі на поступки. Відмовилася від усіх гарних друзів-хлопців, від вечірніх прогулянок, дискотек, пиячок з однокурсницями, від роботи офіціантки...»⁴, – породила зовнішній міжособистісний конфлікт, який вже з романтичного перейшов у площину реалістичного.

На зміну романтизму поступово приходив реалізм, «у якому домінувало прагнення до об'єктивності, злободенності, безпосередньої достовірності зображення, послідовне дотримання міметичних принципів»⁵. Ю. Ковалів, розглядаючи

¹ Вишневецький А. Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше // Сучасна українська драматургія. – Вип. 3. – С. 22–23.

² Там само. – С. 23.

³ Там само. – С. 29.

⁴ Там само. – С. 29.

⁵ Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – С. 305.

різні типи реалізму, констатує, що «особливого значення у наративі Реалізму» надавалося конфліктності, драматизації бінарних опозицій, тлумаченій як сюжетно-композиційний спосіб структурування художньої правди»¹.

Найвиразнішим дослідженням реалізму української драми є праця З. Мороза², у якій автор на матеріалі драми як жанру літератури вивчив характер і композицію конфліктів. Літературознавець типологізував проаналізовані конфлікти за учасниками: панство / селянство, біднота / глитаї, демократична інтелігенція / реакційні сили, – визначивши, що друга типологія виразно проявляється в низці тематичних груп п'єс: сімейно-побутові, соціально-економічні та п'єси зі змальованою «здвоєною призмою» людських відносин.

З. Мороз окреслює сутність драматичного конфлікту реалістичної п'єси: «змалювання і розкриття типових обставин, тобто соціальної дійсності з її протиріччями, у вигляді зіткнень, боротьби між діючими особами – антагоністами, що являють собою типові характери»³.

Елементи реалізму в сучасній українській драматургії принагідно вивчала О. Когут. Дослідниця констатувала, що реалізм мозаїчно поєднується з «екзистенціалізмом та театром абсурду, символізму й психологізму при чіткій структурованості, динамічних і виразних сюжетних лініях»⁴. Для сюжетів сучасної української драматургії притаманне переосмислення політичних подій життя в Україні, що зумовлює «актуалізацію концепту масової свідомості» і «презентацію моделі “людини-гвинтика”, “маленької людини” над якою тяжіють стереотипи тоталітаризму, вміло прищеплені сучасністю»⁵. Наявність звернення до політичних тем дозволяє очікувати й порушення національної тематики, яка оприявлюється в зображенні «українського феномену соціального

¹ Там само. – С. 306.

² Мороз З. На позиціях народності. Дослідження в 2 т. – Т. 2.

³ Там само. – С. 14.

⁴ Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.). – С. 375.

⁵ Там само. – С. 375–376.

сирітства»: «Код руїни як знаковий для національного міфу ретранслюється сюжетно-образною системою сучасної драматургії через зображення “збоїв” рушійних механізмів соціальної стратифікації, нівелювання провідної ролі інституту сім’ї, з алогічним превалюванням фінансово-політичних ціннісних орієнтирів»¹.

Елементи реалізму наявні в таких творах сучасної драматургії, як «Маленька п’еса про зраду для однієї актриси», «Прямий ефір» О. Ірванця, «Є в ангелів – від лукавого» А. Багряної, «Євангеліє від Івана» А. Крима, «Ассо та Піаф, або Ще один тост за Мермоза!» О. Миколайчука-Низовця, «Єврейський годинник» С. Кисельова, А. Рушковського, «Зачаровані потвори» С. Щученка, «Дев’ятий місячний день» О. Погребінської.

О. Когут не характеризує їх з точки зору художнього конфлікту, а визначає ознаки типовості, що яскраво вирізняє реалізм. Так, наприклад, «у п’есі “Єврейський годинник” Сергія Кисельова та Андрія Рушковського, як і у драмах початку ХХ століття актуалізовано концепти подвійної моралі, проте їх герої чудово сусідять у створеному ними світі із такими само симулякрами інших індивідів. Рольові означники дійових осіб представлено як – Бізнесмен, Повія, Сутенер, Вчителька, Охоронець, Лікарка, Політолог, Депутатша, Перший чоловік, Другий чоловік, вони позбавлені навіть власних імен. Отже, це не реальні люди, а радше усталені в суспільстві уявлення про соціальні ролі»².

Побіжно тип конфлікту дослідницею визначено за матеріалами п’еси С. Щученка «Зачаровані потвори»: «Так у власний день народження Андрій розіграє виставу навколо святкового столу, де виголошує діалоги, імітуючи матір і батька. Він настільки добре знає їх, що, коли ця сцена повторюється за їх участю, звучать практично ідентичні репліки. Протягом 25 років він мужньо виконував роль буфера

¹ Там само. – С. 383.

² Там само. – С. 291.

між батьком і матір'ю, запобігаючи родинним конфліктам. Але тепер він хоче для себе іншої ролі»¹.

П'єси О. Ірванця не знайшли високої оцінки в літературознавстві через свою політичну спрямованість. Але саме ця ознака дозволяє констатувати елементи реалістичності. Конфліктний рівень у «п'єсі на одну дію з роллю для режисера» «Прямий ефір» слід розглядати в кількох площинах. На рівні імітації дискусії обговорення проблеми мультиплондризму зародження конфлікту не відбувається: у ній беруть участь Ведучий, Ведуча, яка «відрекомендовує учасників передачі»: «Це – заслужений вчитель, заступник директора по виховній роботі середньої школи-спеціалізованого номер 329-біс пані Катерина; далі – представник збройних сил, Начальник виховного відділу Генерального штабу генерал-адмірал Момотко; відомий політик, сенатор попереднього скликання, а зараз співголова Партії Розвитку пан Павло. Є у студії і представники молодшої нашої генерації – це ось Інґа, молодший продавець торгівельного центру “Купи” і Стефан, цьогорічний випускник середньої школи, на сьогодні – безробітний»². Погляди учасників дискусії не збігаються, але безконфліктно співіснують, що пояснюється неясністю виражених позицій. Так, наприклад, Вчителька не відповідає прямо на запитання, а починає характеризувати систему виховання у своїй школі. Оцінка Політолога позбавлена чіткості й однозначності: «Ну, а що стосується мультиплондризму, так би мовити, у побуті, ось стосовно переглянутого нами матеріалу, то моє особисте до цього ставлення таке: можливо, і це має право на існування, коли при цьому не входить в суперечності з інтересами інших людей, не займати їх, розумієте! Тобто, тема ця дуже делікатна, і я наголошую, що це моя особиста думка...»³

Інший рівень розгортання подій маємо після захоплення телестудії Надзвичайним Комітетом. Діяльність влади

¹ Там само. – С. 339.

² Ірванець О. Лускунчик–2004. – С. 40.

³ Там само. – С. 43.

спрямована на «ізоляцію та примусове викорінення ознак мультиплондризму в їх носіїв»¹. Сюжетний конфлікт розгортається після того, як студія знову була захоплена, але вже «ЦШМП – Центральним Штабом Мультиплондизму»² – представниками «вчення, що органічно та природньо накладаючись на психіку й ментальність люду нашого, здатне вивести його з манівців на ясну й широку дорогу всезагального прогресу й добра»³.

Через ці мікроконфлікти драматург розкриває основну художню ідею твору – зіткнення двох політичних систем не має будь-якого сенсу, якщо громадяни країни не усвідомлюють проповідуваних ідей, і їхня поведінка зводиться до турбот про власні інтереси («*Вчителька*. <...> Ой, що ж тепер буде?»⁴).

У п'єсі С. Кисельова, А. Рушковського «Єврейський годинник» імена дійових осіб уособлюють певні соціальні типи – Бізнесмен, Повія, Сутенер, Вчителька, Охоронець, Лікарка, Політолог, Депутатша.

Кожна з цих дійових осіб виявляє стан конфлікту, адже сповідує подвійну мораль, хоча сама це до кінця не усвідомлює. Так, Сутенер постає в оцінці Повії: «Ніяких шахтарів нікуди він не відправляє. А навпаки, збирається відправляти до Південної Африки повій під виглядом покоївок і офіціанток. Його професія – сутенер. Забезпечує вісімнадцятьох дівчат клієнтами. І сам нас трахає. Безкоштовно. А з дівчат бере по 70 відсотків від їхнього заробітку»⁵. Родинне ж життя Сутенера тримається на його слабкості, що називається «триразове харчування»⁶. А загалом чоловік оцінює його так: «Нормальне сімейне життя, нормальний секс вночі, вранці вівсяна каша на молоці. Звичайно, в

¹ Там само. – С. 49.

² Там само. – С. 53.

³ Там само. – С. 54.

⁴ Там само. – С. 49.

⁵ Кисельов С., Рушковський А. Єврейський годинник. П'єса у 2-х діях // Коронація слова. – С. 340.

⁶ Там само. – С. 339.

сім'ї не без чвар, однак мене це життя влаштовує. Єдина проблема – дружина <...> не любить цілуватися зі мною з присмоктом»¹.

Отже, художній конфлікт розгортається між верствами суспільства, які керуються спотвореними нормами моралі («Життя якесь зовсім безглузде! Чим ми опікуємося? Що робимо? Брешемо, крадемо, перелюбствуємо... Ба ні, навіть не перелюбствуємо: на це і часу, і сил бракує»²), а критерієм є годинник, який «йде у зворотний бік»³. Але годинник має й інше смислове навантаження – повернути час назад, час, коли цінностями вважалося людське життя, добро, любов.

Ця ж ідея розкривається у «трагікомедії у трьох діях» «Зачаровані потвори» С. Щученка, у якій основний акцент зміщено в бік цінності життя. Так, життям прагне покінчити двадцятип'ятилітній Андрій, який у суспільстві усвідомлює себе порожнім місцем: «Та оскільки заповнити себе мені немає чим, я вирішив звільнити всіх від себе та себе від усіх»⁴.

Для реалізму притаманна увага до думки соціуму, який визначає поведінку людей. Так, Зінаїда, мати Андрія, прагне врятувати сина, оскільки «усім родичам самогубця виносять вирок – суспільна ганьба!»⁵, не усвідомлюючи, що саме така байдужість матері до внутрішнього життя сина зумовила його внутрішній конфлікт і підштовхнула до самогубства.

Інша дійова особа – Олена також переживає внутрішній конфлікт, який теж зумовили батьки і їхні значні матеріальні статки. Увага батьків до забезпеченості дитини, а не до її внутрішнього світу породила прагнення покінчити життя самогубством: «Любі тато і мами. Дуже дякую вам за все, що ви для мене робите. Я живу в гарному та недешевому будинку, навколо мене повно гарних та недешевих речей, та

¹ Там само. – С. 339–340.

² Там само. – С. 384.

³ Там само. – С. 341.

⁴ Щученко С. Зачаровані потвори. Трагікомедія у трьох діях // Сучасна українська драматургія. – Вип. 3. – С. 235.

⁵ Там само. – С. 236.

й взагалі, завдячуючи вам я оточена, можливо, і не дуже гарним, але точно що недешевим життям. Життям, у якому я перетворююсь на досить недешеву річ...»¹

Красень Микола потворами оцінює і називає тих, хто керуються виключно матеріальними цінностями.

Усе це дає підстави стверджувати, що реалістичні конфлікти у творах сучасної драматургії переважно представлені на моральному рівні.

Найвиразнішими типологіями художніх конфліктів за комплексом критеріїв є авторські й стильові типології.

Принагідні твердження драматургознавців про поодинокі конфлікти окремих п'єс деяких драматургів спонукали виокремити ряд авторських типологій художніх конфліктів. Наразі увагу привернула драматургія Я. Верещака, Г. Штоня, Неди Нежданої, абсурдиста Сашка Ушкалова та А. Вишневого.

Я. Верещак у своїй драматургічній спадщині схильний до констатації мікроконфліктів, які зрідка виявлені в розвитку. Учасниками основного гострого національного макроконфлікту є влада і український народ, представлений усіма суспільними верствами, акцентуючи увагу на протилежності «справжніх» і «несправжніх» українців. Зовнішні суспільні конфлікти породжують внутрішні особистісні й міжособистісні родинні конфлікти, в основу яких покладений гендерний конфлікт. Художній конфлікт Я. Верещака, у якому одна з конфліктуючих сторін – драматург чи особа пов'язана з театром, покликаний засудити письменницьке халтурництво.

П'єси Г. Штоня мають всі ознаки зрілої сучасної української драматургії, що помітне і в уважному ставленні до

¹ Там само. – С. 237.

драматис персоне, й у зверненні до як пересічних, так і видатних постатей, і в тому, що осмисленню підлягають конфлікти широкого тематичного спектру: соціально-побутові, родинно-інтимні, наслідки національної трагедії (Чорнобильської аварії) тощо. Драматург майстерно виписує як внутрішні, так і зовнішні персоніфіковані конфлікти – переважно гострі та яскраві.

Неда Неждана віддає перевагу учасникам конфліктів – видатним особам і Жінкам, які переважно знаходяться в стані внутрішнього конфлікту. Зовнішні й внутрішні конфлікти розв’язуються завдяки таким рисам їх учасників, як рішучість, упевненість, доброта. Помітно, що внутрішні конфлікти дійових осіб виникають не тільки через зіткнення намірів, планів, а й через загальну ситуацію в країні.

Серед причин художніх конфліктів абсурдистських п’єс Сашка Ушкалова і А. Вишневського непізнаність власної сутності, засміченість мізків, що приводить до зміщення ціннісних орієнтирів і саморуйнації.

Барокові, романтичні та реалістичні стильові елементи позначились на рисах художніх конфліктів драматургії 1990–2010 років. Бароковий художній конфлікт відрізняється участю алегоричних істот та звернення до міфологічних основ розвитку конфлікту; причиною романтичного художнього конфлікту стає прагнення відстояти високі одухотворені ідеали; реалістичний конфлікт розгортається між сформованими соціальними типами, які у своєму житті керуються спотвореними нормами моралі.

Післямова

Вибір сучасної української драматургії для дослідження був не випадковим і продиктованим у першу чергу зацікавленням сучасним літературним і літературознавчим процесами. Особливу увагу привернула драматургія, яка найбільш точно і швидко реагує на зміни в суспільстві, виступаючи певною мірою його дзеркалом. Під час відбору п'єс стало зрозумілим, що стежити треба пильно й прискіпливо, адже виходять у світ вони переважно невеликими накладками, що й дає підстави окремим критикам, письменникам констатувати відсутність сучасної драматургії взагалі. Увага ж до сучасного драматургічного процесу дозволяє побачити серед його учасників високих професіоналів у галузі як літературознавства, так і драмописання.

Сучасний літературний період – дуже абстрактне поняття на сьогодні в теоретичній науці. Це зумовило існування окремого розділу, де здійснено спробу виокремити два літературні покоління – дев'яностиків і двотисячників. При чому здійснене це в рамках традиційного поділу за десятиліттями.

Уважне прочитання літературознавчих праць про сучасну драматургію показує, що автори не обходяться без зауважень про художній конфлікт п'єс, але спеціальне ви-

вчення цього аспекту й досі відсутнє, що й дозволило взяти на себе сміливість вирішити це завдання. Для чого слід було побудувати власну концепцію художнього конфлікту, оскільки різноманітні дослідження в цьому напрямі вже давно потребують узагальнення. Питання не тільки в застосуванні моделюючого (за А. Погрібним) або системного (за Г. Ключеком) підходів – саме вони стали домінуючими для цієї роботи, – а в тому, що літературознавці здавна помічають зв'язок художнього конфлікту з іншими компонентами твору: характером, сюжетом, ідеєю тощо, – присвячуючи свої дослідження цим поодиноким зв'язкам і залишаючи цілісність на подальшу перспективу. Тож з удачності за міцне підґрунтя і була реалізована спроба інтерпретування сучасної драматургії крізь конфліктологічний вимір, який передбачав дослідження дискурсу, еволюції та типології.

Для того, щоб висновки дослідження носили верифікаційний характер, важливо було не тільки констатувати відмінність двох окреслених підперіодів, а й проілюструвати це на прикладі змалювання різних типів конфліктів. Для цього виокремлено дві групи типологій – монокритеріальних і полікритеріальних, відмінність яких доволі прозора й полягає в застосуванні одного чи кількох критеріїв, зокрема учасників конфлікту, форми вираження, персоніфікованості, яскравості, гостроти, глибини тощо.

Аналіз п'єс (у роботі безпосередньо наведено найвиразніші з його наслідків, які презентують добу) дає підстави твердити, що для драматургії зламу століть характерне домінування персоніфікованого типу конфліктів (його учасники – переважно дорослі, сформовані особистості), а також виразне переважання драм над комедіями й трагедіями, що в цілому продовжує тенденцію розвитку української та світової літератур останніх двох століть.

Крім того, п'єси дев'яностих вирізняються увагою до історичної тематики, що своєю чергою зумовлює й превалювання історичного типу конфлікту. Оскільки історична постать діє переважно на відповідному тлі, це вимагало від драматурга

застосування зовнішнього типу конфлікту. Також історичний тип конфлікту переважно гострий та яскравий.

Автори уважні й до біблійної та національної тематики, художні конфлікти цих п'єс переважно гострі, якщо ця національна тематика не спримітизована до змалювання буденних проблем.

У двотисячних домінує змалювання матеріально-побутового й родинно-інтимного типів конфліктів. Кризовий стан суспільства, який зумовив безробіття, зосередженість людей на матеріальних цінностях, що своєю чергою призвело до знецінення вічних духовних цінностей, позначився на конфліктах, у яких опиняються дійові особи. Оскільки переорієнтація цінностей у свідомості людини породжує внутрішній конфлікт (між «хочу» і «можу», «хочу» і «треба»), не дивно, що й у драматургії він активно функціонує, зокрема й у своєму особливому різновиді – конфлікті самоідентифікації. Крім того, досвід психологів-конфліктологів показує, що внутрішні конфлікти часто супроводжуються станами зміненої свідомості, породженими алкогольним сп'янінням, що й відображено у творах. Приземлена тематика художніх конфліктів п'єс двотисячників переважно не сприяє вияву їхньої гостроти, яскравості та глибини.

Політичні події 2000-х років зумовили й появу політичних п'єс, які переважно оцінюються як одноденки, хоча й мають повноцінно виписані художні конфлікти з усіма етапами (розв'язка, розвиток подій, кульмінація, розв'язка), але штучними умовами й учасниками.

Серед усіх типологій за комплексом критеріїв на особливу увагу заслуговують стильові та авторські типології. Тут говорити про поколіннєве розрізнення складно, оскільки авторську типологію складають усі п'єси автора, написані в обох розглядуваних під періодах. Оскільки розрив між написанням п'єс невеликий, то й кардинальні зміни не спостерігаються, а зрідка наявні – тільки доповнюють, увиразнюють загальну картину. Те саме слід сказати й про стильові типології, адже пошук ознак бароко, романтизму, реалізму

дозволяє говорити про наявність їх як у творах дев'яностиків, так і двотисячників, що в цілому може пояснюватися загальним постмодерним спрямуванням драматургії досліджуваного періоду.

Типологія художніх конфліктів – адекватний інструмент для здійснення поділу історичного процесу на періоди, покоління. Тож у перспективі може бути використаний для інтерпретації усього корпусу текстів української та світової драматургії у відповідних поколінневих контекстах.

Бібліографія

- Академічна «Історія української літератури» в 10 томах (матеріали засідань науково-редакційної комісії, «Круглих столів», інших наукових обговорень та планів томів) / упоряд. Я. Цимбал. – К. : Фенікс, 2004. – 164 с.
- Андрусяк І. «Клаптикова порода» / Іван Андрусяк. – http://www.slovo-unp.com/index.php?subaction=showfull&id=1170330838&archive=1170938527&start_from=&ucat=6&i=archive.
- Андрусяк І. Латання німбів / Іван Андрусяк. – Івано-Франківськ : Тішовіт, 2008. – 256 с.
- Андрушко В. Кривавий засів / Володимир Андрушко. – Надвірна, 2005. – 96 с.
- Анохин П. К. Избранные труды. Философские аспекты теории функциональной системы / Пётр Кузьмич Анохин. – М. : Наука, 1978. – 400 с.
- Антологія українського самвидаву 2000–2004 / упор. О. Ворошило, В. Муж. – К. : Буква і цифра, 2005. – 99,62 %.
- Анцупов А. Я. Конфликтология : учебник для вузов / Анатолий Яковлевич Анцупов, Анатолий Иванович Шипилов. – СПб. : Питер, 2008. – 490 с.
- Ар'є П. Революція, Кохання, Смерть і Сновидіння : п'єса / Павло Ар'є. – Львів, 2007. – 52 с.
- Аристотель. Риторика / Аристотель // Риторика. Поэтика. – М. : Лабиринт, 2000. – 224 с.

- Аристотель*. Сочинения : в 4 т. / Аристотель ; пер. с древнегреч., общ. ред. А. И. Доватура. – Т. 4. – М. : Мысль, 1983. – 830 с.
- Атаманчук В. П.* Жанр трагедії в українській драматургії 1910–1920-х років: ідейно-естетична парадигма : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Вікторія Петрівна Атаманчук ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2007. – 19 с.
- Бадью А.* Концепт моделі. Вступ до матеріалістичної епістемології математики / Ален Бадью ; пер. з фр. А. Репа ; наук. ред. С. Шкільняк. – К. : Ніка-Центр, 2009. – 232 с.
- Байбак О.* «Ми відкриті до співпраці» : інтерв'ю / О. Байбак // Дніпро. – 2009. – № 10. – С. 145–147.
- Баран Є.* Дев'яності навиворіт : есе / Євген Баран. – Івано-Франківськ : Видавець Супрун В. П., 2011. – 172 с.
- Баранник Д. Х.* Драматичний діалог. Питання мовної композиції / Дмитро Харитонович Баранник, Георгій Микитович Гай. – К. : Вид-во Київського університету, 1961. – 164 с.
- Барвінок О.* Хата : п'єса, фейлетони / Олена Барвінок. – К. : Співзвучність, 1996. – 98 с.
- Барліг О.* Про 2000-ків... / Олесь Барліг. – <http://oles-barlig.livejournal.com/65222.html>.
- Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
- Бацевич Ф.* Духовна синергетика рідної мови. Лінгвофілософські нариси : монографія / Флорій Бацевич. – К. : Академія, 2009. – 192 с.
- Бернакевич Л.* Любовні зигзаги : новели, оповідання, п'єса / Леся Бернакевич. – Львів : ДП «Письменник», 2000. – 108 с.
- Библия*. Ветхий Завет // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. – М. : Российское библейское общество, 1999. – С. 1–925.
- Біла О.* Якого літературного героя потребує ХХІ століття / О. Біла // Дніпро. – 2005. – № 9. – С. 171–172.
- Білик Г.* Нова інтерпретація вічної теми : рецензія на книгу: [Наєнко М. Отець Антоній. «Фауст» : п'єси / Михайло Наєнко. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 254 с.] – www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Almpolt/2010_1/Biluk2.pdf.

- Білоус І. Марія – княгиня Рівненська (Несвицька) : драма-притча /* Іван Білоус. – Рівне : Волинські обереги, 2007. – 124 с.
- Блок В. Б. Система Станиславского и проблемы драматургии /* В. Б. Блок. – М. : ВТО, 1963. – 195 с.
- Бойчук Б. Дещо про деяких молодих /* Богдан Бойчук // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – № 177–179. – С. 215–218.
- Бондар Л. Еквілібристика між смертю і життям (за п'єсою Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні») /* Людмила Бондар // Курбасівські читання. – 2008. – № 3. – Ч. 2. – С. 68–75.
- Бондар Л. Ярослав Верещак: письменник і влада – мистецький полідіалог /* Л. Бондар // Наукові праці : науково-методичний журнал. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2009. – Т. 105. – Вип. 118 : Філологія. Літературознавство. – С. 4–7.
- Бондарева О. Лев Толстой – драматургічний персонаж у родинному протистоянні (за драмою Ірени Коваль «Лев і Левиця» («Поганські святі»)) /* Олена Бондарева // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць. – Херсон, 2006. – Вип. XXXV. – С. 10–17.
- Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія /* Олена Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
- Бондарева О. Особливості авторського міфотворення у драмі Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні»: текст, підтекст, інтертекст /* Олена Бондарева // Українознавчі студії. – 2007–2008. – № 8–9. – С. 368–388.
- Бондар-Терещенко І. Туристи чи заробітчани? /* Ігор Бондар-Терещенко // Дзеркало тижня. – 2007. – № 33 (662). – 8–14 вересня. – http://dt.ua/CULTURE/turisti_chi_zarobitchani-51137.html.
- Бондар-Терещенко І. Є. Структурні особливості літературного дискурсу 1990-х рр. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 /* Ігор Євгенович Бондар-Терещенко. – К., 2006. – 20 с.
- Борев Ю. Трагическое и комическое в действительности и в искусстве : стенограмма публичной лекции, прочитанной в Центральном лектории Общества в Москве /* Ю. Боров. – М. : Знание, 1955. – 32 с.
- Буало Н. Мистецтво поетичне /* Ніколя Буало ; пер. з франц. М. Т. Рильського. – К. : Мистецтво, 1967. – 136 с.
- Буряк В. Д. Поетика інформаційно-художньої свідомості [Еволюція форм і методів враження інформації (факту) в контексті інте-*

- лектуалізації творчої свідомості] : монографія / Володимир Дмитрович Буряк. – Д. : Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2001. – 392 с.
- Вакуленко Д. Т.* Сучасна українська драматургія. 1945–1972. Основні тенденції розвитку / Д. Т. Вакуленко. – К. : Наукова думка, 1976. – 228 с.
- Введение в литературоведение / под общ. ред. Л. Крупчанова. – М. : Оникс, 2005. – 416 с.
- Введение в литературоведение / под ред. Г. Н. Поспелова. – М. : Высшая школа, 1983. – 327 с.
- Введение в литературоведение : учебник / Н. Л. Вершинина, Е. В. Волкова, А. А. Илюшин и др. ; под общ. ред. Л. М. Крупчанова. – М. : Издательство Оникс, 2005. – 416 с.
- Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2001. – 1428 с.
- Веретенников В.* Запороги. Драма на 2 дії / Віктор Веретенников. – К. : Академія, 2005. – 48 с.
- Верещак Я.* 144000 : п'єси-фентезі / Ярослав Верещак ; упоряд. і авт. передм. О. Є. Бондарева ; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. – К., 2008. – 344 с.
- Верещак Я.* Весільний злодій / Ярослав Верещак // Дніпро. – 2003. – № 3. – С. 110–131.
- Верещак Я., Сердюк В.* Нерекомендовані спогади про українську драматургію кінця ХХ ст. (розмова перша) / Ярослав Верещак, Володимир Сердюк // Курбасівські читання. – 2011. – № 6. – Ч. 1. – С. 166–174.
- Верещак Я., Сердюк В.* Нерекомендовані спогади (не тільки про українську драматургію кінця ХХ ст.) (розмова друга) / Ярослав Верещак, Володимир Сердюк // Курбасівські читання. – 2011. – № 6. – Ч. 2. – С. 165–180.
- Вишневський А.* Клаптикова порода : п'єси / Артем Вишневський. – Рівне : Азалія, 2006. – 190 с.
- Вірченко Т. І.* Атрибут «художній» у семіосфері літературознавчої термінології / Т. І. Вірченко, Р. А. Козлов // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство». – Харків : Нове слово, 2011. – Вип. 1 (65). – Ч. 3. – С. 155–162.

- Вірченко Т. І.* Морально-етичні основи характеротворення у драматургії Лесі Українки : монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко. – К. : Акцент, 2007. – 164 с.
- Владимирова К.* У тіні Ушкалова / Ксенія Владимирова. – kut.org.ua/books_a0180.php.
- Вовк В.* Театр / Віра Вовк. – К. : РОДОВІД, 2002. – 448 с.
- Войтович В.* Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
- Войчишиен-Лугівський П.* Приречені. Трагедія – на дві дії, шість картин / Петро Войчишен-Лугівський. – Хмельницький : Цюпак, 2006. – 40 с.
- Волькенштейн В. М.* Драматургия / В. М. Волькенштейн. – М. : Советский писатель, 1969. – 336 с.
- Гаврош О.* Неда Неждана: «Я вірю в театральну революцію» / Олександр Гаврош. – litakcent-ua.livejournal.com/41845.html.
- Галич О.* Новітня українська драматургія в рецепції Оксани Когут / Олександр Галич // Слово і час. – 2011. – № 7. – С. 114–116.
- Галич О.* Теорія літератури / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
- Галич О. А.* Історія літературознавства : підручник для філологічних спеціальностей / Олександр Андрійович Галич. – Ч. 1 : Зарубіжне літературознавство. – К. : Шлях, 2006. – 208 с.
- Гарачковська О.* Сатиричні візії Григорія Штона / О. Гарачковська // Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка. – 2011. – № 17 (228). – С. 7–13.
- Гегель Г.* Естетика : в 4 т. / Г. Гегель. – Т. 1 : Лекции по эстетике. – М. : Искусство, 1968. – 311 с.
- Гегель Г.* Естетика : в 4 т. / Г. Гегель. – Т. 2 : Лекции по эстетике. – М. : Искусство, 1969. – 325 с.
- Гегель Г.* Естетика : в 4 т. / Г. Гегель. – Т. 3 : Лекции по эстетике. – М. : Искусство, 1971. – 620 с.
- Герман О.* І святе, і грішне : музичний водевіль / Олег Герман // Щаслива мить... : вибрані твори. – Тернопіль : Збруч, 1999. – С. 323–338.
- Гетьманчук А.* Четверта хвиля / Альона Гетьманчук. – <http://ua.glavred.info/archive/2009/06/12/162918-5.html>.
- Гірник А. М.* Основи конфліктології / Андрій Миколайович Гірник. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2010. – 222 с.

- Гоббс Т.* Сочинения в 2 т. / Томас Гоббс. – Т. 1. – М. : Мысль, 1989. – 624 с.
- Голобородько Я.* Артеграунд. Український літературний істеблїшмент : збірка статей / Ярослав Голобородько. – К. : Факт, 2006. – 160 с.
- Голобородько Я.* Онтологічна проза Григорія Штоня (про романну збірку «Пообіч часу») / Ярослав Голобородько // Слово і час. – 2005. – № 12. – С. 17–21.
- Головенченко Ф.* Введение в литературоведение / Ф. Головенченко. – М. : Высшая школа, 1964. – 319 с.
- Головня В. В.* Аристофан / В. В. Головня. – М. : АН СССР, 1955. – 184 с.
- Горбунова Е.* Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера / Екатерина Горбунова. – М. : Советский писатель, 1963. – 508 с.
- Грабович Г.* До історії української літератури / Григорій Грабович. – К. : Критика, 2003. – 632 с.
- Гребенюк М.* Самоідентифікація як механізм формування ідентичності особистості / М. Гребенюк // Проблеми сучасної психології. – 2010. – Вип. 8. – С. 219–228.
- Гриб В.* Артем Вишневський: «Не хочу бути одним із натовпу» / Валентина Греб. – http://www.7dniv.rv.ua/33_06/16_1.html.
- Гриценко В.* Дванадцятий апостол / Віктор Гриценко // Дванадцятий апостол : сонети, драматична поема, рубаї. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2005. – 80 с.
- Гришина Н. В.* Психология конфликта / Наталья Владимировна Гришина. – СПб. : Питер, 2008. – 544 с.
- Гром'як Р.* Давнє і сучасне : Вибрані статті з літературознавства / Роман Гром'як. – Тернопіль : Лілея, 1997. – 270 с.
- Гром'як Р. Т.* Своєрідність конфлікту в художньому світі Тараса Шевченка / Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007 / Роман Теодорович Гром'як. – Тернопіль : Джура, 2007. – С. 77–90.
- Грушевський М.* Історія української літератури : у 6 т., 9 кн. / Михайло Грушевський. – Т. 1. – К. : Либідь, 1993. – 392 с.
- Гулак-Артемівський П.* Рибалка (Малоросійська балада) / Петро Гулак-Артемівський // Гулак-Артемівський П. Поетичні твори. Гребінка Є. Поетичні твори. Повісті та оповідання / упор. і прим. М. М. Павлюка. – К. : Наукова думка, 1984. – С. 59–60.

- Дабо-Ніколаєв Б.* Легке дихання смерті у п'есі Оксани Танюк «Авва і Смерть» / Борис Дабо-Ніколаєв // Курбасівські читання. – 2008. – № 3. – Ч. 2. – С. 40–67.
- Даниленко В.* Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес / В. Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.
- Даниленко В.* Покоління в українській літературі ХХ – початку ХХІ століть / Володимир Даниленко // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – № 214–215. – С. 313–329.
- Демська-Будзуляк Л.* Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації / Леся Демська-Будзуляк // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – Квітень. – С. 156–162.
- Дзюба І.* Тарас Шевченко. Життя і творчість / Іван Дзюба. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 718 с.
- Дроздовський Д.* Код майбутнього : Криза людини в європейській філософії: від екзистенціалізму до українського шістдесятництва / Дмитро Дроздовський. – К. : Вид. дім «Всесвіт», 2006. – 192 с.
- Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун. – К. : Основи, 2003. – 503 с.
- Естетичні категорії в українській літературі. Трагічне і героїчне : зб. наук. ст. – Дніпропетровськ, 1976. – Вип. 1. – 120 с.
- Етимологічний словник української мови у 7 т. / гол. ред. О. С. Мельничук. – Т. 2 : Д–Копці. – К. : Наукова думка, 1985. – 572 с.
- Єфремов С.* Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 688 с.
- Жабецкая Л.* О психологическом подходе в исследовании восприятия литературы / Лидия Жабецкая // Проблемы социологии и психологии чтения. – М., 1975. – С. 135–136.
- Житницький А. З.* Драматургія масових театралізованих заходів : навчальний посібник / А. З. Житницький. – Х. : Тимченко А. М., 2005. – 128 с.
- Жолдак Б.*: «За майбутнє без «динозаврів!» / Богдан Жолдак. – <http://h.ua/story/276297>.
- Жолдак Б.*: «У кожній газеті є кілька сюжетів, яких би вистачило на «Війну і мир!» / Богдан Жолдак. – <http://www.dt.ua/3000/3760/51034>.
- Журчева О. В.* Жанровые и стилевые тенденции в драматургии ХХ века : учебное пособие / О. В. Журчева. – Самара : Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.

- Завадський Ю.* Віртуальна література. Нарис типології та поетики / Юрій Завадський. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2009. – 130 с.
- Залеська-Онишкевич Л.* Текст і гра. Модерна українська драма / Лариса Залеська-Онишкевич. – Нью-Йорк ; Львів : Літопис, 2009. – 472 с.
- Зборовська Н.* Влада і свобода в романах Павла Загребельного / Ніла Зборовська // Слово і час. – 2011. – № 10. – С. 3–23.
- Зубрицька М.* Етичний парадокс дискурсу любові у драматичних творах Володимира Винниченка / Марія Зубрицька // Наукові записки. Філологія. – К. : ВД «КМАcademaia», 1998. – Т. 4. – С. 69–74.
- Иванов Д. Ф.* Конфликты и характеры в литературе о колхозной жизни (Проза 1963–1959 гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Д. Ф. Иванов ; ВПШ АОН. – М., 1961. – 18 с.
- История всемирной литературы : в 9 т. / глав. ред.: Г. П. Бердников. – Т. 3 / отв. ред. Н. И. Балашов. – М. : Наука, 1985. – 816 с.
- История всемирной литературы : в 9 томах / гл. ред.: Г. П. Бердников. – Т. 4 / отв. ред. Ю. Б. Вишпер. – М. : Наука, 1987. – 688 с.
- Іванишин В. П.* Нариси з теорії літератури : навчальний посібник / Василь Петрович Іванишин. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 256 с.
- Іванишин В. П.* Тезаурус до курсу «Теорія літератури» / Василь Петрович Іванишин. – Дрогобич : Відродження, 2007. – 110 с.
- Іванишин П.* Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко : монографія / Петро Іванишин. – К. : Академія, 2008. – 392 с.
- Іванюк С.* Пошуки великої літери / Сергій Іванюк // Діброва В. Вибране. – К. : Критика, 2002. – С. 541–558.
- Іздрик Ю.* Білочка (разом з Шевою) / Юрій Іздрик // Четвер. – 2002. – № 6. – С. 202–218.
- Ірванець О.* Лускунчик–2004 : п'єси, вірші / Олександр Ірванець. – К. : Факт, 2005. – 208 с.
- Історії літератури : збірник статей / упор. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська ; Центр гуманітарних досліджень ЛНУ ім. І. Франка. – К. : Смолоскип ; Львів : Літопис, 2010. – 184+184 с.
- Історія української літератури : у 8 т. / редкол. Є. П. Кирилюк (голова). – Т. 1. – К. : Наукова думка, 1967.

- Історія української літератури ХІХ ст. (70–90-ті роки) : у 2 кн. : підручник / за ред. О. Д. Гнідан. – Кн. 1–2. – К. : Вища шк., 2003.
- Історія української літератури ХІХ ст. : у 2 кн. : підручник / за ред. акад. М. Г. Жулинського. – Кн. 1–2. – К. : Либідь, 2005.
- Історія української літератури. Давня література / П. К. Волинський, І. І. Пільгук, Ф. М. Поліщук. – К. : Вища школа, 1969. – 432 с.
- Історія української літератури. Кінець ХІХ ст. – початок ХХ ст. : підручник : у 2 кн. / за ред. О. Д. Гнідан. – Кн. 1–2. – К. : Либідь, 2005.
- Каган М. С.* Человеческая деятельность (Опыт системного анализа) / Моисей Самойлович Каган. – М. : Политиздат, 1974. – 328 с.
- Караванський С.* Практичний словник синонімів української мови / Святослав Караванський. – Львів : БаК, 2008. – 512 с.
- Карягин А. А.* Драма как эстетическая проблема / Анатолий Анатольевич Карягин. – М. : Наука, 1971. – 224 с.
- Касьянов Г.* Україна 1991–2007 : нариси новітньої історії / Георгій Касьянов. – К. : Наш час, 2008. – 428 с.
- Катышева Д.* Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр / Д. Катышева. – СПб. : СПбГУП, 2001. – 205 с.
- Квінт Горацій Флакк.* Твори / Квінт Горацій Флакк ; пер. з лат. А. Содомора. – К. : Дніпро, 1982. – 254 с.
- Кипнис М. Ш.* Трагикомедия как жанр драматургии. Генезис и особенности развития : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Михаил Шаевич Кипнис ; Институт литературы им. Т. Г. Шевченко. – К., 1990. – 24 с.
- Киселев Й. М.* Конфликт в художественном произведении / Й. М. Киселев. – К. : Держлитвидав УРСР, 1962. – 76 с.
- Кисельов Й. М.* Конфлікти і характери. Проблеми української радянської драматургії / Й. М. Кисельов. – К. : Радянський письменник, 1953. – 308 с.
- Кіяновська М.* Знаки поетичних поколінь у найновішій українській поезії / Маріанна Кіяновська // Українська літературна газета. – 2011. – № 18 [50]. – 9 вересня. – С. 4–5.
- Ключек Г. Д.* Енергія художнього слова : збірник статей / Григорій Дмитрович Ключек. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. – 222 с.
- Коваль І.* Лев і Левиця. Маринований Аристократ : п'єси / Ірена Коваль. – К. : Факт, 2005. – 184 с.

- Когут О.* Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.) : монографія / Оксана Когут. – Рівне : НУВГП, 2010. – 442 с.
- Когут О.* Риси психологізму в постмодерній драмі / Оксана Когут // Слово і час. – 2010. – № 4. – С. 94–102.
- Когут О. В.* Архетипні образи: Він і Вона в сюжетах сучасної української драматургії / Оксана Когут // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – №4(191). – С. 155–161.
- Кодак М. П.* Поетика як система : літературно-критичний нарис / Микола Пилипович Кодак. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 176 с.
- Козеллек Р.* Часові пласти / Райнгарт Козеллек. – К. : Дух і літера, 2006. – 436 с.
- Козлик І. В.* Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства : монографія / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ : Поліскан ; Гос-тинець, 2007. – 591 с.
- Козлов А. В.* Азбука літературознавства / Анатолій Васильович Козлов, Роман Анатолійович Козлов. – Тернопіль, 1997. – 122 с.
- Козлов А. В.* Визначення функцій естетичних категорій в українській радянській драматургії / Анатолій Васильович Козлов. – Д. : ДДУ, 1979. – 49 с.
- Козлов А. В.* Духовність як літературознавча категорія / Анатолій Васильович Козлов. – К. : Акцент, 2005. – 272 с.
- Козлов А. В.* Зародження і розвиток української драматургії / Анатолій Васильович Козлов, Роман Анатолійович Козлов. – К. : Освіта, 1998. – 134 с.
- Козлов А. В.* Категории трагического, драматического и комического в украинской советской драматургии 20-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Анатолій Васильевич Козлов ; Институт литературы им. Т. Г. Шевченко. – К., 1980. – 24 с.
- Козлов А. В.* Конфлікт як форма вираження свідомості та духовності / Анатолій Васильович Козлов // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – К. : Акцент, 2007. – Вип. 27. – Ч. 1. – С. 32–44.
- Козлов А. В.* Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів / Анатолій Васильович Козлов. – К. : Вища школа, 1991. – 200 с.
- Козлов Р.* Хронотопіка змістових рівнів драматичного твору / Роман Козлов // Наукові записки Харківського національного педа-

- гогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство». – Харків : Нове слово, 2011. – Вип. 4 (68). – Ч. 2. – С. 73–79.
- Колодинська А.* «Я можу повернутися» / Агнешка Колодинська. – www.vasylmakhno.us/intervy07.htm.
- Конверський А. Є.* Логіка (традиційна та сучасна) : підручник для студентів вищих навчальних закладів / Анатолій Євгенович Конверський. – К. : Центр учбової літератури, 2008. – 536 с.
- Корзов Ю. И.* Советская драматургия 60–80-х годов. Конфликт, действие, характер, проблема театрально-драматургической выразительности : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.02 / Юрий Иванович Корзов. – К., 1991. – 39 с.
- Корнієнко А.* За естетичними критеріями. Проблема періодизації української літератури 1-ої половини ХХ ст. / Агнешка Корнієнко ; пер. з пол. Н. Бічуя // Дзвін. – 1998. – № 5–6. – С. 127–135.
- Корнієнко І.* Чоловіче і жіноче у письмі Ярослава Верещака (за п'єсою «Душа моя зі шрамом на коліні») / Ірина Корнієнко // Курбасівські читання. – 2008. – № 3. – Ч. 2. – С. 76–82.
- Коронація слова : збірка п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років. – К. : Нора-Друк, 2008. – 440 с.
- Костюк О. П.* Конфлікт у педагогічному колективі та методи управління конфліктними ситуаціями в освітній галузі / О. П. Костюк // Освіта Донбасу. – 2008. – № 5–6. – С. 98–101.
- Кочерга І.* Радість мистецтва / Іван Кочерга. – К. : Мистецтво, 1973. – 189 с.
- Кримський С. Б.* Ранкові роздуми : зб. ст. / Сергій Борисович Кримський. – К. : Майстерня Білецьких, 2009. – 120 с.
- Критика прози : статті та есеї / В. Неборак, І. Котик, М. Котик-Чубінська, М. Барабаш, К. Левків. – К. : Грані-Т, 2011. – 328 с.
- Кудрявцев М.* Концепції та міфи: питання історії, теорії літератури та компаративістики / Михайло Кудрявцев. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2009. – 256 с.
- Кузьменко В.* Не пообіч, а на бистрині часу / В. Кузьменко // Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка. – 2011. – № 17 (228). – С. 14–22.
- Кульбовський М.* Пустили Дуньку в Європу. Тижневі усмішки сатиричного дуєту / Микола Кульбовський. – Хмельницький : Евріка, 2001. – 22 с.

- Кундера М.* Занавес / Милан Кундера. – СПб. : Азбука-классика, 2010. – 240 с.
- Лагутин В. И.* Проблемы анализа художественного диалога (к прагматингвистической теории драмы) / Вячеслав Иванович Лагутин. – Кишенёв : Штиинца, 1991. – 98 с.
- Лазука Л.* У Тернополі Махно читав вірші з матюками / Любов Лазука. – 20minut.ua/news/134242.
- Лебединцева Н. М.* Українська поетична свідомість кінця ХХ ст.: трансформація архетипу Великої Матері : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Наталія Михайлівна Лебединцева ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2003. – 19 с.
- Левитан Л. С.* Сюжет в художественной системе литературного произведения / Лия Соломоновна Левитан, Леонид Максимович Цилевич. – Рига : Знатье, 1990. – 512 с.
- Леві-Строс К.* Структурна антропологія / Клод Леві-Строс ; пер. з фр. З. Борисюк. – К. : Основи, 1997. – 387 с.
- Леоненко О.* Риси фентезі у романі Григорія Штоня «Суд» / О. Леоненко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 17 (228). – С. 23–29.
- Лепеха Т. В.* Українознавство : навчальний посібник / Таїсія Василівна Лепеха. – К. : Просвіта, 2005. – 376 с.
- Лесин В. М.* Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – К. : Рад. шк., 1965. – 358 с.
- Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия / Г. Э. Лессинг. – М. ; Л. : ACADEMIA, 1936. – 518 с.
- Литературные манифесты западноевропейских классицистов : собрание текстов / вступ. статья и общ. ред. Н. П. Козловой. – М. : Изд-во Московского университета, 1980. – 617 с.
- Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – М. : Московский ун-т, 1980. – 640 с.
- Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. Кожевникова. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
- Література ХХ століття: проблеми періодизації. Круглий стіл // Слово і час. – 1995. – № 4. – С. 54–63.
- Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 1. – К. : Академкнига, 2007. – 608 с.
- Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – К. : Академкнига, 2007. – 624 с.

- Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як та ін. – К. : Академія, 1997. – 752 с.
- Ломазова К. Самостояння праведне й несправедне / Кіра Ломазова // Дніпро. – 1988. – № 9. – С. 123–127.
- Лопе де Вега. Новое искусство сочинять комедии / Лопе де Вега. – <http://lib.ru/DEVEGA/komedii.txt>.
- Лукаш А. Метаморфози – 2 : п'єса, вірші, ескізи, есе / Анатолій Лукаш. – К., 2001. – 140 с.
- Любка А. Василь Махно: «Нью-Йорк – світ, але все ж не Всесвіт» / Андрій Любка. – <http://bukvoid.com.ua/print/?550>.
- Максимчук Н. Коли ангели не сплять... / Наталка Максимчук. – Луцьк : Твердиня, 2010. – 292 с.
- Мамонтов Я. А. Театральна публіцистика / Яків Андрійович Мамонтов. – К. : Мистецтво, 1967. – 382 с.
- Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма / Юрий Владимирович Манн. – М. : Наука, 1976. – 375 с.
- Махно В. Coney Island / Махно Василь // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – № 214–215. – С. 127–138.
- Мельник (Добрушина) Т. «Digital Романтизм» : Що таке маргінальність, або Література походженням з нету / Тетяна Мельник (Добрушина). – <http://dobrushin.de/tanya/index.php?lang=ua&pagename=article6>.
- Мельник О. Інтерв'ю з Сашком Ушкаловим для www.fact.kiev.ua / Оксана Мельник. – www.fact.kiev.ua/articles/article_32.
- Миронова Л. Н. Color – What Is It? Цвет – это что? Курс колористики для художников-дизайнеров / Ленина Николаевна Миронова. – Белорусская государственная Академия искусств, 2004–2005. – mironovacolor.org.
- Михида С. П. Слідами його експериментів : Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка / Сергій Павлович Михида. – Кіровоград : Центральне українське видавництво, 2002. – 192 с.
- Мірошниченко Н. Микола Куліш і Лесь Курбас у контексті діалогічної моделі творчості / Надія Мірошниченко // Курбасівські читання. – 2007. – № 2. – С. 133–148.
- Мірошниченко Н. Повернення забутих / Надія Мірошниченко // Очеретний О. Олена Теліга: шлях із небуття : драма на чотирьох діях. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 5–8.

- Мірошниченко Н.* Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь / Надія Мірошниченко // Курбасівські читання. – 2006. – № 1. – С. 56–85.
- Мороз З. П.* На позиціях народності : дослідження : у 2 т. / Захар Петрович Мороз. – Т. 2 : Проблема конфлікту в драматургії. – К. : Дніпро, 1971. – 480 с.
- Мороз Л. З.* Сто рівноцінних правд : Парадокси драматургії В. Винниченка / Лариса Захарівна Мороз. – К. : ВІПОЛ 1994. – 208 с.
- Моторнюк І.* Українська література ХХ століття: зміст, обсяг, періодизація / І. Моторнюк // Дзвін. – 2001. – № 7. – С. 134–148.
- Набитович І. Й.* Категорія *sacrum* у художній прозі ХХ–ХХІ століть : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06 / Ігор Йосипович Набитович ; Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2009. – 39 с.
- Нагірняк І.* Жіноча доля : п'єси / Іван Нагірняк. – Чернівці : Букрек, 2005. – 231 с.
- Наєнко М.* Отець Антоній. «Фауст» : п'єси / Михайло Наєнко. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 144 с.
- Наєнко М.* Художні стилі, течії, напрями – синоніми чи словесні замітники? : вступне слово, виголошене на 15-му філологічному семінарі / Михайло Наєнко // Літературна Україна. – 1 вересня 2011 року. – № 33 (5412). – С. 15.
- Наталя Кузякіна* : Автопортрет, інтерв'ю, статті з історії і теорії драми; україністика, лесезнавчі і театрознавчі студії; русистика, компаративістика; рецензії; контроверсійна історія літературного процесу 1950–1990 рр. крізь призму незаангажованої та ідеологічно голобельної критики; спогади / Наталя Кузякіна ; упор., автор вступ. статті В. П. Саєнко ; наук. ред., С. А. Гальченко. – Дрогобич : Відродження, 2010. – 574 с.
- Небельмес А.* Львів за своїм нутром є старою Європою – Сашко Ушкалов / Аліна Небельмес. – zaxid.net.
- Неждана Н.* «Драматург має бути провокатором» / Неда Неждана ; розмову вела Т. Винник // Літературна Україна. – 2011. – № 48 (5427). – 15 грудня. – С. 15.
- Неждана Н.* Провокація іншості : п'єси / Неда Неждана. – К. : Український письменник, 2008. – 277 с.
- Нефед В. И.* Размышления о драматическом конфликте / В. И. Нефед. – Минск : Наука и техника, 1970. – 120 с.

- Николаев Д.* Смех – оружие сатиры / Д. Николаев. – М. : Искусство, 1962. – С. 97–116.
- Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти) : зб. – К. : Фенікс, 2005. – 260 с.
- Новицька С.* Відгомін віків / Світлана Новицька. – Чернівці : Прут, 2005. – 159 с.
- Носань С.* Монолог : у 2 т. / Сергій Носань. – Т. 2 : І на оновленій землі... – Черкаси : Брама-Україна, 2004. – 240 с.
- Обертинська А. П.* Основи теорії драми та сценарної майстерності : навчальний посібник / А. П. Обертинська. – К. : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. – 132 с.
- Ожигова О.* Як звати дійових осіб у сучасній драмі / Оксана Ожигова. – <http://www.kulturamovy.org.ua/KM/pdfs/Magazine62-2.pdf>.
- Паві П.* Словник театру / Патріс Паві. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.
- Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 448 с.
- Пахловська О.* Ave, Europa! : статті, доповіді, публіцистика (1989–2008) / Оксана Пахловська. – К. : Університетське видавництво ПУЛЬСАРИ, 2008. – 656 с.
- Перкінс Д.* Чи можлива історія літератури? / Д. Перкінс ; пер. з англ. А. Іщенко. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2005. – 152 с.
- Петровський В. В.* Історія України : неупереджений погляд : Факти. Міфи. Коментарі / В. В. Петровський, Л. О. Радченко, В. І. Семененко. – Х. : ВД «Школа», 2008. – 608 с.
- Пиркало С.* Іздрік: я писав з насолодою, близькою до фізичної // http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/story/2005/12/051216_books_izdryk_ie.shtml.
- Письменники України : біобібліографічний довідник / упоряд. В. Павловська, Л. Бубнова, Л. Сіренко. – К. : Український письменник, 2006. – 514 с.
- Письменництво: важкий хрест чи лавровий вінець? : анкета / упорядник В. Бондар. – К. : Ярославів Вал, 2010. – 368 с.
- Пінчук М.* Бурштинове намисто : літературна драма за повістю О. Купріна «Олеся» / Микола Пінчук. – Рівне : Азалія, 1994. – 41 с.
- Пірен М. І.* «Основи конфліктології» / Марія Іванівна Пірен. – К., 1997. – 210 с.

- Платон.* Собрание сочинений в 4 т. / Платон ; общ. ред. А. Ф. Loseva. – Т. 1. – М. : Мысль, 1990. – 860 с.
- Платон.* Собрание сочинений в 4 т. / Платон ; общ. ред. А. Ф. Loseva. – Т. 3. – М. : Мысль, 1994. – 656 с.
- Погребный А.* Художественный конфликт и развитие современной советской прозы / Анатолий Погребный. – К. : Вища школа, 1981. – 199 с.
- Погребный А. Г.* Проблема художественного конфликта в теории и практике современной советской литературы : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01, 10.01.02 / Анатолий Григорьевич Погребный ; Киевский государственный университет имени Т. Г. Шевченко. – К., 1982. – 44 с.
- Погрібний А.* Літературні явища і з'яви. (Статті. Портрети. Силуети. Наближення) / Анатолій Погрібний. – К. : «Майстерня книги» ; «Оранта», 2009. – 687 с.
- Поліщук Я.* Література як геокультурний проект : монографія / Ярослав Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с.
- Поспелов Г. Н.* Теория литературы / Геннадий Николаевич Поспелов. – М. : Высшая школа, 1978. – 350 с.
- Потойбіч паузи :* Антологія молодих письменників столиці : поезія, драматургія, проза / упор. С. Зінчук. – К. : Фенікс, 2005. – 511 с.
- Працьовитий В.* Весняні пориви : п'єси / Володимир Працьовитий. – Львів : Растр – 7, 2008. – 252 с.
- Приймак І.* Любов Яновська у дзеркалі доби кінця ХІХ – початку ХХ ст.: відома і невідома / Інна Приймак. – Дрогобич : Відродження, 2011. – 208 с.
- Прокопович Ф.* Сочинения / Феофан Прокопович ; под. ред. И. П. Еремина. – М. ; Л. : АН СССР, 1961. – 450 с.
- Прусс Валерій:* «Актор мусить мати воляче здоров'я, а драматург – відмінне почуття гумору!» / Валерій Прусс // Дніпро. – 2004. – № 4. – С. 142–143.
- Психологічна енциклопедія /* автор-упорядник О. М. Степанов. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с.
- Пшин Олег* – синоптик, який грає на контрабасі! / Олег Пшин // Дніпро. – 2004. – № 4. – С. 144–145.
- Рева Л.* Українська літературна біографіка кінця ХХ – початку ХХІ ст. / Леся Рева // Слово і час. – 2009. – № 11. – С. 98–106.

- Релігія і Церква у середині 1960-х – середині 1980-х років. – www.history.org.ua/LiberUA/Book/relig/4.pdf.
- Речка А. М.* Жанрова специфіка «драми для читання» : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Анастасія Миколаївна Речка ; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2002. – 20 с.
- Романенко Г.* Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір : монографія / Ганна Романенко, Василь Шейко. – К. : Інститут культурології Академії мистецтв України, 2008. – 192 с.
- Рюзен Й.* Нові шляхи історичного мислення / Й. Рюзен. – Львів : Літопис, 2010. – 358 с.
- Самохін І.* Іздрик. Комп'ютерні ігри у світі тексту / І. Самохін. – <http://artvertep.dp.ua/news/5104.html>.
- Сахновский-Панкеев В.* Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В. Сахновский-Панкеев. – Л. : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, 1969. – 232 с.
- Свербилова Т. Г.* Трагикомедия в советской литературе (Генезис и тенденции развития) / Татьяна Георгиевна Свербилова. – К. : Наукова думка, 1990. – 147 с.
- Сележан Й.* Основи національного виховання (Українознавство: історичний, філософсько-релігійнознавчий аспекти) : хрестоматія / Йосип Сележан. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2006. – 306 с.
- Селезньов В.* Осіння мелодія : театральні фантазії / Віталій Селезньов. – Вінниця : Вінницька газета, 2009. – 200 с.
- Семенюк Г. Ф.* Украинская советская комедия 70-х годов. Проблематика, жанровое своеобразие, конфликты, характеры : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Григорий Фокович Семенюк ; Киевский ордена Ленина Государственный университет им. Т. Г. Шевченко. – К., 1980. – 20 с.
- Скибицька Ю.* Сучасна українська драма: мотиви та поетика / Ю. Скибицька // Українська література в загальноосвітній школі. – 2006. – № 1. – С. 8–14.
- Скупейко Л.* Індивідуальний стиль письменника в інтерпретації І. Франка (історико-типологічний аспект) / Лукаш Скупейко // Постаті і тексти (з історії української літератури). – К. : Фенікс, 2007. – С. 24–57.

- Соболевська Г. І.* До питання динаміки жанрових інтерпретацій п'єс А. П. Чехова / Г. І. Соболевська // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2006. – Вип. 26. – С. 86–88.
- Соловей О.* З літературного побуту 90-х : рецензія на кн.: [Баран Є. Дев'яності навиворіт : есе / Євген Баран. – Івано-Франківськ : Видавець Супрун В. П., 2011. – 172 с.] / Олег Соловей. – <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/01/12/144623.html>.
- Софронова Л. А.* Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия / Л. А. Софронова. – М. : Наука, 1981. – 264 с.
- Старовойт І. М.* Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Ірина Миколаївна Старовойт ; Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2001. – 22 с.
- Стельмах Б.* Фрак для доцента. Комедія на дві дії / Богдан Стельмах. – К. : Радянський письменник, 1991. – 117 с.
- Стороженко Л.* Час жайворонків : вибрані п'єси / Леонід Стороженко. – Полтава, 1998. – 132 с.
- Сторчак К.* Питання поетики драми / К. Сторчак. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1959. – 244 с.
- Страйк ілюзій : Антологія сучасної української драматургії / автор проекту та упорядник Н. Мірошніченко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с.*
- Сулима М.* Українська драматургія XVII–XVIII ст. / Микола Сулима. – К. : ПЦ «Фоліант» ; ВД «Стилос», 2005. – 368 с.
- Сучасна українська драматургія : альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 1. – К. : Український письменник, 2005. – 172 с.*
- Сучасна українська драматургія : альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 2. – К. : Український письменник, 2006. – 256 с.*
- Сучасна українська драматургія : альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 3. – К. : Український письменник, 2006. – 272 с.*
- Сучасна українська драматургія : альманах / редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 4. – К. : Фенікс, 2007. – 344 с.*

- Тамарченко Н. Д.* Теоретическая поэтика : хрестоматия / Натан Давидович Тамарченко. – М. : ACADEMIA, 2004. – 400 с.
- Танюк О.* Казки для дорослих : не тільки п'єси / Оксана Танюк. – К., 2009. – 342 с.
- Терлецький В.* Фрау Українська Проза: суцільна фемінізація / В. Терлецький // Українське слово. – 2000. – Ч. 29. – С. 15.
- Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы / Леонид Иванович Тимофеев. – М. : Просвещение, 1966. – 478 с.
- Ткаченко А.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) / Анатолій Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
- Ткаченко А. О.* Індивідуальний стиль: феноменологія / типологія; динаміка / статика (На матеріалі творчості українських поетів 60–90-х років ХХ ст.) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06, 10.01.01 / Анатолій Олександрович Ткаченко ; Київський університет імені Тараса Шевченка. – К., 1998. – 36 с.
- Трінчук Я.* Невільники чужої правди : драми, політико-філософські нариси / Ярослав Трінчук. – Дніпропетровськ : ПП «Ліра ЛТД», 2005. – 316 с.
- У* пошуках театру : Антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – 546 с.
- Удалов В.* Теорія літератури. Цілісно-системний рівень : посібник для аспірантів, студентів університету, учителів : у 2 ч. / Віктор Удалов. – Ч. 1. – Луцьк, 1995. – 110 с.
- Ушкалов С.* ESC : сім абсурдових п'єс / Сашко Ушкалов. – Х. : Майдан, 2006. – 84 с.
- Франко І. Я.* Наш театр / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 28 : Літературно-критичні праці (1890–1892). – К. : Наук. думка, 1980. – С. 279–292.
- Франко І.* Характеристика української літератури XVI–XVIII століть / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 53 : Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці (1875–1895 рр.). – К. : Наук. думка, 2008. – С. 332–369.
- Фролов В. О.* О советской комедии / В. О. Фролов. – М. : Искусство, 1954. – 440 с.
- Фролова К. П.* Развитие форм художественного отражения действительности в украинской советской лирике : автореф. дис. ... д-ра філол. наук / Клавдия Павловна Фролова. – К., 1971.

- Фролова К. П.* Посібник до вивчення курсу «Естетика» / Клавдія Павлівна Фролова, Валентина Леонідівна Галацька. – Дніпропетровськ : Пороги, 2008. – 52 с.
- Хализев В. Е.* Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения / В. Е. Хализев // Анализ драматического произведения : межвуз. сб. / под ред. В. М. Марковича. – Л., 1988. – С. 6–27.
- Холодов Е.* Композиция драмы / Е. Холодов. – М. : Искусство, 1957. – 223 с.
- Хороб С.* Слово – образ – форма: у пошуках художності : літературознавчі статті і дослідження / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – 198 с.
- Хороб С.* Українська драматургія: кризь виміри часу (теоретичні й історико-літературні аспекти драми) / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2009. – 200 с.
- Чекаль Л. А.* Сутнісні сили в міфопоетичних текстах античних авторів / Л. А. Чекаль, С. Д. Судак. – http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_70/Chekal.pdf.
- Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма в двенадцати томах / Антон Павлович Чехов // Письма. – Т. 5 : Март 1892 – 1894. – М. : Наука, 1977. – 704 с.
- Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма в двенадцати томах / Антон Павлович Чехов // Письма. – Т. 8 : Март 1899. – М. : Наука, 1980. – 528 с.
- Чечель Н. П.* Повертаючи стиль : Філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII ст. : монографія / Наталія Петрівна Чечель. – К. : ПАРАПАН, 2004. – 240 с.
- Чирков А. С.* Эпическая драма (проблемы теории и поэтики) / А. С. Чирков. – К. : Выща шк., 1988. – 160 с.
- Чирков О. С.* Літературний процес і письменник: вивчення в школі / О. С. Чирков. – К. : Шкільний світ, 2010. – 96 с.
- Чупіс Л.* Танці гончарного кола : п'єси / Лідія Чупіс. – К. : НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2007. – 230 с.
- Шаззо К. Г.* Художественный конфликт и эволюция жанров в адыгских литературах / К. Г. Шаззо. – Тбилиси : Мецнияреба, 1978. – 238 с.

- Шаповал М.* Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та між-суб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 351 с.
- Шаповал М.* Час без героя / Мар'яна Шаповал // Українська мова та література. – 2004. – Жовтень. – № 39 (391). – С. 29–32.
- Шевердіна А.* Спалахи : новели, драма / Анастасія Шевердіна. – Луганськ : Світлиця, 2010. – 128 с.
- Шевчук В.* Драматургія / Валерій Шевчук. – Львів : Сполом, 2006. – 416 с.
- Шевчук В.* Муза Роксоланська : Українська література XVI–XVIII століть : у 2 кн. / Валерій Шевчук. – Кн. 2 : Розвинене бароко. Пізнє бароко. – К. : Либідь, 2005. – 728 с.
- Шевчук М. В.* Національно-специфічні засади обробки традиційних сюжетів (на матеріалі творчості Лесі Українки) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Марина Валеріївна Шевчук ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2000. – 20 с.
- Шейнов В. П.* Управление конфликтами: теория и практика / Виктор Павлович Шейнов. – Минск : Харвест, 2010. – 912 с.
- Шерех Ю.* Друга черга. Література. Театр. Ідеологія / Юрій Шерех ; упор. і вступ Ю. Шевельова. – Сучасність, 1978. – 391 с.
- Шипко М.* Два століття «нової драми» (типологічне зіставлення «нової драми» кінця XIX – початку XX ст. та «нової драми» XX–XXI ст.) / М. Шипко // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць. – Х. : ХДУ, 2010. – Вип. XLIX. – С. 135–139.
- Шоу Б.* О драме и театре / Бернард Шоу ; пер. с англ. – М. : Изд-во иностр. лит-ры, 1963. – 640 с.
- Штальт І.* Сашко Ушкалов: «Письменник повинен мовчати» / Генрі Штальт. – sumno.com/article/sashko-ushkalov-pysmennyykrovynen-movchaty.
- Штонь Г.* «Джерельно живильною силою літератури є Добро, яке Господь передовірів нам» / Григорій Штонь // Українська літературна газета. – 2011. – № 6 (38). – 25 березня. – <http://www.litgazeta.com.ua/node/1752>.
- Штонь Г.* Автопортрет / Григорій Штонь // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 53–58.
- Штонь Г.* Духовний простір української ліро-епічної прози / Григорій Штонь. – К. : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 1998. – 318 с.

- Штонь Г.* Література українська і література як покликання та фах / Григорій Штонь // Слово і час. – 2001. – № 8. – С. 33–40.
- Штонь Г.* П'єси / Григорій Штонь. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 390 с.
- Штонь Г.* Шевченко наш і не наш / Григорій Штонь // Слово і час. – 2001. – № 3. – С. 4–6.
- Шумило Н.* Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст. : монографія / Наталя Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
- Эльсберг Я. Е.* Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения / Я. Е. Эльсберг // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. – М. : Наука, 1965. – С. 34–59.
- Енциклопедія символів, знаків, емблем / авт.-сост. В. Андреева и др. – М. : ООО Астрель ; МИФ ; ООО АСТ, 2001. – 556 с.
- Ювенал.* Сатири / Ювенал. – СПб., 1994. – 228 с.
- Якубовська М.* У дзеркалі слова : есеї про сучасну українську літературу / Марія Якубовська. – Львів : Каменярь, 2005. – 751 с.
- Яременко В.* Панорама української літератури ХХ ст. / Василь Яременко // Українське слово в 4 кн. – Кн. 1. – К. : Аконіт, 2003. – С. 15–44.
- Ярош Я.* Тридев'ята земля : вірші, поема, новели, драматична елегія / Ярослав Ярош. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 1999. – 277 с.
- Ярхо В. Н.* Трагедія Софокла «Антигона» / Виктор Ноевич Ярхо. – М. : Высшая школа, 1986. – 111 с.
- Яус Г. Р.* Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яус ; пер. з нім. Роксоляна Свято і Петро Тарашук. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. – 624 с.
- Cliniquehappy.* Сашко Ушкалов, проблеми та ідеї / Cliniquehappy. – sumno.com/post/sashko-ushkalov-problemy-ta-ideji.

Українська драматургія 1990–2010 років: показчик імен і назв творів

Показчик не містить творів, написаних російською мовою,
дитячої драматургії, радіоп'єс та інсценізацій.

Аксьонова Катерина

«Божевільня для журналістів»
«Не дочекались»
«Недописані листи»
«Перверсія»

Андрусяк Іван

«Правитель рептилій»

Антипович Юрій

«Брате мій, Каїне»
«Остання ніч Мазепи»
«Помилка Мефістофеля»

Ар'є Павло

«Десять засобів самогубства»
«Експеримент»
«Ікона»
«Кольори»
«Людина в підвішеному стані»
«Революція, Кохання, Смерть і
Сновидіння»
«Stolz»

Аулов Олексій

«Є!»

Афанасьєв Ігор

«Легка вечерея на двох»
«Між небом і землею»
«Шиндай»
«GISP»

Багряна Анна

«Є в ангелів від лукавого»
«Над часом»
«Пригости мене горіхами»
«Рододендрон»

Баліцька Марія

«Веселкове диво»

Бандурка Іван

«Через терня до волі»

Барвінок Олена

«Хата»

Барка Василь

«Молебник неофітів»

Бедзир Володимир

«Лабіринт»

Бейдерман Олександр

«Кенотаф, або Одісей і жінки»

«Острів пана Морено»

«Цап, або ж Козел»

Бернадська І.

«Медая»

Бернакевич Леся

«Любовні зигзаги»

Бесог Оль

«Гарем або скелет у шафі»

Білик Леся, Білик Леонід

«Переступи поріг»

Білоус Іван Павлович

«Гальшка – княжна Острозька»

«Данило Галицький»

«Марія, княгиня Рівненська (Не-
свицька)»

«Семен Височан»

Богата Л.

«Амбасада»

Богуш Едуард

«На прізвисько Цинцінат»

«Помилка Марка Фабія»

Бодикін Гарольд

«Дівоча кривда»

«До нових журавлів!»

«Маршрут товариша Сталіна»

«Червона свитка»

Бойко Вадим

«Козаки та Лейба-шинкар»

Бойчук Богдан

«П'ять актів двотисячного року»

Бондар-Терещенко Ігор

«Вечір навшипиньках»

«Операція на серці»

«Пастка на миші»

«Повернення Менелая»

«Царі»

«Babe Wall»

Борисполець Віталій

«Небо у прірві»

«Платний пляж на Стіксі»

Боровець Борис

«На своїй землі»

Босович Василь

«Заложники»

«Ісус, син Бога Живого»

«Ковчег. Перед другим пришествям»

«Ковчег. Перед потом»

«Процес-99»

«Скажи, хто твоя коханка?»

Братан Микола

«Берег Маклая»

«Іде батько Махно»

«Побите серце»

«Туга»

«Бурсаки»

«Повість со-врем'яних літ»

Вербець Альберт

«Екіпаж “Летючого Голандця”»

«Новосілля»

Веретенников Віктор

«Запороги»

Верещак Ярослав

«Безглузда комедія»

«Брате мій»

«Весільний злодій»

«Дорога до раю»
«Душа моя зі шрамом на коліні»
«Жебрацький детектив»
«Знов відважний гайовий»
«Любов у центрі міста»
«Привиди чужих степів»
«Проба: С. Б. (Степан Бандера)»
«Степан Бандера»
«Стефко продався мормонам»
«Хованка»
«Центрифуга»
«Чудо святого Миколая»
«144000»

Вишневський Артем

«Клаптикова порода»
«Козак Мамай і ключі від раю»
«Ляпас на згадку»
«Про потяг, валізи, мотлох та децю більше»
«Різниця»
«Суд»

Віргінська М.

«Нова Медея»
«Битва при Ватилуї, або Нове пришествя Ольферна»

Вітер Олександр

«Катерина Білокур»
«Нові пригоди Вінні-Пуха»
«Сезон полювання на мисливця»
«Сліди вчорашнього піску»
«Станція»
«Янгол, котрий збожеволів»

Вовк (Селянська) Віра

«Весняне дійство»
«Зимове дійство»
«Іконостас України»
«Казка про вершника»
«Козак Нетяга»
«Крилата скрипка»
«Настя Чагорова»
«Театр»

Войтенко Володимир
«П'ята євангелія»

*Войчишин-Лугівський
Петро*

«Дзвін»
«Знахар»
«Ліки на хворобу»
«Падіння яструба»
«По лезу грані»
«Подвійне виховання»
«Поклик доріг»
«Приречені»
«Та гори воно синім полум'ям»
«Так і знай»
«Трон»
«У каламуті»

Волошин Леся

«В пошуках Іуди»
«Дюймовочка»
«Ельза. Притча про любов»
«Казка про Вільму»
«Казка про непокірну красуню
Зюлейхин та її мудрого вітця»
«Новорічні пригоди»
«Пригоди корови Мілки»
«Ще одна притча про любов (Ізоolda)»
«Ще одна притча про любов (Маноле)»
«Ще одна притча про любов (Марта)»
«Як мишенята хотіли стати людьми»

Воробей Марія

«Афінська драма»
«В глибинах київських, або Пома-ранчеве сяйво»

Воронкова Д.
«Звірушка»

Вортепський О.
«Сотвореніє» світу»

*Вратарьов Олександр,
Верещак Ярослав*
«Чарівна сопілка»

Гаврилів Орест

«Рейд»

Гаврош Олександр

«В Парижі красне літо»
«Люб'язніший приятель»
«Ромео і Жасмін»

Гайдай В.

«Чумацький шлях»

Гаркуша Тетяна

«Соло з полонини»

Гах Йосип

«Ровесниця»

Герасимчук Валерій

«Азартні ігри»
«Амазонки»
«Андрій Шептицький»
«В облозі Саламандр»
«Вибори біля панелі»
«Душа в огні (Довженко)»
«Кохані Бетховена і коханки Пага-
ніні»
«Найбільший грішник»
«Окови для Чехова»
«Поет і Король, або Кончина Мольєра»
«Помилка Сервантеса»
«Приборкування Шекспіра!»
«Розп'яття»
«Трагедія Нобеля і драма Хемінгуей»
«Цикута для Сократа»

Герланець Валерій

«Шпигунські пристрасті»

Герман Олег

«І святе, і грішне»

Гітін Валерій

«Очі лиха»
«Фортинбрас не прийде»

Гніденко Віктор

«Останній Склик»

Гончаров Олег

«Божевіллячко»
«Випадкові діти від Нобеля»
«Вниз по голці»
«Золоте серце»
«Міжгалактичний шибеник»
«Синдром молоді дружини»
«Сім кроків до Голгофи»
«Снігурочка та пірат»
«Точка кипіння крові»
«Уроки детермінізму»
«Фаворит його Нікчемності»
«Vita varia est (Життя мінливе)»

Горенштейн Фрідріх

«Бердичів»
«Суперечки про Достоевського»

Грибовський Володимир

«Вони не скорилися»

*Григораши Денис,**Капуста Юлія*

«Давай подорожимо»

Гризун Анатолій

«Був Мяковським...»

Гриценко Віктор

«Дванадцятий апостол»

Гудима Андрій

«І дзвони заридали...»

Гудзь Юрій Петрович

«Колискова для самогубців»

Гургула Ігор

«Крісло»

Данилевич Всеволод

«Маврусь»
«Петрусь і Дмитрусь»
«Цілюща яблунька»

Данилюк Юр
«Хашці»

Дацишин М.
«Побиття поліція»

Демська-Будзуляк Леся
«Повернення в нікуди»
«Так не буде»

Демчук Катерина
«З життя носів»
«Зачароване коло, або Колискова
для Лесі»
«На виступцях»

Денисенко Олександр
«Оксана («Сердечний рай»)»
«Травень-вересень»

Денисенко Лариса
«Посібник з полювання на дідусів»

Дерій Богдана
«Сила орлинокрила»

Деркач Василь
«Метеор над світом»
Ой, літав орел...

Дзюба Леся
«Продана душа»

Діброва Володимир
«Двадцять такий-то з'їзд нашої
партії»
«Короткий курс»
«Поетика застілля»
«Рукавичка»
«Тягнуть телевізор»
«Чайні замальовки: Паспорт»

Діденко Лариса
«Стежечка святого Миколая»

Дністровий Анатолій
«Учитель»

Довгий Василь
«Весняні пали»
«Випікання долі»
«Високе сонце»
«Зачароване царство Мольфара»
«Кордон»
«Нью-Йорська Марія»
«Одного серпневого дня»
«Палій»
«Телевізійні діалоги»
«Фортуна»
«Чарівний топірець»
«Червона рута на Буковині»

Долуханов Григорій
«Один, або Будинок – під знос»

Драч Іван Федорович
«Гора»

Дяченко Анатолій
«Актори, актори»

Жолдак Богдан
«Глина» («Слина»)»
«Голодна кров»
«Закоханий чорт»
«Конотопська відьма»
«Хто зрадить Брута?»
«Чарований запорожець»

Завада Іван
«Ірод окаянений»

Завальнюк В.
«Щасливець»

Захарченко Артем
«Постфольк»

Златопольські Ірина та Ян
«Дід Ясько та баба Раптуха»

Зоренко Ольга

«Кам'яний птах»

Іващенко Тетяна

«Вільний стрілець (стрілок)»

«Втеча від реальності»

«Замовлена любов»

«Мені тісно в імені твоєму»

«Піймати за хвіст бісеня» («Зумій
за хвіст піяти бісенятко» або

«Як вийти заміж»)

«Право на життя»

«Таїна буття»

«Хто править ритм (принц – водій
трамваю)»

«Empty trash (Спалюємо сміття)»

Іздрік Юрій

«Білочка» (разом з Шевою)

Ілляшенко Василь

«Чураївна»

Ілляшенко Василь

«Преблагенна наша мати»

Ірванець Олександр

«Брехун з литовської площі»

«Електричка на Великдень»

«Лускунчик – 2004»

«Маленька п'еса про зраду для
молодшої актриси»

«Прямий ефір»

«Recording»

Канівець Володимир

«Останнє кохання»

«Хочу бути президентом»

«Як посварився Іван Іванович з
Іваном Никифоровичем»*Квітневий Володимир*

«Великдень»

«О хто, хто Миколая любить»

«У Вифлеємі новина»

Кешеля Дмитро

«Дерев'яні люди»

«Закарпатське різдво»

«Недотепа із Вертепа»

Кирилова Ольга

«Каїн»

«Засватаний невінчаний»

*Кисельов Сергій,**Рушковський Андрій*

«Єврейський годинник»

Клименко Олена

«Двоє обох «Мерседес»»

«Український вертеп»

«Intermezzo»

Ковалик Надія

«Неаполь – місто попелюшек»

«Несамовиті»

«Се ля ві...»

«Тріумфальна жінка»

Коваль Ірена

«Лев і Левиця»

«Маринований Аристократ»

Когут Ю.

«Деякі бажання здійснюються»

*Кожелянко Василь,**Сердюк Володимир*

«Казки дідуся Фрейда»

«Лірикава»

«Петро Гонтаров»

«Пластинковий метал»

«Солдатське щастя»

Кокуца І.

«Кінцева зупинка»

Кокуца І., Каменюк М.

«Софія Потоцька»

Конечний Михайло

«Як не як, а вдома краще»

Косенко Олександр

«Електронна сваха»
«Коханець напрокат»
«Устим Кармелюк»

Крим Анатолій

«Євангеліє від Івана»
«Єретик»
«Жага екстрему»
«Квартет для двох»

Крупа Левко

«Легенда тернового поля»

Кузик Дмитро

«Емансипація Єресі»

Кулик Микола

«Вовчий заряд»
«Волошки»
«Дарина»
«Катя з Липівки»
«Сім'я Загірний»

Кульбовський Микола

«Пустили Дуньку в Європу»

Куманський О.

«Делірій»

Кухарук Роман

«Портрет»

Куць Микола

«Котигорошку любий мій»

Лагунов Ігор

«Серце Кармелюка»

Ладо (Мишуріна) Марія

«Дуже проста історія»
«Звичайна історія»

Лазо Сергій

«Вікторина»
«Ми так любили Бітлз»
«Оце життя»
«Чорт на ярмарку, або Кохання не
жарту»

Левкун Ярослав

«Даличівка»

Лелюх Світлана

«Біла-біла-біла казка»
«Блюз для водограю»
«Життя поїхало повторним колом»
«Імператорські пінгвіни»
«Коломбіно, П'єро, Арлекін»
«Лісова школа»
«Марія Стюарт (Королеви – супер-
ниці)»
«Серце Коломбіни»
«Цирк життя нашого»
«Шукав я музики життя»

Липовський Ігор

«Без зброї»
«Вокзал для всіх»
«Вулиця імені Шафи Леонардо»
(*В. Страліт*)
«Грецький жених, або Онасис-2»
«Дивна гра в сім'ю»
«Дім циганського барона»
«Екстрім» (*В. Страліт*)
«Етикетка»
«Маніяки»
«Острів Бегемотних поетів»
«П'ять нещасних днів»
«Ріка Граната»
«Скочмен»
«Сходи»
«Три патрони»
«Форс-мажор»

Лисюк Віктор

«Давид (Сповідь)»
«Данило Босий»

«Дзвіниця»

«Контракт з божевільним»

«Крейзі»

«Полин»

Лишега Олег

«Друже Лі Бо, брате Ду Фу»

Лукаш Анатолій

«Гармонія – смертна дочка Богів»

«Метаморфози (10 Діалогів Овідія і

Карела Чапека), ескіз драми на
дві дії»*Луній Олесь*

«Закоханий четар»

Лучинський Юрій

«Викрадення Моцарта»

«Несподіваний візит»

«Помилка королеви»

Лучук Іван

«Вар'яті, вар'ятка»

«Ромео і Джульєта»

Мазур Н.

«Тінь карнавалу»

Майданська Софія

«Зрада»

«Калнишевський»

«Кривавий скарб»

«Повернення Орфея»

«Цалинка»

Максимчук Наталія

«Вся правда про міледі Вінтер»

«Коли ангели не сплять...»

«Кохання у стилі Челентано»

«Мелодія милосердя»

«Старість в радість»

«Чоловіча психологія»

«Якось в офісі»

Малкович Іван«Вертепчик іще о десяти інтерме-
діях»*Мамушев Ігор*

«Із життя одного дзеркала»

Мардань Олександр

«Антракт»

«Вареники з вишнями»

«Грати в ката-мишку»

«Лист очиданий»

«Ніч святого Валентина»

«Останній герой»

«Черга»

Марусик Петро

«Тричі крига замерзла»

«Туман, або Невигадана історія»

«Ціна свободи»

Марченко Ірина«Музей нашої пам'яті. День дру-
гий»*Махно Василь*

«Coney Island»

«Bitch/Beach Generation» («Сучо-
Пляжне Покоління»)*Мацько Віталій*

«Відлуння»

«Збруч»

«Кипариси Магнесії»

«Шевченко у серці моїм»

Медуниця М.

«Компенсація за неволю»

*Мельник (Добрушина)**Тетяна*

«Ніжність»

«Саламандри»

Мельник Вікторія«Фігура a-la Синді Кроуфорд, або
Таємниця нев'янучої вроди»

Мельничук Богдан,

Мосійчук Олег

«Реквієм для кларнета без оркестру»

Мельничук Богдан,

Фроленков Володимир

«Віщій сон, або Мудрий Іванко»

Миколайчук-Низовець Олег

«Ассо та Піаф, або Ще один тост –
за Мармоза»

«Дикий мед у Рік Чорного півня»

«Зніміть з небес офіціанта»

«Останній зойк матриархату»

«Приймаки»

«Територія “Б”, або Якщо роздяга-
тися – то вже роздягатися»

«Час “Ч”, або Сучасні історія»

Миришук Володимир

«Нарада у Президента України»

Михайлюта Олександр

«Алілуя»

Мінгальов Олег

«Мунк»

Міхальський Олег

«Хома-зорельотчик»

Млоян Артур

«Боржник»

«Мушля»

«Сімейні люди»

Мручківська Леся

«Ті, що залишаться»

Мулеса Василь

«Зірка над Віфлеємом»

Мулик Михайло

«Пам'ять серця»

«Трагедія нації»

Нагірняк Іван

«Батьківська хата»

«Гнат Перевесло»

«Жіноча доля»

«Мелодія давньої юності»

«Пастушок на літо»

Наєнко Михайло

«Отець Андрій» («До неба пішки»)

«Фауст»

Назаренко Василь

«Чарівниця й жартівник»

Невіра Василь

«Горбанівський ворожбит»

Негода Микола

«Гетьман»

Негреску Ігор

«Допит небіжчика»

Неждана Неда

(*Мірошниченко Надія*)

«Дирижабль»

«Зачаклований ховрашок»

«Зоряна мандрівка»

«І все-таки я тебе зраджу»

«Казка про мовчазного Ховрашка»

«Коли повертається дощ»

«Колона черепах»

«Мільйон парашутиків»

«Одинадцята заповідь або Ніч
блазнів»

«Оноре, а де Бальзак?»

(*О. Миколайчук*)

«Передостанній суд, або Свято
мертвого листа»

«Потойбіч кохання»

«Самогубство самоти»

«Той, що відчиняє двері»

«Угода з ангелом»

«Химерна Мессаліна»

Геси за мотивами

«Апостол черні»
 «Маленький принц»
 «Отруєне кохання»
 «Повернення в ніколи, або Балада
 про доблесного лицаря Тараса
 Бульбу та його синів»
 «Пригоди дерев'яного хлопчика»

Немченко Іван

«Світло Надії»

Нещерет Тетяна

«Повернення»
 «Станіславський, “Королева Марго”
 і родинні зв'язки»
 «Тополина діброва»

Никоненко Леонід

«Голубий слід»
 «Гріховодник»
 «Ніч над Салгіром»
 «Полин»
 «Розтрачене кохання»
 «Чмо»

Никоненко Н.

«Чужий»

Нікітюк Марися

«Ведмеді для Маші»
 «Дівчачі радості»

Новицька Світлана

«Злидні»
 «Крейзі»
 «Ой, було весілля...»
 «Подарунки чарівниці»
 «Шинкарка»
 «Я бачив дивний сон»
 «Я утопилася в тобі»

Носань Сергій

«Вечеря»
 «Вигнанці»
 «Здорові будьте!»

«І на оновленій землі»
 «Мазепа»
 «Моя любове, моя Мадонно!»
 «Остання мить»
 «Пампушка – 2»
 «Рубіж»
 «Судна ніч»

Обшарська Раїса

«Вареники, або Вісімнадцята гри-
 зота»

Огієнко Валерій

«Остання фортеця»

Оглобин Т.

«Армагедон»
 «Воскреслий і злий»
 «Грач»

Олексюк Олег

«Доки живі тисячовесни»

Омельченко Олеся

«Зорія»
 «Полум'я любові»

Опришко Г.

«Прикол»

Орлова Л.

«Свинний грип»

Остапов Василь

«Гиблик»
 «Оголена шабля Богдана»

Очеретний Олександр

«Олена Теліга. Шлях із небуття»
 «Трагедія в домі»

Павлюк Ігор

«Бут»
 «Регенетка»
 «Таморус»

Панчишин А.

«Без обличчя»

Паріс Лариса

«Анна і Крістоферсон»

«Бідні»

«Дер Вальд»

«Пісні Пекла»

«Я. Сиріус. Кентавр»

Пасічник Олександр

«Гетьман Мазепа або Слов'янська трагедія»

Паскар Юрій

«За філіжанкою кави, або День народження Смерті»

«Гра в пляшечки»

«Людина»

«YQ»

Пастушенко Леонід

«Судний день Пілата, прокуратора Іудеї»

Пашковська Прохіра

«Захищена небом»

Петренко М.

«Оленка й Морозенко»

Петруленкова Олександр

«Аркадій, Олена і Креонт»

Пиркало Світлана

«Про двох придурків»

Підгірний Богдан

«П.П. (Прагнення притомності)»

Пінчук Микола

«Бурштинове намисто»

Погребінська Олександра

«Дев'ятий місячний день»

«Осінні квіти»

«П'еса для патефона»

«Пам'яті Галатеї»

«Сині-сині метелики»

«Я знаю п'ять імен хлопчиків»

Помазкіна Маргарита

«Федю мій, Федю»

Пономаренко Сергій,

Верещак Ярослав

«Сеанси психотерапії»

«Фотозбільшення»

Працьовитий Володимир

«Весняні пориви»

«Докторська дисертація»

«Заповіт для нащадків»

«Остання полеміка професора Добренка»

«Прощання з матір'ю»

«Сповідь»

Прогнімак Олександр

«Ігри олігархів»

«Фракція»

Пушкаренко Валентин

«Вакансія»

«Микола» (за В. Стефаником)

«Політика» (за Г. Косинкою)

Райнюк Віталій

«Божевільна бригада»

Редінг Барбара

«Наші душевні тельбухи, Юлю»

«Просто хороший секс»

«Розуміння»

«Сливе всім хотілось звичайнісінького розуміння»

Рекетенець О., Топіхіна О.

«Прозорий будинок»

Рибачук Віктор

«Соло для двох»

Рибчинський Юрій

«Біла гвардія»
«Едіт Піаф. Життя в кредит»
«Парфумер»

Різників Олекса

«Бран»

Розбишаки, Сестри

«Король дебілів»

Роздобудько Ірен

«Вбити наречену»

Росич Олексій

«Мир вашому дому!»
«Останній забій»
«Чумацький шлях»
«Я – адмірал Колчак»

Росовецький Станіслав

«Шевченко під судом»

Руденко М.

«Ворота пекла»

Савчук Олена

«Побачення зі смертю»

Сагалов Зіновій

«Кліп»
«Блонді та Адольф»
«Любовні ігри Сари та Елеонори»
«Не вірте добродію Кафці»
«Надбережжя Круазетт»

Самойленко Володимир

«Чисто для тих, хто мертвий або
здатний померти»

Селезньов Віталій

«Незакінчена історія»
«Операція “Ми” та інші пригоди
поросятка Гелі»
«Осінь мелодія»
«Смертельний трюк»

«Чорний дипломат, або Живий
покійник»

Семерякова Аліна

«Сповідь з постаменту»
«Хтось чорненький і хтось білень-
кий»

Сердюк Володимир

«День пригод, або 32 червня»
«М»
«Мене показують на ТБ»
«Розібрати “М” на запчастини»
«Сестра милосердна»
«Справи пенсійні»
«Трое старих і темрява»

*Сердюк Володимир,
Кожелянко Василь*

«Гільйотина»

Симчиц Надія

«Вирію, не зникай...»
«Казка тропічного лісу, або Мальва»
«Корінь троянди»
«Свято зірки, або Бажання, здійс-
нись!»

Сліпець Олекса

«Суд»
«Хроніки першого курсу»
«Яничари»

Слон С.

«Лампа»

Соколюк Остап

«Трагікомедія»

Соколян Марина

«Діалоги богів – 2»
«Душогоуби і дух капіталізму»
«Реторга»

Спалах Лесь

«Дзеркала»

Стельмах Богдан

«Атентат»
«Брати»
«Вовки любові»
«Діти командира»
«Стріла з божого лука»
«Тарас»
«Фрак для доцента»

Стецюра Іван

«Кураж»

Стороженко Леонід

«Аспіранти»

Страшенко Ольга

«Гетьманський сон»
«До нас їде посол»
«Експерсії по святих місцях»
«Зброєносці Науки»
«Корабль-бордель»
«Магія землі»
«Шуба для свахи»

Стриженюк Станіслав

«Судний день. Батурин»

Стронговський Ілля

«Матриця: Для тих, хто бачив
фільм П. Жданова і “Матриця II”
Пере- і за-Вантаження»

Струцюк Йосип

«Декалог самопошану»
«Смерть Хмельницького»

Танюк Оксана

«Мадам і Єва»
«Авва і Смерть»
«Ніч Елеонори день»
«Бездня кличе бездню»

Тарасов Валентин

«Кар'єра»
«Милий розпусник»
«Обережно! На арені хижак!»

«Сезон полювання на кохання»
«Сезон шлюбних ігор»
«Скажена співачка з невідомим»

Тарнавський Юрій

«Гамлетта»
«Жіноча анатомія»
«Карлики»
«Коні»
«Лекція географії»
«Ліжко»
«Ловлення мух»
«Не Медея»
«Останнє прощання»
«Плач»
«Сука-скука/розпука»
«У дантиста»

Тельнюк Галина

«ІБТ»

Товстуха Євген

«Кирило Стеценко»

Трінчук Ярослав

«Берестечко»
«Іван Богун»
«Кожному своє»
«Невільники чужої правди»

Трохименко Василь

«Пахан»

Ульяненко Андрій

«Nightmares on TV»

Ушкалов Олександр

«Агентство Воа Constrictor (авто-
портрет із сороками)»
«Без світла»
«Володар акваріумів»
«Обвал балконів»
«Ойкумена»
«Сто бак\$ів»
«Сьюзи, гном та інші (історія одного
зцілення)»

Фащук Василь

«Княжа слава»

Фольварочний Василь

«Бумеранг»

«Вирок (Обірвані струни)»

«Доки море перелечу»

«Кислые дожди»

«Пересажене серце»

«Пересолений мед»

«Петлюра»

«Спадщина»

«Спокуса»

Фурса Наталка

«Страсті по голосу»

Цвіт (Цвид) Антонія

«Антонія. Корона Євпраксії»

Чвіров Євген

«Петропалацк»

Чемерис Валентин

«Прийом чужоземних богів щоденно»

Чечель Наталія

«Осінь»

Чіл Борис

«Камбіз, або Час крові»

Чугуй Олексій

«Зрадлива доля»

«Кривава прем'єра»

«Сибірська душа»

«Червона Рута»

«Червоний смерч»

«Чорна троянда»

Чупіс Лідія

«Життя на трьох»

«Марія Магдалена»

«Страсті за юродивим»

«Танці гончарного кола»

Чуприна Євгенія

«Цветаєва + Пастернак»

Шеввердіна Анастасія

«Майстер»

Шевчук Валерій

«Брама смертельної тіні»

«Кінець віку (вода життя)»

«Панна квітів»

«Птахи з невидимого острова»

«Свічення»

«Страшна помста»

Шелухін В.

«Книга дощу. Гімн вічний любові»

Шеляженко Юрій

«Поговорімо»

Шинкаренко Євген

«Віолончель»

Шморгун Євген

«Кличу живих»

Штонь Григорій

«Адам і Хева»

«Біля ватри богів»

«День прожитих бажань»

«За крок від неба»

«Його сіятельство Поет...»

«Канон»

«Осінній криз...»

«Після дощу»

«Прикрощі кохання»

Щученко Сергій«Бесса Ме, або Казочка про білого
мотоцикла»

«Вершник без коня»

«Виконується вперше»

«Винахідники велосипедів»

«Давай пограємо»

«Два етюди під одним дахом»

«Завжди лячно однаково»

«Зачаровані потвори»

«Квілт»

«Літаки»

«На відмінно»

«На краю підводного неба»

«Повернення»

«Придурки»

«Приходьте завтра»

«Пробачте, це місце зайняте»

«Релікт»

«Фелічіта»

«Фото на пам'ять»

«Шляхетний дон»

Юхниця Євген

«Нові герої чи жіночий бунт»

Яблонська Ганна

«Консьержка»

Якубовська Марія

«Камасутра»

Ярош Ярослав

«Ватра полонинська або як ми ся
полюбили – сухі дуби цвили...»

«Відважна Марта (Кур'єр провід-
ника ОУН – УПА)»

«Горно пекельне (Степан Руданський)»

«Домовина, або Близнята, або Міт-
ла над Києвом»

«Жіноцтво (Симпатії Івана Франка)»

«Казка про хлопця Дурила»

«Меланка – чесна гадзиня»

«Незламний Спартан (Легендар-
ний сотенний УПА)»

«Репресії»

«Смерть генерала»

«Співцю потрібна воля»

Наукове видання

Тетяна Ігорівна Вірченко

**Художній конфлікт
в українській драматургії 1990–2010-х років:
дискурс, еволюція, типологія**

Монографія

Підписано до друку 2.04.2012.

Формат 60×84/16. Ум. друк. арк. – 19,60. Обл.-вид. арк. – 15,33.

Тираж – 300 пр.

Видавництво ПП «Видавничий дім»

Свідоцтво ДК № 515 від 03.07.2001.

вул. Тухачевського, 26, м. Кривий Ріг, 50063.

Друкарня СПД Щербенок С. Г.

Свідоцтво ДП № 126-р від 12.10.2004.

вул. Рокошсовського, 5/3, м. Кривий Ріг, 50027

(0564)92-20-77