Тетяна Вірченко,
к. філол. наук, доц.

СПЕЦИФІЧНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО КОНФЛІКТУ ЯК ОЗНАКА МАНЕРИ ДРАМАТУРГА В ПЕРЕХОДОВУ ДОБУ

«Стиль – це людина»
Бюффон

У статті йдеться про особливості художніх конфліктів драматургічних творів, написаних у зламовий період. Об'єктом зацікавлень стали п'єси сучасних драматургів 1990–2010 років. Для достовірності висновків добиралися й твори із зарубіжної літератури, які мають спільні мотиви з українськими.
Ключові слова: манера, стиль, художній конфлікт, переходова доба.

Речь идёт про особенности художественных конфликтов драматургических произведений, написанных в переходный период. Объектом исследований стали пьесы современных драматургов 1990–2010 годов. Для достоверности выводов брались и произведения из зарубежной литературы, которые имеют общие мотивы с украинскими.
Ключевые слова: манера, стиль, художественный конфликт, переходная эпоха

The article discusses the features of artistic conflicts dramatic works written in transitional period. The object of interest are pieces of modern playwrights years 1990–2010. For the reliability of conclusions and selected works of world literature, which have common motifs.
Keywords: style, style, artistic conflict, transitional era.

Актуальність порушеної теми зумовлена двома планами. З одного боку, можливостями, які 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 стилем» [цит. за 19, 8]. З іншого боку, у дослідженнях, присвячених художньому конфлікту, питання типовості й індивідуальності зустрічається принагідно, вчені лише зрідка зауважують, що художній конфлікт є складовою стильової єдності твору. Огляд сучасних підручників, навчальних посібників, монографій, присвячених питанням стилю і художнього конфлікту показує, що тільки в праці «Вступ до літературознавства» за редакцією Л. М. Крупчанової стверджено: «Стильова єдність включає структуру твору (композицію), аналіз конфліктів, їх розвиток у сюжеті, систему образів і способи розкриття характерів, пафос твору» [1, 353].

На цьому питання актуальності не завершується. Так, сучасна драматургія зламу століть знаходить своїх дослідників (О. Бондарева, Н. Мірошниченко, М. Шаповал), а творчість окремих представників все ще чекає на свої розвідки. Дослідження індивідуальних стилів письменників дозволило б зрозуміти їх приналежність до літературного періоду. Підставою такій тезі стає думка Н. Чечель: «саме стиль періоду … найкраще відображає мистецьку і соціально-політичну історію епохи, особливості національного стилю – характер нації, неповторність індивідуального стилю – унікальність особистості та її приналежність часу і місцю» [19, 6].

У сучасному літературознавчому дискурсі існують неузгодженості, які потребують розстановки остаточних «наголосів». Так, і досі остаточно не визначені поняття «стиль» і «манера». Частотність уживання останнього незначна. Ураховуючи багатозначність першого, літературознавці дуже рідко намагаються подати окремі визначення авторського стилю, стилю епохи тощо, хоча в праці В. Пахаренка читаємо: «Індивідуальний, авторський стиль – це сукупність, єдність усіх художніх особливостей (ідейно-тематичних, жанрових, мовних) творчості певного автора, що вирізняють його серед інших» [13, 151].

Основні причини слід шукати в етимологічному словнику. Так, слово «стиль» – запозичення з латини, що означає «загострений кіл; гостру палицю для сільськогосподарських робіт; паличку для писання по воску; стиль, спосіб викладу, писемність» [5, 415]. Близьке значення має й лексема «манера»: образ або спосіб дії; сукупність прийомів, характерних рис, особливостей творчості або виконання художніх творів. Походить від лат. manuarius «ручний», далі – із manus («рука»).

Обидва слова походять з латини. Але перше уживалося освіченими людьми Європи весь час, і тому його первісне значення збереглося – воно позначає індивідуальну сторону письма. А друге актуалізувалося тільки в XVI ст. і передає поняття техніки, але такої, яка не є індивідуалізованою, а піддається наслідуванню.

Будуючи вихідні теоретичні положення розвідки, слід наголосити, що стиль ми будемо розглядати з мистецтвознавчих позицій як естетичну категорію, хоча варто враховувати «філологічне розуміння стилю як категорії передусім мовної, як принципів і форм використання мови в художній літературі, організації її зображувально-виражальних засобів і можливостей» [16, 418]. Отже, на думку дослідника, говорити про стиль без дослідження поетики неможливо.

Під стилем пропонуємо розуміти «власний мистецький почерк, не зарегламентованої творчої манери. Цей термін якраз і варто вживати щодо індивідуального стилю, на відміну од стилю загального (течії, напряму, епохи: тут «манера» суто мовно не підходить)» [16, 422]. Під манерою – систему засобів словесного вираження, які притаманні течії, напряму, поколінню.

Доказ на підтвердження наших думок можна знайти в історії зарубіжного літературознавства та мистецтва.

Г.Вьофлін стверджував подвійність стилетворення, яке, «з одного боку, є вираженням свого часу, нації, індивідуальності митця, а з іншого боку, підкорюється іманентним законам саморозвитку художньої форми» [цит. за 17, 58]. А. Данто під «структурою стилю» бачив «структуру індивідуальності, а під «осягненням стилю» – «осягнення характеру особистості» [цит. за 17, 61]. М. Дюфрен уважав, що «стиль – це майстерність, яка дозволяє автору виразити себе і бути собою» [цит. за 17, 61]. Подібні думки дають право О. Устюговій прийти до висновку: «Стиль слід відносити не до діяльності авторської свідомості митця, який контролює процес і результат своєї діяльності, а до спонтанного вияву індивідуальності митця, що знаходиться поза контролем його розуму. Тому стиль розуміють не як якість, якою митець наділяє твір, а як структуру самого тексту, в якому немає поділу на автора і твір» [17, 61].

Крім цього, у XVI–XVII ст. в європейському мистецтві виникла течія – маньєризм (італ. manierismo, maniera – засіб, манера). Отже, манера передбачає наслідування, а стиль – індивідуальність.

Літературознавці називають багато факторів, які зумовлюють стиль письменника. Серед них є зовнішні (дійсність, світогляд письменника, його ідейно-художній розвиток, метод творчості) та іманентні твору художньої літератури (зміст, форма, рід, жанр). Так, Гегель стверджував: «Стилем позначається такий спосіб художнього втілення, який продиктований як умовами матеріалу, так і відповідає вимогам певних видів мистецтв» [3, 305].

Переходова доба доволі часто стає об’єктом зацікавлень літературознавців. Так, В. Силантьєва відзначає, що «перехідна доба як час, що позначає себе гострим відчуттям кризи, хаосу, напружених пошуків нового, демонструє свій драматизм і неоднозначність процесів у громадському, повсякденному житті, впливає на мистецтво як форму художнього відображення» [15, 1]. Тож цілком логічно, що «мистецтво рубіжної доби визначають драматизм і конфліктність, гостре відчуття деструктивних процесів і хаотичних зміщень, в ньому констатована присутність невпорядкованих запозичень, а також мозаїчний спосіб сюжетобудування» [15, 6]. Тож можна припустити, що конфлікт буде характеризуватися динамічністю, гостротою. Такий конфлікт пронизуватиме всі сюжетні лінії твору.

Традиційно ми звикли як перехідну добу визначати злам століть, значно глибше на це питання дивився І. Франко, який твердив: «Те, що говорять про сучасність як перехідний момент, як про час якогось народження, якого інтервалу поміж ніччю і днем – це брехня і нісенітниця. Кожен історичний момент є перехідним моментом, бо історія не стоїть на місці; кожен момент є хвилиною народження і смерті водночас, засіву і жнив разом» [18, 120–121]. Отже, гіпотетично можна уважати, що названі ознаки будуть притаманні й тим творам, які належать історичним моментам, а не лише зламовим.

Оскільки переходова доба загострює конфлікт, відповідно зламова драматургія найбільше відповідає класичним вимогам до драматургічного твору. У постзламову епоху з’являються драматургічні твори з ослабленою

драматургічною складовою. Наприклад, драма для читання пізнього романтизму, драма абсурду в період після Першої світової війни.

Літературознавці принагідно ставлять питання про типове й індивідуальне в конфліктах. Так, індивідуальне забезпечується «індивідуальними особливостями характерів» [4, 173] та неповторністю письменницького світогляду [12].

В. Нефед уважає, що типовість характерів зумовлює драматичний конфлікт [10, 30] і визначає художню цінність п'єси [6, 18].

Про можливість 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» [20, 38].

Я. Ельсберг стверджує: «Індивідуальний стиль не може не «враховувати» не тільки попередній і сучасний досвід індивідуальних стилів, але й історичний досвід тих окремих елементів, із яких складається індивідуальний стиль» [20, 36]. Саме тому глибоко пізнати індивідуальний стиль можна тільки «в широких зв'язках, які охоплюють як матеріал самого життя і зміст літератури, так і світогляд і метод письменника» [20, 39]. Отже, індивідуальний стиль визначає історичний момент, тенденції літератури, світогляд і метод письменника.

Саме тому апробування теоретичних постулатів перевіримо на практиці. Для аналізу обрані повість Олександра Купріна «Олеся» (1898) та літературна драма Миколи Пінчука «Бурштинове намисто» (1994), новела Гі де Мопасана «Пампушка» (1880) та трагікомедія Сергія Носаня «Пампушка 2» (2003), а також чорнобильська трагікомедія М. Наєнка «Отець Антоній» («До неба – пішки») (2010) та оповідання М. Вовчка «Отець Андрій» (1856–1857). Ці твори обрані за об'єкт дослідження, оскільки дозволять простежити специфіку конфлікту як ознаку манери письменника в переходову добу; з'ясувати вплив видових ознак на художній конфлікт; для зіставлення добиралися пари творів, які мають спільні мотиви.

Порядок розгляду творів, запропонованих для аналізу, не є випадковим, оскільки саме ці вони дозволяють простежити особливість художнього конфлікту сучасної української драматургії, яка належить до переходової доби порівняно з творами зарубіжної літератури. При цьому паралелі з творами світової літератури проводяться й відверто прозоро, як, наприклад, це зазначено на титулі п'єси М. Пінчука «Бурштинове намисто» – «Літературна драма за повістю О. Купріна «Олеся»», через алюзії, які встановлюються за назвою п'єси – С. Носань «Пампушка – 2», аж до непрозорих зв'язків – М. Наєнко «Отець Антоній».

У повісті О. Купріна «Олеся» конфлікт відбувається між відьмами (Олеся та її баба Мануйлиха) і селянами Волинської губернії. Олеся переконана у своїх відьомських чарах: «*Ведь у нас в роду чары… Я и сама многое умею*» [7, 112]. Поштовхом до вияву конфлікту стали почуття між Олесею та Іваном. Олеся, щоб

зробити приємне коханому хлопцеві (*«– Милый… какой ты хороший! Какой ты добрый! – говорила она дрожащим голосом. – Я сейчас шла и подумала: как ты меня любишь!.. И знаешь, мне ужасно хочется сделать тебе что-нибудь очень, очень приятное*»),зрікається своїх переконань (*«Нет, голубчик… Может быть, вам и не понравится, что я скажу, а только у нас в роду никто не венчался: и мать и бабка без этого прожили… Нам в церковь и заходить-то нельзя*» [7, 118]) і вирішує піти до церкви, чим викликає обурення громади: «*Может быть, она не поняла натоящего значения этих враждебных взглядов, может быть, из гордости пренебрегла ими. Но когда она вышла из церкви, то у самой ограды ее со всех сторон обступила кучка баб, становившаяся с каждой минутой все больше и больше и все теснее сдвигавшаяся вокруг Олеси. Сначала они только молча и бесцеремонно разглядывали беспомощную, пугливо озиравшуюся по сторонам девушку. Потом посыпались грубые насмешки, крепкие слова, ругательства, сопровождаемые хохотом, потом отдельные восклицания слились в общий пронзительный бабий гвалт, в котором ничего нельзя было разобрать и который еще больше взвинчивал нервы расходившейся толпы*» [7, 147–148]. Конфлікт розв’язується закономірно: Олеся разом з бабусею повинні покинути селище: «*Хата была пуста. В ней господствовал тот печальный, грязный беспорядок, который всегда остается после поспешного выезда. Куча сора и тряпок лежала на полу, да в углу стоял деревянный осов кровати…*» [7, 158].

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.

Остання колізія змальована найгостріше, оскільки виразне спрямування намірів ображеної дівчини: «*Пам’ятатимете ж ви мене! Що ви всі наплачетеся досхочу!*» [14, 30].

Спільним видається представлення авторами внутрішнього конфлікту Олесі: «*Пам’ятаєш, 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…*» [14, 26].

Отже, автори змальовували як зовнішні, так і внутрішні конфлікти. У драматургічному творі конфлікти постають гострішими.

У новелі Гі де Мопасана «Пампушка» зовнішній конфлікт відбувається між представниками різних соціальних статусів: між «жінкою – з так званих осіб “легкої поведінки”» та її супутниками («чеснотливими дружинами», черницями, графом, демократом). І хоча супутники зневажливо поставились до Пампушки,

враховуючи її рід занять, їх ставлення змінилось як тільки ними опанувало почуття голоду. У цій ситуації Пампушка проявила тактовність, комунікабельність. Розвиток конфлікту динамічний. Пампушка заради оточення погодилась поспілкуватись з прусським офіцером: «*Гаразд, але роблю я це тільки ради вас*» [8]. Але прусський офіцер для жінки – ворог: «*Скажіть цій гадині, цій паскуді, цій прусській сволоті, що я нізащо не погоджусь*» [8]. Товариство недовго висловлювало співчуття Пишці, бо наступного ранку їх турботи були спрямовані на себе: «*Зараз усі майже досадували на дівчину за те, що вона таємно не зустрілася з пруссаком і не приготувала на ранок своїм супутникам приємного сюрпризу. Що могло бути простішим? Та й хто б про це довідався? Для пристойності вона могла б сказати офіцерові, що робить це, бо їй шкода своїх бідолашних супутників. Для неї це має так мало значення!*» [8]. Тривалим було умовляння Пампушки врятувати товариство: «дами вдало знаходили делікатні вирази, чарівно витончені звороти для визначення найнепристойніших понять» [8]. Тобто у творі спостерігається нашарування двох конфліктів – внутрішнього Пишки (між огидою до ворога і тиском товариства припинити наражати всіх на небезпеку) і названого зовнішнього. Розв'язка зовнішнього конфлікту очікувана – «*схвильована, зніяковіла, вона боязко підійшла до своїх супутників, але всі, як один, відвернулися, ніби не помічаючи її*» [8].

Отже, жінка «легкої поведінки» виявила здатність чинити проти своєї волі заради оточення.

У трагікомедії С. Носаня «Пампушка – 2» учасники конфлікту визначились не відразу. Спочатку перед читачами постає товариство «вгодованих», «огрядних», «коротко стрижених» чоловіків (екс-міністр і його оточення) та їх коханок. Зібравшись заради тілесних задоволень, чоловіки прагнуть «*вирішувати, яку долю кожен з нас має внести до спільної ка*си» [11, 168].

Зав'язка конфлікту виникає в мить, коли «*з гуркотом розчиняють двері і до вітальні вривається четверо чоловіків у масках*» [11, 174].

Автор представляє два зовнішніх конфлікти: між членами товариства, оскільки Снайпер вимагав «*Бакси хочемо, бакси!*» [11, 176]; між терористами та екс-міністром з його оточенням. Ці два зовнішніх конфлікти породили й внутрішній конфлікт Пампушки, оскільки жінка отримала звинувачення: «*І ти оце таким розкішним молочним тілом ублажаєш цього старого кнура?.. Шлюха ти продажна…*» [11, 178]. Пампушка не отримала підтримки від Лисого (свого коханця): «*Ти ж казав, ти ж обіцяв, що захистиш, на дуель підеш за мене?.. Артурчику?*» [11, 180]. Та й жінки виявляли турботу тільки про себе: «*А чому я?.. Чому я?!. Ви он до нього діло маєте, до нього!.. То й беріть його Соню. З неї починайте…*» [11, 180].

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!» [11, 188].

Розвиток подій динамічний: Пампушка, сприймаючи терористів як ворогів, пручаючись кричить («*Негідники!.. Вбивці!.. Я краще вмру, аніж ляжу під цього чорнозадого!*» [11, 185]), але гостроти додає наслідок («*Шурпа волочить Пампушку до дверей*» [11, 186]).

Розв`язка внутрішнього конфлікту Пампушки співпадає з розв'язкою основного зовнішнього конфлікту: Пампушка розповідає терористам де сховані гроші: «*Якщо він вам не покаже, де сховані гроші, то я сама покажу… У спальні нагорі!.. Тільки в такому місці, що ніхто ніколи не подумає*» [11, 190].

Систему конфліктів п'єси поглиблює ще й конфлікт батьків і дітей, який розгортаэться між бізнесменом Лисим і його нащадками.

Отже, автор не просто запозичує ідею новели Мопассана (*«…є в французького письменника Мопассана оповідання «Пампушка», от ти дуже схожа на головну героїню*» [11, 182]), а й значно поглиблює засобами драми конфлікт – і зовнішній, і внутрішній.

В оповіданні Марка Вовчка отець Андрій – сільський священик, до якого громада звертається, шукаючи допомоги у відновленні справедливості. На мужність і хоробрість як визначальні риси характеру отця Андрія вказує ім'я священика. Про чесність отця дізнаємося зі слів Петра Самійленка: «*Перед смертю Петро казав мені, що під старою черешнею в садку він срібні гроші закопав. «Нехай, – каже, – нашій Оксані буде; і не викопуй їх, жінко, бо вражих ляхів не встережешся. Або отцю Андрію оддай*»» [2, 92].

Оксана – єдина донька Петра Самійленка – «розумне й слухняне дитятко» [2, 92]. Полюбився дівчині Тиміш Кряж: «*Він був не панський, казенний*» [2, 91]. Між молодими панували гармонійні стосунки: «*Кохав і він її дуже. Де було одно, і друге туди біжить. На вечорницях, на улиці – все в парі, як ті голуб'ята. Дожидали вони осені, думали вже побратись. Вже й барвінку на вінок набрали, і рушники наготовили. І такі веселі були, щасливі! Любо було й подивитись, неначе сам помолодшаєш*» [2, 93].

Перше зіткнення між персонажами авторка подає тільки в четвертій частині. Його учасниками є пан і Оксана, на боці якої знаходиться вся громада. Отже, неявним конфліктом у творі є протистояння між панством і селянством, характерне для української літератури середини XIX ст. Причина зіткнення очікувана: «*Побачив Оксану наш пан оконом та й ув'язався за бідною дівчиною. Нема їй стежки вільної; і улицею не перейде, щоб він не догнав та не почав підмовляти… Далі велів її силоміць узяти до покоїв*» [2, 93].

Розвиток подій дуже стрімкий. У тій самій четвертій частині громада «*зібралась… Радились цілий ранок. Положили, щоб Оксану одбити в ляха того ж самого вечора*» [2, 93]. Громада виявила злагодженість: «*Парубки наші кинулись, тільки дзвеніло скло в вікнах, вскочили в покій, вхопили Оксану та й помчали до отця Андрія*» [2, 94].

У розв’язці цього конфлікту активну участь взяв отець Андрій: «*Він удовець, старий-старий; борода довга, біла як молоко. Сидів він, читав святе письмо*» [2, 94]. Тобто отець Андрій – мудра людина, яка обрала шлях служити Богу і людям. Підтвердження мудрості священика можна побачити в умінні розпізнати справжні почуття, служіння людям – у його рішенні: «*Боже благий! Боже мій милостивий! – каже, – Де твоя правда в світі! Діти мої любі! звінчаю я вас; ідіть до церкви*» [2, 94].

Отець Андрій виступає справжнім борцем проти несправедливості й жорстокості панів. Всі його рішення свідомі й виважені. Саме тому він рішуче й переконливо каже пану: «*Бушувати в моїй хаті не годиться. Я старий чоловік і служу господові; утихомиртесь!*» [2, 94]. Його наступна емоційна промова свідчить, що отець Андрій має загальнолюдське уявлення про добро і зло, тобто є носієм не тільки релігійної, а й світської духовності: «*Хотіли ви бідну дівчину погубити… Чи у вас же не було сестри або матері рідної? Схаменіться! Бог не попустив великого гріха, так ви метнулись тоді старого чоловіка обижати! А любите, як люди величають добрим чоловіком*» [2, 94].

Сміливість і впевненість у своїх поглядах дозволяють отцю Андрію отримати перемогу над паном: «*Не обижайте бідних людей! Я сього не попущу, поки жив. Я найду суд і розправу! Йдіть собі з Богом!»* [2, 94].

У п’єсі «Отець Антоній» М. Наєнка все значно складніше.

Для здійснення конфліктологічної інтерпретації пригадаємо, що отець Антоній опинився в селі Берибіси, і це можна інтерпретувати як його місце у двобої з бісами, яких у творі уособлюють Семирід, Недяк, Меркурій Марсович, Перший, Другий і Третій секретарі, а також Лукава. Тобто отець Антоній сам є учасником конфлікту. У цей конфлікт отець Антоній вступає у віці сорока років. Уперше про історію свого життя і 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…*» [9, 18–19].

Отець Антоній сумлінно ставиться до виконання своїх обов’язків, але й дуже добре знає закони держави («*Конституційні закони я вчив у семінарії ретельно. І живу за ними…*» [9, 11]). Для отця Антонія релігія – не справа віри, а справа переконання. У діалозі із Семиродом він каже: «*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!*» [9, 61].

Семирід неспроможний розпізнати високі почуття, тому не розуміє доньки. Отже, крім конфлікту на релігійному ґрунті між отцем Антонієм і Семиродом, виникає «етикетний» конфлікт. Їх розв'язка певною мірою очікувана. Зі слів Ліри, «*отець… Антоній… Підпалив каплицю… І сам кинувся у вогонь!*» [9, 64], – і

переміг бісів, не підкорившись їм. Але Третій секретар зізнається, що «*то була воля партійного неба*» [9, 85], – і біси перемогли отця Антонія.

Наскрізний у п'єсі – конфлікт духовності й антидуховності. Для таких, як Недяк, духовність невідома: «*А я в жодній радянській енциклопедії слова "духовність" не стрічав*» [9, 25]. Отець Антоній – носій духовності («*Усе, що засноване на духовності, завжди буде перспективним…*» [9, 20]): духовності світської, а 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*» [9, 18]).

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…*» [9, 87].

Отже, специфіка конфлікту визначається жанром твору. Якщо в прозовому творі переважає зовнішній конфлікт, позбавлений гостроти, то в драматургічному творі, а особливо творі, написаному в рубіжний період, постає ще й внутрішній конфлікт, зіткнення набирає гостроти.

У наступних дослідженнях варто порушити питання про місце наслідування у творах сучасних драматургів, а також перевірити гіпотезу, що видовий аспект упливає визначає специфіку художнього конфлікту.

1. *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. 2. *Вовчок М.* Твори : В 2 т. / Упорядн. і приміт. О. Білявської, передм. О. Засенка. – Т. 1: Оповідання; Повісті. – К. : Дніпро, 1983. – 439 с. 3. *Гегель Г.* Эстетика : В 4 т. / Г. Гегель. – Т. 1: Лекции по эстетике. – М. : Искусство, 1968. – 312 с. 4. *Горбунова Е.* Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера / Елена Горбунова. – М. : Советский писатель, 1963. – 516 с. 5. *Етимологічний* словник української мови : У 7 т. / О. С. Мельничук (головний редактор). – Т. 5 : Р–Т. – К., 2006. – 705 с. 6. *Катышева Д.* Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр / Д. Катышева. – СПб. : СпбГУП, 2001. – 208 с. 7. *Куприн А. И.* Повести и рассказы / Александр Иванович Куприн. – М.: Художественная литература, 1986. – 351 с. 8. *Мопасан Г.* Пампушка / Гі де Мопасан // http://www.ukrlib.com.ua/books-zl/printthebookzl.php?id=266&bookid=6&sort=1
9. *Наєнко М.* Отець Антоній; "Фауст": п'єси / Михайло Наєнко. – К.: ВЦ "Академія", 2010. – 144 с. 10. *Нефед В. И.* Размышления о драматическом конфликте / В. И. Нефед. – Минск: Наука и техника, 1970. – 120 с. 11. *Носань С.* Монолог : У 2 т. / Сергій Носань. – Т. 2: І на оновленій землі… – Черкаси: Брама-Україна, 2004. – 240 с. 12. *Панков А. В.* Вечное и злободневное: современная проза: конфликты, темы, характеры / А. В. Панков. – М.: Советский писатель, 1981. – 368 с. 13. *Пахаренко В.* Основи теорії літератури : навчально-методичний посібник / Василь Пахаренко. – К. : Генеза, 2007. – 296 с. 14. *Пінчук М.* Бурштинове намисто : літературна драма за повістю О. Купріна «Олеся» / Микола Пінчук. – Рівне: Азалія, 1994. – 40 с. 15. *Силантьєва В. І.* Художнє мислення перехідного часу (російська література і живопис кінця XIX – початку XX століть) : автореф. … доктора філол. наук:

10.01.02 – російська література; 10.01.05 – порівняльне літературознавство / Валентина Іванівна Силантьєва ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2002. – 36 с. 16. *Ткаченко А.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) / Анатолій Ткаченко. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с. 17. *Устюгова Е. Н.* Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля / Елена Николаевна Устюгова. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. – 260 с. 18. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / Іван Франко ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: Є. Кирилюк [та ін.]. – Т. 29 : Літературно-критичні твори (1893–1895). – К. : Наукова думка, 1981. – 664 с. 19. *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. 20. *Эльсберг Я. Е.* Индивидуальные стиль и вопросы их историко-теоретического изучения / Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие / Я. Е. Эльсберг. – М. : Наука, 1965. – С. 34–59.

Олена Колінько,
к. філол. наук, доц.

ПОЕТИКА СТИЛЮ В МОДЕРНІЙ НОВЕЛІ ПОРУБІЖЖЯ XIX-XX СТ.

У статті досліджується поетика модерної новели порубіжжя XIX-XX ст., що постає в різних стильових модифікаціях в творчості українських і російських письменників; висновується, що превалювання рис певного стилю (неоромантизму, імпресіонізму, експресіонізму, символізму тощо) чи стильовий синтетизм є яскравим підтвердженням модернізації поетики цього жанру в означений період.

Ключові слова: модерна новела, поетика стилю, неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм, символізм, стильовий синтетизм.

В статье исследуется поэтика модерной новеллы порубежья XIX-XX вв., которая предстает в различных стилевых модификациях в творчестве украинских и русских писателей; подытоживается, что превалирование признаков определенного стиля (неоромантизма, импрессионизма, экспрессионизма, символизма и т.д.) или стилевой синтетизм является ярким подтверждением модернизации поэтики этого жанра в указанный период.

Ключевые слова: модерная новелла, поэтика стиля, неоромантизм, импрессионизм, экспрессионизм, символизм, стилевой синтетизм.

The article examines the poetics of the modern novel on the border of the XIX-th and the XX-th centuries that has been found in different style modifications in the Ukrainian and Russian writers' works; it is concluded that the prevalence of features of a particular style (neo-romanticism, impressionism, expressionism, symbolism, etc.) or stylistic synthesis is a clear sign of modernization of poetics of this genre in the designated period.

Keywords: modern short story, poetry of style, neo-romanticism, impressionism, expressionism, symbolism, stylistic synthesis.

Новела порубіжжя розвивалася у взаємодії різних стильових течій і в річищі естетико-філософських практик модерністського дискурсу. Тому *метою* цієї студії є з'ясування проблем поетики стилю жанру, виходячи із засадничих прерогатив літературної доби модернізму, адже, як зауважує М.Храпченко,