

ДРАМАТУРГІЯ ЯК ОБРАЗ СОЦІАЛЬНОГО КОНФЛІКТУ

Дана стаття базується на думці, що сучасна драматургія як явище мистецтва залежить від закономірностей розвитку соціального конфлікту. Автор вважає, що мистецтво драматургії не будується на штучно змодельованих конфліктах, а реагує на зміну сучасних явищ соціуму відповідно до проблем часу, структури суспільства, епохи і знаходить свого глядача через засоби виразності театрального мистецтва.

Ключові слова: соціальний конфлікт, образ конфлікту, соціальні явища, драма, драматургія, театральна дія.

Данная статья базируется на мысли, что современная драматургия как явление искусства зависит от закономерностей развития социального конфликта. Автор считает, что искусство драматургии строится не на искусственно смоделированных конфликтах, а реагирует на изменения современных явлений социума в соответствии с проблематикой времени, структурой общества, эпохой и находит своего зрителя через средства выразительности театрального искусства.

Ключевые слова: социальный конфликт, образ конфликта, социальные явления, драма, драматургия, театральное действие.

The given article is based on opinion that modern dramaturgy as an art phenomenon depends on the regularities of social conflict. The author believes that drama art is not built on artificial conflicts but responds to the change of modern social events according to time problematic, social structure, epoch and finds its spectator through the means of theatre art expressiveness.

Key words: social conflict, character of conflict, social phenomenon, drama, dramatic art, theatrical action.

У сучасному суспільстві з його тенденціями відновлення й реформування усе більш важливим стає здатність театрального мистецтва пізнавати й розкривати сучасні суспільні протиріччя. Що ж може відбутися на сцені крім того, що одна людина сказала «ні», а інша «так». Між зіткненням «так» і «ні» безліч відтінків, але без цього зіткнення й бути нічого не може. Без нього немає конфлікту. Але наскільки ж різними силовими лініями історії, моральності, філософії, якими різними класовими й соціальними позиціями можуть бути пронизані ці «так» і «ні». Сьогодні на межі століть і тисячоліть у нашому суспільстві ми відчуваємо потребу у відродженні «чеховського» типу конфлікту, що розглядається у дослідженнях Б. Зінгермана драматургії Ібсена, Стрінберга, Чехова, персонажі якої вступають у боротьбу не стільки один з одним, скільки із силами, що розташовані поза особистостями, що перебувають поза сценічною площадкою: безжалісним часом, з невідомими історичними вибухами, з «звуком струни, що лопнула», якщо використовувати образ самого А.П. Чехова, у роботі В.

Волькенштейна «Драматургія», у якій йде мова про необхідність у драмі нестримної драматичної боротьби, що ґрунтується на протиріччі інтересів персонажів, роботі А.А. Анікста «Теорія драми від Аристотеля до Лессінга», а також роботі Б. Шоу «Квінтесенція ібсенізму», де автор у полемічній манері пише про застарілу драматичну техніку «гарно створеної п'єси», якій він протиставляє драму сучасну, засновану не на зовнішній дії, а на дискусії між персонажами, тобто на конфліктах, що будуються на зіткненні різноманітних ідеалів (на думку Б. Шоу, сучасні п'єси починаються з дискусії, що заснована на динаміці думок і почуттів персонажів). Цього, відверто кажучи, майже не знайдеш у вітчизняній драмі. Зацікавлення викликає також «горьківський» тип конфлікту (народжується у драмі в «зіткненні характерів»). Ці типи конфліктів доповнюють один одного й взаємонеобхідні, як взаємонеобхідні Чехов та Брехт... Актуальність теми важлива тому, що ми зіштовхуємося сьогодні не з недбайливістю одних і героїчних діянь інших, але із системними проблемами, які вимагають нових підходів до цілісних систем, комплексних структур, а не того, щоб замінити поганого керівника на гарного. Хіба в «застійний термін» було мало гарних керівників і взагалі гарних людей? Думаю, що не мало. Але сама система життя паралізувала їхню волю, і вони переживали те, що герої «Вишневого саду»: не діяли, відчуваючи наближення катастрофи, на щастя не діяли не всі. Сьогодні ми переживаємо період не менш вагомий для долі нашої країни, усього світу, ніж початок ХХ ст., коли затверджувала себе «нова драма». Часто можна чути критичний рецепт: сьогодні можна писати глибше, відвертіше, ніж за старих часів. Думаємо, це трохи прямолінійно. Якби вся справа була в тому, щоб «відвертіше» й «гостріше», не замовчали б так надовго В. Розов і І. Друце, А. Гельман і М. Рошін, А. Дударев і А. Казанцев. Швидше за все, ми є свідками нового процесу в театральному мистецтві, спрямованого на народження якісно нового типу конфлікту, що вбере в себе, але й спростує конфлікти попередні, виб'є нас зі стану «очікування» і підштовхне до дії.

На жаль, сьогодні бракує досліджень, що розглядають цю тему під кутом зору відносин сучасної драматургії та соціальних конфліктів і явищ. Тому мета цієї статті – показати, що будь-яка драматургія, а сучасна драматургія тим більше, покликана зображувати і відтворювати історичні події, події сучасності і «тримати руку на пульсі часу». Можна сказати, що драматург, який не зміг у своїй п'єсі торкнутися хоча б однієї з проблем, що хвилюють сучасну людину, швидше за все, не впорався зі своїм завданням. Але предмет зображення драматургії завжди перебільшений, концентрований (згадаємо Володимира Маяковського: «Театр не дзеркало, але телескоп!»), практично завжди драматургічний добуток створює образ конкретного соціального конфлікту, що лежить у його основі і спирається на зовсім конкретну, реальну людську ситуацію. Бути злободенним, актуальним, не вести глядача від реалій сучасного світу – тільки така драматургія має шанс заволодіти увагою сучасного глядача, втягти його у співпереживання театральному дійству, перетворитися в процес злиття глядача і художника, зацікавити типовістю, правдивістю образу, створеного драматургічного світу.

Співчувати неправдивому, невпізнанному на будь-якому рівні – побутовому, підсвідомому, фантазійному, психологічному, соціальному в будь-якому жанрі – глядач не стане. Він відчує фальш, надуманість, відчує, що це – не про нього. Тому типовість,

переконливість створених драматургом людських стосунків є невід'ємною частиною драматургії. П'єси, як повітря, необхідний конфлікт, заснований на сучасній проблематиці. Колись поруч з радянською драматургією виникла так звана «теорія безконфліктності», яка стверджувала, що в соціалістичному суспільстві не може бути ніяких соціальних конфліктів, тим більш антагоністичних, що відбулося в відсутності проблем деяких творів, де зображувалася «боротьба гарного з найкращим». Але теорія давно себе зжила, а соціальні конфлікти продовжують жити в людському суспільстві, розвиватися, змінюючи свої кольори, і при цьому складають невід'ємну частину, що заслуговує на увагу справжньої драматургії. Конфлікти, що є постійною властивістю відтвореного життя, його життєвою характеристикою, (бо життя без конфліктів не існує), дуже важливі в драмі. Драма стала широко освоювати внутрішню дію і конфлікти, що характеризуються постійністю, значно пізніше, ніж епічні жанри. Якісне зрушення в драмі відбулося лише на межі ХІХ–ХХ ст.: у Ібсена, Шоу, Горького, Метерлінка, у п'єсах Чехова, деяких творах Толстого – з їх глибоким внутрішнім психологізмом і напругою. Осмислюючи досвід Ібсена, Б. Шоу підкреслював стійкість і сталість конфліктів, що відтворюються ним, і розцінював це як природну норму сучасної драми. В основі зрілої Чеховської драматургії вже лежать нетрадиційні зовнішні конфлікти між пригнобленими і їхніми жертвами, що нападають і обороняються, не перипетії боротьби між персонажами, а тривалі, що не міняються у своїй основі, несприятливі дії.

Стійкі конфліктні ситуації постійно впливають на них – взагалі, незалежно від обставин даного моменту. Героїв обтяжують вічні теми, проблеми, що обумовлюють соціальний конфлікт: особиста самотність, розчарування в кумирах, нерозділена любов, невдале сімейне життя, побутове безладдя, самореалізація, байдужість навколишніх, а головне – загальні обставини, у яких проходить їх існування. На цьому незмінному тлі зовнішні зіткнення між героями з'являються як щось суто другорядне.

Мистецтво ХХ ст. втягнуло у свою сферу найглибші життєві конфлікти, які мають форму стійких положень, що вкрай повільно міняються, а не рухливих процесів, що інтенсивно протікають і вирішуються волею окремих людей. З художнім збагненням різнобічних зв'язків характерів людей з обставинами навколишнього буття форма окремих перипетій і конфліктів стає усе більш тісною. Життя вторгається в драматургію широким потоком переживань, роздумів, вчинків, подій, які стає сутужніше укладати в межі класичної гегелівської колізії і традиційної зовнішньої дії. Ф. Енгельс, обґрунтовуючи принципи реалістичного мистецтва, відзначав, що літературні герої повинні черпати мотиви своїх вчинків не в «індивідуальних примхах», а в «історичному потоці, що їх несе» [9]. Якщо у драматургії з традиційним конфліктом, зовнішньою дією, численними перипетіями виявлялися, в основному, «індивідуальні примхи» героїв, то внутрішня дія створює передумови для розкриття зв'язків між особистістю героя і потоком історії. «Внутрішня» драматична дія є формою відображення того часу, коли помітно зростає критична самосвідомість суспільства і різко активізуються духовні пошуки.

Стійкі життєві конфлікти, що виявляються за допомогою цього типу драматичної дії, цілком закономірно превалюють в епоху, коли становлення людського характеру починає безпосередньо залежати від суспільних відносин у цілому, коли питання про

долю особистості починає сприйматися як питання про стан усього суспільства, коли індивідуальні долі все тісніше зв'язуються із широким потоком історії, коли постановка питання про людину, що починає боротися тільки за «місце під сонцем», себе вичерпала і на черзі встає проблема особистості, відповідальної за власну долю і долю людей, які її оточують.

Перед драматургією останнього століття з усією гостротою поставали завдання, вирішувати які письменникам і, зокрема, драматургам треба було вже не на шляхах традиційної зовнішньої дії. Те ж саме ми спостерігаємо і сьогодні.

Сучасні автори також аж ніяк не схильні сковувати своїх героїв необхідністю постійно з кимсь боротися на очах читачів і глядачів. Мистецтво ХХ століття усе більше прислухалося до Чехова, який говорив про те, що люди не щодня і не щохвилини роблять щось з ряду геть вихідне. Воно все наполегливіше остерігалось «лихого» закручування сюжетів – сліпої, бездумної прихильності до ефектних дізнавань, перипетіям і іншим атрибутам зовнішньої дії, адже справжня драматургія прагне зображувати людей у їх широких і різноманітних зв'язках з дійсністю, розглядати характери своїх сучасників у їхніх відносинах до світу в цілому, що розглядають великі світоглядні питання, що переживає загальний стан речей і прагне усвідомити своє місце в житті [14].

Конфлікт п'єси, як правило, не рівняється якомусь життєвому зіткненню в його побутовому вигляді. Він узагальнює, типізує протиріччя, яке художник, у даному випадку – драматург, спостерігає в житті. Зображення того або іншого конфлікту в драматургічному творі – це спосіб розкриття соціального протиріччя в боротьбі. Залишаючись типовим, конфлікт, разом з тим, персоніфікований у драматургічному добутку в конкретних героях, «олюднений» [3]. Соціальні конфлікти, зображені в драматургічних творах, природно, не підлягають ніякій уніфікації за змістом – їхнє число і розмаїтість безмежна. Однак способи побудовування драматургічного конфлікту носять типовий характер. Розглядаючи драматургічний досвід, можна говорити про типологію структури драматургічного конфлікту, про основні види його побудови.

Герой–Герой. За цим питома побудовані конфлікти Любов Ярова і її чоловік, Отелло і Яго, Моцарт і Сальєрі та ін. У цьому випадку автор і глядач співчують одній зі сторін конфлікту, одному з героїв (або одній групі героїв) і разом з ним переживають обставини боротьби з протилежною стороною. Автор драматургічного твору і глядач завжди повинні знаходитися по один бік, бо завдання драматурга в тому, щоб зробити глядача своїм однодумцем. В. Маяковський справедливо говорив про те, що не треба носитися з ідеями по сцені, треба, щоб глядач ішов з ними з театру...

Інший вид побудови конфлікту: Герой–Глядацька зала. На такому конфлікті, звичайно, будуються твори сатиричні. Глядацька зала сміхом ніби заперечує поведінку і мораль сатиричних героїв, які діють на сцені. Це п'єси того ж В. Маяковського «Містерія-буф», «Клоп», «Лазня», М. Старицького «За двома зайцями». Позитивний герой у цьому спектаклі – казав про «Ревізора» його автор Н.В. Гоголь, – знаходиться в глядацькій залі.

Третій вид побудови конфлікту: Герой–Середовище, якому він протистоїть. У цьому випадку автор-драматург і глядач знаходяться ніби в третій позиції, спостерігають і героя і середовище з боку, стежать за перипетіями боротьби, не обов'язково приєднуючись до тієї або іншої сторони. Драматург ніби надає право глядачеві у його

симпатії у той чи інший бік. Яскравими прикладами такої побудови конфлікту є «Гамлет» Шекспіра, «Горе від розуму» Грибоедова, «Гроза» Островського. Зрозуміло, такий характер розподілу конфліктів не можна сприймати абсолютно. У багатьох творах, особливо сучасної драматургії, можна спостерігати поєднання видів побудови конфлікту. Якщо, наприклад, у сатиричній п'єсі поряд з негативним персонажем є і позитивний герой, крім основного конфлікту Герой-Зоровий зал, можна побачити й інший – конфлікт Герой–Герой [2]. Предмет зображення в драмі – не життя взагалі, а той або інший конкретний соціальний конфлікт, персоніфікований у героях даної п'єси. Можна сказати, що дія драми побудована на соціальному конфлікті, вона живе конфліктом, що є для неї живильним. Дія, отже, – не взагалі кипіння життя, а даний конфлікт у його конкретному розвитку [1].

Джерелом драматизму є саме життя. З реальних протиріч розвитку суспільства бере драматург конфлікт для зображення у своєму творі. Він суб'єктивує його в конкретних героях, організує його в просторі і в часі, дає, інакше кажучи, свою картину розвитку конфлікту, створює драматичну дію. «Драма є наслідуванням життя лише в найзагальнішому змісті цих слів» (Аристотель). У кожному даному творі драматургії дія не списана з якоїсь конкретної ситуації, а створена, організована, виліплена автором.

Створення драми як образу соціального конфлікту розвивається наступним шляхом:

- протиріччя розвитку суспільства;
- типовий конфлікт, що об'єктивно існує на ґрунті даного протиріччя;
- його авторська конкретизація – персоніфікація в героях твору, у їхніх зіткненнях, у їхньому протиріччі і протидії один одному;
- розвиток конфлікту (від зав'язки до розв'язки і фіналу), тобто вибудовування дії.

Автор, який зображує соціальний конфлікт, завжди знаходиться на якомусь одному боці. Його симпатії а, відповідно, і симпатії глядачів – одним героям, а антипатії – іншим. При цьому поняття «позитивні» і «негативні» герої – поняття відносні і не дуже точні. Мова в кожному конкретному випадку може йти про позитивних і негативних героїв з погляду автора даного твору. У нашому загальному розумінні сучасного життя позитивний герой – це той, хто бореться за твердження соціальної справедливості, за прогрес, за свої ідеали. Герой негативний, відповідно, – той, хто йому суперечить в ідеології, у політиці, у світогляді, у поведженні, у відношенні до людей [5]. Герой драматургічного твору – завжди відображення свого часу, і з цього погляду вибір героя для драматургічного твору носить теж історичний характер, визначається історичними і соціальними обставинами. В перші кроки радянської драматургії знайти позитивного героя було для авторів справою не такою ж і складною. Негативним героєм був усякий, хто тримався за вчорашній день – усі, хто боровся проти радянської влади. Відповідно, позитивного героя легко було знайти серед революціонерів, діячів партії, героїв громадянської війни тощо. Сьогодні завдання знайти героя – значно складніше, бо соціальні зіткнення перейшли в іншу площину, придбали різноманіття відтінків і не виражені настільки антагоністично, як це було в роки революції і громадянської війни або пізніше, у роки Великої Вітчизняної. Розподілити героїв на «наших» і «не наших» у творах, присвячених цим темам, було не складно ні для авторів, ні для глядачів. Це

давало матеріал для роботи лише чорною і білою фарбою, зображуючи з цих позицій «позитивних» і «негативних» персонажів.

Гостра соціальна боротьба, як ми бачимо, відбувається і зараз, і в сфері політики, і в сфері виробництва, і в сфері моральної, у питаннях права, норм поведіння, культури і мистецтва тощо. Драматизм життя, зрозуміло, ніколи не зникне, поки існує людина, як суб'єкт світобудови. Боротьба між рухом і інертністю, байдужістю і горінням, широтою поглядів і обмеженістю, шляхетністю і низькістю, пошуком і самозаспокоєнням, між добром і злом у широкому сенсі цих слів, існує завжди і дає можливість для пошуків героїв як позитивних, яким ми симпатизуємо, так і негативних. Вище вже зазначалося, що відносність поняття «позитивний» герой складається ще й у тому, що в драматургії, як і в літературі взагалі, у деяких випадках герой, якому ми співчуваємо, не є прикладом для наслідування, зразком поведіння щодо життєвої позиції. Важко віднести до позитивних героїв з цих точок зору Катерину з «Грози» і Ларису з «Безприданниці» А.Н. Островського. Ми щиро співчуваємо їм як жертвам суспільства, що живе за законами звіриної моралі, але їхній спосіб боротьби зі своїм безправ'ям, приниженням, ми, природно, відкидаємо. Головне ж полягає в тому, що в житті взагалі не буває людей абсолютно позитивних або абсолютно негативних. Якби люди поділялися в такий спосіб у житті, а відповідно й у драматургії, і людина «позитивна» не мала б причин і можливостей виявитися «негативною» і навпаки, – мистецтво втратило би зміст. Воно позбавилося б одного зі своїх найважливіших призначень – *сприяти поліпшенню людської особистості*. Одне із золотих правил створення образу персонажа – «шукай у негативному герої позитивне, а в позитивному відповідно негативне» – не втратить свою актуальність і силу ніколи, якщо мова йде про драматургію, що створена за законами життєвої правди.

Герой драматургічного твору, на відміну від героя прози, який, звичайно, докладно і всебічно описує сам автор, характеризує себе, на думку А.М. Горького, «самостійно», своїми вчинками, своїм життєвим кредо, без допомоги авторського опису. Це не значить, що в ремарках не можна дати короткі характеристики героям. Але не можна забувати, що ремарки пишуться для режисера і виконавця. Глядач у театрі найчастіше їх не почує. Так, наприклад, американський драматург Теннессі Уільямс дає в ремарці на початку п'єси «Трамвай бажання» нищівну характеристику її головному героєві Стенлі Ковальському. Однак перед глядачами Стенлі з'являється цілком респектабельним і навіть симпатичним. Тільки в результаті його вчинків він виявляє себе, як егоїст, лицар наживи, гвалтівник, як зла і жорстока людина. Ремарка автора призначена тут тільки для режисера і виконавця, хоча право знати її глядачу – справа суто індивідуальна, авторська і її втілення можна віддати на відкуп баченню режисера, його фантазії і задумові.

Міняється епоха, час – міняється кут зору на соціальний конфлікт кожної людини як особистості в суспільстві. Одні проблеми відходять на другий план, інші виходять уперед, загострюються. Міняється зміст, проблематика, актуальність драматургії як відображення соціального конфлікту.

У 60–80-ті рр. ХХ ст. у суспільстві, особливо серед інтелігенції, були поширені, наприклад, пацифістські настрої. Пацифістські фільми знімав Тарковський. Пацифістські

п'єси писав Володін, пацифістами були радянські хіпі (хоча цей рух не мав у нас такого розмаху, як в Америці), звертання інтелігенції до релігії теж виникало з пацифістських настроїв [19]. Якщо і воювали, то із самою системою. Але та війна була іншою – її зброєю було слово. Звичайний радянський інтелігент ховав своє невдоволення, таємно читаючи саміздатівську літературу і лаючи політичний режим. Деякі одинаки-радикали ставали дисидентами і вступали із системою у відкриту війну. Зараз життя багато в чому жорсткіше, зліше. І війна, перетворившись у тотальну, йде не із системою, а всередині неї. Війна за виживання. Цікава з цієї точки зору і концепція мислителя епохи Освіти Томаса Гоббса про «війну всіх проти всіх», у якій про соціальні конфлікти у країні говориться, як про «*природний стан суспільства*».

У 60-ті рр. ХХ ст. актуальною була тема некомунікабельності, зацикленості на особистих проблемах – це засуджувалося. Звеличувалися відкритість, довіра, взаємодопомога. Театр «Сучасник» наприкінці 60-х грав чеховську «Чайку» саме як п'єсу про некомунікабельність, про те, що люди не чують один одного і тому страждають [19]. Це було ідеалістичне десятиліття. Суспільство ще не розшарувалося. Розшарування почалося в 70-ті рр. ХХ ст., і тоді Людмила Петрушевська написала п'єси про життя в комуналках, Остап Вишня – свої гумористичні добутки («Сусіди лихі – вороги тяжкі»). Вони зафіксували цей процес.

Люди з комуналок були не такими, як люди з окремих квартир, тим більше кооперативних. Але це було ще одне загальне життя, що не забуло про свої джерела – післявоєнні двори тієї пори, коли діти проводили багато часу на вулицях, незалежно від свого походження, і за них ніхто не боявся. У 90-х рр. ХХ ст. процес розшарування зайшов далеко. У суспільстві виявилися контрасти, гостро оголилися соціальні конфлікти. І як результат – відчуження визначених груп молоді від соціуму. У великих містах дітей перестали пускати на вулиці – це ставало небезпечним. Вуличне життя 90-х років зовсім не те, що вуличне життя 60-х. Усі ці теми, яких неможливо не торкнутися в сучасній драматургії, завжди знаходилися під пильною увагою талановитих драматургів, що гостро відчують тенденції розвитку суспільства.

Художники, а точніше драматурги, що сформувалися в 90-ті рр. ХХ ст., несуть у своїй творчості образ свого десятиліття, відбитий в їхній драматургії, як комплекс зовсім інших проблем і переживань, ніж в інтелігентській драматургії 60–80-х років, що недвозначно ставила питання про неприпустимість крові і насильства. У тій драматургії нерідко ідеалізували людину, поетизували дивака, що не вміє постояти за себе. Типи, що зустрічаються в Олександра Володіна, співака інтелігентних диваків зі слабкими м'язами, але з добрим серцем і багатим духовним світом, сьогодні вже раритети. Зовсім не на них орієнтуються молоді автори-драматурги 90-х рр. ХХ ст. Можливо, вони про них не чули або не прийняли серйозно. Життя в їхніх п'єсах усе більше уявляється, як жорстока гра, що у будь-який момент може обернутися реальністю. У центрі їхньої драматургії найчастіше молоді люди, продукти сучасного суспільства, що не мають досвіду старших, котрим немає до них ніякої справи. Вони кинуті в умови виживання, і до елементарних людських понять і істин – «людина не повинна вбивати», «у житті повинен бути зміст і мета», «духовне повинно переважати над матеріальним» – приходять через естетику вулиці – часто жорстоку і нелюдську. У

центрі п'єси молодого драматурга Юрія Клавдієва «Збирач куль» драма підлітка, якого не розуміють вдома (росте без батька з вітчимом), у школі – примітивні формалістичні моралі, у дворі озлоблені підлітки, які перетворилися в справжніх бандитів. Сцени бійок і крові для хлопчиська не щось надзвичайне, що можна побачити в кіно, а те, що відбувається тут, поруч з тобою, щодня. Одну з таких сцен, де вбивають хлопчиська за те, що він вчасно не приніс гроші, герой спостерігає разом із своєю однокласницею. І якщо в дівчинки вона викликає страх і жах, то в самого героя страху немає. Він лише підходить до трупу, виймає з кишені запальничку і кладе туди свою, при цьому розповідаючи дівчинці красиву легенду про такого собі Демонодиджея, що «піднімає мертвих» і «незабаром буде тут». Герой називає себе членом таємної секти «Збирачів куль», що воює зі злом, що зброя «Збирачів куль» священна і що в нього самого є три пістолети: пістолет Світла, пістолет Питьми і пістолет Милосердя. Узагалі фантазії для героя – спосіб жити, жити в грі. Його легенда про «збирачів куль» – теж гра. За рахунок гри він іде з реального світу у світ уяви, ілюзій, де йому все підвладно, де він у силах щось змінити. Так йому легше перенести жах дійсності. Згадаємо відомий епізод з давньої п'єси Віктора Розова «Нерівний бій», у якому хлопчисько рубає шашкою громадянської війни нові меблі. Він тим самим відновлював справедливість, захищаючи справу батьків і дідів. Його гнів був спрямований проти племені споживачів. Шашка громадянської війни – зброя символічна. У п'єсі Юрія Клавдієва, написаної піввіку поспіль, теж виникає зброя, але вже не символічна – це ніж. Його вручає героєві його уявний друг, вручає урочисто і дбайливо, як найбільшу цінність. Тут ніж – це не шашка, як данина героїчному минулому, але і не іграшка, не забава. Він цілком може стати знаряддям убивства. І саме спробу вбивства починає герой Клавдієва, коли вплутується в бійку зі старшокласником, що вимагає щораз гроші, ставить його «на лічильник». У п'єсі молодого драматурга немає мудрих дорослих. Є тільки розгублені, душевно поранені підлітки, які грають у жорстокі ігри з реальністю [19].

Талановита драматургія, будь це драматург-класик або молодий драматург, завжди правдива, це літопис часу, його відображення, це образ, виражений через призму внутрішнього світу і погляду художника, його людських цінностей, життєвої мудрості, філософії особистості, творчості, цивільної позиції.

Те, що відбувається в нашому житті останні двадцять років, коли країна різко змінила свій курс, навряд чи можна пояснити з якоїсь зваженої, об'єктивної точки зору. Для об'єктивного погляду час ще не прийшов. Наше життя повне контрастів, протиріч, взаємовиключних соціальних явищ. Люди різних прошарків між собою не стикаються, створюють своє відособлене середовище. Чи може бути в такому різноманітному, різномовному світі універсальна ідеологія?.. Сьогодні в кожного своя істина. Таке і мистецтво, і, звичайно ж, драматургія. При цьому ми усе-таки відчуваємо, як зрушилася вона, змінилася за останні п'ятнадцять років, як пішли або ідуть, втрачаючи енергію, одні творчі ідеї і приходять інші. Як народжуються нові художники, драматурги і створюються нові театри. Але все це різноманітний і хаотичний рух неможливо привести до загального знаменника.

Історики і теоретики театру наголошують, що в Україні, так само як і в цілому світі, драматургія та театральне мистецтво вступило у фазу постмодернізму як

основного художнього напрямку: принцип повторюваності найголовнішого епізоду, тяжіння до стилізації, ремінісценцій, алюзій, переінакшення, конгломерата жанрів, міфотворення тощо (і на це взагалі вказують кращі вистави в 107 театрах України за 2000–2008 рр.) [18]. Варто перечитати п'єси В. Остапова «Смороду не чули про Клааса», В. Канівця «Хочу бути президентом», Неди Нежданой «Коли повертається дощ», Анни Багряної «Пригости мінігоріхами», Світлани Новицької «Шинкарка», Надії Симчич «Казка тропічного лісу, або Мальва» та ін. Усі ці п'єси за формою найсучасніші, і йдеться в них вже про прагнення поєднати, взаємодоповнити годиною цілком протилежні думки багатьох людей, реалій, філософій, напрямів. Але визначити найважливіші особливості сучасного драматургічного та театрального процесу ще дуже важко, адже більшість режисерів старшого покоління воліють звертатися до театралізації класичної прози чи поезії, ніж братися за першопрочитання нової модернової п'єси навіть найкращого драматурга (проблема – визначення своєї власної позиції, її актуального звучання сучасним художником, знайти в собі творчі сили відобразити різноманіття соціальних конфліктів сучасного суспільства) [18]. Прикладом може служити трагікомедія Анатолія Крима «Заповіт цнотливого баб'я» у Національному театрі ім. Лесі Українки (реж. В. Малахов): отут вона поставлена справді за законами трагікомедійного жанру, а в інших театрах пішла як чиста комедія. П'єса дуже приваблива і «виграшна», але вимагає інтелектуального ключа до її сценічного рішення – і не всім це вдалося. Визначити своє ставлення до процесів, що відбуваються у суспільстві, дати оцінку соціальним конфліктам і явищам – завдання надзвичайно важке не тільки для режисерів, але і звичайно ж, у першу чергу, драматургів.

Драма сьогодні немов розбилася на тисячі осколків. Кожен із драматургів пише про свій шар дійсності. Але Володін, Розов, Арбузов описували єдиний і неподільний соціум, створювали моделі і ситуації, загальні для усіх [19]. Зараз одна група людей нічого не знає про життя іншої групи, у кожній – свій соціальний і психологічний досвід, свої цінності, критерії бачення світу, поняття про добро і зло. Тому герої п'єс одного автора, який розглядає, наприклад, життя підлітків з периферійних міст, які ніколи не зустрінуться з героями п'єс іншого автора, який розповідає про представників бізнесу або середній клас столиці. Але в сукупності вони пишуть про те, що ми називаємо сучасним життям, соціальною дійсністю. Деякі п'єси часом неможливо зрозуміти і прийняти, якщо не знати середовище, у якій вони народилися і для їхнього розуміння необхідно звертатися до соціального аналізу, до біографії драматурга, бо тільки конкретний людський досвід може висвітлити суть показаних у драматургії проблем соціальних конфліктів і явищ.

Таким чином, підсумовуючи все вищесказане, можна зробити наступні висновки. Джерелом драматизму є саме життя. З реальних протиріч розвитку суспільства бере драматург конфлікт для зображення у своєму творі. Він суб'єктивує його в конкретних героях, організує його в просторі і в часі, дає, інакше кажучи, свою картину розвитку конфлікту, створює драматичну дію. Дотримання єдності дії – це, власне кажучи, дотримання єдиної картини розвитку основного конфлікту. Він, таким чином, є умовою для створення цілісного образу конфліктної події, що зображується в даному творі. Єдність дії – картина розвитку безперервного під час п'єси основного конфлікту – є

критерієм художньої цілісності твору. Порушення єдності дії – підміна конфлікту, укладеного в зав'язці – підриває можливість створення цілісного художнього образу конфліктної події, неминуче серйозно знижує художній рівень драматичного твору. Предмет зображення в драмі – не взагалі життя, а той або інший конкретний соціальний конфлікт, персоніфікований у конкретних героях даної п'єси. Дія, отже, – не взагалі кипіння життя, а даний конфлікт у його конкретному розвитку. Саме в цьому і полягає особливе значення соціального конфлікту як образу драматургії.

Література

1. Аристотель. *Об искусстве поэзии*. – М., 1957; 2. Аникст А. А. *Теория драмы от Аристотеля до Лессинга*. – М. : Наука, 1967; 3. Аль Д. Н. *Диалог. Пьесы*. – Л, 1987. Предисловие; 4. Блок В. *Система Станиславского и проблемы драматургии*. – М., 1963; 5. Брехт Б. *Избранные произведения*. – М., 1976; 6. Волькенштейн В. М. *Драматургия*. – Изд. 5-е. – М., 1969; 7. Горбунова Е. Н. *Вопросы теории реалистической драмы. О единстве действия и характера*. – М., 1963; 8. Кнебель М. О. *О том, что мне кажется особенно важным*. – М., 1971; 9. Маркс К. и Энгельс Ф. *Об искусстве*. – В 2-х т. – М., 1976; 10. Поляков М. Я. *Теория драмы, поэтика*. – М., 1980; 11. Сахновский-Панкеев В. А. *Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь*. – Л., 1969; 12. Туманов И. М. *Режиссура массового праздника и театрализованного концерта*. – М. : Просвещение, 1976; 13. Хализев В. Е. *Драма как явление искусства*. – М. : Искусство, 1978; 14. Чечётин А. И. *Основы драматургии театрализованных представлений*. – М., 1981; 15. Шоу Б. *О драме и театре*. – М., 1963; 16. *Конфликтология : Учеб. / Под ред. проф. Л. М. Герасиной и М. И. Панова*. – Харьков : «Право», 2002; 17. Емельянов С. М. *Практикум по конфликтологии*. – 3-е изд. – СПб. : Питер, 2009; 18. *Театр і драма початку ХХІ століття // Українська культура*. – січень, 2009. – С. 16–17; 19. *Жестокие элегии Юрия Клавдиева. Цикл «Дети девяностых» // Театр*. – № 29. – 2007. С. 38–43.