

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2

Т. І. Вірченко

### СТИЛЬОВІ ТИПОЛОГІЇ ХУДОЖНІХ КОНФЛІКТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ 1990 – 2010 РОКІВ

*Стиль відбивається на кожному компоненті твору художньої літератури, що зумовлює увагу до художнього конфлікту п'єси. У статті проаналізовані барокові, романтичні та реалістичні стильові елементи художніх конфліктів сучасної української драматургії. З'ясовано, що стильові типи конфліктів не існують у чистому вигляді. Відмінності помітні на рівні учасників конфлікту, причин його виникнення, тематики та супутніх типологій, в основу яких покладені критерії – форми вираження, гострота.*

**Ключові слова:** художній конфлікт, стильова типологія, драматургія

Розробка питання типології конфліктів, особливо на матеріалі драматургії, зазвичай зводиться або до констатації типів, або до оглядових зауважень щодо їхньої еволюції. У той час як дотримання загальнонаукового підходу під час типологізування художнього конфлікту дозволить чіткіше простежити його структуру, оскільки він є складною категорією, проаналізувати не тільки специфіку окремого типу конфлікту, а і його системні зв'язки з іншими типами тощо. Все це зумовлює **актуальність** порушеної теми. Важливість дослідження стильової типології загалом озвучена М. Наєнком у вступному слові, виголошеному на 15-му філологічному семінарі в Інституті філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка: «Чому не можна обійтися без означень чи й назв стилів? Бо йдеться, власне, про первісний матеріал стильової методології, яка досі залишається чи не найбільш продуктивною в тлумаченні головного інгредієнта твору – його художності. Художньо-стильова методологія дає можливість розпізнати в тексті його стрижень – індивідуальний голос автора і ту “речовину”, яка єднає різні складові твору і робить його цілісним. Завдяки цій методології можна викласти судження про будь-який твір буквально в кількох рядках» [1, с. 15]. Літературознавці помічають у сучасній драматургії «зорієнтованість на знакові стилі національної літератури, як-от бароко, романтизм, реалізм» [2, с. 201]. Оскільки стиль відбивається на кожному компоненті твору художньої літератури, уваги потребує художній конфлікт п'єси. Тож **метою** даної розвідки є окреслити й охарактеризувати стильові типології художніх конфліктів української драматургії 1990–2010 років. Для реалізації цієї мети слід виконати ряд **завдань**: 1) визначити теоретичне підґрунтя для характеристики основних стильових типів художніх конфліктів; 2) дібрати твори із сучасної драматургії з яскравими бароковими, романтичними, реалістичними стильовими елементами в художніх конфліктах; 3) здійснити компонентний аналіз окреслених типів художніх конфліктів та синтезувати висновки.

Пошук елементів бароко як критеріїв типологізування художніх конфліктів в українській драматургії 1990–2010 років має розпочатися з усвідомлення його доміанти в будь-якому стилі, поміченої Е. д'Орсом [3, с. 117] та характерною особливістю, що полягає у «взаємоперетинанні протилежностей, зокрема тенденцій геоцентризму та антропоцентризму, інтелектуалізму та сенсуалізму; окреслення плинності,

мінливості та позірності багатогранного довкілля; перехід одного явища в інше, у свою протилежність; парадоксальність рівнозначних понять *бути* і *здаватися*» [3, с. 116].

М. Сулима, досліджуючи рецепцію української барокової драми, узагальнив погляди літературознавців щодо основних принципів та ознак стилю бароко: «Алегоризм, емблематичність, принципи контрасту, відображення, симультанної дії; герої барокових творів, як правило, роздвоєні, їхні душі розриваються між земним і небесним. Твори епохи бароко позначені риторичністю, раціоналізмом» [4, с. 288].

Слов'янський театр барокової епохи став об'єктом вивчення Л. Софронової. Дослідниця помітила, що драматичний конфлікт відбувався між силами добра і зла, «розгортався по мірі просування людини по життю» [5, с. 102], а розв'язувався після змалювання ряду протилежних дій, що визначало альтернативну побудову сюжету.

Грунтовне дослідження бароко маємо в праці В. Шевчука «Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть», де дослідник підтримує поділ українських барокових драм на великодні, різдвяні, агіографічні та мораліте. Не подаючи детального огляду рис кожного типу, зауважимо, що «барокова драма була здебільшого не подієвою, а мислительною і творилася не як гра емоцій чи переживань через ті чи інші події, а як гра розуму» [6, с. 392]. Цьому сприяла дія алегоричних персонажів: Розум, Лінь, Премудрість, Справедливість, Глупство і т. д. [6, с. 389].

Літературознавці не часто ставлять за завдання дослідити художні конфлікти барокових драм, але побіжні зауваження все ж таки висловлюють. В. Шевчук, окреслюючи ознаку конфлікту барокової трагедії та визначаючи першопоштовхи, що приводять до катарсису, зазначає: «У трагедії вимагалось подавати гострий, значимий конфлікт, коли герої потрапляють у безвихідь, вступають у боротьбу із супротивними силами і часто гинуть, хоч загибель не буває обов'язково – в результаті в глядача має виникати співчуття до героя, яке катарсисно очищує людину» [6, с. 390].

Сутність конфліктів шкільних п'єс, на думку авторів праці «Зародження і розвиток української драматургії», полягає у внутрішній боротьбі людського духу: «З одного боку, спокусливий (славою, почестями, багатством) світ і після смерті означає вічні муки в пеклі. А з другого, фанатичне вірування і аскетичне животіння означає по смерті вічний рай. Третього немає: ні свободи вибору, ні турботи про когось іншого, ні боротьби за щастя іншої людини – все тільки для себе, для своєї вічної душі. Вся боротьба – це боротьба проти власних емоцій, почуттів і пристрастей, поєдинок свідомості людини з її живою натурою, призначеною для нормального життя» [7, с. 20 – 21].

У межах барокової стильової типології нами будуть розглянуті п'єси «Казка про Вершника» В. Вовк, «Авва і Смерть» О. Танюк, «Ой, було весілля...», «Шинкарка» С. Новицької, «Душа моя зі шрамом на коліні» Я. Верещака, «Сім кроків до Голгофи» О. Гончарова.

Відомо, що деякі з них знайшли часткове потрактування літературознавцями. Так, Б. Дабо-Ніколаєв здійснює аналітичну рецепцію п'єси О. Танюк і приходиться до висновку: «Текст авторки належить до конструктивного постмодернізму» [8, с. 64]. Обґрунтовуючи детально свою тезу, автор досить побіжно обходить з конфліктом: «Головну роль у розвитку конфлікту відіграють дві подружні пари та небога однієї з дружин» [8, с. 52].

Тип конфлікту в п'єсі Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні» визначає Л. Бондар: «Однак констатувати межову антагоністичність між братами-близнюками не можна, оскільки кожен із них час від часу одягає маску іншого (у тексті це обмін перуками). Таким чином, визначальним мотивом твору стає не протистояння між героями, а пошук ними своєї Самості. Відповідно, у п'єсі наявний внутрішній характерний тип конфлікту» [9, с. 70]. На глибше розуміння художнього конфлікту п'єси

наштовхує визначення опозицій І. Корнієнко – тіло / душа, жіноче / чоловіче, біле / чорне, життя / смерть [10, с. 78].

О. Когут у монографії «Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.)» визначає наявність ознак барокової культури в обраних нами п'єсах, але конфлікти крізь цю призму не розглядає, констатує виключно пари, побудовані на антитезі. Так, у п'єсі О. Гончарова «Сім кроків до Голгофи» дослідниця називає «протагоніста (Ісуса Христа) та антагоніста (Ієфета)» [2, с. 69].

У художні конфлікти більшості з названих п'єс покладене протистояння Життя і Смерті, яке в силу антропоцентричного характеру художнього конфлікту втілене, наприклад, у п'єсі «Авва і Смерть» О. Танюк у взаємодії характерів Петра – «вченого-егоцентрика, фахівця з криогенної медицини» та Смерті – «друга родини» [11, с. 213]. Розглядати останню в такому статусі впродовж усього твору не слід, бо офіційно вона набула його тільки у фіналі. Скоріш за все авторка вказала в цій п'єсі на основне призначення Смерті – розв'язати зовнішній родинний конфлікт між Петром і Евою, його дружиною, та внутрішній конфлікт самого Петра.

Учасниками зовнішнього родинного конфлікту є Петро та дружина Ева, яка «вельми комфортно почувається у ролі жертви» [11, с. 213]. Така авторська вказівка знову-таки не до кінця коректна, оскільки Ева виступає жертвою двічі. З одного боку, жінка дійсно сама погоджується взяти участь в експерименті чоловіка, виступивши жертвою. Подібний учинок зумовлений ставленням чоловіка, яке позбавлене ніжності, уваги тощо: «Я вже давно не жива і не мертва. <...> Це навіть цікаво. Я лежатиму у кришталевому сні. Як спляча красуня. Ти ж над усе обожнюєш своїх заморожених. Я часто спостерігала, як ти спілкуєшся із заснулими хробаками й жабами. А які слова ти говориш Авві, яку помічаєш лише тоді, коли вона опиняється у твоєму кріобоксі! Я й не здогадувалася, що ти знаєш такі ніжні та ласкаві слова» [11, с. 244]. Але, крім цього, Ева – жертва егоцентризму чоловіка, і це не дає їй комфорту й задоволення. Причиною цієї жертвності є вада характеру, помічена Барбарою: «Ти надто віддана, віддана як... собака. І довірлива...» [11, с. 229].

Внутрішній конфлікт Петра відбувається між «хочу» і «треба». Учений дійсно хоче переконатися в істинності власних наукових результатів («мені потрібна статистика позитивних результатів. І зараз мені доконче потрібен найрізноманітніший біоматеріал!» [11, с. 242]). Але ціна такого експерименту – життя людини («Іноді це вартує здоров'я, іноді – життя... Повсякчас треба чимось жертвувати!» [11, с. 242]).

Використання образу смерті примушує звернутися до міфологічних уявлень українців, у яких вона виступає «одним із головних уявлень міфологічної картини світу, протиставленим розумінню життя; моментом переходу людини із “цього” світу на “той” світ» [12, с. 487].

Але драматург дещо переосмислює образ смерті. Так, у міфологічних уявленнях смерть виступала глухою до людських бажань, а в п'єсі «Авва і Смерть» Смерть не тільки почула Петра, а й погодилась на його умови; якщо в міфологічних явленнях Смерть – «це страшна кістлява баба з косою, вдягнута у біле» [12, с. 488], то в п'єсі – «літня пані» з мобільним телефоном, яка потрохи попиває віскі з льодом з мигдальним смаком, кокетує з Петром: «Смерть, трохи манірно, як юнка, кокетливо підсмикнувши спідницю, витанцьовує з Петром на середину кімнати» [11, с. 277].

До міфологічних уявлень Смерті звертається й С. Новицька в «драматичній повісті» «Ой, було весілля...». Недарма авторка після «драматис персоне» подає оповідку «З українського фольклору» і точно слідує за фольклорним сюжетом.

Основний конфлікт у п'єсі розвивається між Оксаною, дівчиною, яка виходить заміж і Старою, до якої Оксана звертається з проханням: «тітонько!.. *(Шалено цілує руки старої.)* Умріть за мене» [13, с. 124]. І здавалось би цей конфлікт не має бути

розв'язаним, бо відповідь Старої: «Ти, дівчино, геть сорому не маєш! Забирайся звідси, не ятри мою душу! Дай мені спокій!..» [13, с. 125]. Але розмова з Оксаною викликала в неї цілий ряд спогадів із життя: «Хіба ж ти зрозумієш, як розривалося моє серце, коли я йшла селом з малесенькою донечкою на руках, а мені услід кидали камінням та покриткою називали? А я накривала її своїм тілом, щоб не поранили мою Галюню, крихітку мою рідненьку... <...> Того року виповнилося їй чотирнадцять. <...> Раз бачу, вдягнула моя Галюня свої нові корали і на село пішла. Я нишком за нею... Дивлюся, а вона до панського двору звертає!.. <...> Мало йому було, що мене занастив, ще й над донькою поглумитися захотів! Прокралася я за Галюнею у покої, зазирнула в кімнату і побачила, що він... (Закрила обличчя руками.) Закипіла кров у моїх жилах, затремтіла я від люті і схопила ніж, що поряд на столі лежав. Кинулася я на нього, а він побачив мене і за Галюню сховався...» [13, с. 124–125]. Стара усвідомлює, що її улюблена донька не прожила щасливого жіночого життя: не зустріла щирого кохання, не реалізувала себе як віддана дружина. Осмислення цих життєвих цінностей у п'єсі не змальовано. Авторка представляє лише розв'язку конфлікту двох жінок, яка втілена в словах Старої: «Залишся зі своїм чоловіком, дитино, з батьком-матір'ю, з подружками милими... Тішся своїм щастям... А я нікого не маю, ніщо мене не тримає на цьому світі... Правду ти казала...» [13, с. 132]. Саме таке рішення Старої, уміння пожертвувати своїм життям заради добротворення майже невідомій людині змушує Смерть поступитися: «Вона пішла! Ми тепер житимемо!» [13, с. 132].

Драматург продовжує розвивати цю ідею і в «містичній драмі» «Шинкарка». Розвиток і розв'язання художнього конфлікту втілено в подіях особистого життя Арсена і Горпини. Драматург не просто відстоює барокову ідею взаємопроникнення двох світів, а вкладає її в уста Арсена: «Тіло – оболонка душі, а смерть – лише зміна оболонки. Душа людини вільна. Люди самі полонять її за життя, обираючи собі майбутнього господаря. Та найжахливішим є те, що душі, підкорені різним володарям, ніколи вже не зможуть зустрітися. Усе на світі поділено надвоє: там, де є зло, там і добро, де темінь – там світло; де є горе, там і щастя є!» [13, с. 150].

С. Новицька свідомо того, що не всім подібна ідея прийнятна. Це розуміння вкладене у звернення Горпини до оточення: «А ви залишайтеся зі своєю ненавистю, зі своєю злостивістю; бийте одне одного, знущайтеся, якщо в тім своє щастя знаходите. Ви нас ніколи більше не побачите, та добре запам'ятайте одне: не мертвих треба боятися, а живих!» [13, с. 157].

Барокова роздвоєність героя «алегорії для лялькового театру» В. Вовк «Казка про вершника» визначила внутрішній конфлікт самоідентифікації: «Як дивно: я вже не бачу свого образу у твоїм дзеркалі» [14, с. 178]. Крім цього, у п'єсі помітна барокова взаємопроникливість. Так, Вершник звертається до Криниці: «Тоді дай мені пригорщу своєї води. Я вже так докладно в тобі віддзеркалююся, що ти вже не можеш бути собою, і твоє обличчя стане моїм обличчям» [14, с. 178].

Романтизм, який містив свої корені в бароко («У світлі бароко, “що не знає гармонії”, яскраво проявляються несумісність ідеалу й дійсність, контраст між реальними умовами буття й почуттям, трагічний результат боротьби особистості із суспільством» [15, с. 231]), головною особливістю мав «протиставлення буденному життю високих ідеалів, яких прагне непересічний індивід, схильний до сильних, яскравих переживань, пристрастей, екстазу, уважний до душевних поривів та інтуїтивних осяянь» [16, с. 350]. Теоретичним пізнанням змісту романтичного мистецтва займався Г. Гегель. З його розвідок стає зрозумілим, що «достеменним змістом романтичного є абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою – духовна суб'єктивність, що осягає свою самостійність і свободу» [17, с. 233].

Дослідження української романтичної драми дозволяє окреслити учасників

художнього конфлікту: «Драматургія ХІХ ст. зберегла – хоч і з суттєвими видозмінами (передусім то було тяжіння до фольклорно-ритуальних форм) – традиції духовної літератури, пов'язаної з життями святих, схильної до відображення не так зовнішніх обставин, як внутрішнього світу людини, і прихильності до розмаїття персонажів-масок (від персонажів “селянського пантеону” до представників різних верств суспільства – сучасного й минулого)» [15, с. 595].

Сучасна драматургія з романтичними елементами представлена широким рядом п'єс, серед яких найвиразнішими є «Q і Y» Ю. Паскара, «Житіє простих» Н. Ворожбит, «Повернення у нікуди» Л. Демської, «Продана душа» Л. Дзюби, «Клаптикова порода», «Про потяг валізи, мотлох та дещо більше» А. Вишневського, «Саламандри» Т. Мельник (Добрушиної), «Рододендрон» А. Багряної тощо.

«Імітація романтизму» в сучасній українській драматургії стала об'єктом уваги О. Когут. Дослідниця, звертаючи увагу на домінуючу позицію містичних образів у п'єсах, констатує їх перекодифікування «із площини однозначно негативних у романтичних героїв» [2, с. 186]. Розвиток романтичного характеру також помітний у цілій низці творів: «Якщо в п'єсі “Сезон полювання на кохання” це закоханий чорт, який повстає навіть Самому, то в “Скаженій співачці з Невідомим” – це ледь не благодійник, який власним коханням рятує жіночу душу від самотності та божевілля. Навіть спокушення ним Соломії у фіналі має радше вітаїстичний характер, аніж демонічний (на відміну від сюжетів сучасної прози)» [2, с. 187]. Крім містичних образів, на увагу заслуговує використання «фатальних обставин (Фатум / Доля / Мойра), екстремального хронотопу, адже особистість проходить випробування в кризовій ситуації. Саме романтики відкрили вільний, просто-таки “магістральний” рух між життям і потойбіччям, постмодерністи урізноманітнили сферу “інакшості” буття відкриттям паралельних світів» [2, с. 203].

Оскільки сучасна драматургія «звернена в бік романтичної поетики», логічно очікувати, що ведеться «пошук нового романтичного героя чи героїні, здатних реціпіювати архетипні сюжети і образи» [2, с. 201]. Наразі розглядатимуться п'єси, у яких романтичні ознаки не лише наявні й домінуючі, а й визначають особливості конфліктів на рівні учасників і причин.

Так, у «драмі на дві дії» «Рододендрон» представлено кілька міжособистісних конфліктів (Богдана з його дружиною Галиною, Богдана з його коханкою Аллою та інші). Рододендрон – це назва весільного салону, який відкрив Богдан, його світлої, юнацької романтичної мрії: «Коли відкривався “Рододендрон”, я з трепетом чекав своїх перших клієнтів – його, ще не побитого сімейними буднями юнака, і її, сповнену тривожної радості й нерозтраченої материнської ніжності... Я мріяв бути для них весільним батьком, хотів – чого приховувати! – стати для них священиком, благословити їх на нове життя...» [18, с. 124].

Слово з назви салону означає «дерево-троянда», один із видів азалії, та незважаючи на таке позитивне значення Богдан визнає: «А воно і справді непоетично звучить: РОДО-ДЕН-ДРОН... Хоч і квітка, а непоетично... несвятково...» [18, с. 124]. Хоча спочатку у власника салону були інші сподівання. Богдан мав романтичну мрію – побудувати родину, яка могла б продовжити його рід. Про ці наміри згадує дружина Богдана – Галина: «А ти все “рододендрон – родовід – створення і продовження роду» [18, с. 130].

Ознаки романтичності має внутрішній конфлікт Алли – коханки Богдана, оскільки конфлікт зумовлений ставленням соціуму до її соціального стану: «Вони – як ізгої в цьому світі, ходять з тавром до кінця життя... (Ніби копіює когось). “Дивіться, оце пішла коханка Богдана Вершка. Як? Ви не знаєте, що вона вже кілька років кохається з ним?.. Ви ніколи не бачили цієї безсоромниці?.. Ховайте своїх чоловіків, заміжні жіночки – йде коханка! Коханка – це дуже небезпечна для соціуму істота!

Женить її!» Тільки от коханка ця теж має серце, але нікому до того немає ніякого діла...» [18, с. 128]. Ці роздуми Алли, на підтвердження позиції соціуму, підкріплює подруга Марина: «Але щоразу після вашого побачення спішитиме додому, на родинну вечерю, до “помилки своєї юності”, до дітей, до сімейного затишку. <...> Він ніколи не поведе тебе до театру і не запропонує поїхати з ним на відпочинок до моря... <...> Бо ти для нього – лише коханка, тобто маєш чітко окреслену функцію в його житті. Кохання, секс. Не більше» [18, с. 134].

Внутрішній конфлікт має й друг Богдана – Віктор: «Я – “підстаркуватий бабій, на рахунку якого три законних одруження і три законних розлучення, невизначена кількість дітей і коханок, черствий і несерйозний тип, зовсім не пристосований до подружнього життя”... <...> Одначе тепер відчуваю... Алло, моє життя якесь неповноцінне. Я втомився бути самотнім. Хочу сімейного затишку, щастя... Не говоритиму про кохання... я вже не вірю в нього» [18, с. 150].

Так, внутрішні конфлікти Алли і Віктора розв’язуються абсолютно випадково, ситуативно. Розв’язка конфліктів – це лише тимчасова спроба подолати внутрішній конфлікт, і чим вона обернеться в майбутньому – невідомо.

Ознаки романтичності має й родинний конфлікт подружньої пари, бо в його основі – нереалізоване прагнення до вищої ідеї. Так, Богдан констатує конфліктний стан: «Не ображайся, Галько, я ж по правді з тобою... Хіба ми не чужі?.. Хіба не приховуємо своїх сердець, боячись відкрити їх одне одному? Хіба за ці 15 років ми спізнали одне одного? Хіба колись були рідними? Чи були щирими?.. Ні, Галю... ми чужі. Ми з тобою чужі й далекі...» [18, с. 131]. Винним у цьому конфлікті дружина бачить Богдана: «Так, ми з ним – чужі... Але хто в цьому винен? Хто винен у тому, що ми за 15 років не зрослися ні душами, ні тілами?.. Сам винен! Авжеж... він сам винен, бо ніколи не був зі мною відвертим до кінця...» [18, с. 131]. Розв’язує цей конфлікт дружина, передавши через доньку, щоб Богдан більше не приходив додому.

Романтичний характер носить зав’язка «зовсім-не-дурної драми» А. Вишневського «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше». Унікальна особистість Він знаходиться в стані внутрішнього конфлікту: «Свою мету життя вбачаю у тому, щоб допомагати іншим. Тому досі у школі. Платять там копійки, але ж провів урок, змусив дитину задуматись над важливим та вічним – і день вже минув дарма. Можливо, ніхто з них згодом мене й не згадає, але носитиме у душі і мою частиночку. Вони мене теж багато чого вчать: витримці, повазі, розумінню, такту...» [19, с. 22–23]. Здавалося б, спрямованість життя на добротворення, уміння жити заради когось – своїх учнів – ознака справжньої людяності лише підтверджують Його життєві плани – «залишатися людиною» [19, с. 23], але в бездуховному соціумі це справді виявляється унікальністю. Саме тому Він у стосунках з Нею намагається керуватися щирістю і відвертістю. Мотивом до цього є ще прагнення не втратити самоповаги.

Зустріч з дівчиною, яка з часом «втомилася перероблювати себе» [19, с. 29] під Нього, не відчувала потреби бути поряд з Ним заради гармонійних стосунків і хотіла бути в тому бездуховному середовищі, проти якого боровся Він: «Моїх подруг не поважаєш. Усі вони – не такі як треба. <...> Ти у мене забираєш дуже багато часу. Я йду тобі на поступки. Відмовилася від усіх гарних друзів-хлопців, від вечірніх прогулянок, дискотек, пиячок з однокурсницями, від роботи офіціантки...» [19, с. 29], – породила зовнішній міжособистісний конфлікт, який вже з романтичного перейшов у площину реалістичного.

На зміну романтизму поступово приходив реалізм, «у якому домінувало прагнення до об’єктивності, злободенності, безпосередньої достовірності зображення, послідовне дотримання міметичних принципів» [16, с. 305]. Ю. Ковалів, розглядаючи різні типи реалізму, констатує, що «особливого значення у наративі Р<еалізму>

надавалося конфліктності, драматизації бінарних опозицій, тлумаченій як сюжетно-композиційний спосіб структурування художньої правди» [16, с. 305].

Найвиразнішим дослідженням реалізму української драми є праця З. Мороза [20], у якій автор на матеріалі драми як жанру літератури вивчив характер і композицію конфліктів. Літературознавець типологізував проаналізовані конфлікти за учасниками: панство / селянство, біднота / глитаї, демократична інтелігенція / реакційні сили, – визначивши, що друга типологія виразно проявляється в низці тематичних груп п'єс: сімейно-побутові, соціально-економічні та п'єси зі змальованою «здвоєною призмою» людських відносин.

З. Мороз окреслює сутність драматичного конфлікту реалістичної п'єси: «змалювання і розкриття типових обставин, тобто соціальної дійсності з її протиріччями, у вигляді зіткнень, боротьби між діючими особами – антагоністами, що являють собою типові характери» [20, с. 14].

Елементи реалізму в сучасній українській драматургії принагідно вивчала О. Когут. Дослідниця констатувала, що реалізм мозаїчно поєднується з «екзистенціалізмом та театром абсурду, символізму й психологізму при чіткій структурованості, динамічних і виразних сюжетних лініях» [2, с. 375]. Для сюжетів сучасної української драматургії притаманне переосмислення політичних подій життя в Україні, що зумовлює «актуалізацію концепту масової свідомості» і «презентацію моделі “людини-гвинтика”, “маленької людини” над якою тяжіють стереотипи тоталітаризму, вміло прищеплені сучасністю» [2, с. 375 – 376]. Наявність звернення до політичних тем дозволяє очікувати й порушення національної тематики, яка оприявлюється в зображенні «українського феномену соціального сирітства»: «Код руїни як знаковий для національного міфу ретранслюється сюжетно-образною системою сучасної драматургії через зображення “збоїв” рушійних механізмів соціальної стратифікації, нівелювання провідної ролі інституту сім'ї, з алогічним превалюванням фінансово-політичних ціннісних орієнтирів» [2, с. 383].

Елементи реалізму наявні в таких творах сучасної драматургії, як «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», «Прямий ефір» О. Ірванця, «Є в ангелів – від лукавого» А. Багряної, «Євангеліє від Івана» А. Крима, «Ассо та Піаф, або Ще один тост за Мермоза!» О. Миколайчука-Низовця, «Єврейський годинник» С. Кисельова, А. Рушковського, «Зачаровані потвори» С. Щученка, «Дев'ятий місячний день» О. Погребінської.

О. Когут не характеризує їх з точки зору художнього конфлікту, а визначає ознаки типовості, що яскраво вирізняє реалізм. Так, наприклад, «у п'єсі “Єврейський годинник” Сергія Кисельова та Андрія Рушковського, як і у драмах початку ХХ століття актуалізовано концепти подвійної моралі, проте їх герої чудово сусідять у створеному ними світі із такими само симулякрами інших індивідів. Рольові означники дійових осіб представлено як – Бізнесмен, Повія, Сугенер, Вчителька, Охоронець, Лікарка, Політолог, Депутатша, Перший чоловік, Другий чоловік, вони позбавлені навіть власних імен. Отже, це не реальні люди, а радше усталені в суспільстві уявлення про соціальні ролі» [2, с. 291].

Побіжно тип конфлікту дослідницею визначено за матеріалами п'єси С. Щученка «Зачаровані потвори»: «Так у власний день народження Андрій розіграє виставу навколо святкового столу, де виголошує діалоги, імітуючи матір і батька. Він настільки добре знає їх, що, коли ця сцена повторюється за їх участю, звучать практично ідентичні репліки. Протягом 25 років він мужньо виконував роль буфера між батьком і матір'ю, запобігаючи родинним конфліктам. Але тепер він хоче для себе іншої ролі» [2, с. 339].

П'єси О. Ірванця не знайшли високої оцінки в літературознавстві через свою політичну спрямованість. Але саме ця ознака дозволяє констатувати елементи

реалістичності. Конфліктний рівень у «п'єсі на одну дію з роллю для режисера» «Прямий ефір» слід розглядати в кількох площинах. На рівні імітації дискусії обговорення проблеми мультипльондризму зародження конфлікту не відбувається: у ній беруть участь Ведучий, Ведуча, яка «відрекомендовує учасників передачі»: «Це – заслужений вчитель, заступник директора по виховній роботі середньої школи-спеціалізованого номеру 329-біс пані Катерина; далі – представник збройних сил, Начальник виховного відділу Генерального штабу генерал-адмірал Момотко; відомий політик, сенатор попереднього скликання, а зараз співголова Партії Розвитку пан Павло. Є у студії і представники молодшої нашої генерації – це ось Інга, молодший продавець торговельного центру “Купи” і Стефан, цьогорічний випускник середньої школи, на сьогодні – безробітний» [21, с. 40]. Погляди учасників дискусії не збігаються, але безконфліктно співіснують, що пояснюється неясністю виражених позицій. Так, наприклад, Вчителька не відповідає прямо на запитання, а починає характеризувати систему виховання у своїй школі. Оцінка Політолога позбавлена чіткості й однозначності: «Ну, а що стосується мультипльондризму, так би мовити, у побуті, ось стосовно переглянутого нами матеріалу, то моє особисте до цього ставлення таке: можливо, і це має право на існування, коли при цьому не входить в суперечності з інтересами інших юдей, не займати їх, розумієте! Тобто, тема ця дуже делікатна, і я наголошую, що це моя особиста думка...» [21, с. 43].

Інший рівень розгортання подій маємо після захоплення телестудії Надзвичайним Комітетом. Діяльність влади спрямована на «ізоляцію та примусове викорінення ознак мультипльондризму в їх носіїв» [21, с. 49]. Сюжетний конфлікт розгортається після того, як студія знову була захоплена, але вже «ЦШМП – Центральним Штабом Мультипльондризму» [21, с. 53] – представниками «вчення, що органічно та природньо накладаючись на психіку й ментальність люду нашого, здатне вивести його з манівців на ясну й широку дорогу всезагального прогресу й добра» [21, с. 54].

Через ці мікроконфлікти драматург розкриває основну художню ідею твору – зіткнення двох політичних систем не має будь-якого сенсу, якщо громадяни країни не усвідомлюють проповідуваних ідей, і їхня поведінка зводиться до турбот про власні інтереси («Вчителька. <...> Ой, що ж тепер буде?» [21, с. 49]).

У п'єсі С. Кисельова, А. Рушковського «Єврейський годинник» імена дійових осіб уособлюють певні соціальні типи – Бізнесмен, Повія, Сутенер, Вчителька, Охоронець, Лікарка, Політолог, Депутатша.

Кожна з цих дійових осіб виявляє стан конфлікту, адже сповідує подвійну мораль, хоча сама це до кінця не усвідомлює. Так, Сутенер постає в оцінці Повії: «Ніяких шахтарів нікуди він не відправляє. А навпаки, збирається відправляти до Південної Африки повій під виглядом покоївок і офіціанток. Його професія – сутенер. Забезпечує вісімнадцятьох дівчат клієнтами. І сам нас трахкає. Безкоштовно. А з дівчат бере по 70 відсотків від їхнього заробітку» [22, с. 340]. Родинне ж життя Сутенера тримається на його слабкості, що називається «триразове харчування» [22, с. 339]. А загалом чоловік оцінює його так: «Нормальне сімейне життя, нормальний секс вночі, вранці вівсяна каша на молоці. Звичайно, в сім'ї не без чвар, однак мене це життя влаштовує. Єдина проблема – дружина <...> не любить цілуватися зі мною з присмоком» [22, с. 339 – 340].

Отже, художній конфлікт розгортається між верствами суспільства, які керуються спотвореними нормами моралі («Життя якесь зовсім безглузде! Чим ми опікуємося? Що робимо? Брешемо, крадемо, перелюбствуємо... Ба ні, навіть не перелюбствуємо: на це і часу, і сил бракує» [22, с. 384]), а критерієм є годинник, який «йде у зворотний бік» [22, с. 341]. Але годинник має й інше смислове навантаження – повернути час назад, час, коли цінностями вважалося людське життя, добро, любов.



Ця ж ідея розкривається у «трагікомедії у трьох діях» «Зачаровані потвори» С. Щученка, у якій основний акцент зміщено в бік цінності життя. Так, життям прагне покінчити двадцятип'ятилітній Андрій, який у суспільстві усвідомлює себе порожнім місцем: «Та оскільки заповнити себе мені немає чим, я вирішив звільнити всіх від себе та себе від усіх» [19, с. 235].

Для реалізму притаманна увага до думки соціуму, який визначає поведінку людей. Так, Зінаїда, мати Андрія, прагне врятувати сина, оскільки «усім родичам самогубця виносять вирок – суспільна ганьба!» [19, с. 236], не усвідомлюючи, що саме така байдужість матері до внутрішнього життя сина зумовила його внутрішній конфлікт і підштовхнула до самогубства.

Інша дійова особа – Олена також переживає внутрішній конфлікт, який теж зумовили батьки і їхні значні матеріальні статки. Увага батьків до забезпеченості дитини, а не до її внутрішнього світу породила прагнення покінчити життя самогубством: «Любі тато і мамо. Дуже дякую вам за все, що ви для мене робите. Я живу в гарному та недешевому будинку, навколо мене повно гарних та недешевих речей, та й взагалі, завдячуючи вам я оточена, можливо, і не дуже гарним, але точно що недешевим життям. Життям, у якому я перетворююсь на досить недешеву річ...» [19, с. 237].

Красень Микола потворами оцінює і називає тих, хто керуються виключно матеріальними цінностями.

Усе це дає підстави стверджувати, що реалістичні конфлікти у творах сучасної драматургії переважно представлені на моральному рівні.

Барокові, романтичні та реалістичні стильові елементи позначились на рисах художніх конфліктів драматургії 1990–2010 років. Бароковий художній конфлікт відрізняється участю алегоричних істот та звернення до міфологічних основ розвитку конфлікту; причиною романтичного художнього конфлікту стає прагнення відстояти високі одухотворені ідеали; реалістичний конфлікт розгортається між сформованими соціальними типами, які у своєму житті керуються спотвореними нормами моралі.

У сучасній українській драматургії стильові типи конфліктів не існують у чистому вигляді. Учасниками конфлікту в п'єсах, що мають елементи барокового типу, є Життя і Смерть, які втілені в людських характерах. Крім цього, барокова роздвоєність дійових осіб визначає внутрішній конфлікт самоідентифікації. Учасники романтичного типу конфлікту проходять випробування в кризовій ситуації, а розв'язуються такі конфлікти, як внутрішні, так і зовнішні, переважно ситуативно. Реалістичний тип конфлікту переважно перенесений в соціальну чи національну площину є зовнішнім і негострим.

#### Список використаної літератури

1. Наєнко М. Художні стилі, течії, напрями – синоніми чи словесні заміники? : вступне слово, виголошене на 15-му філологічному семінарі / Михайло Наєнко // Літературна Україна. – 1 вересня 2011 року. – № 33 (5412). – С. 15.
2. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997 – 2007 рр.) : монографія / Оксана Когут. – Рівне : НУВГП, 2010. – 442 с.
3. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 1. – К. : Академкнига, 2007. – 608 с.
4. Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. / Микола Сулима. – К. : ПЦ «Фоліант» ; ВД «Стилос», 2005. – 368 с.
5. Софронова Л. А. Поетика славянського театру XVII – першої половини XVIII в. Польща, Україна, Росія / Л. А. Софронова. – М. : Наука, 1981. – 264 с.
6. Шевчук В. Муза Роксоланська : Українська література XVI–XVIII століть : у 2 кн. / Валерій Шевчук. – Кн. 2 : Розвинене бароко. Пізнє бароко. – К. : Либідь, 2005. – 728 с.

7. Козлов А. В. Зародження і розвиток української драматургії / Анатолій Васильович Козлов, Роман Анатолійович Козлов. – К. : Освіта, 1998. – 134 с.
8. Дабо-Ніколаєв Б. Легке дихання смерті у п'єсі Оксани Танюк «Авва і Смерть» / Борис Дабо-Ніколаєв // Курбасівські читання. – 2008. – № 3. – Ч. 2. – С. 40–67.
9. Бондар Л. Еквілібристика між смертю і життям (за п'єсою Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні») / Людмила Бондар // Курбасівські читання. – 2008. – № 3. – Ч. 2. – С. 68–75.
10. Корнієнко І. Чоловіче і жіноче у письмі Ярослава Верещака (за п'єсою «Душа моя зі шрамом на коліні») / Ірина Корнієнко // Курбасівські читання. – 2008. – № 3. – Ч. 2. – С. 76–82.
11. Танюк О. Казки для дорослих : не тільки п'єси / Оксана Танюк. – К., 2009. – 342 с.
12. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
13. Новицька С. Відгомін віків / Світлана Новицька. – Чернівці : Прут, 2005. – 159 с.
14. Вовк В. Театр / Віра Вовк. – К. : РОДОВІД, 2002. – 448 с.
15. Історія української літератури ХІХ ст. : у 2 кн. : підручник / за ред. акад. М. Г. Жулинського. – Кн. 1–2. – К. : Либідь, 2005.
16. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – К. : Академкнига, 2007. – 624 с.
17. Гегель Г. Естетика : в 4 т. / Г. Гегель. – Т. 2 : Лекції по естетике. – М. : Искусство, 1969. – 325 с.
18. Потойбіч паузи : Антологія молодих письменників столиці : поезія, драматургія, проза / упор. С. Зінчук. – К. : Фенікс, 2005. – 511 с.
19. Сучасна українська драматургія : альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 3. – К. : Укр. письменник, 2006. – 272 с.
20. Мороз З. П. На позиціях народності : дослідження : у 2 т. / Захар Петрович Мороз. – Т. 2 : Проблема конфлікту в драматургії. – К. : Дніпро, 1971. – 480 с.
21. Ірванець О. Лускунчик–2004 : п'єси, вірші / Олександр Ірванець. – К. : Факт, 2005. – 208 с.
22. Коронація слова : збірка п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років. – К. : Нора-Друк, 2008. – 440 с.

Стаття надійшла до редакції 26 березня 2012 р.

**T. Virchenko**

#### **STYLE TYPOLOGY ARTISTIC CONFLICTS UKRAINIAN DRAMA YEARS 1990 – 2010**

*Style is reflected in every component of a work of fiction, which leads to attention to the artistic conflict plays. The article analyzed the baroque, romantic and realistic elements of artistic style conflicts of modern Ukrainian drama. It was found that the style types of conflicts do not exist in pure form. The differences seen at parties to the conflict, the causes of its origin, scope and related typologies, which are based on criteria - form of expression, sharpness.*

УДК 821.161.2.09 Гуцало (045)

**Т. М. Грачова**

#### **ЕСТЕТИЧНА ПРИРОДА ХУДОЖНЬОГО СВІТОБАЧЕННЯ Є. ГУЦАЛА**

*У статті критичній рецензії піддається ліричний дискурс Є. Гуцала крізь виміри сучасного літературознавства. Предметом аналізу номінується пейзажна лірика*