

## ХУДОЖНІ КОНФЛІКТИ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ 1990 – 2010 РОКІВ: ПЕРСОНАЖНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті розглянуто монокритееріальну типологію художніх конфліктів української драматургії 1990–2010 років за критерієм „учасники конфлікту”. Увагу акцентовано на таких параметрах, як вік, соціальний стан, професія, стать. Прослідковано відмінність учасників конфліктів у підперіодах 1990 – 1999 та 2000 – 2010 роки.

**Ключові слова:** монокритееріальна типологія (змісто-формальна типологія), художній конфлікт, учасники конфлікту.

Тетяна Вірченко

### Художественные конфликты украинской драматургии 1990 – 2010 годов: персонажно-типологический аспект

В статье рассмотрено монокритееріальную типологию художественных конфликтов украинской драматургии 1990 – 2010 годов по критерию „участники конфликта”. Внимание акцентировано на таких параметрах, как возраст, социальное положение, профессия, пол. Проследжено отличие участников конфликтов подпериодов 1990 – 1999 и 2000 – 2010 годы.

**Ключевые слова:** монокритееріальная типология (содержательно-формальная типология), художественный конфликт, участники конфликта.

Tatiana Virchenko

### Artistic conflicts Ukrainian playwrights 1990–2010's: character-typological aspect

The article discusses monokryterіalnu typology of artistic conflicts of Ukrainian dramatic years 1990-2010 by the criterion of „parties to the conflict”. The attention paid to such parameters as age, social status, occupation, sex. Traced difference of participants in conflict subperiods 1990 – 1999 and 2000 – 2010 years.

**Keywords:** monokryterіalna typology (content-formal typology), artistic conflict, parties to the conflict

Розробка питання типології конфліктів, особливо на матеріалі драматургії, зазвичай зводиться або до констатації типів, або до оглядових зауважень щодо їхньої еволюції. 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 характеристиками, що уособлювали типові різнополюсні соціально-історичні сили, поступово виходив із творчого „вжитку” і модифікувався як конфлікт між окремо взятими персонажем (дійовою особою) та дійсністю” [10, с. 112]. 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.

Реалізація основного завдання – вивчення учасників конфлікту як критерію змісто-формальної типології буде здійснюватися шляхом аналізу таких параметрів, як вік, соціальний стан, професія (рід занять), стать.

Якщо звернутися до аналізу назв п'єс, то можна помітити, що деякі автори вже там уміщують указівку на головного учасника конфлікту. Наприклад, І. Нагірняк „Пастушок на літо”, О. Клименко „Двоє обабіч Мерседеса”, Я. Верещак „Весільний злодій”, М. Кульбовський „Пустили Дуньку в Європу”, А. Швердіна „Майстер”, В. Назаренко „Чарівниця й жартівник”, Ю. Лучинський „Помилка Королеви” 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 (приналежності до сучасних течій, напрямів, ставлення до театральних фестивалів, зарубіжних театрів і драматургів) та загальноприйняті питання (завдяки чому стали письменником, що наснажує до праці над новою книжкою, як оцінює сучасний літературний процес). Оригінально до розкодування учасників конфлікту підійшов А. Лукаш у „Ескізі Драми на дві дії” „Метамарфози (10 Діалогів Овідія і Карела Чапека)”. У Передмові автор пояснює свій вибір дійових осіб провідною ідеєю п'єси: „П'єса написана на основі поеми „Метамарфози” 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 Маяковський і ми доручаємо режисерам і акторам, які будуть робити виставу. Це необхідно для її якості” [1, с. 13].

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 їх імен (В. Фольварочний „Пастка”, В. Сердюк „День пригод, або 32 червня”, А. Захарченко „Постфольк”, А. Багряна „Над часом”, Р. Кухарук „Портрет” тощо). Крім цього зустрічаються твори й без будь-яких вказівок: О. Різников „Бран”, І. Павлюк „Регентка”. Помітно, що ці модифікації припадають на час змін десятиліть, хоча й не без винятків (наприклад, в п'єсі М. Мулика „Пам'ять серця” маємо вказівку лише на імена дійових осіб). У 1990 роках домінують твори на історичну тематику і тому представлення дійових осіб авторами здійснюється дещо шаблонно. Так, 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, їх 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” [6]. Свої висновки дослідниця ілюструє конкретними прикладами з творів. Так, у п'єсі Н. Нежданой „Той, що відчиняє двері” „ужиті авторкою антропоніми Віра та Вікторія асоціюються з поняттями: ‘віра’ та ‘перемога’” [6]. У п'єсах О. Гончара „Синдром молоді дружини”, О. Миколайчука „Приймаки”, С. Щученка „Приходьте завтра” помітне „називання старших за віком або „вагомих” за соціальним статусом персонажів на ім'я та по батькові” [6].

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...” [8]. Крім цього, у цей період відбувається переосмислення життя видатних людей: письменників – Т. Шевченка (О. Денисенко „Сердечний рай, або „Оксана”, С. Носань „І на оновленій землі”, М. Братан „Побите серце”), І. Франка (Т. Іващенко „Таїна буття”, А. Смерякова „Сповідь з постаменту”), Лесі Українки (Неда Неждана „І все-таки я тебе зраджу”), Дніпрові Чайки (І. Немченко „Світло надії”), В. Симоненка (С. Носань „Остання мить”), В. Маяковського (А. Гризун „Був Маяковським...”), Л. Толстого (І. Коваль „Поганські святі (Лев і Левиця”), діячів музичного мистецтва – В. Моцарта (Ю. Лучинський „Викрадення Моцарта”), Соломії Крушельницької (Б. Мельничук, І. Ляховський „Соломія Крушельницька”), Едіт Піаф (Ю. Рибчинський „Едіт Піаф. Життя в кредит”) 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, с. 86]. 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-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” [2, с. 86]. Перша зустріч не завершилась признанням у любові, І. Франко не висловлює його й у першому листі, хоча в досить сухій манірі 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, с. 87].

Ольга Хоружинська, сподіваючись зігріти Франкове серце, погоджується на пропозицію. І за рік листування Ольга таки досягла результатів, адже при зустрічі у Львові „знаний журналіст, письменник, фольклорист” [2, с. 89] каже: „...Як я Вас люблю, Олечко!” [2, с. 89]. Подібне зізнання вражає жінку і зі свого боку вона обіцяє „бути гарною дружиною”, оскільки: „Ревнощі мені не притаманні за природою. З'ясовувати стосунки, влаштовувати істерики – це також не моє. Я демократична у шлюбі...” [2, с. 89]. 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 удалось устроїти таку

науково-літературну спілку, до якої я вважаю тебе спосібною, то життя наше уложиться, Олю, гарно і щасливо!" [2, с. 90]. Для жінки це мало б бути знаком того, що не варто буде очікувати від чоловіка надмірної уваги й ніжності, але Ольга Франко цього не зрозуміла. Саме тому на неї очікувало 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 лише 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" [2, с. 90].

Т. Іващенко цілісно змальовує характер письменника, акцентуючи увагу не тільки на родинній, а й ідеологічній характеристиці: „Я одного прагну – служити людям, своїй Батьківщині. Більше за все боюся не встигнути всього написати”; „Головне для мене – Україну нашу вільною побачити" [2, с. 91].

І навіть після народження сина, появи якого Франко незрівнянно зрадив, ніжні почуття до дружини так і не з'явилися: „Олю... Я... не люблю таких розмов..." [2, с. 93]. 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" [2, с. 94].

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" [2, с. 95].

Прихований конфлікт починає виявлятися і загострюватися. Дружина перестає дбати про чоловіка. І. Франко зізнається, що сам собі пере сорочки.

Рішення письменника перевірити свої почуття до Целіни Журовської і зустріч з жінкою до добра не доводять. Додому І. Франко повертається знесиленим і не радіє зустрічі з дружиною. Це не сприяє покращенню стосунків. Та й дружина відчуває втому від постійних ревнощів, які руйнували, колись благі наміри Ольги Франко. Конфлікт розгортається все сильніше і його негативні наслідки починають впливати на дітей: „Йди на кухню, вари своїм дітям, що хочеш. А я буду відпочивати" [2, с. 110].

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, с. 113].

Розгортання міжособистісного родинного конфлікту відбувався паралельно з розгортанням внутрішнього конфлікту Ольги Франко, який розв'язався тільки, коли жінка дізналася про заповіт Ольги Рошкевич: покласти до труни листи Івана Франка. Саме тоді Ольга Франко приходиться до розуміння: „Як же ти любила його, Ольго Рошкевич! Любила... Не лукавим було твоє кохання... Хіба в тому була твоя чий його провина, що доля роз'єднала вас? Прости мене, Ольго Рошкевич! Прости мене, сестро!" [2, с. 113].

У 1990-х роках основними учасниками конфліктів виступають гетьмани Б. Хмельницький (Й. Струцюк „Смерть Хмельницького”, М. Негода „Гетьман”, С. Носань „Судна ніч”), І. Мазепа (М. Братан „Туга”, В. Шевчук „Брама смертельної тіні”, С. Носань „Мазепа”), князівна Євпраксія (А. Цвіт (Цвид) „Корона Євпраксії”), генерал УПА Д. Грицай-Перебийніс (Я. Ярош „Смерть генерала”).

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

Помітно, що автори вибирають доволі промовисті назви своїм п'єсам, які повною мірою відображають ідею творів. Так, розкодування 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, жиючим на землі, Господом призначено страждати?! Мабуть, наші страждання і є найбільшою таїною буття..." [2, с. 113].

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!” [9, с. 198]. На материну пропозицію сповідатися, Мазепа погоджується поділитися думками, „які печуть”.

І як у п'єсі Т. Івашенко, читачі спершу знайомляться з молодим Мазепою, який „красу світу здобути, думав” [9, с. 200], думаючи що сенс життя – це успіх у жінок: „Я рвав ці квіти й думав, що знаю дорогу до справжнього щастя” [9, с. 200]. Але такий шлях міг призвести тільки до порожнечі.

Допомогти подолати шлях бездуховності допомогла Мати, яка порадила сину дружину – Ганну Половцівну, „тиху та благу”, яка подарувала чоловіку доньку: „Таку любу й добру, що Бог її забрав [...], її й покірливу жону мою” [9, с. 201]. 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” [9, с. 201].

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 шматяною лялькою в чужих руках, і брама смертельної тіні поставала в моїх очах, і жах мене боров – диявол тоді наді мною реготав і регоче” [9, с. 203] і це свідчить про його внутрішній конфлікт. Внутрішній конфлікт зумовлює й 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” [9, с. 412].

Професії учасників конфліктів дуже різноманітні: керівники (управлінці) – президент (В. Миршук „Нарада у Президента України”), бізнесмени (С. Кисельов, А. Рушковський „Єврейський годинник”, А. Багряна „Рододендрон”), робітники сільського господарства – фермери, колгоспники (В. Герасимчук „Вибори біля панелі”), фахівці в різних сферах – вантажники (В. Діброва „Тягнуть телевізор”), шахтарі (О. Росич „Останній забій”), музейні працівники (О. Барвінок „Хата”), фотографи (Г. Долуханов „Один, або будинок – під знос”). У майбутньому це допоможе визначити виробничий за тематикою тип конфлікту.

Увагу привертає небайдужість письменників до конфліктів за участю освітян, переважно професорів (Б. Стельмах „Фрак для доцента”, Л. Стороженко „Аспіранти”, О. Омельченко „Зоря”, Б. Дерій „Сила орлинокрила”, В. Працьовитий „Остання полеміка професора Добренка”, „Докторська дисертація”).

Цікавим на разі 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”.

В. Працьовитий об'єктивно поставився до змалювання причин, які формують характер науковця. Так, характер 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” [7, с. 53]. Політична система диктувала негативну поведінку професора і його ставлення до учнів. Але в останньому листі Добренко виправив свою помилку, попросивши ректора призначити Максима на посаду завідувача кафедри. Отже, можна припустити, що все життя професор знаходився у стані внутрішнього конфлікту, який був прихований і розв'язався тільки перед смертю – написанням 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 (А. Вишневський „Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше”, Н. Неждана „Само-

губство самотності”). Інколи автори наділяють Чоловіка і Жінку іменами, як у п’єсі А. Багряної „Пригости мене горіхами” перед читачами постають Валерій – „привабливий чоловік років 35” та Ольга – „юна і симпатична панна років 22” [1, с. 7]. Така особливість сучасної драматургії вже була помічена літературознавцями: О. Когут не тільки виявила архетипи чоловіка та жінки на матеріалі сучасної драматургії, а й проаналізувала їх трансформацію із 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 та комунікативний розрив між Ним і Нею посилюється різним особистісним сприйняттям реальності. Так у грі слів постає ще один мотив – апокаліптичний – іронія на Її страхом, що „світло згортають” трансформується у свідомості чоловіка у світ згортають. Антисвіт в драмі представлено архетипом смерті (трос повішених біля церкви) та рослинними символами обпеченого, покрученого листа і кольоровою символікою мідного та червоного” [3, с. 155].

Але без уваги дослідниці залишились п’єси, які мають одну дійову особу – Жінку, як у п’єсі Неди Нежданой „Мільйон парашутиків” та Ігоря Гургули „Крісло”, в якій дійовими особами виступають два чоловічих голоси – Фальцет і Тенор.

Діти як учасники конфлікту в п’єсах українських драматургів 1990–2010 років – не правило, скоріше випадок. Маємо на увазі п’єсу І. Нагірняка „Пастушок на літо” та О. Мунгалова „Мунк”. Так, в останній художник Едвард Мунк змальований і у віці 9 років – Едді „русявий хлопчина”. Але виразно характер дитини і її роль у розв’язанні конфлікту змальована все ж у п’єсі І. Нагірняка.

Події твору відбуваються в школі-інтернаті. Першу характеристику хлопчика Сергійка зустрічаємо в репліках Марини Іванівни – дружини Садовенка – директора інтернату: „Він такий дотепний, розумний хлопчик” [5, с. 117].

Сергійко мріяв знайти своїх батьків, тож не дивно, що його сподівання виправдались. Сергійко опиняється в родині Василя і Ганни. Інтернатівське виховання Сергійка 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?” [5, с. 147]), відвертість думки (про загострене почуття справедливості свідчить оцінка хлопцем дії жінок, які 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...”) [5, с. 148]. Саме тому хлопець гостро відчуває зміну ставлення батьків до себе. Уперше сумнів, а за ним і внутрішній конфлікт, породила розмова з Крабом: „А може він правду сказав?.. Може, це не рідні?.. Може, їм просто знадобився пастушок на літо і вони взяли мене?.. Та й з тими фотографіями. Загубилися. Це що, голка? Їхні не загубились. Ой, що це я говорю” [5, с. 153]. 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, тим паче, що жертвували батьки ним – запропонували знову піти в інтернат. Удруге хлопець пробачити не зміг: „Не хочу! Не піду!” [5, с. 184]. Вибір Сергійка свідомий – хлопець просить Садовенка стати йому батьком, розв’язавши таким чином і 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 і 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” [5, с. 120].

Отже, сучасні українські драматурги переважно обирають учасниками конфліктів сформованих особистостей, які представлені на багатьох рівнях характеристики (від природно-генетичної до педагогічної). Навіть на основі одного критерію – учасники конфлікту, помітно стає, що в соціальному статусі учасників конфлікту відбувається зміна, якщо в 1990-х роках – це політичні діячі, то в 2000-х роках – це творчі особистості або люди, з якими ми зустрічаємось щодня. „Двотисячники” починають змальовувати конфлікти, учасниками яких є одна дійова особа.

Критерій „учасники конфліктів” знаходиться в тісній взаємодії з персоніфікованістю та формою вираження (зовнішній/внутрішній), що й має стати предметом наступних досліджень.

## Література

1. Багряна А. Пригости мене горіхами. Нетрагедія на одну дію / Анна Багряна // Сучасна українська драматургія : альманах. – К. : Український письменник, 2006. – Вип. 3. – С. 7-18.
2. Іващенко Т. Таїна буття. Драма / Тетяна Іващенко // Сучасна українська драматургія : альманах / Редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – К. : Фенікс, 2007. – Вип. 4. – С. 85-113.
3. 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.
4. Лукаш А. Метаморфози (10 Діалогів Овідія і Карела Чапека). Ескіз Драми на дві дії // Метаморфози – 2. П'єса, вірші, ескізи, есе / Анатолій Лукаш. – К., 2001. – С. 11-89.
5. Нагірняк І. Пастушок на літо. Драма на дві дії / Іван Нагірняк // Жіноча доля : п'єси. – Чернівці : Букрек, 2005.
6. Ожигова О. Як звати дійових осіб у сучасній драмі // Оксана Ожигова // <http://www.kulturamovy.org.ua/КМ/pdfs/Magazine62-2.pdf>
7. Працьовитий В. Весняні пориви : п'єси / Володимир Працьовитий. – Львів : Растр – 7, 2008. – 252 с.
8. Селезньов В. Осіння мелодія : театральні фантазії / Віталій Селезньов. – Вінниця : Вінницька газета, 2009. – 200 с.
9. Шевчук В. Драматургія / Валерій Шевчук. – Львів : Сполом, 2006. – 416 с.
10. Хороб С. Слово – образ – форма: у пошуках художності : літературознавчі статті і дослідження / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – 200 с.