

УДК 821.161.2'06-2.09

ТРАДИЦІЙНІСТЬ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Тетяна ВІРЧЕНКО

*Криворізький національний університет,
вул. XXII Партз'їзду, 11, Кривий Ріг, 50027, Україна,
e-mail: Virch@ukr.net*

На основі доведення актуальності дослідження традицій запропоновано методу вивчення традиційності сучасної української драматургії за допомогою художнього конфлікту. Акцент зроблено на стильовій та ідейно-естетичній подібності без прив'язаності до конкретного твору, а ілюстративним матеріалом обрано п'єси, які найяскравіше репрезентують той чи той стиль, жанр. Подібний напрям дослідження засвідчив свою перспективність і довів традиційність сучасної української драматургії.

Ключові слова: драматургія, художній конфлікт, стиль, ідейно-естетичне наповнення.

Без установлення зв'язків між епохами неможливе вивчення будь-якої історії літератури – це зумовлює актуальність такої прозорої категорії, як «традиційність», що досі залишається остороном літературознавства. Частково це пояснюється розвінчанням терміна «традиція» і закріпленням за ним старої історії літератури (Юрій Тинянов), позбавленої конкретності, але укладачі «Літературної енциклопедії термінів і понять» реанімували це поняття, залучаючи досвід Йогана Гейзинга: «Здоровий дух не боїться брати з собою в дорогу вагомий вантаж цінностей минулого» [12, 1090].

Методологічна актуальність дослідження традицій полягає в тому, що вони «орієнтують дослідника літератури на вивчення за допомогою різних методів взаємозв'язків сталого, трансформованого і нового на всіх рівнях структури художнього твору, в усіх жанрах творчості письменника» [11, 495]. У зв'язку з цим «теорія традиції повинна охоплювати як сучасний літературний, так і історико-літературний аспект, тобто включати в себе і надзвичайну актуальність, і справжній історизм проблеми загалом, що забезпечує єдність літературно-критичного й історико-літературного трактування питання» [2, 49].

У навчальній літературі помітні дві синонімічні дефініції поняття «традиція»: 1) культурна пам'ять; 2) «передача художнього досвіду від одного покоління митців до іншого» (Олександр Галич, Надія Ференц), – що відрізняються станом процесуальності і принциповою хибою останнього, адже декларується пов'язаність досвіду одного покоління винятково з досвідом попереднім.

На жаль, драматургознавці не часто цікавляться питанням традиційності української драматургії. Огляд історії питання показав, що Микола Сулима дослідив рецепцію української барокової драми в драматургії 1920-х років, а А. Новиков – окрес-

лив гоголівські традиції у творчості драматургів театру корифеїв. Висновки науковців цінні винятково в історичному плані, бо в теоретичному вже відомо, що традиційними художніми компонентами змісту постають теми, проблеми, мотиви, сюжети, образи, риси жанрів; форми – віршові розміри, прийоми відтворення психіки тощо.

Метою нашого дослідження є визначення проявів традиційності сучасної української драматургії на конфліктологічному рівні твору у стильовій та ідейно-естетичній площині. Оскільки «письменник успадковує творчі ідеї не (лише) безпосередньо з першоджерела (а такого першоджерела фактично не існує – кожне “першоджерело” має свої джерела), а (й) через посередників» [1, 75], важливо встановити загальну стильову та ідейно-естетичну подібність творів сучасної і класичної драматургії за допомогою художнього конфлікту без прив'язаності до конкретного твору, а обираючи ілюстративним матеріалом п'єси, які найяскравіше репрезентують той чи той стиль, жанр. Завдяки цьому буде доведено лінійну концепцію стильової еволюції, її континуїтет.

Той факт, що в українській романтичній драматургії чільне місце посідає переосмислення історичного минулого, тісно переплетене з фольклорною основою, – наукова аксіома. Попри те, що спроби Юрія Федьковича переосмислити постать Довбуша виявилися не зовсім вдалимими («І саме тло, на якому розгортаються події, і образ головного персонажа драми [...] позначені штучністю і неприродністю» [19, 29]), п'єса «Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест» є вдячним матеріалом для висвітлення рис романтичного конфлікту. Федір Погребенник його функцію у творі вбачав у «прагненні драматурга опоетизувати волелюбність і чесність гуцулів та їхнього ватажка Довбуша» [19, 29].

Основні події «трагедії в п'яти ділах» відбуваються навколо «славного гуцульського легія» Олекси Довбуша. Автор доволі детально описав характер гуцулів (волелюбний, «відважний і великодушний нарід»), «легкоумно кожному він вірить» [19, 343]) і Олекси Довбуша (добрий, щирий і гордий; «в него двері / Не зперті ніколи чужинцеві; / Він ділить з бідними свій остатній кусень / І груди свої накладає за / Покривдженем. Але его люб – / То полемінь соломи, що, як буйно / Палахла – так без сліду і загасла!» [19, 367]), що в майбутньому дає змогу реципієнтові оцінити внутрішній життєвий конфлікт героя і художній конфлікт п'єси загалом.

Внутрішній романтичний конфлікт Довбуша, причина якого в закоханості гуцула в княгиню: «О-о! для чого ж я / Враз з нею не згорів – в тій хвилі не / Згорів, коли у ангельське личко / Я то дивився!...» [19, 349], – слугує для увиразнення основного художнього конфлікту п'єси – здобуття і збереження гуцулами волі.

Змалювання конфліктних любовних трикутників Довбуш–Секретар–Княгиня, Довбуш–Княгиня–Дзвінка, Довбуш–Княгиня–Чора має яскравий і гострий характер, оскільки вони тісно пов'язані з людським життям та святим гуцульським символом – топірцем. Так, Довбушеві не вистачає мудрості розпізнати тиск Дзвінки: «Бо я тебе любила а любила, / Як ще невіста зроду не любила! / І чи ж мене не має се боліти, / Як мушу слухати, що гуцул / Не в тебе вірують і не твою / Відвагу величають, але сю / Діточу іграшку?» [19, 399], – і тому він доволі швидко промовляє: «Тож я твій! / Навіки твій!» [19, 400].

Згодом Довбуш визнає, що вчинок цей був несвідомий: «У божевільному шумі мого / Норову, на топір той присягав, – / То жах мене бере, як тільки лиш / Згадаю!» [19, 414].

Подібна поведінка зумовлює конфлікт між братами (Олексою й Іваном) та Довбушем і гуцулами, адже під загрозою їхня незалежність, що спричиняє сумнів ватажків: «А ми знов, гуцул, ще будемо / З ним рахуватись – і то кроваво! / Він – хто се, щоб він смів над нами так / Ругатися, безлично так ругатись?» [19, 407]. Братовбивство й істина про Довбушевих сестер – кульмінація художнього і життєвого конфлікту твору, а його розв'язка – смерть Довбуша.

Отже, романтичний конфлікт не обов'язково має лише інтимний характер, а любовна колізія сприяє увиразненню головного художнього конфлікту. Характер романтичної дійової особи психологічно вмотивований, а її внутрішній конфлікт переважно життєвий. Оскільки романтичний тип конфлікту пов'язаний з життям головної дійової особи – учасника конфлікту, то він переважно гострий і яскравий.

Романтичний тип конфлікту в сучасній драматургії спостерігається в низці п'єс, серед яких найвиразнішими є «Q і Y» Юрія Паскара, «Житіє простих» Наталії Ворожбит, «Повернення у нікуди» Лесі Демської, «Продана душа» Лесі Дзюби, «Клаптикова порода», «Про потяг валізи, мотлох та дещо більше» Артема Вишневського, «Саламандри» Тетяни Мельник (Добрушиної), «Рододендрон» Анни Багряної тощо.

Зокрема, у «драмі на дві дії» «Рододендрон» А. Багряної увага зміщена на змалювання внутрішнього конфлікту коханки Богдана – Алли, зумовленого ставленням соціуму до її соціального стану, та друга Богдана – Віктора, породженого втомою від самотності і марних пошуків сімейного затишку. Саме тому драматург основний художній конфлікт розгорнула навколо нереалізованих мрій усіх учасників конфлікту – побудувати родину, яка могла б продовжити рід.

Щирість і відвертість у родинних стосунках стверджується й у п'єсі А. Вишневського «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше». Тож не дивно, що Він у боротьбі з бездуховністю оточення опинився у стані внутрішнього конфлікту.

Отже, у сучасній драматургії традиційно наявний внутрішній тип романтичного конфлікту, але тепер він займає домінуючу позицію. Дещо звуженою видається його масштабність (переважно родинно-інтимний тип) і зниженою гострота (тепер розв'язка конфлікту пов'язана не з людським життям, а винятково з порушенням гармонійних подружніх стосунків чи стосунків між закоханими).

На зміну романтизму поступово приходив реалізм, «особливого значення у наративі [якого] надавалося конфліктності, драматизації бінарних опозицій, тлумаченій як сюжетно-композиційний спосіб структурування художньої правди» [11, 305].

Володимир Працьовитий помітив, що «стильова манера драматурга Івана Франка містить у собі різні творчі методи відображення дійсності» [16, 189], що породжує різні потрактування в літературознавстві. Наприклад, відсутність успіху «Майстра Чирняка» дослідник пояснив захопленням Івана Франка натуралізмом, хоча п'єса має всі ознаки реалізму, який вирізняється «визначальною проблемою взаємин людини і довкілля, впливу соціально-історичних обставин на формування духовного світу (характеру особистості)» [4, 305].

Своєрідність художнього конфлікту в реалістичній драмі другої половини XIX століття дослідив Захар Мороз і дійшов висновку, що «суть конфлікту розкривається безпосередньо», оскільки учасники конфлікту зримі або відомі [13, 44]. Окрім того, в основу конфлікту реалістичної драми покладені «різні життєві контрасти» [13, 39], як, наприклад, у п'єсі «Майстер Чирняк» життєвий родинний конфлікт між батьком («майстер, швець, 65 літ» [20, 187]) і сином, якого вже в драматіс персоні драматург представляє як тридцятилітнього Англічанина.

Здавалося б причина такого конфлікту банальна – синів непослух: Іван не хотів бути ні священиком, ні адвокатом. Вирішивши продовжити батькову справу, зізнається: «Тату, досить того дармоїдства, я хочу вчитись шевства, хочу бути шевцем» [20, 192]. Розвиток подій життєвого конфлікту характеризує Агафія: «Мені аж згадувати страшно, що тоді у нас діялось. [...] Батько як почув такі слова, як кинувся на нього, то коли б я не була затримала його, був би, здається, вбив Івася. “Що, ти хочеш на мою мізерію зійти? То я за пліт викинув усе те, що дав на твоє навчання?”» [20, 192]. Розв'язка такого конфлікту – зречення батька свого сина: «Ну, – каже, – коли мене не слухаєш, то я й знати тебе не хочу! Іди мені геть із хати» [20, 193]. Другий виток розвитку цього конфлікту аналогічний.

Значно більше уваги заслуговує художній конфлікт п'єси, учасники якого аналогічні життєвому, але причина цього конфлікту значно глибша і визначена в дослідженні Романа Кирчіва: «Конфлікт майстра Чирняка з сином виник, розвинувся і дійшов до своєї розв'язки не на побутовому, а на суспільному ґрунті. Певною мірою він символізує діалектику суспільного розвитку» [6, 74].

Розв'язку художнього конфлікту дослідники трактують по-різному. Так, В. Працьовитий, вважаючи її невдалою, стверджує, що автор на боці старого Чирняка, адже у фіналі звучить його репліка, яка засвідчує «вірність традиції українських ремісників, і в такий спосіб відстоюється незалежність від іноземних покровителів навіть в особі сина» [16, 94–95]. Подібного висновку доходить і Т. Гундорова: «Незламна духовна енергія й віра старого майстра, незважаючи на комічність ситуацій, у які він потрапляє, не позбавлена авторської симпатії» [4, 313]. Проте такі висновки суперечать поглядам самого І. Франка, висловленим у рецензії на працю Каласантій Пайгерта «Галицькі шевці» та в статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи».

Кульмінація художнього конфлікту настає під час зустрічі батька і вже дорослого сина-англійця. Іван відкритий до розв'язання життєвого конфлікту з батьком, про що драматург стверджує в ремарці: «Коли Іван привітався з матір'ю, підходить і подає йому руку» [20, 209]. Батько не приймає перспективних планів сина: «Марш мені з хати і не смій тут більше показуватися!» [20, 211]. Розв'язка очікувана і гостра, що досягається використанням окличних і питальних речень, діалогом-ланцюжком тощо.

Отже, драматургові не вдалося розкрити суть комічного конфлікту відповідними мовно-поетичними засобами, але саме жанрове визначення «комедія в одній відслоні» лише вкотре підкреслює переможця художнього конфлікту, реалістичний тип якого вирізняється соціальною вмотивованістю.

Елементи реалізму в сучасній українській драматургії принагідно вивчала Оксана Ко-

гут. Дослідниця констатувала, що порушення національної тематики оприявнюється 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» [8, 383].

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

П’єси О. Ірванця не знайшли високої оцінки в літературознавстві через свою політичну спрямованість. У «п’єсі на одну дію з роллю для режисера» основний макроконфлікт твору ілюструє, що 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.

У п’єсі С. Кисельова, А. Рушковського «Єврейський годинник» імена дійових осіб уособлюють певні соціальні типи – Бізнесмен, Повія, Сутенер, Вчителька, Охоронець, Лікарка, Політолог, Депутатша. 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» [9, 384]), а критерієм деградації є годинник, який «йде у зворотний бік» [9, 341]. Але годинник має й інше смислове навантаження – повернути час назад, той час, коли цінностями вважалося людське життя, добро, любов.

Ця ж ідея розкривається в «трагікомедії у трьох діях» «Зачаровані потвори» С. Щученка, у якій основний акцент зміщено в бік цінності життя. Двадцятип’ятилітній Андрій у суспільстві усвідомлює себе порожнім місцем, тому прагне позбавити себе життя: «Та оскільки заповнити себе мені немає чим, я вирішив звільнити всіх від себе та себе від усіх» [17, 235].

Реалізові притаманна увага до думки соціуму, який визначає поведінку людей. Так, Зінаїда, мати Андрія, прагне врятувати сина, оскільки «усім родичам самогубця виносять вирок – суспільна ганьба» [17, 236], не усвідомлюючи, що саме така байдужість матері до внутрішнього життя сина зумовила його внутрішній конфлікт і підштовхнула до самогубства.

Усе це дає підстави стверджувати, що у часи становлення реалізму в класичній українській драматургії соціально вмотивований реалістичний конфлікт був гострим, адже на вістрі була необхідність усвідомити важливість змін, прогресу; нині ж реалістичний конфлікт, що залишається також соціально вмотивованим, гострим стає за інших причин: у прагненні змін люди втрачають духовний орієнтир, тому художній конфлікт зміщено в моральну площину.

Процес трансформації романтизму в символізм став об'єктом зацікавлення Степана Хороба. Тож не дивно, що дослідник не оминув увагою й драматургію Івана Кочерги, оцінка якої не позбавлена суперечності й зміщених акцентів. Тривалий час інтерпретація змісту п'єси «Майстри часу» лежала у соціальній, політичній площині, з ігноруванням задуму драматурга: «Зародилась в мені думка показати в живій сценічній формі, що таке час, які його закони й примхи, хто володіє і хто, навпаки, підпадає під його жорстоку владу» [10, 21].

П'єса переповнена різними життєвими конфліктами морального, родинно-побутового планів, основними учасниками яких є Юркевич («учитель гімназії, трохи літератор» [10, 436]), Доктор Карфункель (майстер часу, «що розуміє життя – життя і його механізм» [10, 436]) та інші. Учасники філософського художнього конфлікту аналогічні, адже саме вони уособлюють два способи осягнення світу – розумом і серцем.

Дійти такого висновку дає змогу тлумачення прізвиськ учасників конфлікту. Карфункель у перекладі з німецької означає альмандин – різновид гранату, який має здатність приводити до гармонії розум і серце. Прізвисьце другого учасника конфлікту також не випадкове, адже відома «філософія серця» Памфіла Юркевича – концепція про серце як символ внутрішнього світу людини, її переживань, центру усіх пізнавальних дій.

Розв'язку запропонованого філософського типу конфлікту варто шукати в символіці годинника, який утілює ідею тривалості й невідворотності; символізує швидкоплинність часу й світовий порядок [21, 521]. Тобто осягнути світ можна тільки завдяки гармонійному поєднанню розуму й серця. Підтверджує такий висновок і використання багатозначного символу курки, що сприяє оцінці якості характерів, сили їхньої життєвої позиції. Коли Юркевич проміняв свою любов на курку, то це лише підкреслило його слабкість, безсилля і кваліть. Курка ж у руках Ліди – символ турботливості, мудрості й розважливості. Тож не дарма Таратута в останній дії дає таку характеристику Юркевичу: «Хороший хлопець, душа-чоловік, але, правду кажучи, не наш. Одне слово – гнила інтелігенція» [10, 496]. Не віддає драматург перемогу й Карфункелю, адже той припустився найбільшої помилки – прагнув повернути назад час. І тільки Ліда зуміла усвідомити найважливішу ідею, яку пропагував німець: «Мить не вміщується в часі, вона може бути і хвилина, і десять років!» [10, 499].

Отже, проаналізований художній конфлікт символістичної п'єси філософський, негострий, але яскравий. Яскравості йому надає вагомість порушеної проблеми, а позбавляють гостроти довгі репліки та розтягнутість у часі розвитку конфлікту.

У п'єсі Олександра Вітра «Станція, або Розклад бажань на завтра» зупинка часу уособлює потребу переосмислити моральну спрямованість власного життя. Три дійові особи – Таня, Оля та Іра потрапили на Станцію не випадково: «Справді, ми потрапили сюди чомусь, і за щось, і для чогось» [17, 70], – зауважує Тетяна. Із характеристики життя дівчат стає відомим, що у своєму житті вони опинилися на бездуховному рівні, тобто спрямовували свою життєдіяльність на задоволення примітивних потреб, не прагнучи творити добро тим, хто їх оточує. Деградує морально, прагнучи кар'єри, матеріального статку заради буденного комфорту, будуючи стосунки з чоловіками на користі, а не на щирих почуттях, Таня, Оля, Іра втратили здатність жити заради інших.

Таня перша опинилася на Станції й розгадала її загадку: «Тут здійснюються наші бажання. Будь-які! Ті, що сидять всередині нас» [17, 63]. Усвідомивши призначення Станції – повернути здатність мати щирі бажання, мрії жити заради інших, дівчата опинились у стані внутрішнього конфлікту, «нервово ходять і напружено думають» [17, 69].

Отже, порушуючи основний філософський конфлікт – між внутрішніми бажаннями комфорту й умінням жити і творити добро хоча б найближчому оточенню – рідним, коханим, О. Вітер подав його як внутрішній, зосереджуючись для його висвітлення на характерах дійових осіб. Авторська позиція у розв'язанні цього конфлікту прозора – свої наміри, бажання та дії треба спрямовувати на добротворче життя заради інших.

Ще одним критерієм для доведення традиційності сучасної української драматургії є її ідейно-естетичне наповнення. Історія розвитку української драматургії доводить панування драматичного, для ілюстрації якого обрано актуальну в усі часи тему – життя жінки на чужині. Найяскравіший приклад – п'єса Лесі Українки «Бояриня», де основний художній конфлікт розгортається між Оксаною та її чоловіком Степаном. Наразі учасники життєвого і художнього конфліктів знову збігаються. Дійсно, на поверхні лежить родинний конфлікт, спровокований недотриманням жінкою обіцяного, що своєю чергою спричинене неусвідомленням складнощів життя на чужині: «Оксана (усміхається) Тим паче що з тобою. Але й так, / хіба ж то вже така чужа країна? / Та ж віра там однакова, і мову / я наче трохи тямлю, як говорять» [18, 331]. Саме тому чоловік сподівається на подружнє розуміння, адже попереджав: «Що тільки дам тобі я на чужині / замість веселощів рідного краю? / Своє кохання вірне, більш нічого...» [18, 329].

Реальність же московського життя породжує внутрішній конфлікт жінки й увиразнює художній конфлікт п'єси: ні одяг, ні мова, ні звичай не близькі внутрішньому світу Оксани: «(з жахом) Степане, та куди ж се ми попались? / Та се ж якась неволя бусурменська?» [18, 347]. Внутрішній конфлікт жінки поступово загострюється аж до хвороби. Розв'язка ж конфлікту – усвідомлення спрямованості їхнього родинного життя не на добротворення Україні, а на власне виживання, всупереч внутрішнім прагненням.

Життя українців за кордоном стало предметом уваги Надії Ковалик в «іронічній мелодрамі на дві дії» «Тріумфальна жінка», яка успішно йде на сцені Львівського театру імені Марії Заньковецької. Рецензенти вистави помічають порушений вічний конфлікт батьків і дітей («Побутово-міщанська мораль батьків переламала життя доньки, якій не дозволили народити у сімнадцять років позашлюбну дитину, до смерті налякавши громадським осудом» [14]) та внутрішній конфлікт героїні, «яка не знала і ніколи не зазнає радощів материнства» [14].

За життєвим подружнім конфліктом криється художній конфлікт, учасниками якого є Ліда та Іван, що керуються різними сімейними цінностями. Іван зосереджений на зароблянні грошей, щоб мовчки забезпечити добробут, Лідуня ж прагне словесного підтвердження почуттів: «Слова, Івасику, мають фізичну силу. Вони змінюють людину. Вони можуть змінити навіть долю. Хтось сказав, що рушійна сила життя – це гроші. А я думаю інакше: рушійна сила життя – це слова. Добрі слова. Гарні. Щирі. Вони – початок усього» [7, 113].

Творча невлаштованість Лідуні та внутрішній конфлікт, спричинений відсутністю порозуміння з економічно невлаштованим соціумом стає поштовхом для розгортання

художнього конфлікту п'єси, зав'язка якого відбувається під час знайомства П'єра і Лідуні і логічно переходить у переїзд жінки за кордон, адже дійові особи відчують гармонію душ.

Кульмінацією ж є приїзд жінки в гості до батьків, адже прийшло усвідомлення, що по-справжньому митця розуміли таки на батьківщині: «Українська душа дуже глибока, мудра, а на заході люди трохи уподібнилися до комп'ютерів: здається, вони не живуть, а чітко виконують якісь закладені в них програми. І від цього холодом віє...» [7, 128].

Учасники драматичних конфліктів перебувають у стані внутрішнього конфлікту, зовнішній життєвий конфлікт – родинний, художній же є значно масштабнішим, адже несвідомий, емоційний вибір життя за кордоном виявляється для щирого українця хибним. Гостроти конфлікту позбавлено через затягнутість на вмотивуванні життєвих конфліктів, а художній конфлікт подано занадто сконденсовано.

Комічні конфлікти в українській драматургії – явище розповсюджене, але не домінантне. Сергій Єфремов помітив, що комедії Івана Карпенка-Карого – «комедії тільки, скажу так, зверху, а в глибу кожної стоїть той самий безнадійно-песимістичний висновок: нема гармонії життя – гармонії між метою і здобутками, потребами й задоволенням, правами й повинностями» [3, 385].

Саме драматичний життєвий конфлікт покладений в основу п'єси драматурга «Розумний і дурень», а ось жанрове визначення допомагає визначити розв'язку комічного художнього конфлікту, бо в конфлікті розумного і дурного братів все-таки перемогу одержує розумний (носієй ідей добротворення для родини і соціуму), який отримав батькове визнання: «Пробач мені, сину, що я тебе скривдив!.. Ти через мене набрався доволі горя» [5, 187] і не одружився з Мар'яною, яка в сім'ї керується не почуттями любові, а розрахунком: «Любощі – дурощі! Обійдеться і без любові: кохала я доволі без пуття!» [5, 168]. Отже, комічний конфлікт характеризується перемогою сильної сторони, носія добротворення, а інша – зазнає поразки.

Комічні конфлікти сучасної української драматургії («Фрак для доцента. Комедія на дві дії» Богдана Стельмаха, «Коханець напрокат» Олександра Косенко, «Пустили Дуньку в Європу. Тижневі усмішки сатиричного дуєту» Миколи Кульбовського, «Кураж. Музична комедія на 2 дії 4 картини» Івана Стецюри, «Весільний злодій» Ярослава Верещака, «Приймаки» Олега Миколайчука-Низовця, «Весняні пориви» Володимира Працьовитого, «Кохання у стилі Челентано. Комедія на дві дії» Наталії Максимчук) також переважно репрезентують родинний та соціальний типи. Комічний конфлікт у п'єсах І. Карпенка-Карого гострий, бо змальований утиск добротворчої сили. Цього не скажеш про комічний конфлікт сучасної драматургії, що зумовлене буденністю порушеної тематики й поверховістю її зображення. Але спільною виявляється яскравість і розв'язаність цих конфліктів.

Трагічні конфлікти як у класичній, так і в сучасній українській драматургії вирізняються чіткою вмотивованістю характерів – учасників конфлікту (Довбуш – «Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест» Ю. Федьковича, Малахій – «Народний Малахій» Миколи Куліша, «Приречені» Петра Войчишена-Лугівського). Такий конфлікт гострий і яскравий, а розв'язується смертю головного позитивного персонажа, або

зумовлює смерть оточення. Наприклад, божевільня Народного Малахія стало причиною самогубства доньки. Волелюбний, добрий, щирий Довбуш через пристрасний характер зрадив ідеали гуцулів, спричинив смерть старого цигана й помирає сам. Яскравості конфліктам надає свідомість позицій учасників конфліктів.

У трагічному конфлікті «влада–народ», який є наскрізним для української драматургії, відмінність простежується на рівні узагальнення однієї зі сторін (влади – у класичній драматургії та народу – в сучасній драматургії).

Подібний напрям дослідження засвідчив традиційність сучасної української драматургії і проілюстрував перспективу отримання теоретичних висновків, тож розширення кола ілюстративного матеріалу, а також кола змістових аспектів у поєднанні з формальною стороною, дасть змогу дійти масштабних висновків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Будний В. Порівняльне літературознавство / Василь Будний, Микола Ільницький. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 430 с.
2. Верли М. Общее литературоведение / М. Верли. – М. : Изд-во Иностранной литературы, 1957. – 244 с.
3. Єфремов С. Карпенко-Карий / Сергій Єфремов // Вибране: Статті. Наукові розвідки : монографія. – К. : Наукова думка, 2002. – С. 319–395.
4. Історія української літератури ХІХ ст. : у 2 кн. Кн. 2. : підручник / за ред. акад. М. Г. Жулинського. – К. : Либідь, 2005. – 712 с.
5. Карпенко-Карий І. Твори : в 3 т. Т. 1 / Іван Карпенко-Карий : Драматичні твори. – К. : Дніпро, 1985. – 439 с.
6. Кирчів Р. Ф. Комедії Івана Франка / Роман Федорович Кирчів. – К. : Вид-во АН УРСР, 1961. – 100 с.
7. Ковалик Н. Триумфальна жінка / Надія Ковалик // Дніпро. – 2009. – № 5. – С. 99–134.
8. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.) : монографія / Оксана Когут. – Рівне : НУВГП, 2010. – 442 с.
9. Коронація слова : збірка п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років. – К. : Нора-Друк, 2008. – 440 с.
10. Кочерга І. Драматичні твори / Іван Кочерга. – К. : Наукова думка, 1989. – 736 с.
11. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2. / автор-укладач Ю. Ковалів. – К. : Академкнига, 2007. – 624 с.
12. Литературная энциклопедия терминов и понятий / глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : Интелвак, 2001. – 1600 с.
13. Мороз З. П. На позиціях народності : дослідження : у 2 т. Т. 2 : Проблема конфлікту в драматургії / Захар Петрович Мороз. – К. : Дніпро, 1971. – 480 с.
14. Палинський В. Триумфальна жінка / Віктор Палинський. – Режим доступу : http://www.zankovetska.com.ua/operating_repertoire/91.htm.
15. Потойбіч паузи : Антологія молодих письменників столиці : поезія, драматургія, проза / упор. С. Зінчук. – К. : Фенікс, 2005. – 511 с.
16. Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка / Володимир Працьовитий. – Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 192 с.
17. Сучасна українська драматургія : альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – К. : Український письменник, 2006. – Вип. 3. – 272 с.

18. *Українка Леся*. Поезія. Драматичні твори / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1999. – 384 с.
19. *Федькович Ю.* Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Листи / Юрій Федькович. – К. : Наукова думка, 1985. – 576 с.
20. Франко І. Майстер Чирняк. Комедія в одній відслоні / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. Т. 24 : Драматичні твори / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 187–212.
21. *Энциклопедия символов, знаков, эмблем* / авт.-сост. В. Андреева и др. – М. : ООО «Изд-во Астрель» ; МИФ : ООО «Изд-во АСТ», 2001. – 576 с.

Стаття надійшла до друку 13.09.2012

Прийнята до друку 30.01.2013

TRADITIONALITY OF CONTEMPORARY UKRAINIAN DRAMA

Tetyana VIRCHENKO

*Kyryuj Rig National University,
11, XXII Partz'yizdu Str., Kryvyi Rih, 50027, Ukraine,
e-mail: Virch@ukr.net*

The article proposes methods of studying traditionality of modern Ukrainian drama by means of artistic conflicts analysis and proving actuality of traditions researching. The stylistic, ideological and aesthetic similarities are emphasized without attachment to specific works. Plays, representing this or that style and genre in the clearest way, served as illustrative material. This trend of researching has demonstrated its great potential and has proved traditionality of contemporary Ukrainian drama.

Key words: drama, artistic conflict, style, ideological and aesthetic content.

ТРАДИЦИОННОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Татьяна ВИРЧЕНКО

*Криворожский национальный университет,
ул. 22 партсъезда, 11, Кривой Рог, 50027, Украина,
e-mail: Virch@ukr.net*

На основании доказательства актуальности исследования традиций предложено методику изучения традиционности современной украинской драматургии с помощью художественного конфликта. При этом акцент сделан на стилевом и идейно-эстетическом подобии без привязанности к конкретному произведению, а иллюстративным материалом избраны пьесы, которые наиболее ярко презентуют тот или иной стиль, жанр. Подобное направление исследования проиллюстрировало свою перспективность и доказало традиционность современной украинской драматургии.

Ключевые слова: драматургия, художественный конфликт, стиль, идейно-эстетическое наполнение.