

8. Лист М. Кропивницького до А. Маркович від 11 листопада 1880 р. // Кропивницький М. Твори у 6 т. — Київ : Держ. вид. худ. літ., 1960. — С. 296.
9. Лист М. Кропивницького до А. Маркович від 4 грудня 1880 р. // Кропивницький М. Твори у 6 т. — Київ : Держ. вид. худ. літ., 1960. — С. 308–309.
10. Лист М. Кропивницького до А. Маркович від 28 грудня 1880 р. // Кропивницький М. Твори у 6 т. — Київ : Держ. вид. худ. літ., 1960. — С. 314.
11. Лист М. Кропивницького до М. Аркаса від 21 січня 1902 р. // Кропивницький М. Твори у 6 т. — Київ : Держ. вид. худ. літ., 1960. — С. 492.
12. Лужницький Г. Сценічність постатей у поетичній творчості Т. Шевченка. Український театр / Григор Лужницький // Лужницький Г. Наукові праці, статті, рецензії. У 2 т. — Львів, 2004. — Т. 1. — С. 177.
13. Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі / І. О. Мар'яненко. — Київ : Мистецтво, 1964. — С. 59.
14. Потапенко В. Спогади про український театр / В. Потапенко // Спогади про Марка Кропивницького / упоряд. П. П. Перепелиці і В. П. Яроша. — Київ : Мистецтво, 1990. — С. 63.
15. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру / Людмила Старицька-Черняхівська // Л. Старицька-Черняхівська. Вибрані твори. — Київ : Наук. думка, 2000. — С. 631–632.
16. Суворин А. С. Хохлы и хохлушки / А. С. Суворин. — СПб., 1907. — С. 5–10.

Надійшла до редколегії 05.08.2014 р.

УДК [792.632:379.823](073)

Г. В. КУРІННА

КОНЦЕПТ КОНФЛІКТУ В КОНСТРУКЦІЇ ТЕЛЕСЦЕНАРІЮ ZIELDRAMA

Проаналізовано термінологічний аспект існування поняття «конфлікт» у контексті телевізійного видовища zieldrama. Визначається типологія конфлікту в драматургії.

Ключові слова: *конфлікт, сценарій, телемистецтво, репертуар, сучасне мистецтво.*

Проанализирован терминологический аспект существования понятия «конфликт» в контексте телевизионного зрелища zieldrama. Определяется типология конфликта в драматургии.

Ключевые слова: *конфликт, сценарий, телеискусство, репертуар, современное искусство.*

The terminological aspect of a «conflict» as television performance zieldrama is analyzed. The typology of a conflict in drama is proposed.

Key words: *conflict, scenario, television art, repertoire, modern art.*

А. Ейнштейн стверджував: «Усі ідеї в науці виникли в драматичному конфлікті між реальністю та нашими спробами її зрозуміти». У контексті цього судження «конфлікт» як теоретичний аспект, що становить складову мистецтва драми, зокрема драматургічну

конструкцію екранного твору, є достатньо цікавим і таким, що потребує наукового дослідження. Особливо це питання актуальне нині, коли роль «конфлікту» в драматургії в уявленні деяких сучасних драматургів поступово втрачає свою сутність. Постійно виникають ідеї творчих експериментів, у процесі яких пропонується позбавлення від «конфлікту» як драматургічної складової та, як наслідок, тяжіння до «безконфліктної драматургії». Проте в результаті таких експериментів порушується драматургічна структура.

Мета статті — дослідити термінологічний аспект існування терміна «конфлікт» у контексті телевізійного видовища *zieldrama*. У літературі, театрі, кіно це поняття розглядається як рушійна сила сюжету. Проте деякі аспекти його існування в телевізійному сценарії практично не висвітлені в сучасних дослідженнях, що зумовлює актуальність наукових пошуків.

Згідно зі «Словником російської мови» С. І. Ожегова, «конфлікт — це зіткнення, серйозні розбіжності, суперечка» [6, с. 237].

Що означає «конфлікт» у сучасній теледраматургії? Наскільки принципи класичного розуміння цього терміна є принциповими для неї? І чи може взагалі в сучасному телепросторі існувати «безконфліктна» драматургія? Усі ці питання спробуємо розглянути на прикладі *zieldrama*, згідно з П. Паві — драми, що побудована відповідно до мети та завдань з трагічною розв'язкою. Такий вибір форми пов'язаний з тим, що, на нашу думку, саме в *zieldrama*, зазвичай, «конфлікт» яскравий і помітний, його рух простежуються на всіх стадіях розвитку сюжету. Таким чином, якщо автор-сценарист тяжіє до «безконфліктної драматургії», проте працюючи в *zieldrama*, ця «безконфліктність» є очевидною.

Слід зазначити, що найбільше означена проблематика в екранному мистецтві простежується в кінодраматургії. Серед сучасних дослідників цю проблему розглядали: Л. Л. Геращенко [3] («Конфлікт у вітчизняному документальному кіно 90-х рр.»), С. І. Расол [8] («Філософія конфлікту в екранному мистецтві А. Тарковського»), деякі аспекти конфлікту розкриває в праці «Поетика кіно» Р. Руїс [9] (зокрема в розділі «Теорія центрального конфлікту»). На жаль, ґрунтовних досліджень у царині конфлікту практично немає.

Художній конфлікт, колізія, боротьба, протиріччя між зображенням у творі діючих сил — характером та обставинами, деякими характерами або різними сторонами одного характеру; у структурі художнього твору він виконує роль ідеологічно значимого протиставлення (опозиції) належних образів. Термін «К» (композиція) традиційно використовується стосовно тимчасових зображально-динамічних жанрів мистецтва: у літературі (драма, численні епіч. жанри, іноді — лірика), театрі, кіно.

Вищеперелічені трактування, звичайно, достатньо загальні, проте в них наявна дієва сутність конфлікту, що, у свою чергу, найповніше

демонструють спеціальні термінологічні довідники. Серед них і словник П. Паві, згідно з яким конфлікт (франц.: *conflit*; англ.: *conflict*; нім.: *Konflikt*; ісп.: *conflicto*) в драматургії має значення зіткнення протилежних сил та суджень. П. Паві, зокрема, акцентує на тому, що «драматичний конфлікт зумовлений зіткненням антагоністичних сил драми. У конфлікті один одному протиставлені персонажі, погляди на світ або різні позиції в певній ситуації... Конфлікт перебуває лише в драматургії дії. Проте, наприклад, існують і такі театральні форми, в яких конфлікту не може бути зовсім (наприклад, в епічному або азійському театрі)» [7, с. 161–163]. Отже, конфлікт є рушійною силою дії.

Відзначимо, що в психологічному аспекті наявні численні класифікації конфліктів. Засадами для них можуть бути причина конфлікту, зміст, значимість, форма вираження, тип вирішення й структури взаємовідносин, соціально-психологічний ефект, соціальні формалізація і результат. Конфлікти можуть бути прихованими та явними, інтенсивними й стертими, короткочасними та затяжними, вертикальними та горизонтальними тощо. Так, згідно з У. Лінкольном, позитивний вплив конфлікту проявляється в тому, що він інтенсифікує процес самосвідомості; впливає на ствердження й підтвердження певного набору цінностей; діє на свідомість суспільства, оскільки може виявитися, що в інших подібні інтереси й вони прагнуть тих самих мети та результатів і підтримують використання таких самих засобів — до того часу, коли виникають офіційні та неофіційні союзи; зумовлює об'єднання однодумців; сприяє розстановці пріоритетів і відсуває на другий план інші, важливі, конфлікти; відіграє роль зберігаючого «клапана» для безпечного і навіть конструктивного виходу емоцій; звертає увагу на невдоволення або пропозиції, які необхідні для дискурсу, розуміння, визнання, підтримки, юридичного оформлення й дозволу; зумовлює виникнення робочих контактів з іншими людьми та групами, завдяки чому стимулюються розробки систем запобігання, вирішення конфліктів і управління ними.

Негативна дія конфлікту проявляється коли він є загрозою заявленим інтересам сторін і соціальній системі, що забезпечує рівноправ'я й стабільність; перешкоджає швидкому втіленню змін; призводить до втрати підтримки; ставить людей та організації в залежність від публічних заяв, від яких неможливо легко й швидко відмовитися; замість ретельної зваженої відповіді викликає втрату довіри сторін одна до одної; роз'єднаність серед тих, хто потребує єдності і навіть прагне її; гальмує процес формування союзів та коаліцій; має тенденцію до поглиблення і розширення; настільки змінює пріоритети, що ставить під загрозу інші інтереси [4].

Отже, конфлікт є важливою складовою сценарію. І це визначення в драматургії закріпилося та стало фактично аксіомою. Чому ж

класичне розуміння побудови дії змінило її часткове або повне неприйняття? У контексті цього дослідження йдеться про теорію «безконфліктності». Так, О. Ф. Бергольц у рецензії на виставу «Старі друзі» за однойменною п'єсою Л. А. Малюгіна зазначала: «Народилася нова, надмірно складна та брехлива, така, що потребує від автора небувалого мистецтва, — безконфліктна драматургія. Це неможливо, як і потяг без коліс, але факт — вона існує. «Старі друзі» — яскравий тому приклад. Безконфліктна драматургія — це те, що Щедрін називав станом «вне оного, но как бы и в оног» [2]. Про що конкретно йдеться в означеному вислові? «Безконфліктність» або «теорія безконфліктності» — «умовний термін у радянській естетиці, літературній критиці та літературознавстві, яким позначаються погляди, що заперечують правомірність суспільно-значимого конфлікту у творах радянської літератури й мистецтва, присвячених сучасності. Хоча розробленої теорії, що відкрито пропагує безконфліктність, у радянській літературі та мистецтві немає, прихильники вказаних поглядів... часто формулювали свої позиції, ігноруючи протиріччя в розвитку радянського суспільства. У зв'язку з цим прихильники безконфліктності вимагали відмови від зображення конфлікту в літературі. Іноді вони визнавали лише «конфлікт» «доброго» з «відмінним». Боротьба з «безконфліктністю» є актуальною тому, що ідеї безконфліктності, приводячи до полегшеного показу складностей та протиріч у розвитку радянського суспільства, тим самим перешкоджають виконанню радянською літературою та мистецтвом їх головного завдання — відображення росту нового...» [1]. Отже, стає фактично очевидним, що сама ідея безконфліктності є для сучасних теоретиків драматургії достатньо абсурдним концептом. Це зумовлено тим, що конфлікт дозволяє сюжету динамічно розвиватися. Він зароджується в зав'язці дії, поступово переходить у площину розвитку, втілюючись у різноманітних подіях, після чого сягає апогею в кульмінації і вирішується в розв'язці (рис. 1).

Експозиція	Зав'язка	Розвиток дії	Кульмінація	Розв'язка
	Виникнення конфлікту	Конфлікт проявляється в подіях	Конфлікт сягає апогею	Конфлікт вирішується

Рис. 1. Конфлікт у драматургічній конструкції

Отже, якщо «конфлікту» фактично немає в «безконфліктній драматургії», чи не означає це «кризу» (в драматургічному розумінні цього терміна)? Вочевидь, синонімом поняття «конфлікт» є специфічний для драматургії побудови кадру термін «криза». Згідно зі «Словником російської мови» С. І. Ожегова, криза зумовлює

«різкий, крутий перелом у чому-небудь» [6, с. 247]. Проте, відповідно до останніх досліджень у галузі теорії кінодраматургії, зокрема Р. Маккі, «криза — це третій елемент п'ятичастинної структури історії, який передбачає прийняті рішення» (підкреслено мною — Г. К.) У кожній сцені персонажі мають робити вибір стосовно тієї чи іншої дії, але тільки криза (з великої літери «К») стає кінцевим рішенням.

Слід зазначити, що і сам термін у перекладі з грецької crisis — «рішення». Китайський ієрогліф, який означає «кризу» (рис. 2), складається з двох знаків: «небезпека» та «можливість». «Небезпека» полягає в тому, що прийняте в цей момент помилкове рішення назавжди позбавить нас того, чого прагнемо, а «можливість» допоможе досягти мети за умови правильного вибору [5, с. 305].

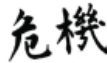


Рис. 2. Китайський ієрогліф «криза»

Дійсно, така дуальна семантика підтверджує його тотожність з конфліктом сутності. Криза означає дію. Вона є «моментом фабули» (збігається з епітазисом у грецькій трагедії). Криза — передвісник катастрофи та розв'язки. У класичній драматургії автор демонструє момент напруженого внутрішнього життя персонажів, психологічної або моральної кризи, скорочує її до декількох годин або днів й описує найголовніші етапи.

Епічна та натуралістична драматургія, навпаки, відмовляється надавати кризі унікального значення... повсякденності [7, с. 167].

У момент кризи сила волі головного героя проходить найбільшу серйозну перевірку. Слід зазначити, що місце кризи в історії визначається хронометражем кульмінаційної дії. Якщо криза виникає в одному місці, а кульмінація в іншому і пізніше, необхідно «склеїти» їх засобами монтажу, поєднавши в часі та просторі фільму. Не здійснюючи цього, переходячи від кризи до інших складових історії, — наприклад, до підсюжету, — скеруємо стримуючу енергію глядачів на антикульмінацію [5, с. 306-310].

Отже, «конфлікт», «криза». Яким чином вони проявляються в телевізійному сценарії? У контексті телевізійного видовища zieldrama є найпоказовішим жанром ігрової програми, в якому вбачається чітко виражений сюжет з позначенням певної мети (іноді з трагічною розв'язкою). Так, у різновидах ігрових програм — шоу талантів — спостерігаємо розвиток історії героя або героїв під час досягнення мети, тобто перемоги в цьому шоу. Але не завжди сюжетна лінія конкретного героя такого видовища реалізується. Крім того, здебільшого сценаристи демонструють занадто нежиттєві фінали або трагічні хвилювання персонажів програми. Вочевидь, саме душевні хвилювання та трагічний фінал найбільше інтригують

глядача, оскільки підвищують рейтинг програми. Передачі-перевтілення, у яких героям необхідно пройти складні іспити операціями — практично болем, за своєю суттю перебільшують конфліктні ситуації, роблячи їх основою видовища. Іноді така «гра конфліктом» відбувається навіть у тревел або кулінарних шоу. Таким чином, зрозумілим є зворотний ефект, у якому, на відміну від «безконфліктності», конфлікт стає «гіпертрофованим». Герої плачуть, страждають, відчувають інші негативні емоції на фоні динамічного музичного матеріалу, що посилює динаміку дії. Це зумовлює штучність конфлікту, і видовище з реального потрапляє в простір гри. Глядач ніби відчуває «саспенс», термін увів до обігу А. Хічкок, — стан тривожного очікування та хвилювання. Конфлікт перетворюється на «гіперконфлікт».

Таким чином, термін «конфлікт» дійсно доволі поширений у довідковій літературі, проте його значення для телевізійної драматургії в сучасному мистецтвознавстві недостатньо вивчене.

Виявлено: спорідненим за значенням до «конфлікту» є термін «криза», що набув відображення, зокрема, у кінодраматургії. «Криза», у свою чергу, зумовлює активний розвиток сюжету, відтак сприяє його динаміці та темпоритму.

Перспективами подальших досліджень є вивчення конфлікту в телевізійному творі саме в контексті ігрової концепції, зокрема на основі праці Й. Хейзинги.

Список літератури

1. Бесконфликтности «теория» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke1/ke1-5771.htm>. — Загл. с экрана.
2. «...Бесконфликтная драматургия не дает материалу мужества...»: рецензия О. Ф. Бергольц на спектакль Ленинградского театра комедии «Старые друзья». 1947 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.Rusarchives.ru/publication/publ_2013_N01_akimov-bergolc.shtml. — Загл. с экрана.
3. Геращенко Л. Л. Конфликт в отечественном документальном кино 90-х гг. [Электронный ресурс] / Л. Л. Геращенко. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/konflikt-v-otechestvennom-dokumentalnom-kino-90-kh-gg>. — Загл. с экрана.
4. Конфликт. Классификация конфликтов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://psyfactor.org/personal/personal10-12.htm>. — Загл. с экрана.
5. Макки Р. История на миллион долларов : мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Р. Макки ; пер. с англ. — 2-е изд. — М. : Альпина нон-фикшн, 2010. — 456 с.
6. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. — 17-е изд. — М. : Рус. яз., 1985. — 792 с.
7. Пави П. Словарь театра : пер. с фр. / П. Пави. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.
8. Расол С. І. Філософія конфлікту в екранній культурі А. Тарковського [Електронний ресурс] / С. І. Расол. — Режим доступа: <http://>

cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-konflikta-v-ekrannoy-kulture-a-tarkovskogo. — Назва з екрана.

9. Руис Р. Теория центрального конфликта [Электронный ресурс] / Рауль Руис. — Режим доступа: <http://seance.ru/blog/central-conflict-theory/>. — Загл. с экрана.

Надійшла до редколегії 03.09.2014 р.

УДК 793.38:782.1

І. В. ЄФРЕМОВА

ВІДТВОРЕННЯ БАЛУ В ОПЕРІ Е. НАПРАВНИКА «ДУБРОВСЬКИЙ»

Розглянуто досвід музично-сценічного втілення балу на прикладі опери Е. Направника «Дубровський». На основі аналізу бальної сцени із цього твору (1 картина IV акту) визначається її роль у загальній драматургії IV дії опери, а також виявляється характер взаємодії в ній основних драматургічних ліній балу.

Ключові слова: бал, опера, бальна сцена, драматургічна функція бальної сцени, драматургічні лінії балу.

Рассмотрен опыт музыкально-сценического воплощения бала на примере оперы Э. Направника «Дубровский». На основе анализа бальной сцены из данного произведения (1 картина IV акта) определяется её роль в общей драматургии IV действия оперы, а также выявляется характер взаимодействия в ней основных драматургических линий бала.

Ключевые слова: бал, опера, бальная сцена, драматургическая функция бальной сцены, драматургические линии бала.

The experience of musical-stage realization of the ball on the example of opera E. Napravnik «Dubrovsky» is described. Based on the analysis of the ballroom scene from the work (picture 1, act IV) is determined by its role in the overall drama IV steps of the opera, and also reveals the nature of the interaction in it the main dramatic lines of the ball.

Key words: ball, opera, the ballroom scene, the dramatic function ballroom scene, the dramatic line of the ball.

Однією з важливих тенденцій сучасності є відродження інтересу до традицій минулого. У цьому контексті велику увагу привертає бал — одне з найзначущіших явищ культурного життя суспільства XVIII — XIX ст. та, безумовно, важлива форма соціальної практики. Крім того, бал викликає інтерес і як різновид репрезентації особистості, адже, як відомо, саме особистість перебуває в центрі творчих прагнень митців, насамперед, романтичної епохи. Показово, що знання культури балу надає можливості точніше зрозуміти зміст того чи іншого твору, поглибленіше і різноплановіше трактувати художній образ. Бал, як своєрідне громадське зібрання, надає чітке уявлення про соціум певної епохи, його мораль, етикет, внутрішні взаємовідносини між представниками суспільства тощо. Вивчаючи явище балу,