

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО**

Факультет філології й журналістики імені Михайла Стельмаха

Кафедра української літератури

ДИПЛОМНА РОБОТА

на тему:

**Модерністська поетика драматургії Ярослава  
Стельмаха**

Здобувача ступеня вищої освіти магістр  
галузі знань 01 Освіта/Педагогіка  
спеціальності 014. 01 Середня освіта  
(Українська мова і література)  
денної форми навчання  
Гронського Максима Францовича

Використання чужих ідей,  
результатів і текстів мають  
посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_

(підпис)

\_\_\_\_\_

(ініціали, прізвище)

**Науковий керівник:** кандидат філологічних  
наук, старший викладач кафедри української  
літератури Крупка В.П.

Розширена шкала \_\_\_\_\_

Кількість балів: \_\_\_\_\_ Оцінка: ECTS \_\_\_\_\_

Голова комісії \_\_\_\_\_

(підпис)

\_\_\_\_\_

(ініціали, прізвище)

Члени комісії \_\_\_\_\_

(підпис)

\_\_\_\_\_

(ініціали, прізвище)

\_\_\_\_\_

(підпис)

\_\_\_\_\_

(ініціали, прізвище)

\_\_\_\_\_

(підпис)

\_\_\_\_\_

(ініціали, прізвище)

Вінниця – 2018 рік

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ I. Драматургія останньої третини ХХ століття як експеримент із текстом</b> .....	7
1.1. Конфлікт, безконфліктність і типологія героя в драматургії 70-х років ХХ століття: переосмислення досягнень модернізму.....	7
1.2. Модерністські й немодерністські пошуки української драматургії після «відлиги»: вісімдесятники.....	26
1.3. Обґрунтування нової драматургічної поетики: молода драматургія й альтернативна персонажна система текстів 80-90-х років ХХ століття.....	30
1.4. «Нова хвиля» в українській драматургії останньої третини ХХ століття та зламу століть.....	37
1.5. Ремарка в сучасній драмі.....	41
<b>РОЗДІЛ II. Новизна й традиції в опозиції: драматургічні пошуки Ярослава Стельмаха</b> .....	42
2.1. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті новітньої драми.....	42
2.2. Драматургічне протистояння в корпусі творення тексту для сцени: за драмами Ярослава Стельмаха «68» («Десант») і «Синій автомобіль».....	52
2.3. Особливості композиції монодрами Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль».....	55
2.4. Модерна концепція дійсності в п'єсах Ярослава Стельмаха: проявлення жанру монодрами.....	58
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	59
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	72

## ВСТУП

**Актуальність** дослідження полягає в тому, що з'ясування, взаємовідношень між різними рівнями драми в кінці ХХ століття є вельми важливим для осмислення поетики сучасного драматичного твору.

В українській драматургії останньої третини ХХ століття спостерігаються нові підходи драматургів до написання п'єс, що продовжили себе в ХХІ ст. Однак збагачення літературної традиції новим досвідом йде без глобального відриву від національної традиції драматичного письма. Ірина Артамонова у своїй статті визначає драматичний твір – це організований автором цілісний дієвий акт, який об'єднує цілеспрямовану діяльність персонажів. Конкретні дієві акти уможлиблюють з'єднання дії фізичного та мовного.

Чимало драматичних творів останньої третини ХХ століття, зламу століть, цікаві відступом від класичної драматичної конструкції, але щоб зрозуміти їх своєрідність необхідно чітко уявляти собі основні закони класичної драматургії. Ю. Шредер, німецький фахівець з драми і театру, визначає постдраматичний театр як «театр, який практично розпрощався з основами основ драматичного мистецтва з часів Аристотеля – мімезісом, дією, характерами, конфліктом, ситуацією, діалогом» [10, с. 1080].

У сучасних драматичних текстах спостерігається тенденція відходження від драматичної дії, інтриги, конфлікту, а драматичний простір зберігається за рахунок форм мовних характеристик. Семантика всіх елементів, складових п'єси, обумовлена тематичним полем (художня концепція світу, принцип драматичного мислення, драматичний образ світу), в якому трансформується художня структура драми, представляє собою систему відносин компонентів (елементів), які здійснюють всі рівні організації п'єси, всі її образні системи як художньої цілісності. Структура – це не тільки композиція матеріалу, а й динаміка відносин компонентів (елементів) між собою [4, с. 9]. Система відносин різних компонентів створює цілісний художній світ драми, який володіє своїми особливими закономірностями – це відношення між персонажами, автором і зображуваним, словом і дією. Залежно від мети

драматурга визначається метод подачі цих відносин, системи його ціннісних орієнтацій, його досвіду (організація матеріалу, його розробка, осмислення, схема композиції тощо). Оригінал і формотворне завдання драми (аксіологічний рівень) розкриття життєвих явищ, якостей, що виявляються у вчинках героїв. Ставлення суб'єкта (автора) до матеріалу в п'єсі є діалог між художником і дійсністю. Цей діалог реалізує себе в поетиці драми як структурі відносин всередині художнього світу твору. Будь-який художній твір «є складна замкнена система, що складається з цілого ряду підсистем відображення, зображення, вираження» [8, с. 45.], які здійснюються за допомогою слова. Виникає складне сплетіння з внутрішньою замкнутою системою, в якій збалансовані ідейний зміст, художній елемент і структура розташування матеріалу в певному порядку. Все це виявляє світоглядні та естетичні цінності художнього твору, в даному випадку драми.

Створений світ у п'єсі закріплюється на внутрішньому світі автора, який дає можливість читачеві та глядачеві оцінити ставлення безпосередньо драматурга до соціальних та психологічних світових зрушень. Але нерідко, художній світ, який зображується у творі, розвивається вже без участі автора. Якщо говорити про постановки на театральній сцені, то сприйняття зображуваного ґрунтується на особистому досвіді глядача.

Нині окреслено три провідні напрями сучасної драматургії: біографічний («тексти, написані на підставі життя й творчості видатних людей»), неоміфологічний («з'являється багато п'єс-казок, п'єс-міфів, п'єс-фентезі»), експериментальний (мовний експеримент). Виокремлює науковець і характерні риси сучасної драматургії: ігрова стихія, іронія, вільне поводження з паралельними та фантастичними просторами дійства, використання універсальних топосів і архетипів, органічно пристосованих до сучасних реалій, інтрига, карколомні повороти, струнка і прозора композиція [9, с. 116-117]. С. Балухатий вважає, що драма твориться за рахунок поєднання трьох типів композиції: діалогічної, драматичної, сюжетної [2]. Аналіз цих компонентів дає можливість нам виокремити певні типи текстових стратегій

драматургічних творів. Організація драматичного тексту також взаємопов'язана з технікою розгортання сюжету та вирішення конфлікту.

Отже, сучасна наука про літературу довела, що всі компоненти системно-структурної організації драматичного твору (конфлікт, характер і спосіб опису, відбір персонажів) важливі не самі по собі, а як відображення естетичного задуму драматурга, який відібрав матеріал і обробив його відповідно до свого розуміння, ставлення і оцінки навколишніх подій [1, с. 55-58], що доводить, до прикладу, драматургічна спадщина Ярослава Стельмаха, котра становить безпосередній інтерес у межах дослідження.

А тому **мета роботи** – розглядаючи драматичний, драматургічний і театральний контексти творчості одного з чільних драматургів останньої третини ХХ століття в Україні, оглянути більш широке поняття – сучасний драматичний текст, що включає сфери функціонування драматургічного тексту, під яким розуміється все літературне поле п'єси (текст персонажів і авторські ремарки), і театального тексту, який представляє собою сценічну виставу, яка реалізується за допомогою різних театральних засобів (драми, музики, живопису, архітектури) підчас взаємодії з глядачами.

**Завдання дослідження:**

- описати розвиток драматургії після шістдесятих років, під впливом високого модернізму і в зміні вектору до постмодернізму;
- окреслити нові підходи українських драматургів до принципів організації тексту 1980-2000-х років;
- кваліфікувати драматургію Ярослава Стельмаха як оригінальне явище окресленого періоду, проаналізувавши окремі чільні здобутки;
- висвітлити особливості драм модерного характеру.

**Об'єкт дослідження** – модерністська драматургічна творчість Я. Стельмаха.

**Предмет дослідження** – особливості модерністської поетики у драматургії Я. Стельмаха.

**Наукова новизна** дослідження полягає в спробі аналізу законів внутрішньої організації сучасного драматургічного твору, який апелює до реципієнта, аби зрозуміти те, що формує художню структуру і семантику світу, відображеного в структурі.

**Теоретико-методологічну основу** дослідження складають основні положення праць Л.Бондар, О.Бондаревої, Т. Гундорової, В. Дончика, М.Жулинського, С.Павличко, Я. Цимбал та ін.

**Методологічна база дослідження:** описовий метод, аналіз і синтез, герменевтика й рецепція.

**Теоретичне значення дослідження** полягає в тому, що його результати можуть бути використані в літературознавчих студіях для відтворення повноти й структурної цілісності літературного процесу другої половини ХХ століття.

**Практичне значення дослідження.** Фактичний матеріал, теоретичні положення, висновки магістерського дослідження можуть бути використані у курсах лекцій з історії української літератури ХХ століття. Отримувані результати можна використовувати для розширення курсових, дипломних робіт, у підготовці посібників, у шкільній практиці.

**Апробація роботи.** Результати магістерського дослідження обговорено і схвалено на засіданні кафедри української літератури факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха. Основні результати роботи апробовані на звітній конференції викладачів, магістрантів і студентів факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха (Вінниця, 2018).

**Публікації.** Основні положення і висновки магістерської роботи викладено у публікації «Літературна творчість Ярослава Стельмаха».

**Структура та обсяг магістерської роботи** визначається логікою вивчення поставленої проблеми та сформульованих завдань: вступ, три озділи, висновки, список використаних джерел (83 найменування). Загальний обсяг роботи 78 сторінок, з них 70 – основного тексту.

## РОЗДІЛ І.

### ДРАМАТУРГІЯ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ЕКСПЕРИМЕНТ ІЗ ТЕКСТОМ

#### 1.1. Конфлікт, безконфліктність і типологія героя в драматургії 70-х років ХХ століття: переосмислення досягнень модернізму

Найперше питання, що виникає при звертанні до поняття драматичного конфлікту – його змістове наповнення, а відтак і відношення до реальної дійсності. Адже драма, як зауважував уже згадуваний Г.–В.–Ф.Гегель, – це кусочок діалектики самого життя, перетвореного в індивідуальному художньому сприйнятті письменника [цит. за: 15, с.272]. Як й інші категорії драми (драматична дія, характер, драматизм), драматичний конфлікт не тотожний своєму реальному аналогу, однак у більш широкому сенсі, в цілому він завжди детермінований життєвими протиріччями і конфліктами. Це довела колишня так звана «всесоюзна» драма, зокрібно «виробнича» п'єса, що чи не першою не тільки в драматургії, але й у художній літературі того часу зуміла заглибитися в суперечливі процеси людського і суспільного буття, зокрема виробничо–трудоі взаємини, збуджуючи з усією можливою на роки застою відвертістю громадську думку у потребі усвідомити необхідність економічної і психологічної перебудови. І якби ми сьогодні (нерідко з елементами зневаги чи поблажливості) не говорили про такого роду драматургію, все ж незаперечним залишається той факт, що саме п'єси «Людина зі сторони Г.Дворецького, Сталевари» І.Бокарева, «Протокол одного засідання» О.Гельмана, «З життя ділової жінки» А.Гребньова та ін., а також поява нових героїв (Чешкова, Лагутіна, Потапова та ін.).

Чіткою програмою дій сприяли виникненню нових рис драматичного конфлікту – гострих, напружених, непримиренних, соціально злободених, морально–психологічних. Однак ці риси, життєвість конфлікту наприкінці 70 – початку 80–х років прямо пропорційно втрачали свою реальну наповненість

залежно від того, як знецінювалися та знеособлювалися підняті у драмах проблеми суспільного і людського буття, як зростали і поглиблювалися й далі негативні тенденції, застійні процеси у сфері економіки, соціального існування. В дійсності протиріччя і конфлікти, навколо яких точилися дискусії і гострі суперечки, жваві й зацікавлені розмови у п'єсах та виставах, не були розв'язані, зміст твору й, образно кажучи, зміст життя перебували у невідповідності: драматургія через конфлікт та протиріччя виявляла гостроту у нагальній потребі розв'язати чи принаймні зреагувати на суперечності людського життя, реалії тодішнього суспільного буття заперечували це. Більше того, відкидали такі конфлікти, як, мовляв, такі, що заважають поступу. Тодішня літературна і театральна критика миттєво «вловила» цей момент і тому настійливо закликала драматургів, надто молодих, й далі зосереджувати свою увагу на соціально–моральних конфліктах часу.

Проте заклики так і залишилися тільки закликами, і не більше. Вони навіть обернулися «зустрічним косяком» ремісничих п'єс на теми виробництва, як справедливо зазначалося у багатьох літературно–критичних матеріалах, оглядах, дослідженнях. Таким чином «виробнича» драма із своїм «виробничим» конфліктом очевидно здавала свої позиції, адже у вторинних, драморобських спробах наступних авторів зникали біль і пристрасть першовідкриття. Безперечно, такого типу драматичні конфлікти не могли не позначитися й на розвитку української драматургії означеного періоду.

Та співставляючи її, скажімо, з російською сценічною літературою, де спостерігався своєрідний бум «виробничої драми, слід одразу зауважити, що всупереч твердженням деяких критиків про ідентичність чи «майже» схожість шляхів розвитку «багатонаціональної радянської драматургії» (адже єдиний–бо метод «соцреалізму», як же інакше!), українська драма того часу все ж мала дещо відмінні ознаки свого побутування. Так, заявлена на межі 60–70–х років тенденція до відтворення в ній вагомих суспільних протиріч і конфліктів сприяла зміцненню позицій якраз не «виробничої» п'єси (її ремісників, до речі, в Україні також вистачало), а передусім соціально–проблемної та філософської



драм (приміром, «Фауст і смерть» О.Левади, «Сторінка щоденника» О.Корнійчука, «Зачарований вітряк» М.Стельмаха та ін.), традиції якої йшли ще від часів М.Куліша, І.Дніпровського, Я.Мамонтова, І.Микитенка, І.Кочерги тощо. Подібні твори, як влучно визначає їх призначення сучасна дослідниця національної драматургії Д.Вакуленко, у найкращих своїх зразках значною мірою перейняли на себе функції новітньої «виробничої» драми: включали у свою сферу назрілі в 70-х роках питання трудового виробництва, досліджували героя в обставинах та конфліктних ситуаціях виробничої діяльності. Однак українська соціально-проблемна драма водночас повела мову про істотні морально-етичні аспекти, що ними почала перевіряти нового героя – «ділову людину».

Цим, власне, й виокремлювалася у своїх найкращих зразках українська драматургія 70-х років – конфлікт явно зміщувався у бік соціально-моральний, психологічний. Таким чином українські драматурги прагнули, може, не стільки виявляти й показувати нові соціально-суспільні протиріччя, важливі зміни в драматичному конфлікті, не стільки створювати програмний образ людини праці, скільки творчо використовувати й розвивати тут давкі й тяглі традиції українських драматургів: розгортати «позиційний» конфлікт в «позиційній» боротьбі, психологічно «розгалужувати», а відтак і зусібіч «висвітлювати» характер персонажа (згадаймо бодай п'єси І.Карпенка-Карого, І.Франка, Лесі Українки, М.Куліша, В.Винниченка, І.Кочерги та ін.). І в цьому плані українські автори 70-х років зуміли знайти, хай і поодинокі, але виразні характери, збагачені не тільки «позиційною» боротьбою, «позиційним» конфліктом, а перш за все конфліктом, що проймав морально-етичні, особистіші колізії і ситуації, виявляв естетичний ідеал драматурга [65, с.308]. Саме в такому конфлікті й виступають головні герої драми Ю.Щербака «Відкриття», комедії М.Зарудного «Під високими зорями», драми А.Крима «Наздожени свій поїзд» та ін. Тут виробнича колізія ставала мовби поштовхом до конфлікту, а далі, з розгортанням драматичної дії, вона переходила в площину психологічну, торкаючись перш за все характерів головних дійових

осіб — професора Авілова, сільського трудівника Корнія Дзвонаря Змістовне наповнення таких конфліктів справжніми протиріччями реальної дійсності у цих творах очевидне. Чого, на жаль, годі сказати про інші п'єси українських авторів 70-х років.

Лише окремі типологічні риси героя, не претендуючи на всесторонність розкриття характеру й конфлікту, виявлення нових життєвих протиріч, спостерігаємо у драматичних творах «...І земля скакала мені навстріч» П.Загребельного, «Перспективний жених» І.Муратова, «Твої вершини» Л.Дмитерка, «Вічний поєдинок» В.Лігостова. Однак таких соціально-проблемних п'єс, якими виявилися драма Ю.Щербака «Відкриття» (то вже на початку 80-х появляться його соціально-психологічні драми «Розслідування» та «Наближення», що наче продовжували розробку конфліктів, початих у «Відкритті») і комедія М.Зарудного «Під високими зорями», в українській драматургії 70-х років було не просто мало, але й, що найприкріше, невисокої художньої якості. Те, що стало, повторюємо, «виробничим» бумом, скажімо, в російській літературі, в Україні відбилося не лише як відлуння, але й у переважній більшості випадків, особливо на межі 70-х – початку 80-х років, перетворилося в, одверто кажучи, звичайнісіньке «драморобство».

Окрім застійної «безконфліктності», що сковувала певні поривання деяких драматургів, регламентувала їх творчість і була для них серйозним внутрішнім цензором, причини цього криються в суто літературно-художній практиці письменників.

Окремі автори в пошуках героїв і розкритті драматичного конфлікту, в яких би найбільш повно сконцентрувалися багатоманітні і типові протиріччя того часу, нерідко виявляли повну творчу неспроможність. І в підході до складних соціально-моральних проблем, і в сміливості відкриття нових рис конфлікту сучасності, і в тонкості психологічного аналізу дійових осіб, і в історизмі художнього мислення («Здрастуй, Прип'ять!» О.Левади, «День важких рішень» Р.Полонського, «Її народження» А.Путінцева, «Прошу занести до стенограми» Р.Феденьова та ін.). Часто українські драматурги

використовували у своїх творах апробовані вже колізії, конфліктні ситуації, характери, не доповнюючи їх чимось новим, свіжим, національно самобутнім («Рицарів не судять» Ю.Бедзика, «Цілюща вода» В.Фольварочного, «Проба серця» О.Корнієнка, «Гарантія» І.Рачади та ін.). Така вторинність значно спрощувала сутність драматичного конфлікту, позбавляла його зв'язку безпосередньо з протиріччями і тривогами часу. Також п'єси українських авторів нерідко конструювалися на догоду абстрактним драматичним конфліктам, ігноруючи закони реальних життєвих протиріч, логіку розвитку драматичної дії, трагічних чи комічних сюжетів, власне, те, що в органічній єдності з відповідним конфліктом позначається на визначенні жанру твору.

Очевидно, забувалося або й до кінця не усвідомлювалося те, що драматичний конфлікт – особливо форма відображення реальних протиріч і конфліктів, які, за визначенням Г.–В.–Ф.Гегеля, – «корінь всякого руху й розвитку» («лише оскільки щось має в собі протиріччя, воно рухається, розвивається» [цит. за: 15, с.272]). І як логічний наслідок цього – неспроможність українських драматургів на такому проблемно-тематичному тлі створити характер героя, який повною мірою відбивав би протиріччя часу. Зрештою, одна із функцій драматичного конфлікту – спосіб вираження характеру героя. Доречно зауважити, що у п'єсі новизни драматичному конфлікту надає насамперед характер, а не сюжет. «Характери для поета мають бути значно святішими, ніж факти», – писав Г.–Е.Лессінг. В драмі характер є центром і джерелом дії, в той час, як в епосі пружина дії зосереджена в зовнішніх, подієвих обставинах. Драматичний характер сам створює свою долю «завдяки особливостям своєї мети, яку він хоче досягти (...) серед даних і усвідомлених обставин». Характер, таким чином, фокусує, концентрує суспільні і психологічні відносини в процесі розвитку драматичного конфлікту, організовує драматичну дію в п'єсі. Чи не тому, що не було належно осмислено українськими письменниками протиріччя (суспільні, морально–етичні, психологічні) реальної дійсності, не було відповідно й створено (за винятком поодиноких у творах М.Зарудного, Ю.Щербака та ін.) характеру героя сучасної

української драми? Чи не тому лише деякі соціально–проблемні п'єси національної драматургії витримали випробування часом?! Більш «пощастило», на наше переконання, сімейно–побутовій та психологічній драмі українських письменників.

Тут, за твердженням дослідників поетики драми, конфлікт дедалі помітніше заходив у глибини образної системи твору, в саме ядро авторської концепції, авторського художнього мислення. Власне, тут чи не найбільше увиразнюються інші функції драматичного конфлікту, зокрема конструктивно–образні. При аналізі таких п'єс, як «Дикий Ангел» О.Коломійця, «Обочина» М.Зарудного, «Кафедра» В.Врублевської, драматичної поеми «Соловейко–Сольвейг» І.Драча та ін. авторська концепція конфлікту сприймається як ускладнена, багатомірна і розгалужена. Звідси – важче охоплення конфлікту, мовити б, з поверхні, з сюжетної подієвості, котра у названих творах пов'язується не стільки із зовнішньою, скільки з внутрішньою дією. А вона, така дія, – складний процес, у якому, як зазначав згадуваний уже Г.–Е.Лессінг, воля окремої особи і соціальна воля (середовище) постійно створюють нове співвідношення сил чи порушують якусь встановлену рівновагу сил. Це в свою чергу діє на волю окремої особи, змінює її. Саме такими особистостями є в українській драматургії Платон Ангел («Дикий Ангел» О.Коломійця), Корній Дзвонар («Під високими зорями» М.Зарудного), Авілов («Відкриття» Ю.Щербака), Марина Турчин («Соловейко–Сольвейг» І.Драча) та ін. Тут конфлікт як організатор, пружина драматичної дії, рушійна сила, «розчиняючись» у характерах героїв, щоразу створює такі обставини й ситуації, за яких і відбувається порушення рівноваги між волею людини і середовищем, волею інших людей, силами суспільства. Певно, тому у згаданих творах, порівняно з іншими, взаємозв'язок конфлікту – драматичної дії – характеру сприймається як органічний, а відтак позитивно позначається на художньому рівні драматургії О.Коломійця, М.Зарудного, Ю.Щербака, І. Драча тощо. Однак як би не проявлявся конфлікт; у подієвій колізії або в смисловій опозиції, в образах реальних протиріч або концептуально значному протиставленні самих

образів ~ він стає, як правило, ядром художньої проблематики, а спосіб, спрямованість його вирішення – ядром художньої ідеї. Так, у повісті про сім'ю «Дикий Ангел» О.Коломієць розгортає конфлікт через цілий ряд сюжетних колізій, що виступають як протиставлення головного героя Платона Микитовича Ангела своїм дітям, сусідові Крячку, обивателю Маляру тощо. Здається, на перший погляд перед нами звична розстановка протиборствуючих сторін.

З одного боку – максималіст Ангел, життєва філософія якого нерідко проступає навіть як жорстока (особливо у ставленні до своїх дітей), з другого – позбавлений будь-яких життєвих принципів («живе за течією») Крячко й одверто цинічний у своєму «рвацтві» та пристосуванстві Маляр. Проте драматург так спрямовує вирішення конфлікту твору, що його ідея «читається», по суті, в кожній сцені – у праці і через працю можна і треба виховувати людину. У праці чесній, наполегливій – для себе і для суспільства. Це та морально-етична ідея, яка у сув'язі з соціальними є в принципі вічною. «Не працює, а їсть – значить, злодій. Не заробив, а тринькає – злодій»; «або не працюють зовсім, або багато балакають і мало роблять»; «вчинив проти совісті – спокутуй провину» – може, дещо категоричні присуди Платона Ангела, та вони мають під собою реальний ґрунт і сьогодні. Тут ми підійшли до такої функції драматичного конфлікту, як конструктивна. Адже саме ним визначається не тільки характер героя, напрям драматичної дії, а й внутрішня структура твору, загалом організація матеріалу в п'єсі. Приміром, конфлікт у драмі О.Коломійця «Голубі олені» об'єктивно виявляється в розвитку сюжету як органічна частина цілісної ідейно-образної концепції твору. Критика вже неодноразово підкреслювала, що поетично-філософський лад образного мислення Коломійця завжди містить «другий план», підтекст інтенсивного емоційного настрою [40, с.92]. Глибинний зміст його творів, їх конфлікт і драматизм не вичерпуються лише сюжетом. «Голубі олені» – це поетична розповідь про велике, одухотворене кохання, пронесене крізь усе життя Оленкою, про цільність людської особистості. Та чи ця п'єса тільки про

кохання? Драматург так організовує матеріал у драмі, що вона, окрім цього, має інший, глибший вимір. Кохання – лише одна з форм вияву внутрішнього духовного ества людини. Драма «Голубі олені» своїм зовнішнім сюжетом звернена в минуле: в ній лаконічно, точніше – майже мозаїчно (з окремих сцен, коротких епізодів, кількох рядків з листів чи телеграм) змальовується історія однієї любові дівчини Оленки до юнака Кравцова. Та своєю внутрішньою структурою (численними психологічними колізіями і ситуаціями, авторськими ремарками та ін.) вона виходить за рамки цієї історії. Тема вірності в коханні сприймається як тема людської стійкості і вірності високим ідеалам духовності в повсякденності життя, на що неодноразово звертали свою увагу критики і рецензенти. Конструктивну функцію конфлікту українські драматурги увиразнювали не тільки на рівні розвитку сюжету, що, до речі, міг збігатися з розвитком конфлікту («Голубі олені», «Кравцов», «Дикий Ангел» О.Коломійця, «Пора жовтого листя» М.Зарудного, «Відкриття» Ю.Щербака, «Кафедра» В.Врублевської, «Привіт, синичко», «Шкільна драма» Я.Стельмаха та ін), і навпаки. Тут чи не найвразливішим місцем для драматургів виступав фінал п'єси: іноді вони немотивовано обривали як розвиток сюжету, так і конфлікту («Хазяйка» М.Гараєвої, «На вулиці Електричній» Л.Хоролець), «нанизували» ряд подій, в той час, як конфлікт уже вичерпав себе («Леви на воротах» В.Дрозда, «Недоспівана пісня» О.Підсухи, «Лавровий вінок» Л.Дмитерка, «Перевернути черепаху» І.Коваленка, «Тяжіння сердець» і «Цілюща вода» В.Фольварочного) тощо. І таких прикладів можна, безперечно, навести більше. Важливо, отже, щоб сюжет і конфлікт існували й розвивалися логічно, послідовно.

Навіть якщо фінал твору фіксував неспівпадання їх елементів, то воно мало б бути виправдане художньою метою. Бо, скажімо, М.Зарудний («Під високими зорями», «Таке довге, довге літо»), І.Драч («Соловейко–Сольвейг»), В.Врублевська («І проросте зерно...», «Візаві») та ін. зумисне намагалися розімкнути фінали своїх творів, екстраполювати їх у життя, продемонструвати

не завершеність, а навпаки, невичерпність ситуацій та їх моральних аспектів, зображених у п'єсах.

Окрім того, конструктивна функція конфлікту в українській драмі 70–х років дає підстави говорити про своєрідність ремарок, діалогізованої та монологізованої мови, загалом активізації авторської свідомості. Та чи не найперше – про композицію драми, адже вона, композиція, – не що інше, як реалізація конфлікту в драматичній дії. І мистецтво композиції – це мистецтво розгортання драматичного конфлікту в часі й просторі [40, с.95].

Згідно з теорією драми, її поетикою, – у першому акті зображується початкова розстановка конфлікуючих сил, в останньому – фіксується нове співвідношення сил, що склалося в результаті драматичної боротьби. На жаль, у багатьох драмах українських авторів цей закон логічної єдності композиції та конфлікту, м'яко кажучи, порушувався. Через те спостерігаємо композиційну «рихлість» у п'єсах «Лавровий вінок», «Генерал Ватутін» Л.Дмитренка, «Джонатан – яблуко зимове» О.Підсухи, «Прозріння» В.Фольварочного, «Сирени» Л.Хоролець, «Обочина» М.Зарудного та ін.

Надто страждали у цьому історико-героїчні твори українських драматургів, де, по суті, виокремлювалися лише «Камінь русина», «За дев'ятим порогом (Запорізька Січ)» О.Коломійця, «За Сибіром сонце сходить...», «Тил» М.Зарудного, «Дума про любов» М.Стельмаха, «Комендант Берліна» В.Собка, «Запитай колись у трав...» Я.Стельмаха. Тут конфлікт послідовно і мотивовано розвивався у часі і просторі, останній акт набував своєрідної ідейно-філософської кульмінації, сприяв найбільш повному виявленню ідейно-естетичної позиції письменника. Крім того, конфлікт тут набував нових ознак не стільки внаслідок зображення подій (хай навіть напружених, самих по собі вже драматичних), а передусім завдяки новим рисам характерів головних героїв, що діють у п'єсах. Тому важко погодитися з думкою Й.Кисельова та Д.Шлапака, що конфлікт у такого роду драматургії зводиться лише до боротьби протилежностей, що його можна розглядати відокремлено від характерів [27,

с.128], що єдиним засобом надання йому неповторності є «несподівані події хвилюючої гостроти».

Не можна обійти мовчанкою й твори українських драматургів 70-х років, основою яких є документально-біографічні матеріали. Та, на жаль, чимало з них ідейно і художньо слабкі. Драматичний конфлікт здебільшого конструювався за принципом «герой» – «антигерой», і розвивався він за наперед заданою біографічними моментами сюжетною схемою. Не вирізнялися вони ні якимисьь особливими характерами, ні свіжими композиційними прийомами. Більше того, у деяких з них, як, наприклад, «Поєдинок» Л.Синельникова, «Смерть на ешафоті» В.Канівця, «Маршал Жуков» І.Рачади дійсні факти, реальні герої набували навіть певного викривлення. А в таких драмах, як «Пархоменко» Ф.Вільного, «Ешелони революції» Л.Ямкового та ін. конфлікти зводилися тільки до рівня соціально-антагоністичних, зовнішньої боротьби. Певно, такі прорахунки годі пояснити лише художніми можливостями документального жанру, що більше тяжіє до драми ідей, аніж характерів, як це робили деякі рецензенти.

Адже написав майже тоді ж свої високохудожні документально-біографічні драми «Сподіватись» (про Лесю Українку), а згодом «Стіну» (про Тараса Шевченка) Ю.Щербак. Значить, справа не в жанрі, а в художній майстерності, таланті, зрештою, мисленні. Таким чином, українська драматургія 70-х років засвідчила свою мистецьку спроможність осягати важливі конфлікти сучасності. Вона не лише йшла второваним шляхом у тодішньому літературно-художньому процесі, а дала (хай і небагато) справжніх творчих з'яв. Погляд на неї, її розвиток крізь призму поліфункціональності драматичного конфлікту водночас показав, що далеко не кожний автор перебуває на належній інтелектуально-дослідницькій висоті, власне, щодо розуміння такої ідейно-естетичної категорії драматургічної літератури, яким є драматичний конфлікт. Тож осягнення його – попереду, на часі. У теоретичних та історико-літературних працях з проблем драматургії, що появились останнім часом, спостерігається прагнення дослідників типологізувати драматичний



конфлікт, виходячи з його функціонування як на рівні змістовому, так і формотворчому. Одні з них передусім акцентують увагу на таких проблемах, як «конфлікт – протиріччя дійсності», «конфлікт – сюжет», «конфлікт–жанр», інші насамперед виокремлюють такі пари, як «конфлікт – характер», «конфлікт – внутрішня структура образу», «конфлікт – композиція» тощо. Однак і в першому, і в другому випадках існує ризик пов'язати цю ідейно–естетичну категорію драматургічної літератури лише з чимось одним, хай і найсуттєвішим для драми. Тим часом її живий організм чинить опір цьому: здрібнивши типи, дослідник може навіть мимохіть ігнорувати щось художньо важливе, укрупнивши їх – може оперувати ледь не абстракціями, котрі годі застосувати до творчої практики драматурга. Більше того, зовнішні чи внутрішні принципи типологізації драматичного конфлікту аж ніяк не вичерпують усієї суті драми як явища багатостороннього, і кожна з цих невід'ємних сторін має цілковиті підстави для зосередження на тому принципі, що впливає з неї. «Конфліктів існує стільки, скільки є п'єс», не без долі скепсису прийшов до висновку Й.Кисельов. З недовірою поставився до намагань дослідників окреслити «типологічну сітку конфліктів» О.Бочаров, оскільки, за його словами, «найбільш добросовісна типологія ... ще не дає викінченої реальної живої картини сучасного літературного процесу» [19, с.96].

І загалом, наче підсумовує А.Погрібний, «будь–яка типологізація навряд чи може вичерпати багатоманітність живих явищ, до яких вона прикладається», тому її слід «розцінювати не як завершальний етап в їх аналізі, а як важливу підмогу для більш глибокого пізнання, як своєрідний орієнтувальний майданчик, без якого неможливо обійтися».

І справді, як би сучасний дослідник не оминав проблему типологізації драматичного конфлікту, скільки б насторожено не ставився до численних виявів і характеристик, вона неодмінно виникає перед кожним, хто так чи інакше, більшою чи меншою мірою торкається реалізації цієї категорії в образно–структурній системі драми.

Можна навести ряд типів конфліктів, що зустрічаються в науковому обігу теоретиків та істориків драматургії: антагоністичні і неантагоністичні, зовнішні і внутрішні, типові й нетипові, соціальні й особистісні, локальні і параболічні, виробничі й історичні, комедійні і трагічні (5). Та стільки б їх не було, скільки б не групувати їх за певними ознаками, все ж вони кожен окремійшньо не вичерпують всеоб'ємної і поліфункціональної суті драматичного конфлікту.

Бо якщо одні з них мають яскраво виражений естетичний смисл і вказують на те, що мова йде про художні явища, другі – звернені до особливостей внутріструктурної побудови конфлікту, треті, абстрагуючись від його власне художніх якостей, повністю заглиблюються в сферу проблемно-тематичну, соціологічну, то так чи інакше вони виявляють якусь одну змістову або формотворчу сторону. Виникає питання: чи потрібна така класифікація, такі окреслені гнізда конфліктів для аналізу цієї ідейно-естетичної категорії драматургічної літератури чи загалом драми як родової приналежності? Безперечно, потрібна. І така категоричність відповіді зумовлена самою специфікою функціонування драматичного конфлікту. З одного боку, виявлення типів конфлікту – певна умовність (як умовно членуємо художній твір при його аналізі), з другого – необхідність, котра сприяє глибшому пізнанню як змісту, так і форми твору. Хай навіть окремішньо одне від одного. Крім того, встановлення типів конфліктних конструкцій, конфліктних гнізд чи то способом соціологічним, чи то естетичним, чи то внутріструктурним (таких принципів можна, безперечно, застосувати й інших) має важливий смисл для критиків, істориків, теоретиків драми. Можна стверджувати, що проблема типологізації драматичною конфлікту – проблема не просто суттєва, а й літературознавчо актуальна [17, с.14].

Зішлемося, приміром, на сучасну українську драматургію, на практику художнього втілення конфлікту нинішніми авторами, і спробуємо визначити типи конфліктних конструкцій в структурі п'єси. Тим паче, що сучасна українська драма (бодай і почасти) дає підстави для виокремлення такої

проблеми, як «конфлікт – внутрішня організація твору», зокрема проблеми самої будови цієї ідейно–естетичної категорії. Звичайно, українські драматурги й далі використовували нагромаджений національною літературою великий досвід різкого протиставлення сторін конфлікту. Йдеться насамперед про п'єси О.Левади, О.Коломійця, В.Минка, М.Зарудного, М.Стельмаха та ін.

Адже зображення моральних, духовних антиподів і протагоністів – то виявлення рівня художнього мислення, зрештою, мистецької і громадянської позиції письменника. Та водночас вони виявляли творчу ініціативу і шукали інших схем, зумисне ускладнюючи структуру драматичного конфлікту, бо виразно побачили між його полюсами дещо незвичні переходи, різноманітні варіанти, надзвичайно суперечливі явища, що аж ніяк не вкладалися у канонізовані рамки конфліктних конструкцій. З метою досягнення художнього ефекту автор виділяв якусь одну із сторін конфлікту, віднаходив у її глибинах внутрішні, особистісні конфлікти та суперечності і різнобічно досліджував їх («Під високими зорями», «Пора жовтого листа» М.Зарудного, «Дикий Ангел» О.Коломійця, «Кафедра», «І проросте зерно» В.Врублевської, «Відкриття», «Маленька футбольна команда» Ю.Щербака, «Десант» Я.Стельмаха та ін.). При цьому жорстка бінарна основа побудови конфлікту ніби «розмивалася». Незаідеологізована критика справедливо пояснювала ці процеси тими змінами, що сталися передусім у підході драматургів до життя, до протиріч навколишньої дійсності (6), у пошуках нових, свіжих засобів драматургічної поезики, зокрема конфлікту (7). Новий тип побудови конфліктних конструкцій, у центрі яких нема активних протагоністів, використання підтексту характерні для драм М.Зарудного «Під високими зорями», «Пора жовтого листа», «І відлетимо з вітрами», де драматична напруженість досягається головним чином завдяки розкриттю духовних порухів, точніше – духовному розвитку дійових осіб, психологічній інструментовці образів, зокрема основних героїв, новій для Зарудного манері письма, м'яким півтоном, що наближає його до кращих зразків драматургії «театру корифеїв», зокрема І.Карпенка–Карого.

У п'єсі «Дикий Ангел» О.Коломієць зосередив свою увагу на, так би мовити, позитивному полюсі конфліктної конструкції, що значною мірою втілюється в образі Платона Микитовича Ангела. Потомственный робітник з чіткою трудовою позицією, виразними життєвими, може, іноді аж надто категоричними принципами, твердими моральними переконаннями, він розкриває свій духовний багаж у суперечностях з дітьми – синами Павлом, Петром, Федором, донькою Танею, демагогом Крячком та користолюбцем і пристосуванцем Малярем. Платон стоїть на тому, що ні зрілий вік дітей, ні їх посади, які вони займають, не можуть позбавити його, батька, відповідальності за лінію їх життя, за те, ким будуть вони на своїй землі – утриманцями, збайдужілими до всіх і всього, крім себе, чи справжніми господарями, яким болять чужий біль, чужі негаразди, котрим не байдужа доля як свого, так і наступних поколінь громадян.

Особливо увиразнена ця думка у ставленні до старшого сина Петра, одного з міських урядовців. Дізнавшись, що той своїм авторитетом сприяє ходу будівництва житлового будинку в такому місці, де людям через шум і гуркіт буде незручно й невігідно жити, Платон вважає, що так міг вчинити тільки «маленький временщик», людина, що не думає і не хоче відповідати за наслідки своєї діяльності, людина, для якої власне благополуччя вище за народні інтереси. І він по-батьківськи настоює, щоб Петро залишив свою відповідальну посаду, покаювся перед людьми за содіяне. При всій гостроті подібних суперечок з дітьми вони все-таки не мають антагоністичного спрямування. Зрештою, не мають вони надто його і в конфлікті Ангела та Крячка, Ангела та Маляра.

Це передусім – протилежні життєві позиції. Таке осмислення «позитивного» полюса конфліктної конструкції сприяло правдивому й переконливому зображенню сучасної людини, позбавляло образ головного героя прямолінійної дидактики та голого моралізаторства. І хай не в усьому сьогодні можна цілковито погодитися з Платоном Ангелом (зокрема, у ставленні до державної та приватної власності), все ж ця дійова особа в

українській драматургії останніх часів несла в собі чимало того, що сьогодні в нашому суспільному житті сприймається надзвичайно актуально. В іншому випадку побудова драматичного конфлікту за принципом «позитивної» однополюсності допомогла психологічному дослідженню внутрішнього світу персонажів, подоланню схематизму в їх розстановці. Так, із усіх дійових осіб драми Ю.Щербака «Відкриття» головному герою професору Авілову за своєю життєвою позицією найбільш ворожий демагог і шантажист професор Савелін. Але основний конфлікт ж не з ним, бо коли справу винаходу протигрипозної вакцини вченого Авілова було врятовано, Савелін відійшов на другий план. То з ким же зіткнувся герой, з ким конфліктує? Насамперед з колективом, у якому працював, – старим академіком Вознесенським, директором науково–дослідного інституту Сердюком, молодими науковцями Наталкою, Третяком. А це – аж ніяк не ворожі йому люди, не носії якихось аморальних і антидуховних якостей. Більше того, коли вирішувалася доля як самого Авілова, так і його наукового відкриття, вони проявили наполегливість і принциповість у з'ясуванні істини. Саме їх людяність, доброта і стали основною причиною внутрішніх борінь, душевних суперечностей персонажа, саме ці риси його характеру зав'язували головну колізію, що, по суті, стала домінантною у конструкції конфлікту п'єси.

Героєві Ю.Щербака треба було спочатку відчутти і зрозуміти безкорисливість, щирість і доброту своїх колег, щоб нарешті остаточно вирішити для себе: багато чого в житті необхідно починати спочатку й по–іншому.

Автор свідомо не спрощує цієї справді морально і психологічно складної ситуації, не зводить її до якогось випадкового (зародження кохання до Наталки сприймається все–таки як логічний наслідок моральних пошуків персонажа) чи блискавичного переродження героя. Адже йдеться про істотне – про виявлену драматургом внутрішню спроможність цього своєрідного, не в усьому сприйняттого характеру до дальшої моральної і духовної еволюції, про можливість його реального самовдосконалення [17, с.15].

Як переконуємося, таке відображення, таке художнє осмислення людини—сучасника видозмінили, як справедливо зазначала критика, не тільки усталені у 70—ті роки сюжетні, характерологічні схеми, але й по—своєму традиційну конфліктну конструкцію.

В українській драматургії зазначеного періоду спостерігаємо й таку схему, такий тип конфлікту, коли на перший план виводиться його «негативний» полюс, коли досліджується психологія «негативних» 11 персонажів. У такому випадку дуже важливого значення набуває авторська міра осудження і викриття цього персонажа. Головним для п'єси з такою конфліктною структурою буде зіткнення життєвих принципів, психології і моралі «антигероя» з самим автором. Конфлікт у такому випадку тільки умовно втрачає свою бінарну будову, трактується як однополюсний, оскільки одна із його сторін, сказати б, не матеріалізована. Звісно, «негативний» персонаж може вступати в суперечності з іншими дійовими особами (навіть «позитивними»), але зараз йдеться про ті випадки, коли ці конфлікти не є основними у формуванні загальної, домінантної концепції драматургічного твору. Звичайно, не треба вважати, ніби така конфліктна схема — наслідок творчої уяви лише нинішніх драматургів.

Адже її часто використовували письменники минулого (згадаймо драматургію Лесі Українки, Володимира Винниченка, Миколи Куліша та ін.), підкреслюючи тим самим важливість своєї мистецької позиції щодо відображуваних явищ життя. Думається, таке «оживлення» конфліктної конструкції не є випадковим, а засвідчує тяглість високохудожніх традицій в українській національній драмі зрештою, засвідчує й те, що драматургічні автори 60—70—х років прагнули до гостроти й правдивості відображення життєвих протиріч та конфліктів. Навіть тоді, коли офіційне радянське літературознавство всіляко суперечило цьому ключі написана драма Валерії Врублевської «Кафедра». По суті, всі конфліктні колізії пов'язані з образом завідуючого кафедрою педагогіки Бризгалова, людини посередньої в науці, лицеміра й демагога, кар'єриста і пристосуванця, що досить вміло і тривало

приховує свою непорядність під личиною чесного справедливого і кваліфікованого керівника.

Драматург не тільки розвінчує мерзенну суть «бризгаловщини», але й дошукується причин, що и породжують. Як могло статися, що в колективі інтелігентних людей, викладачів і аспірантів, прижилися протекціоналізм байдужість до справи, безпринципна «притерпимість» до всього що відбувається на кафедрі? Невже ніхто не бачив підступності і підлості професора Бризгалова? І чи таке явище, як «бризгаловщина» (згадаймо кучмієнчівщину» з роману П.Загребельного «Розгін» що є своєрідним аналогом «бризгаловщини»), породження тільки особистісне, навіть колективне, чи щось більше, суспільне?! На це автор прямої відповіді не дає, та вона «прочитується» в загальному пафосі драми. Бачили всі і мовчали, бо майже в кожного на те була своя на перший погляд, навіть вагома причина. Панченко, приміром, вважає неблагородним виступати супроти людини, яка віддала перевагу одруженню з розрахунку над п коханням. Сина Заначалової Бризгалов на прохання матері свого часу залишив при кафедрі Євграфові обіцяє посприяти при вступі її доньки на факультет. Колишнього друга Гуріна, матеріалами якого безсоромно скористався на початку своєї наукової кар'єри, він також «пригрів» на кафедрі після того, як той зазнав особистого горя і невдачі.

Валерія Врублевська психологічно достовірно показує, як ці в цілому чесні люди, допустивши нехай єдиний компроміс, створили цим самим сприятливий фунт для проростання «бризгаловщини» як суспільного явища, як при пасивності людського оточення вона може заподіяти моральне й духовне зло. Зрештою, завершується драма дуже промовисто. Псевдовченого, що за високими фразами приховував свій цинізм, розвінчано, професор втратив прибічників, кафедру. Та падіння Бризгалова не означає його остаточного краху. Він уже переобраний завідуючим іншою кафедрою і елеїним голосом запевняє нових співробітників у тому, що він «дуже добра і чесна людина». Таке завершення образу головного героя цілковито відповідає логічному розвитку драматичного конфлікту твору, одного із його полюсів. За

зауваженням критики, останнє є властивістю творів із розвиненою психологічною основою.

Проте у таких типах конфліктних конструкцій не завжди доцільно їх полюси виявляти тільки в тих або інших дійових особах, героях, покликаних, сказати б, вносити остаточну ясність. В українській драматургії ці полюси часто мають надто складний взаємозв'язок із загальною концепцією драматургічних творів. Власне цю особливість не завжди вловлювала літературна і театральна критика. Доказом цього може бути вже згадувана драма «Відкриття» Ю.Щербака, зосібна дискусія навколо конфліктної колізії, зв'язаної з образами Авілова і Савеліна. Чулися нарікання на адресу професора Авілова, який, мовляв, упродовж тривалого часу терпить побіч себе шантажиста професора Савеліна і лише в критичний для нього момент наважується активно протидіяти йому. Критики виманиш «лобового», миттєвого конфлікту і його вирішення. Проте драматургові важливіше було інше: показати конфлікт не стільки «зовнішній» (коли доля винаходу Авілова була врятована від інсинуацій Савеліна), скільки «внутрішній», психологічний. Тому громадянські, морально–етичні уроки людських взаємин у п'єсі Ю.Щербака, що випливають із загальної концепції твору, запам'ятовуються надовго, як і головному персонажу Авілову.

Схожі герої не постають як цілковито «позитивні» і, можливо, в цьому їх людська привабливість, достовірність. Вони опосередковуються цілісною образною системою драматичних творів і чи не найповніше вияскравлюють свої характери у загальній авторській концепції. «Антигерой», яким він постає за стереотипними уявленнями в українській драматургії, все рідше впливав на конструювання драматичного конфлікту [19, с.97]. Звичайно, мова йде не про письменницьке «співчуття», а радше про те, що сучасному художнику слова важливо не стільки засудити, викрити пов'язані з тими або іншими персонажами явища і дії, скільки збагнути сутність такої дійової особи, проникнути в її душу, уважно розібратися в мотивах та спонуках. Іншими словами, варто констатувати зростання все того ж людинознавчого аспекту



стосовно даного полюса конфліктної конструкції, посилення індивідуально–особистісних критеріїв художнього осмислення, що простежуємо в творах Ярослава Стельмаха.

Адже будь–яка, навіть найбільш неприваблива людська індивідуальність (приміром, той же Бризгалов із «Кафедри» В.Врублевської), все ж залишається складним явищем. Звісно, вона відштовхує нас, як і драматурга своїми вадами і вчинками, проте останні, складаючи сутність її соціальної характеристики, все ж не можуть вичерпувати всієї повноти властивостей і якостей індивідуальності. «Для осягнення цієї складності, «неодноколірності», – пише А.Клочкова, – і звернена увага майстрів пера, які навіть до найбільш ущербних персонажів підходять, уникаючи упередженості, розповсюджуючи і на них важливу істину: кожна індивідуальність у житті й літературі – це загадка, яку неможливо розгадати без визначення її значимості» [39, с.201]. Як, приміром, свого часу (60–ті роки) годі було однозначно підійти до визначення людської суті таких, здавалося б, «негативних» героїв з філософської трагедії О.Левади, як Вадим, Чернець чи, зрештою, діалектично суперечливого головного персонажа Ярослава. Драматург так конструює конфлікт твору (він очевидно двополюсний), що кожна індивідуальність його «просвічується» загальною авторською концепцією – протиставлення творчої і руйнівної сил людської спільноти у її вічному й нелегкому поступі вперед. Новітній Фауст, що втілений в образі Ярослава, змушений ставати супроти нового зла, породженого новими суспільними умовами, його вічно живучим антиподом Мефістофелем. До речі, Мефістофель у Левади – це не просто двоєдине трактування, друге «я» головного героя, це вже відвертий супротивник, ідейний антипод, велике соціальне зло, що загрожує смертю не лише Ярославу, а й людству в цілому. О.Левада конструює такий тин конфлікту, що ґрунтується не стільки на суперечностях, ідейних протиставленнях антиподів, скільки на внутрішньо–психологічних колізіях. Так, реальною ворожою силою для Ярослава–Фауста сьогоднішнього дня, що стоїть на передньому краї сучасної науки й вирішує найактуальніші проблеми життя, «є вже не той колишній

знайомий чорт – спокусник і розтлінник душі (у драматурга – це Чернець, носій зрадництва і темної облудності), – його здолати герою не важко. Ні, стократ страшніший його кровний брат – гідний суперник Ярослава в науці – Вадим.

Отже, втіленням зла виступає холодна бездушність, духовне спустошення, технократична надвищість цього крайнього егоцентриста, відторгнутого від суспільства». Тут же в такому, сказати б, сюжетному переплетінні родинних взаємин, структура конфлікту виявляється як багатопланова, ускладнена в своїй психологічній якості. До речі, акценти такого типу конфлікту О.Левада переводить в загальну концепцію твору, в тонко розгорнутий підтекст і зв'язаний з ним ритм твору. Наприклад, ритм мови Механтропа часто повторює і доповнює ритм реплік Вадима.

## **1.2. Модерністські й немодерністські пошуки української драматургії після «відлиги»: вісім десятиліття**

Українська драматургія пройшла дуже складні часи на шляху свого розквіту, кризові явища були пов'язані з перерваністю в зв'язку поколінь. І тому драматурги, які з'явилися в добу андеграунду, відчували потребу в негайних змінах, у цементуванні нового покоління театралів.

Усе почалося з викорінення основних жанрових ознак канонічної драми, що простежується на рівні архітекtonіки текстів багатьох авторів уже в кінці 60-х рр. ХХ століття. Такі українські драматурги, Ярослав Верещак та Володимир Сердюк, у розмові «Нерекомендовані спогади про українську драматургію кінця ХХ століття», пишуть про труднощі, які були пов'язані з допуском до публічного виконання, через свою гостру актуальність і новаторські сюжетні побудови. Але, тим не менше, їм вдалося не лише зберегти в собі високий художній потенціал, а й збільшити його актуальність: «Ці твори слід було б зараз особливо ретельно переглянути, але, на жаль, ми не маємо ні відповідних творчих комісій, ні експериментальних театрів, які б сьогодні спробували відродити ці замулені джерела» [7].

П'есам новохвилівців притаманні відкриті фінали, використання моделі сцени на сцені, переплетіння зовнішнього подієвого ряду з внутрішніми рефлексіями героя, варіювання часопросторовими вимірами, фактомонтаж, наративна сюжетність, фантазмагорія і прийоми очуднення, деструкція сюжету. Використання цих компонентів у текстах драматургії 80–х роках зумовлено однією з провідних ознак драматургії «нової хвилі» – наявністю різнорівневої текстової структури, що вміщувала зовнішній подієвий ряд та «підводну течію», яка і визначала основне ідейне навантаження текстів.

Тематичне багатство, конфлікти, широкий типаж дійових осіб зумовили жанрове розмаїття п'єс. У визначене десятиліття драматурги працювали як у класичних жанрах так і в авторських: монодрама (Олена Клименко «Плоть поезії», 1988), драма (Віра Вовк «Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія», 1982; Лариса Хоралець «Третій», 1981, «В океані безвісті», 1987; Ярослав Стельмах «68», 1982; Василь Босович «Опір», 1985), трагікомедія (Маорія Віргінська «Матріарх Козіна та Маестро», 1987; Ярослав Стельмах «Провінціалки», 1988), трагедія (Ярослав Стельмах «Запитай колись у трав...», 1981), трагедія в фарсовому аранжуванні, у двох діях за мотивами руського фольклору (Альберт Вербець. «Оливкова олія», 1985), комедія (Володимир Канівець «Мама збирається заміж», 1983; Анатолій Крим «Фіктивний шлюб», 1981), драма–притча (Валерій Шевчук «Птахи з невидимого острова», 1988), рок–опера (Юрій Рибчинський «Біла ворона», 1978–1982), казка для дорослих (Марія Віргінська «Три яблука», 1980–1981), чарівна казка (Альберт Вербець «Назад шляху немає», 1987), фантазмагорія (Альберт Вербець «Новосілля», 1981), весела історія на дві дії (Олена Клименко «Насреддін в Бахчисараї», 1981), інтермедії (Валерій Шевчук «Мізерія», 1985), поетична інтерпретація теми (Лідія Чупіс «Плач над Юдою», 1989), слово про Григорія Сковороду на дві одміни (Валерій Шевчук «Сад», 1985), українська п'єса радянською мовою (Олена Клименко «Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні», 1987), колапс гравітаційний на дві дії (Ярослав Верещак «Чорна зірка» («Центрифуга»), 1989), драматичний репортаж–попередження на дві частини

(Ярослав Верещак «Банка згущеного молока»), п'єса на дві дії (Альберт Вербець. «Голгофа», 1983; Альберт Вербець «Груздеви», 1984; Альберт Вербець «Дитячі ігри», 1983).

Одним із провідних завдань драматургів 80-х років є деміфологізація як розвіювання сформованих неправдоподібних уявлень й очищення свідомості суспільства. Драматурги «напружено шукають і в царині художньої форми, кохаються в умовно-притчевій стилістиці, працюють на грані реальності й химери, широко послуговуються реквізитом трагікомедії, вертепної драми тощо. Ужгородський письменник Д. Кешеля назвав свою п'єсу «Голос Великої ріки», «закарпатським видінням»; до жанру «химерної драми» (досі в нас був лиш химерний роман) можна віднести і його п'єси «Дерев'яні люди» та «Обережи нас, Маріє».

Український шістдесятник, Валерій Шевчук, у 80-ті роки створює драму-притчу на дві дії «Птахи з невидимого острова» на основі власної однойменної повісті, але із внесенням змін до сюжету. Письменник зазначає, що звернувся до переробки власного твору в інший жанр у зв'язку з виниклою потребою. «Драматургія з'являється тільки тоді, коли є театр і коли той театр тієї драматургії потребує. Драматургія без театру немислима – це я переконався на власному досвіді». Головна тема п'єси «Птахи з невидимого острова» – воля чи відсутність волі, і споконвічний до неї порив. Це стало першопричиною, з якої однойменна повість тривалий час була недоступна в первісній редакції, хоча створена була в сімдесятих, у той застійний час на довгі роки з літератури вилученим. У зазначеній п'єсі драматург використовує паралельно сакральний та профанний час. За висловлюванням М. Еліаде, сакральний час – це час Він, міфічний час, час у часі, час снів, час до падіння, загублений рай тощо; профанний або буденний час – це лінійна й незворотна історія [29, с.101]. Зі слів Олізара Носиловича читач може спостерігати складну взаємодію сну та дійсності. Художня модель світу, яку створив драматург, – це постійне переплетіння реальності та ірреальності. Слід відзначити, що в драмі-притчі В. Шевчук використовує кумулятивний тип сюжету. Одні й ті ж події

відбуваються на початку твору з Олізаром Носиловичем, а наприкінці п'єси вже з його братом, Остапом Носиловичем.

Надзвичайно сценічними й цікавими та актуальними для сучасного глядача є п'єси Анатолія Крима, в яких відображено сучасне життя з усіма протиріччями, що спричиняє загострення сприйняття постановок. Найбільшу популярність йому принесла комедія «Фіктивний шлюб», яка мала лише в Україні постановки в 16 театрах. Драматург звертається до морально–етичних проблем саме в жанрі комедії, де виявилася загальна тенденція до ліризації.

У 80–их роках з'являються перші спроби написання в новоутвореному жанрі рок–опери українським поетом та драматургом Юрієм Рибчинським. Виникає необхідність дослідити походження рок–опери в контексті стильових і жанрових новоутворень. Музичний словник подає таке визначення, що: «Рок–опера – це музично–драматичний жанр, основою якого є рок–музика, а коріння пов'язане з мюзиклом». Тобто, якщо керуватися цим визначенням, типовою і якісно новою рисою цього жанру стає обов'язкове використання рок–музики під час театральних постановок, у поєднанні з іншими музичними формами та стилями, а композиція, структура та деякі принципи музичної драматургії були почерпнуті з мюзиклу. Рок–опера Юрія Рибчинського «Біла ворона» належить до п'єс біографічного типу. Варто звернути увагу, що в рок–опері відсутнє розважальне спрямування, яке характерне для мюзиклу, натомість у змісті домінує драматизм і філософське спрямування драми. У назві п'єси драматург використовує символ білої ворони, який готує читача до персонажа, який виділяється серед інших чимось незвичайним та зовсім не схожий на пересічну особу. Біла ворона в п'єсі – це молода пастушка Жанна Д'Арк, яка згодом стає вигнанкою.

У природі зустріти білу ворону майже не можливо, оскільки колір їх пір'я обумовлений альбінізмом, ці птахи довго не живуть – вони занадто помітні для хижаків. Жанна Д'Арк постає саме тим символом незвичайності та відмінності від оточуючих, чистоти, і, в той же час, нерозуміння і неприйняття. суспільства, біла ворона або біла пляма на фоні чорної маси. «Будь середней, Жанна! Будь

такої, как все! Торгуй, как мы, своей душой и телом! Не то ты прослывешь вороной белой И жизнь свою закончишь на костре!». Не зважаючи на всі перешкоди, Жанна здійснювала свою духовну потребу допомагати країні та суспільству досягнути свободи. Вона від цього отримувала моральне задоволення, працюючи на стимулі «якщо не я, то хто», мене обрали святі, я обрана Діва.

### **1.3. Обґрунтування нової драматургічної поетики: молода драматургія й альтернативна персонажна система текстів 80-90-х років ХХ століття**

Сучасні драматурги, сприйнявши кризу методологій, крах соцреалізму, опрацювавши високий український модернізм шістдесятих років ХХ століття, переломивши власний досвід крізь призму постмодерну, не зупинилися ані потреби експериментувати, тому вже в 80-х роках ХХ століття застосували нові підходи у зображенні художнього конфлікту, у виборі жанру (створення авторського), почали розвивати форми мовної характеристики та постійно змінювати тип головного персонажа.

У цьому полягає одне з головних завдань сучасного театру – бути не рафінованим, а на пульсі часу, бути автором плутаним, недолугим і одноденним, але не банальним, не традиційним до надокучливості й передбачуваності. Природа театру – видовище, яке народилося на площі. Репертуарний театр, де режисер вправляється в оригінальності метафор на полі класичної драматургії, поступово стихає, йому необхідно підживлюватися сьогоденніми смислами, нехай короткочасовими і неглибокими.

Отже, саме молоді драматурги активно долучились до активного пошуку нової поетики драм, до експериментаторства на тернах жанротворення, а на рівні тематики здійснили спробу з'ясувати причини соціальної необлаштованості людини (звідси концентрація уваги на побуті героїв, заглиблення у соціально-економічні відносини). Незважаючи на

розпорошеність та ідеографічний почерк текстів «молодих авторів», їх єднано прагнення сформувати новий тип драми, позбавлений штучних настанов. Новаторство «новохвилівців» у першу чергу виявилось на рівні образної системи п'єс. Драматурги зруйнували клішований образ «героїчного героя», на перше місце поставивши героя-маргінала, героя-девіанта, героя-нігіліста, для яких характерними стали пасивність, рефлексивне сприйняття життя, а якщо герой і діяв, то його зусилля найчастіше були спрямованні на досягнення власної вигоди. Персонажна система альтернативних текстів 80-х рр. ХХ ст. була введена на процесах потужної деміфологізації суспільства. Саме рефлексія та вчинки героїв нових п'єс знецінювали канонічні суспільно-ідеологічні аксіоми. Для ранніх текстів драматургії «нової хвилі» характерним стало зображення трагічності існування людини в десакралізованому світі, однак ця людина не намагалася знайти вихід зі свого становища. «Молоді автори» не мали на меті створити нову футуріальну модель світу, оскільки їхні герої жили одним моментом («тут і зараз»), точніше, відчуттям трагічності існування, а отже, вичерпністю самого буття.

Одразу зауважимо, що означення «молода» характеризує не стільки віковий ценз творців сучасної української п'єси, скільки очевидно і водночас умовно окреслює те коло авторів сценічної літератури, котре визначилося й утвердилося в нашому письменстві протягом останнього часу, зокрема у 80–90-ті роки, вказує на те нове покоління, яке, по суті, й має спрямовувати подальший розвиток національної драми і театру. Тому до імен молодих свідомо зараховуємо не тільки В.Босовича, Марію Віргінську, В.Чепуріна, Д.Кешелю, Яр. Яроша, Нелю Шейко–Медведєву, О.Лишегу, В.Діброву, В.Тимченка, А.Дяченка, П.Висоцького та ін., що дебютували в драматургії саме цього часу, а й таких художників слова, як Я.Стельмах, Лариса Хоролець, Яр.Верещак, А.Крим, В.Бойко, Р.Феденьов, А.Вербець, В.Кисельов, котрі заявили про себе ще наприкінці 70-х років і сьогодні помітно впливають на своєрідність руху молоді української драми. Згадаймо, приміром, як в порівняно недалекому минулому твори Я.Стельмаха ( «Провінціалки») чи

Яр.Верещака («Двоє на дистанції» і «Чорна зірка») буквально сколихнули художній світ, спонукаючи до гострих суперечок багатьох літературознавців і театрознавців. Тож молода українська драматургія поєднує в собі різні за рівнем творчої зрілості постаті, багатьма п'єсами засвідчує не просто факт свого існування, а певний вплив на драматургічно–театральний процес, зосібна його нинішній період розвитку. І хай рух української молодої драми ще не до кінця вилився у стійкі форми, котрі давали б підстави говорити про її еволюцію, хай вона не вичерпує і навіть не визначає сьогодні репертуару українських театрів, зрештою, нехай не їй належить і без того мала кількість публікацій драматичних творів в українській періодиці, все ж вести мову про неї як естетичне явище конче необхідно. Більше того, тут варто виокремити і досягнення, і прорахунки молодих драматургів, аналізуючи не тільки їх п'єси, що вже видрукувані або поставлені на сцені (про які пишуть і говорять), але й на ті, котрі ще лише шукають шлях до читача і глядача, як, скажімо, твори Марії Віргінської, Олега Лишеги, Лідії Чупіс, Володимира Діброви, Юрія Рибчинського та ін.

Якщо ж синтезувати (звісно, в межах можливого) все написане молодими українськими авторами, то серед багатьох проблемних спрямувань і художніх пошуків їх драм виокремлюється проблема історичної пам'яті і зв'язана з нею проблема морально–етична – виховання, зокрема національної самосвідомості молодого покоління, що вступає в життя.

При цьому тенденції, характерні для п'єс такого типу, виявляються схожими для всієї молодої драматургії України. В них також найбільш увиразнилися й естетичні погляди драматургів, які не відмовляються ні від умовності, ні від жанрового взаємопроникнення, ні від нетрадиційної побудови таких категоріальних ознак драматичного роду, як дії, конфлікту, характеру. Власне, такими проступають твори Яр.Верещака («Брате мій», «Восени, коли зацвіла яблуня», «Сантана», «Імпровізація», «Уніформіст», «Батько», «Бандера»), В.Босовича («Данило Галицький», «Наодинці з долею», «Опір», «Залізні солдати»), Яр.Стельмаха («Запитай колись у трав...»), Лариси



Хоролець («В океані безвісті»), Яр.Яроша («Топір номсти»), А.Крима («Єретик»), Ю.Рибчинського («Якщо не ти...») та ін. молодих драматургів. Звертаючись безпосередньо до матеріалу історії, автори тут ідуть двома жанровими шляхами: з одного боку створюють поетичну філософську і психологічну драму, з іншого – драматичну притчу, міф (яскравими зразками останнього також можуть служити твори В.Босовича «Ісус – син Бога живого, Марії Віргінської «Битва при Ветилуї, або Друге пришествя Олоферна» чи Д.Кешелі «Голос великої ріки»).

Однак таке жанрове маркування хоча й відкриває нові шляхи художнього освоєння історичних пластів минулого, все ж «парадоксально несе в собі потенційну загрозу, «бунт жанру», робить явними поки що «не вирішені молодою драматургією питання відповідності рівня художності високій темі, вибраної авторами».

Більше того, пошуки жанру нерідко утруднюються не цілком обґрунтованими теоретичними передумовами, неаргументованими висловлюваннями самих творців. Так, М.Більчук вважає «Данила Галицького» психологічною драмою, виходячи із нетривіального трактування далекого історичного минулого Галицько-Волинського князівства і внутрішнього світу головного героя [20, с.159]. Проте ні сюжетна основа, ні сам образ Данила Галицького, створені радше в історико-побутових реаліях давнини, не підтверджують цього авторською визначення жанру, навіть усім своїм ходом розвитку заперечують його. Тому «Данило Галицький» як жанр – перш за все історична драма, а не психологічна. В пішому випадку Я.Стельмах свій твір «Запитай колись у трав... означає як трагедію. Власне, через це, а не через ідейно-художній рівень п'єси свого часу розгорнулися жваві дискусії, під час яких літературознавці і театрознавці сходилися на тому, що вона «не тягне» на трагедію. Тим часом до драми Яр.Стельмаха слід підходити як до поетично-філософського твору, в основі якого лежить героїчний (нерідко навіть і трагічний) матеріал сконструйований, по суті, на двох домінуючих мотивах – історичної пам'яті та вірності. Дійові особи Яр.Стельмаха ніби ведуть

нескінченну суперечку про те, як нині суцї і грядущї покоління сприймають чи сприйматимуть події окупації нашої землі гїтлерівцями. А хїба так важливо знати і пам'ятати все до найменших подробиць? І розписувати історію по секундах. Невже це нам потрібно? – А що тобі потрібно? – Трохи пам'ятї...». Незнані мотиви ще не становлять трагедії, вони є радше основою поетично–філософських візій, яким, до речі, підпорядкована відмова Я.Стельмаха від подієвого відтворення матеріалу (в драмі проступає тільки відлуння – у прямому значенні – воєнних подій). При всїй очевидній жанровій невідповідності п'єс «Данило Галицький та Запитай колись у трав...», на відміну від написаних молодими драматургами у 70–х роках історичних творів, все ж у них не зображується якась узагальнено–абстрактна, позанаціональна модель світу, а конкретизується проблема історичної пам'ятї у формах, що відображають національний життєвий уклад. Особливо примітною з цього боку є драматургія Я. Верещака, В.Босовича, Д.Кешелї, Я.Яроша, стилїстика якої тісно зв'язана з українською національною традицією, драматургія, де органічно поєднані прагнення до відтворення національних історичних подій із прагненнями до узагальнення смислу епохи, духу народу. Саме це є домінантним у драмі Я.Верещака «Бандера», де головний герой як самодостатня постать сприймається лише у сув'язі з народним устремлінням до національної незалежності, в п'єсі В.Босовича «Наодинці з долею», де чи не вперше (звісно, після кїнодраматургії «Бїлий птах з чорною ознакою») як центральний виведено образ колишнього бандерівця, а відтак американського емігранта Мирона. І перший, і другий твір молодих українських авторів покликаний не стїльки ілюструвати відомий для української нації період її життя (хоча таке прагнення вже саме по собі заслуговує на підтримку), скїльки розглянути проблему «розірваної» людської долї, проблему добра і зла в їх історичному зламі. В драмі В.Босовича, знову ж таки за аналогією до відомого кїнофїльму «Бїлий птах з чорною ознакою», головний герой Мирон своїми діями і вчинками, своїми внутрішніми пориваннями схожий до Ореста: трагедія їх життя наче проектується авторами на ціле покоління. Цїкаво, що фігура

людини з розтерзаною душею – Мирона – під пером В.Босовича виявилася більш масштабною, ніж образ молодого вчителя Максима, надісланого з Київщини вчити сільських дітей Прикарпаття доброго й розумного. Як антипод Мирона цей персонаж вийшов дещо схематичним, позбавленим того болючого нерва, живого детонатора сумління, які властиві головному герою. І не вина драматурга в тому, що так сталося (безпідставність критики тут очевидна), а, може, навпаки.

Адже дослідити психологію націоналіста (свідомо робив це автор чи ні – не так важливо) в час його суспільного упослідження – таки художнє досягнення В.Босовича. Тому годі погодитися з думкою дослідника української молоді драматургії про те, що Мирон – втілення лише зла, а Максим – тільки добра (надто поверховий поділ конфліктних протагоністів), що в п'єсі сили зла настільки переважають сили добра, що навіть виникає питання про реальну силу, котра здатна покінчити зі злом. Загалом неважко помітити, що історіографічний аспект творчих шукань молодих українських драматургів породжує прагнення до достовірності зображених минулих подій та образів, до урізноманітнення історико-фольклорної інтерпретації сюжетів нашої надзвичайно популярною серед художників слова у роках стала тема Олекси Довбуша: «Легенда про Довбуша» В.Босовича, «Гошр помсти» Яр.Яроша, «Олекса Довбуш» В.Фащука за В.Гжицьким, «Легенда про Довбуша» Н.Шейко–Медведевої за дорівим). Та якщо тут події, обставини, ситуації практично не виходять за межі описаної доби, то в тому ж «Данилі Галицькому» вияскравлюються цілковито сучасні мотиви, встановлюється органічний зв'язок між історичними епохами, а в трагікомічній містерії часів Жанни д'Арк «Якщо не ти...» Ю.Рибчинського героїня навіть прямо звертається до сьогоденних молодих глядачів: злочинно бути тільки глядачами, коли вітчизна в небезпеці. Ще більше поєднуються різні історичні часи у філософській драмі «Єретик» А.Крима, в центрі якої образ Джордано Бруно [20, с.160].

Очевидно, мають рацію ті дослідники національної драматургії і театру, які стверджують, що цю надзвичайно важливу, навіть принципову тенденцію ще не розкрито сьогодні в усій її повногі і масштабності. Адже саме фольклорна традиція обумовила і колоритні характери персонажів, і виразну національну атмосферу, і художньо–естетичну змістовність, приміром, таких драматургічних творів, як Вертеп, «Сад» і «Алімпій» В.Шевчука, поєднуючись з традиціями барокової театральної культури, національної літератури і мистецтва загалом. Голос великої ріки – так назвав свою поетичну візію про історію закарпатського села за останнє півстоліття Д.Кешеля. За своєю структурою ця драма близька до фольклору, народної філософської притчі. Тут різні сцени, епізоди поєднуються між собою асоціативно, діалоги й монологи виписані з точки зору народної селянської свідомості з характерною для неї іронічністю і гротескністю. Зрештою, у центрі твору також виразна народна метафора: герой п'єси Ногавичка настійливо шукає все життя річку, яка свого часу зникла в селі (пішла під землю), річку національних традицій, народної пам'яті, частку народної душі. Щоправда, іноді така метафоричність утруднює сприйняття «Голосу великої ріки», а надмірна іронічність далеко не завжди співвідноситься в автора з художнім смаком, ситуації нерідко зумисне огрублені до фарсового, «нижчого» сміху, що, безперечно, дещо знецінює ідейно–естетичну вартість твору. Ще одна точка відліку в творчому пошуку молодих українських драматургів – конфлікти і характери, теми і проблеми сучасного життя («Привіт, Синичко!», «Шкільна драма», «Провінціалки Яр Стельмаха, «Банка згущеного молока», «Королівський особняк, «Двоє на дистанції», «Чорна зірка» Яр.Верещака, «Процес–99 В.Босовича, «Робін–Боббін», «Герої мертвого часу» Мари Вірписької, «Сурмачі і сажотруси», «Шабашечка, або Сто тисяч і ні копійки менше В.Тимченка, «Тема для дискусії» В.Кисельова та ін.).

Тут спостерігається і нова образність, і прагнення до оригінального сюжету, і може, іноді аж парадоксальне вирішення складних суперечностей у взаєминах юнаків і дівчат, зрештою, свіжі засоби драматургічної поетики,

зосібна жанрово–композиційні. Чому, скажімо, драма «Провінціалки» Я.Стельмаха свого часу піддавалася офіційній критиці, аж до заборон ставити її на сцені. Насамперед тому, що в ній не просто йдеться про морально–етичні проблеми нашого життя, а зусібіч досліджуються причини духовного й душевного зубожіння сучасників – чи то людей старшого, чи молодшого покоління, як Лідії Андріївни та її доньки Тетяни. Більше того, і сюжетний розвиток, і розгортання конфліктів та характерів персонажів п'єси прямо підводять до думки, що така аморальність і ницість у взаєминах героїв, їх спотворені дії і вчинки – породження деформації суспільства, його ідеології. У п'єсі Двоє на дистанції Ярослав Верещак також піднімає проблему духовного спустошення молодих, де за їхніми суперечками проглядають наші сьгоднішні негаразди, а в «Чорній зірці» взагалі порушує питання збереження наших національних святинь – української мови, української культури, української історії перед навалом бездуховності, безпам'ятства. В творі іншого драматурга «Герої мертвого часу».

Отже, використовуючи прийом «театр у театрі» (на лавах амфітеатру – молоді люди в костюмах різних епох і народів, на сцені ж студенти розігрують несу про трагічну долю італійського мислителя), драматург, зокрема, Ярослав Стельмах, досягає граничної сюжетної концентрації, яскравої театральної форми. І все ж успіх мають ті твори молодих українських авторів, що побудовані на реаліях нашої історії, більш знаної і органічної для них. Цікаво, що тут художні шукання породжує прагнення якнайповніше засвоїти скарби народної творчості, наповнити п'єсу елементами українського пісенного фольклору, побуту, моралі.

#### **1.4. «Нова хвиля» в українській драматургії останньої третини ХХ століття та зламу століть**

У кінці століття з'явилися авторські типи художніх конфліктів, а традиційний конфлікт відходить на другий план і більшість авторів розглядає саме внутрішні зіткнення головних персонажів:

- 1) мозаїчний опис мікроконфліктів;
- 2) конфлікт влади і народу (політичний конфлікт);
- 3) карколомний опис верств населення з діаметрально протилежними поглядами на національні проблеми;
- 4) конфлікти з відтінком гендерної проблематики;
- 5) абсурдистські конфлікти, що виходять із внутрішніх;
- 6) конфлікт у порпанні власного внутрішнього світу з частковою або повною саморуйнацією.

Змінюється манера поведінки протагоніста чи антагоніста. Головний персонаж у кінці століття – це загублені слабкі люди, які плывуть за течією, для яких важливі матеріалістичні та егоїстичні потреби. Драматургія початку ХХІ століття років створила героя, який демонструє риси сильної особистості (розум, благородство, сміливість та мужність, почуття обов'язку, бажання не підкорятися долі), і це на противагу деструктивним характерам, часом мінливим, з нестійкими життєвими позиціями кінця ХХ ст.

На сюжетотворчість вплинув, безумовно, жанровий експеримент. У драматургії спостерігається «тенденція до застосування притчі з елементами фентезі, презентація оригінальної світоглядної концепції, створення особливого цілісного світу в межах тексту» [7, с. 7]. Розмиті межі між жанрами впливають на з'єднання музичного та розмовного театру, концерту та театральної гри. Отже, сучасні українські драматурги, орієнтуються на європейський театр з його модерними експериментами, помітно втрачають національну самобутність.

У сучасній драматургії України проявляється тенденція до «імітації романтизму» («Житіє простих» Н. Ворожбит, «Повернення у нікуди» Л. Демської, «Продана душа» Л. Дзюби, «Клаптикова природа», «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше» А. Вишневського, «Саламандри» Т. Мельник,

«Рододендрон» А. Багряної). Звернемо тут увагу на частоту використання містичних образів у творах, на тенденцію зміни негативних героїв у площину романтичних [6, с. 186].

Новаторські тенденції драматургії «нової хвилі» корелюють із творчими настановами провідного представника «молодого покоління» українських драматургів Ярослава Стельмаха. Альтернативні драматургічні тексти 80-х років, що створювалися «молодими авторами», засвідчили поступове руйнування канонічних прийомів жанротворення. П'єси, які створювали «новохвилівці», і зокрема Я.Стельмах, демонстрували відхід від тенденційності сюжетобудови, дидактизму та заполітизованості. «Нові драматурги» відмовились і від футуріальної моделі текстів, натомість зобразивши апокаліптичний, деструктивний світ. Політичний катарсис письменники замінили інтелектуальним катарсисом, що формував світогляд реципієнта, змушував його замислитися та переглянути власні світоглядні пріоритети. Провідною ознакою стилістики «нової хвилі» стала різнорівнева сюжетно-смілова структура, сформована завдяки посиленню психологічного компоненту. На рівні образної системи «молоді митці» відмовились від поляризації героїв на «ми – вони», що призвело до зміни конфлікту в нових п'єсах. Конфлікт формували колізії між героєм та обставинами життя, між його особистісними інтенціями та стандартними заідеологізованими вимогами оточення, між світоглядом героя та новими аксіологічними пріоритетами, яким віддавали перевагу в деструктивному суспільстві.

Текстам «нової хвилі» були притаманні відторгнені соцреалістичною драмою рефлексивність і камерність. Герої поступово втрачають ознаки «клішованих масок», вони ускладнюються, їх внутрішній світ розкривається крізь призму душевних протиріч. Драматурги переважно звертаються до локальних ситуацій сучасності, однак в їхній творчості представленні і повному скомпоновані тексти на історичну тематику.

Характерною особливістю історичних творів «новохвилівців» стає відтворення минулого крізь світобачення сьогодення. Зміни відбуваються і на

рівні жанрового маркування текстів, що свідчить про пошуковий характер творів «молодих авторів». Пропонуються альтернативні моделі конструювання архітекτονіки текстів. Відповідно, новаторство вітчизняної драматургії «нової хвилі» виявилось фактично на всіх рівнях творення драматичного тексту.

Пізніше у п'єсах драматургів – «новохвилівців» формується модель суспільства, головними пріоритетами якого визначаються матеріальні цінності, і відповідно, у текстах мимоволі розкривається новий ринково–економічний тип стосунків, що зумовило появу героя–ділка.

Отже, драматургія «нової хвилі», не зважаючи на психологізацію дії та рефлексивність героїв, відобразила процеси суспільної дивергенції, заручницею яких стала звичайна людина. Вона існувала у безвиході, застої. Відображаючи глобальні тенденції, близькі і зрозумілі кожному індивіду, «новохвилівці» створили ефект єднання героя з реципієнтом, що зумовило відкритість текстового простору п'єс. «Молоді драматурги» зруйнували межу між сценічним простором та виміром читача/глядача, безпосередньо апелюючи до нього, ведучи відкритий діалог з реципієнтом.

Колізії переміщуються в площину індивідуальної свідомості героя, що сприяло домінуванню в «новій драмі» внутрішньо–психологічного конфлікту. Світовідчуття представників «нової хвилі», реалізувавшись у формулі «герой – його внутрішній світ – суспільство», розкрило соціальну ентропію через її сприйняття окремим героєм. А це у контексті співставлення соцреалістичних п'єс та «нової драми» означало діаметральні зміни на рівні художньої структури текстів. На зміну віри у світле майбутнє прийшли почуття розгубленості, зневіри, приреченості, але водночас герої «нової хвилі» отримують шанс на майбутнє.

Стилістика драматургії «нової хвилі» виформувала суспільно–рефлексивний тип драми, поява якої закономірно пов'язана з суспільно–історичними умовами кризової доби. Кризові тенденції, що почали спостерігатися в країні, викликали прагнення знайти причини соціальних тріщин. У п'єсах «молодих авторів» подія замінюється рефлексією героя, якому



надається можливість самому визначати пріоритети, не керуючись при цьому суспільними нормами. Саме тому у творах «нової хвилі» чутно багатоголосся, кожен із персонажів п'єс має право на власний індивідуалізований простір, свої погляди на життя і, що характерно, у текстах відсутні будь-які оцінки позицій героїв.

Отже, «нова хвиля» української драматургії відобразила шлях від заперечення канонічної драматургічної системи до стилістики пошукових інтенцій «молодих авторів». Взаємовпливи різних стильових дискурсів у драматургії 80-х років зумовили межову позицію «альтернативних» текстів, що вказує на їх еkleктичний характер та відсутність чіткої жанрово-стилістичної нормативності.

### **1.5.Ремарка в сучасній українській драмі**

Драма як рід літератури і вид мистецтва є невід'ємною частиною розвитку літературно-художнього і театрального процесів. У ній, як і в епосі та ліриці, виявляється чимало тенденцій, характерних для творчості нинішніх українських майстрів слова. Національна драматургія 60–80-х років попри деякі очевидні низькопробні п'єси все ж репрезентувала ряд творів, що помітно розширили проблемнотематичні й жанрово-стильові обрії української драми, поглибили соціально-психологічний аналіз духовного стану сучасної людини. Йдеться насамперед про філософську трагедію О. Левади «Фауст і смерть», сатиричні комедії В.Минка «Не називаючи прізвищ» і «Увага – какаду, ліро-епічні драми О.Коломійця «Спасибі тобі, моє кохання», «Голубі олені», «Планета Сперанта», «Кравцов», «Дикий Ангел», побутову драму М.Зарудного «Дороги, які ми вибираємо», психологічні драми Ю.Щербака «Відкриття», «Маленька футбольна команда», соціально-моральну драму В.Врублевської «Кафедра», морально-етичну драму Я.Стельмаха «Шкільна драма» і трагікомедію «Провінціалки» тощо. Тут високий ідейно-естетичний зміст закономірно призвів і до серйозних переосмислень традиційних форм у поезиці

драми – зображення персонажів, вибору конфліктів і їх розкриття, співвідношення оповідних і власне драматичних мотивів, нового трактування сценічного часу. Коротше кажучи, в цих та інших п'єсах українських авторів спостерігається тенденція до наповнення всіх структурних компонентів драми новим змістом, до суттєвої трансформації функцій її традиційних елементів, приміром, діалогу, монологу і ремарки. Як зазначають дослідники сучасної української драматургії Д.Вакуленко, Л.Дем'янівська, Г.Семенюк, О.Розанова, Л.Уколова, Л.Міщенко та ін., ця тенденція чи не найбільше увиразнилася в ремарці, в якій драматурги відкрили нові можливості. Адже саме вона, ремарка, як переконує теорія драми, має характерну властивість вступати в складні взаємини з діалогом і монологом, стає одним із засобів типізації драматичного характеру і обставин, сприяє розкриттю мотивації дій і вчинків героїв. З появою нової функції ремарки посилюється епічне і ліричне начало в драматургії, а також відображення художнього мислення драматурга, зрештою, типів його образної свідомості. Відомо ще з часів Арістотеля, що діалоги й монологи – суть драматичного твору, а ремарки виконують службову роль. Вони вказують на декорацію та обстановку; ігрові ремарки визначають дію, жести, міміку окремих персонажів. Таке визначення функції ремарки традиційне.

Щоправда, іноді застерігається, що в ремарках зустрічається використання елементів художнього стилю з метою більшої емоційної переконливості вказівок. Однак ця теорія вже давно не відповідає словесно-сценічній практиці.

Ще у 1898 році Б.Шоу в передмові до своїх «П'єс неприємних» пророчо писав, що лаконічна й суха ремарка на початку акту може цілком «розгорнутися у цілу главу і навіть ряд глав. Це може призвести до утворення нового змішаного жанру», що дозволить повністю донести зміст твору до читача. У сучасній драматургії 60–80-х років, зокрема українській, звертання авторів до використання ремарок характеризується двома тенденціями. Перша – виконання службової ролі, як було з часів виникнення драматичного роду літератури.

Друга тенденція проявляється в прагненні до самотійного художнього образу, до все більш повної характеристики дійової особи. Важливо, що названі тенденції – традиційна і нова – однаковою мірою плідні, вони не поглинають одна одну, а взаємозбагачуються, взаємодоповнюються. Проблема, таким чином, не зводиться до з'ясування того, чи завжди існувала художня (авторська) ремарка чи це зовсім новий елемент драми, як це прагнуть довести деякі нинішні дослідники історії української драматургії.

Як доречно зазначає О.Розанова, запитання тут слід сформулювати так: чи якісно іншою є ремарка в сьогоднішній драматургії, чи відображається у ній закономірна тенденція розвитку засобів поетики у сучасній п'єсі, чи вона є продовженням традиційної тенденції, характерної для драми взагалі?. Гадаємо, що на ці запитання конкретну відповідь дає драматургічно–театральна практика 60–80–х років в Україні. Принаймні найкращі твори українських авторів О.Левади, М.Стельмаха, О.Коломійця, В.Минка, М.Зарудного, Ю.Щербака, Я.Стельмаха, В.Врублевської, Л.Хоролець та ін. дають підстави для такого висновку: перед нами проблема і нова, і суттєва. Звісно, її аналіз – функціонування ремарки в структурі сучасної драми – варто було б почати з твердження, як це зробив у своїй монографії В.Сахновський–Панкеев, що в еволюції ремарки відбилася еволюція драматичної форми в цілому.

Звернімо увагу й на те, що у відомих працях з теорії драми, в літературній і театральній критиці до кінця XIX століття питання про ремарку як таку загалом не піднімалося, оскільки вона, на думку тодішніх дослідників, стояла поза естетичними обсерваціями. І справді, ремарка не несла в собі ніякого відбитка типів художнього мислення, творчої індивідуальності (для прикладу візьмімо драматургію Гр.Квітки Основ'яненка), і тим самим, власне, вона виявилася поза літературою. Тільки драматургія кінця XIX – початку XX століття, надто нова, модерна драма І. Гауптмана, Г.Ібсена, О.Уальда, А.Стріндберга, А.Чехова, Лесі Українки, В.Винниченка та ін. внесла суттєві зміни у структуру п'єс, підвищивши, зосібна, роль несловесних засобів художньої виразності і передусім ремарки. Саме Леся Українка чи не вперше в

історії української драматургії використала ремарку не стільки з метою її відповідної службової функції, скільки з метою поглиблення образно-художнього змісту твору – його місця дії, настроїв героїв, естетичного й ідейного пафосу тощо («Одержима», «Вавилонський полон», «Кассандра», «Лісова пісня», «Блакитна троянда» та ін.), що імпульсувало в її драматичних поемах, драмах, драматичних новелах та етюдах багатющу динаміку внутрішньої теми, ускладнило темпоритм. Більше того, вона часто створювала свої ремарки як віршовані пояснення дій і вчинків героїв, їх емоційного стану («Лісова пісня»); подібно до цього використовує ремарки й Ярослав Стельмах. Згодом у драматургії ХХ століття, зокрема першої її половини, ремарка під пером таких майстрів сценічного слова, як М.Метерлінк, Б.Шоу, Б.Брехт, М.Куліш, І.Кочерга, С. Черкасенко та ін. втілює в собі не просто видовищні, речові функції, а вимагає від постановників (режисера й актора) чіткості й виразності у визначенні жестикуляції, міміки, динамізму з метою поглиблення ідейності та психологізму драми. Скажімо, М.Куліш у трагедійній драмі «Народний Малахій» так структурує ремарки й репліки (перші написані в поетичному стилі, а другі, не вказуючи їх приналежності, викладені як своєрідний діалог в епічному творі), що вони у своїй органічній єдності.

## РОЗДІЛ II.

### НОВИЗНА Й ТРАДИЦІЇ В ОПОЗИЦІЇ: ДРАМАТУРГІЧНІ ШУКАННЯ ЯРОСЛАВА СТЕЛЬМАХА

#### 2.1. Драматургічна творчість Ярослава Стельмаха в контексті новітньої драматургії

Стельмах Ярослав Михайлович – український дитячий письменник, драматург, кіносценарист, перекладач. Творчість Ярослава Стельмаха – одного з фундаторів вітчизняної драматургії нової хвилі. Його доробок рельєфно репрезентував основні риси «нової драми» 80–х років ХХ століття. В ідіостилістиці письменника зафіксовані основні моменти переходу від канонізованої соцреалістичної п'єси до елементів постмодерного дискурсу в українській драматургії.

Еволюція стильових пріоритетів Я.Стельмаха як драматурга «нової хвилі», драматичні домінанти його ранньої прози зазначили, що за ідейно–тематичною, образною та жанровою системами драматургія «нової хвилі» втілила стилістику доби перехідності.

Період становлення «нової драми» тривав близько десяти років і характеризувався вираженою еkleктичністю. Він поєднав риси драматургії соцреалізму, екзистенційні тенденції європейського модернізму, здобутки бароко та українського модерну і, врешті–решт, підготував підґрунтя для розвитку постмодернізму. Аналізуючи драматургію 80–х рр. ХХ ст. й місце доробку Ярослава Стельмаха, можемо говорити про етапність формування стилістики «нової хвилі» та причетності аналізованого автора до неї:

1) поява п'єс з вираженою побутовою тематикою і домінуванням «антигероїв» (з позицій теорії соцреалізму) в образній системі – етап деміфологізації суспільства;

2) повернення до стилістики модернізму початку ХХ ст. і засвоєння надбань світової драматургії – період креативної самоідентифікації;

3) продукування «нової драми», яка поєднала риси модерну та стала передвісником постмодернізму.

Отже, Ярослав Стельмах та драматурги «нової хвилі» зосередили увагу не стільки на сюжетобудові текстів, скільки передусім на персонажі – протагоністі твору. Вони поставили перед своїми героями питання аксіолого – онтологічного виміру, звернулися до екзистенційного сенсу існування.

У руслі «новохвилівців» можна трактувати і стилістику драматичних творів Ярослава Стельмаха, яка зазнала трансформацій від поєднання соцреалістичного канону з модерними елементами у ранніх п'єсах драматурга до постмодерних тенденцій в останніх його текстах. Але попри стильову еkleктичність у драматургії «нової хвилі» можна виділити ряд провідних домінант: відмова від усталених жанровидових норм і активний пошук у царині організації структури як самого тексту, так і сюжетних форм; відхід від кліше «герой – антигерой», і відповідно, засвоєння нової побудови конфлікту; концентрація уваги на відносно нових морально-етичних локусах, девіантних з позицій соцреалізму; дослідження першопричин духовного спустошення протагоніста, що зумовлює тотальний песимізм і апокаліптичні настрої у текстах «новохвилівця» і водночас підштовхує героїв шукати бодай якісь шляхи виходу із кризи [59, с.273].

Ярослав Стельмах – один з засновників драматургії «нової хвилі», п'єсу «Запитай колись у трав» визначає як трагедію. Оскільки текст наповнений глибокими розмірковуваннями, для глядача вибудовується ситуація діалогу з людьми сорокових років, можемо маркувати твір як трагедію–роздум. Літературознавець Г. Дорош, відносить трагедію «Запитай колись у трав», трагікомедію «Провінціалки», драму «68» («Десант») до жанру психологічної драми. Оскільки в зазначених п'єсах простежується ретельне вивчення внутрішнього світу людини.

На початку 80–х років набула популярності драматург Марія Віргінська, яка була включена в члени драматургічної майстерні. У її трагікомедії на дві особи «Матріарх Козіна й Маестро» (1987) розглядається функціонування

гендерного питання за радянської влади. З назви п'єси зрозуміло, що драматург надає перевагу родинному досвідові з жіночою домінантою, що є свідченням утворення нових форми ідентифікації літературних героїв, які пов'язані саме з жіночою нарацією. Перед глядачем постають два різних характери – поважна п'ятдесятирічна жінка, й молодий юнак з гітарою. Між ними розгортається дискусія, щодо життєвих та політичних позицій із засуджуванням один одного. Зрештою, наприкінці п'єси, відкривається факт родинних зв'язків, між Козіною й Маестро, які були розірвані, саме через вірність політичним поглядам Олександри Євгенівни.

Як відомо, в основу соцреалістичної літератури покладено функціоналізацію індивіда, яка передбачала стирання статевих відмінностей; безстатеве суспільство відображало одну із граней тоталітаризму. Уніфікація статей здійснювалась шляхом перенесення життєвої енергії жінки на сфери соціалістичного змагання. «Козіна: ... Були б ви чоловіком соціально-активним, ви б у цьому таборі не чортів видували, а провели б роботу серед кочівників, схилили їх до правильного способу життя, осілого ...». Варто звернути увагу, на те, що у громадянки Козіної було троє чоловіків, хоча на момент розмови, де знаходиться третій невідомо. В результаті періодичного усунення чоловіків владні повноваження переходили до жінки, як наслідок, настав час матріархату у житті Козіної та її близьких. В очах Козіної її чоловіки втрачають свій авторитет, у зв'язку з невдачами у народженні дітей. «Козіна: Якщо б ви знали, як я хотіла стати матір'ю! Від Спиридонова у мене дітей не було. Ви говорите, він хороший, добрий? Може бути! Але він безплідний! У всьому! Його хата – скраю! А Козін ... Тричі – мертвонароджені» Правомірним також є вигнання чоловіка з родини, мотивуючи це політичними переконаннями, коли насправді причиною є жіноча зрада. Як наслідок, Козіна була більше стурбована громадсько-політичним життям, ніж створенням надійної та міцної сім'ї. У зв'язку з геноцидом влади проти чоловічого населення, у п'єсі батько Ромашова, Ігнат Іванов, був оголошений ворогом народу, засаджений до в'язниці, але посмертно реабілітований. Водночас

опозиція сильної жінки та слабкого чоловіка цілком відповідала реальному досвідові радянської дійсності. Сильних та незалежних чоловіків винищувала система, натомість жінки змушені були витримувати тягар сімейних та суспільних обов'язків.

У п'єсі підіймається питання соціалістичного реалізму як знаряддя комуністичної партії для маніпулювання художньою творчістю відповідно до ідеологічних вимог комуністичного режиму, на прикладі Маестро Ромашова з якого намагалися взяти розписку за створені ним пісні, які нібито дискредитували й ганьбили режим. Соціалістичний реалізм спирався на принцип партійності і пролетарського інтернаціоналізму. «Ромашов: Ця ваша переконаність, що справу потрібно робити обов'язково на шкоду людині, за рахунок людини і призвела до того, що сьогодні ніхто ні в що не вірить і нічого не хоче». У п'єсі відображується переслідування інакодумців різних соціальних рівнях. «Ромашов: Справжня молодість – смілива, а нас в життя заштовхнули, як в клітку з безліччю замків, то не можна, це не можна, нікуди не можна. Заздалегідь розчарованими випхали, цинічними, втомленими від усього, що належало робити і говорити ...».

Альберт Вербець п'єсу «Новосілля» жанрово маркує як фантасмагорія. Така жанрова форма використовується драматургом для підкреслення відсторонення на певних рівнях. Найчастіше фантасмагорія в сучасній літературі зустрічається у формі переходу зі світу марення у світ реальності, який стає ірреальним, за допомогою ілюзорних картини, періоду сну, бадьорості та алкогольного сп'яніння. У цьому випадку спостерігається з'єднання точних побутових деталей, деталей сучасності з власне фантасмогоричним початком, що створює ефект правдоподібності. Зазвичай у таких випадках лише один герой (той, чиє марення і стає реальністю) виявляється на перетині реального і нереального світів. Інші персонажі або взагалі нічого не помічають, або сприймають фантасмагорію як щось буденне (як трапилося в картині з розбитим склом на кухні).



Провідною темою п'єси є деідеологізація суспільства, шляхом відвертого зображення таких проблем як відсутність реальної безкоштовної медицини, хабарництво на рівні державних структур, підлі вчинки між колегами та близькими знайомими в зв'язку з радянською організацією отримання квартир та інших механізмів підвищення якості прожиткового рівня, заохочення мовчання на робочих місцях навіть за умов відвертої несправедливості, життя за принципом кожен сам за себе, як результат розвиток спекуляції та алкоголізму в зв'язку зі складними психологічними умовами існування [71, с.411]. «Аня. Йому б поменше язиком молоти на зборах, тоді б і квартира була. А то бачили його? Виступає: «Те – не так, це – не так». Тебе не спитали!». Означені вище проблеми розкриваються шляхом введення глядача в побут однієї середньостатистичної радянської родини, яка щойно отримала квартиру та обзавелася сусідами та страхами, що в будь-яку мить у них все можуть відібрати назад. Психологічний стан дитячої закоханості головного персонажа Міті, його страхи, що переходять у реальність, його бажання скоїти самогубство – все свідчить не тільки про слабкий психологічний стан особистості героя, а й про активний тиск суспільства на нього.

П'єси написані в фантасмагоричному стилі стали особливо популярними. Окрім відвертої фантасмагорії «Новосілля», Альберт Вербець створив чарівну казку «Назад шляху немає», Марія Віргінська – казку для дорослих «Три яблука», Валерій Шевчук – драму–притчу «Птахи з невидимого острова. Драматичності зазначеним п'єсам надає сценічність та діалогічність творів, фантасмагоричний характер твориться за допомогою таких елементів як тип сюжету, певний набір персонажів, фольклорно–казковий хронотоп, наявність чудес. Варто наголосити, що незважаючи на казковість, головним адресатом п'єса стає не дитина, а дорослий. Спостерігається перехід від натуралізму до глибокого психологізму, незважаючи на широке використання фактомонтажу та документальності в п'єсах Ярослава Стельмаха. Не втрачає своєї актуальності комедійний жанр, яким послуговуються Анатолій Крим, Олена Клименко.

На основі розглянутих п'єс, можемо зробити висновок, що соціалістичний реалізм залишив свій слід і на українській драматургії вісімдесятих років. Драматурги розвінчують ідеальні картини з позитивними радянськими героями, відкриваючи й інші сторони зазначеного методу, простежується деміфологізація суспільства. У багатьох п'єсах проступає життєва правда, яка відображує суспільні зміни, які відбулися в країні. На зміну спустошеності та літературному примітивізму соціалістичного реалізму приходять час жанрових експериментів [50, с.167].

Також тут знакові прозові тексти Я.Стельмаха («Голодний, злий і дуже небезпечний», «Найкращий намет», «Вікентій Прерозумний», «Митькозавр із Юрківки...»), прозора проглядає їхній драматургічний потенціал, зокрема, спорідненість повістей письменника з драмою обумовлена експресивністю, драматичною напруженістю сюжету, яскравою інтригою, карколомним перебігом подій, обміном влучними репліками, багаточисленними швидкоплинними колізіями.

Крім того виявляється, на основі порівнянь із поколінням, проза для дітей Я.Стельмаха відзначається неоміфологізмом, який актуалізує прадавній обряд ініціації, синтезом ілюзії і реальності, використанням моделі «тексту в тексті», прагматизмом, діалогічністю у поєднанні з наративним характером творів. Тож подальше звернення письменника до драматургії було органічним і дало досить цікаві естетичні результати, які багато в чому можна тлумачити як визначальні для оформлення драматургічної стилістики «нової хвилі».

Переосмислення канону драматургічного персонажа у ранніх п'єсах Я.Стельмаха: від деперсоналізації до екзистенції» акумулює аналіз ранніх п'єс драматурга «Шкільна драма» (інша назва – «Драма в учительській») та «Привіт, Синичко!..», в яких продемонстровано передумови занепаду моральних орієнтирів особистості, витоки духовної пасивності сучасників молодого письменника–аналітика. У ранньому драматургічному доробку Я.Стельмаха, центральною стала пересічна, ідеологічно недетермінована особистість у стані душевних вагань.

Простежується прагнення письменника—«новохвилівця» звільнити особистість від диктату соціальних настанов, примусити зрозуміти свої прагнення, свою сутність. Перші п'єси Я.Стельмаха, присвячених вітчизняній системі освіти (своєрідній «кузні» людини), засвідчили поступовий відхід автора від соцреалістичного драматургічного канону. В обох п'єсах письменник використовує елементи квазідрами, однак він змінює контекстуальне навантаження сталих жанрових імперативів. Провідною рисою ранньої драматургії Я.Стельмаха стає перегляд аксіологічних пріоритетів ідеологічного міфотворення. Деідеологізація суспільства, ставши однією з домінант драматургії «нової хвилі», у перших п'єсах Я.Стельмаха поєдналася з оціночними сентенціями, що в принципі ще було маркером соцреалістичної стилістики. У шкільних п'єсах драматургом засуджується пристосуванство, але в пізніших текстах позиція активної оцінки поступається місцем звичайній відстороненій констатації фактів. Більш того, проблема пристосуванства у творчості Я.Стельмаха згодом трактується як захисна реакція індивіда в десакралізованому світі [20, с.158].

Для шкільних драм письменника характерним стало моделювання відмінної від канону архітекtonіки тексту. «Драма в учительській» у сюжетно-процесуальному ключі нагадує кільце (або рамку), оскільки фінал п'єси дорівнює її початку. Текст п'єси «Привіт, Синичко!..» завершує відкритий фінал. Така конструкція сюжетобудови відрізнялася від соцреалістичних драм з обов'язковим щасливим кінцем. Відкритість фінальної сцени у текстах Стельмаха споріднює його твори з епічною формою драматургії, оскільки націлює не на емоційно—чуттєвий вид катарсису, а на мисленнєву активність реципієнта, покликану впливати на його світогляд. Відповідно стилістика альтернативних п'єс започатковує нові взаємини між художньо—драматургічною реальністю тексту та читачем—глядачем, налаштовуючи останнього на рівноправний діалог, залучивши його до спільного творчого процесу (на чому пізніше буде декларативно акцентувати український постмодернізм).

Трансформація образу героя у десакралізованому світі супроводжує текст п'єси Я.Стельмаха «Провінціалки», у якій запропоновано драматургічну модель світу, пасивної концепції буття. Драматург вказав на знедуховлені домінанти скаліченого суспільства, в якому сакралізовано матеріальний добробут, що й потрібно було простежити, опираючись на контекст покоління, виокремлюючи індивідуальне, авторське, на основі поколіннєвих спостережень.

## **2.2. Драматургічне протистояння в корпусі творення тексту для сцени: за драмами Ярослава Стельмаха «68» («Десант») і «Синій автомобіль»**

Перемога матерії над духом стала підмурівком нової нігілістичної філософії. Автор ставить питання про людську сутність доби суспільних катаклізмів, простежує трансформацію героїв за умов кризової ситуації, в якій вони починають шукати способи подолання конфлікту, перш за все внутрішнього, та утверджувати нові індивідуальні якості. На тлі соціальної проблематики Ярослав Стельмах, завдяки майстерно використаному прийому рефлексії, показав слабку природу людської особистості. Його герої не підпадають під жорсткі критерії «негативний – позитивний», вони багатогранні, а їхні дії визначаються суспільним оточенням та обставинами життя. Зріла творчість Ярослава Стельмаха розкрила суть людського «Я» в контексті кризових суспільних процесів. У п'єсах митця на першому місці стоїть герой – хиткий, інколи невпевнений, але у прагненні бути відвертим із собою. Ця домінанта є характерною складовою творчості представників «нової хвилі», які акцентували увагу на процесах пробудження та самоідентифікації особистості. Модифікація образу героя у зрілих п'єсах Ярослава Стельмаха найбільш рельєфно відчутна на осі «герой – суспільство». У подальших текстах драматурга ця вісь модифікується у напрямку ще глибшої психологізації дії, постаючи відносно новою проекцією «герой – «Alter-ego» героя (його

внутрішній простір)». Другий тип моделі драматургічного протистояння притаманний пізнім творам Я.Стельмаха («Десант», «Синій автомобіль.»)

«Рефлексивний герой як носій власного мікрокосмосу» репрезентує зміну концепції драматургічного героя завдяки посиленню в його структурі модального елемента. Через зображення творчого процесу драматург у п'єсі «68» («Десант») ретранслює події Другої Світової війни, прослідковуючи шлях Автора від зародження ідеї твору до її оформлення у конкретне художнє полотно. Образ Автора домінує у творі, визначаючи і провідний конфлікт п'єси, ґрунтований на внутрішніх переживаннях героя: боротьбі Автора з собою, зі своїм страхом та невпевненістю щодо написання вартісного літературного твору. Але глобальним конфліктом п'єси, який визначає ідею всього твору, є боротьба таланту митця з часом, спроможним зруйнувати пам'ять про минуле. Новаторством Я.Стельмаха став показ подій крізь світобачення та світовідчуття героя-письменника. Тому діалоги в п'єсі переплітаються з внутрішнім мовленням Автора, словесні акції між персонажами твору стають поліінформативними, перебираючи на себе частину функцій ремарки. Така трансформація зумовлена запрограмованою епічністю драми.

П'єса «68» («Десант») Я.Стельмаха стала модерною як за змістом, так і за формою. Новаторство драматурга реалізувалось у таких рисах: дискретний характер побудови сюжету твору, рясний фактомонтаж; переплетіння у п'єсі епічних та драматичних елементів; документальність; відтворення подій через світобачення автора, тобто, замкненість героя-творця на собі; головний герой п'єси Автор стає творцем тексту в тексті, він виступає і як оповідач, і як персонаж свого твору; створено декілька часопросторових площин, і, відповідно, реальних та віртуальних персонажів; використання моделі «театру в театрі»; наявність глибинних смислових структур, що реалізуються в архетипі ритуально-міфологічного таїнства посвяти. Всі ці риси дозволяють говорити про приналежність Ярослава Стельмаха до когорти драматургів «нової хвилі», яка виокремилась в українській літературі 80-х років. ХХ століття.

Художньою проекцією митця проаналізовано моноп'єсу Я.Стельмаха «Синій автомобіль» як зразок драматургічного тексту перехідної стилістики та примежової жанрової характеристики.

«Синій автомобіль» можна назвати «антидрамою», оскільки у ній руйнуються класичні канони драматичного жанру, а саме: нівелюється сюжетна логічність, домінантним стає сам текст, тобто на перший план виходить не зміст, а форма, і, відповідно, змінюється характер конфлікту, який полягає тепер у протистоянні текстових структур, а не героїв чи обставин [8, с.14]. Майже зникає інтрига. Замість притаманного сценічному жанру динамізму домінує тяглість, яка мотивована рефлексійністю сюжету. Наявність у п'єсі лише одного героя обумовлює виключно монологічний характер фабульної структури.

Монодрама стала для драматурга межовим твором, в якому відобразилась стилістика перехідності. Вона поєднала риси «нової хвилі» та деякі елементи постмодернізму. Подібний синтез реалізувався як у сюжеті, так і в архітектоніці п'єси. Фабульна хаотичність «Синього автомобіля», мозаїчне переплетення картин реальності в дещо пародійній, інколи алюзивній якості інспірують почуття кризи сюжету. Але кризові тенденції у структурі твору зумовлені потребою героя А. переглянути життя. Подібна переоцінка уможливує народження майбутнього. Саме у «Синьому автомобілі» з'являється ледь вловима надія, криза завершується сподіванням, чого у ранніх творах представників «нової хвилі» фактично не було. Подібна трансформація відбувається завдяки внутрішньопсихологічній рефлексії, ретрансляції минулого та реінтерпретації сьогодення як своєрідного способу звільнення від його тиску [20, с.159]. Отже, симптоматичне письмо А., що репрезентує «діагностичну модель суспільства» (Н.Корнієнко), уможливує зародження футуріальної моделі світу.

Таким чином, у «Синьому автомобілі» як явищі перехідної художньої доби відображено цілковиту відмову від еталонів соцреалізму та крізь діалектику модернізму і засвоєння постмодерністичної концепції «світ як

текст» створено підстави не лише для розвитку метажанрової, а й полістилістичної драматургічної фактури. Подібна інтеграція кількох художніх дискурсів розкриває риси стилістики межового стану. Так, модерністична традиція у творі представлена:

- 1) фрагментарністю сюжетобудови;
- 2) авторським самопоясненням через мистецтво і увагою до своєї біографії;
- 3) ) серйозністю та трагічним сприйняттям світу;
- 4) наративністю та інтертекстуальністю.

Постмодернізм у творі реалізується у наступних рисах:

- 1) сприйняття світу через текст, а тексту – як світу;
- 2) перехід від творчості до рефлексій з приводу цієї творчості;
- 3) деструктивність;
- 4) ) наявність ремінісценцій і уламкових, деперсоніфікованих культурних цитат;
- 5) асоціативність;
- 6) іронічність;
- 7) ) відмова від пошуку кордонів між дійсністю і текстом, оскільки існує лише текст;
- 8) ) зрівнювання у правах деміурга і його творіння.

Відтак, «Синій автомобіль» відобразив стан перехідної художньої парадигми, в якій співіснують різні стильові моделі, новаторські для тодішнього літературного процесу.

### **2.3. Модерна концепція дійсності в п'єсах Ярослава Стельмаха: проявлення жанру монодрами**

Концепція дійсності періоду суспільної ентропії» присвячено розкриттю особливостей світовідтворення у творчості Я.Стельмаха. Показовою у цьому контексті стала п'єса драматурга «Гра на клавесині», що втілила ознаки

апокаліптичної доби. Сюжет драми привертає увагу реципієнта до долі звичайної «негероїчної» людини в суспільстві з деформованою мораллю.

Автор вносить елемент театралізації дійсності, реалізуючи метафору «життя – театр», що справляє враження примарності, не справжності існування. Відчуття ілюзії життя закономірно з'являється в умовах суспільної деструкції, а на рівні сюжету вказує на тимчасовість, крихкість майбутніх стосунків між героями п'єси. Сюжетна конструкція розкриває авторський код деміфологізації та демаскування суспільства. Драматург вказує на агональний етап соціосистеми, перехід до нового типу взаємостосунків, коли домінантними стають економічні фактори. Текст п'єси репрезентує перехід від ідеї до матерії, яка абсолютизується в контексті фізіологічного комфорту. Крім того, змінюється і драматургічний образ радянської людини. З переможця вона регресує до переможеного, тобто, руйнується доктрина про всесильність громадянина країни Рад, виплекана радянською ідеологією.

Просторове поле п'єси поділено на мікросвіт героїв та суспільний макросвіт. Справжнім для дійових осіб стає їхній мікросвіт, представлений простором однокімнатної квартири. Він асоціюється у героїв з реальним буттям, саме тут вони стають справжніми, чоловік та жінка сповідуються одне одному і через сповідь віднаходять себе.

Отже, мікросвіт у тексті набуває космічних масштабів, він стає самоцінним, навіть у деякій мірі сакральним (за аналогією храму, в якому людина відкриває свою душу), нівелюючи квазінастанови соціосистеми макросвіту. Метаконфлікт драми визначається руйнування кордонів між реальністю та створеним літературою соцреалізму світом рожевих мрій про радянську великодержавність.

Діагностуючи втрату особистістю екзистенціальної наповненості, письменник зобразив аксіологічну деформацію суспільства. Образна система та сюжет драми тонко, але переконливо деміфологізують уявлення про «ідеальне суспільство». Істотна проблема в обох творах реалізується у ревізіонованій на новому оберті моделі «герой – історія». Однак у «Десанті» «історія» є лише



низкою історичних фактів, до яких долучається Автор у процесі творення наративу п'єси. У «Синьому автомобілі» поняття «історії» суб'єктивується, репрезентуючи виключно особистісні події життя головного героя А.

Кожний із героїв названих п'єс шукає себе крізь минуле, будуючи з ним діалог, намагаючись переосмислити колишні події, зробити їх частиною сьогодення. Я.Стельмах чимало уваги приділяє у своїх текстах і різним тлумаченням «гри». Елемент подвійного видовища використовується драматургом у «Грі на клавесині», що суголосно моменту самоідентифікації героїв, та в «Десанті», де подвійна театралізація уможлиблює діалог часопросторових вимірів, завдяки якому герой долучається до історичної пам'яті й самореалізується в ній.

Формотворчій компонент гри визначається у варіюванні текстового матеріалу, втілюється у гіпертекстуальності та фрагментарності текстової будови. Прикладом текстово-формотворчої гри навколо дійсності стала монодрама Я.Стельмаха «Синій автомобіль», в якій найсильніше відчуваються впливи постмодерністичної концепції драматургічного тексту. Мозаїчність текстового простору й простору дійсності, відображена в моделі «текст у тексті» (звідси постмодерний «конфлікт тексту»), досягається завдяки сприйняттю головним героєм світу крізь текст і відтворенню процесуального зразку творчої діяльності, яка нагадує варіювання різних сценаріїв життя, що виникають у свідомості митця й переплітаються з власними спогадами героя

Отже, у монодрамі через свідомість автора, відтворено картину еkleктичного світу (Ж.-Ф. Ліотар), його можливої реальності та скінченності-нескінченності, в якому переплетені час і простір, масові настанови та індивідуальна аксіологія, що й потрібно було довести.

Отже, п'єси Ярослава Стельмаха поєднали у собі кілька стильових напрямів: соцреалізм, модернізм, постмодернізм. Подібна еkleктичність манери письма зумовлена перш за все суспільно-культурною кризою, а також історико-літературними особливостями розвитку вітчизняної драматургії. Відтак, говорити про переважання певного зі стилів не доречно, оскільки їх

переплетіння становить органічне ціле, реалізуючись у діалозі субкультур та часопросторів, визначаючи самотність власне авторської стилістики Ярослава Стельмаха.

#### **2.4. Особливості композиції монодрами Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль»**

Монодрама Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль» вважається визначним драматичним твором, який став об'єктом вивчення багатьох літературознавців. Наприклад, дослідник Аліна Ключкова вивчала вплив винниченкових традицій на творчість Ярослава Стельмаха, а точніше на його монодраму «Синій автомобіль», вважаючи, що світосприйняття та світорозуміння цих двох письменників багато в чому співпадають.

Також аналізом цього твору займалася Людмила Бондар у своїй статті Монодрама Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль» як художня проекція «Его митця». Ця праця орієнтована на психологічний фундамент монодрами та читання емоційного стану письменника «між рядків».

Визначальною своєрідністю драматичного твору є те, що майже весь текст становить мова персонажів. Свій монолог персонаж може звертати до глядача, до себе самого. В одних монологіях персонажі висловлюють свої потаємні мрії, прагнення або розповідають про те, що відбулося раніше, до початку дії в п'єсі чи по ходу дії, але за межами сцени.

Оригінальні п'єси Ярослава Стельмаха поєднали у собі багато стильових напрямів: соцреалізм, модернізм, постмодернізм, що зумовлено, перш за все, суспільно-культурною кризою, а також історико-літературними особливостями розвитку вітчизняної драматургії.

«Синій автомобіль» - це своєрідна відверта сповідь. Це складна і неоднозначна п'єса. По-перше, вона назовні вивертає душу автора, по-друге, в ній показано болісний процес творення художнього полотна, по-третє, її текст оформлено в дещо не поширений у драматургії жанр - монодраму. Монодрама -

драматичний добуток, що виконується одним актором. Текст монодрами дуже часто ідентифікується з розгорнутим монологом, мета якого залежить від адресата, якому направлене повідомлення: до глядачів, до мовчазного персонажа, до предмета, до персонажа, який знаходиться поза сценою - це «зовнішня централізація драматичної дії». Однак у «Синьому автомобілі» монолог А. не має визначеного адресата, швидше наближаючись до творчих або особистісних рефлексій. У п'єсі «Синій автомобіль» нарративність зумовлює появу героя-оповідача, який безпосередню впливає на будову фабули твору.

Головний герой твору, а точніше єдиний його герой, - це А. Більшість дослідників монодрами зазначає, що цим героєм став сам автор: «...цю п'єсу можна назвати художнім сценарієм особистого життя Ярослава Стельмаха. Пронизлива оповідь про пошук справжнього, про щастя дитинства і любов до близьких, про муки творчості та єдиної можливості створення справжнього твору...». Є. Макаренко також погоджується з цим: «...власне життя письменника, його болісні конфлікти з матір'ю, відчуження від родини, усе особисто пережити – ось справжня тема п'єси» .

У п'єсі домінує стилістика постмодернізму, про що свідчить реалізація проблем твору у моделі «герой – історія». Поняття «історії» суб'єктивується, виставляючи на перший план виключно особистісні події життя головного героя А. Герой п'єси знаходиться у пошуку свого життєвого шляху через аналіз усього свого життя.

Перед реципієнтом розгортається картина напруженої роботи, болісних пошуків сюжету майбутнього твору, що викликає у митця стан гострого нервового збудження: «Усі з тобою носяться, панькаються... А тут!.. (З ненавистю вгатив кулаком по рукописах.) Сиди, пиши, видумуй, пробуй... Кат його знає, що іще придумати. Ні днів тобі, ні рядків! Так, на цю тему я вже писав... і на цю писав... на цю писав не я... А-а-а!...»

Ярослав Стельмах руйнує шаблонні поняття побудови п'єси. Неможливо прослідкувати загальний сюжет, він ніби дробиться окремими частинами. Першою частиною, яка у свою чергу містить в собі декілька сюжетних ліній,

можна вважати роздуми А. про сюжет майбутнього твору. Перша сюжетна лінія - кохання медсестри та хворого на невиліковну хворобу художника. «Страшна підступна хвороба, отруєє весь організм. Таємно, поступово, приховано. Хворий ще нічого не знає... А вона - медсестра. ... жартома бере його кров на пробу...»

Другою сюжетною лінією є кохання бізнесмена з Канади та звичайної української жінки. «А він приїхав з Канади, там у них зовсім по-іншому. Фірмач, але дружньо настроєний. У черзі за майонезом вони знайомляться. Холоднеча, мороз - двадцять п'ять градусів, у них там не так, а він без рукавичок, поцупили у готелі, перемерз. І вона подає йому свої... Ні, краще - він їй...» . У цій частині піднімаються різні як прозаїчні питання, так і питання комічно-реалістичного характеру. Цю частину мов обрамляє історія хворого художника. Автор знов повертається до цієї історії, продовжуючи її: «...ото ж вона вирішує бути з ним поруч у цей важкий для нього час і дереться на сьомий поверх по ринві...». Останнім фрагментом першої частини стає фантастична розповідь. За словами самого А., фантастика «не завадили б. Усі тепер аж чманіють від фантастики...».

Отже, з аналізованого явища випливає, що автор та текст - два рівноправних героя, що взаємодіють і взаємовпливають один на одного. Автора (як одиницю) замінює письмо (як текстова множинність).

Структура твору є біполярною. Конфлікт відбувається перед реальним глядачем на рівні текстових структур. Оскільки архітектоніка п'єси складається з тексту і паратексту, причому ці елементи асимілятивно взаємопов'язані один з одним, відповідно, фабульна структура «Синього автомобіля» буде вміщувати «зовнішню» та «внутрішню» драми, реалізуючись у моделі «тексту в тексті».

«Синій автомобіль» можна одночасно назвати і антидрамою. У ній руйнуються класичні канони драматичного жанру, а саме: нівелюється сюжетна логічність, домінантним стає сам текст, тобто на перший план виходить не зміст, а форма, і, відповідно, змінюється характер конфлікту і передається тепер у протистоянні текстових структур, а не героїв чи обставин. Майже зникає

інтрига. Замість притаманного сценічному жанрові динамізму з'являється тяглість. Вона мотивована рефлексійністю сюжету. Наявність у п'єсі лише одного героя зумовлює виключно монологічний характер фабульної структури.

Таким чином, «Синій автомобіль», як особиста сповідь, відобразив не лише минуле, в ньому завбачено майбутню трагедію. Тож вагомому сенсу в цій ситуації набувають слова А. Камю: «Твори живуть сяйвом життя свого творця, але кінцевий сенс їм надасть його смерть. До моменту смерті послідовність творів випадкова. Якщо у цій випадковості зберігається відлуння самого життя, отже, їхньому деміургу вдалося відтворити образ власної долі, розголосити безплідну таємницю, хранителем якої він є». Можливо, у цьому і полягає особистий авторський код монодрами. «Синій автомобіль» можна вважати «ноу-хау» сучасної літератури, який прагне замінити догматичні шаблони композиції драматичного твору на нові сучасніші, та запровадити новий формат творів у стилі потоку свідомості.

«Синій автомобіль» можна назвати «анти драмою», оскільки в ній руйнуються класичні канони драматичного жанру, а саме: нівелюється сюжетна логічність, домінантним стає сам текст, тобто на перший план виходить не зміст, а форма, і, відповідно, змінюється характер конфлікту, який полягає тепер у протистоянні текстових структур, а не героїв чи обставин. Майже зникає інтрига. Замість притаманного сценічному жанрові динамізму домінує тяглість, яка мотивована рефлексійністю сюжету. Наявність у п'єсі лише одного героя обумовлює виключно монологічний характер фабульної структури.

Монодрама стала для автора межовим твором, в якому відобразилась стилістика перехідності. Вона поєднала риси «нової хвилі», традиції В.Винниченка та деякі елементи постмодернізму. Подібний синтез реалізувався як у сюжеті, так і в архітектоніці п'єси. Фабульна хаотичність «Синього автомобіля», мозаїчне переплетення картин реальності в дещо пародійній, інколи алюзивній якості навіюють почуття кризи сюжету. Як і персонажі В.Винниченка, за допомогою яких філософ осмислює проблему існування

людини у світі, в її стосунках з самою собою (на рівні свідомості і самосвідомості), у трансценденції – до щастя, в якому здійснюється людська свобода і яке є необхідною умовою творення людиною самої себе, кризові тенденції у структурі монодрами зумовлені потребою героя А переглянути життя. Подібна переоцінка уможливорює народження майбутнього. Саме у «Синьому автомобілі» з'являється ледь уловима надія, криза завершується сподіваннями, чого у ранніх творах представників «нової хвилі» фактично не було.

Таким чином, у «Синьому автомобілі» як явищі перехідної художньої доби відображено цілковиту відмову від еталонів соцреалізму та кризу діалектику модернізму, розвиток елементів екзистенціалізму, традиційних для світогляду В.Винниченка та засвоєння постмодерністичної концепції «світ як текст» створено підстави не лише для розвитку метажанрової, а й полістилістичної драматургічної фактури.

Подібна інтеграція кількох художніх дискурсів розкриває риси стилістики межового стану. Так, модерністична традиція у творі представлена: фрагментарністю сюжетобудови; наративністю та інтертекстуальністю.

Традиції Володимира Винниченка відобразились через елементи екзистенціалізму – проблему існування людини у світі, потребою героя А переглянути життя; самопоясненням через мистецтво та увагою до своєї біографії; серйозністю та трагічним прийняттям світу; проблеми митця і мистецтва; зрівнювання у правах драматурга і його творіння.

Ярослав Стельмах показує, як у хаосі невизначеності, всезагальної відчуженості, пошуку життєвого шляху людина стає самотньою, роздвоєною і дезорієнтованою. Тому герой А намагається віднайти ту опору, відштовхуючись від якої, можна знайти орієнтири буття.

Постмодернізм у творі реалізується у наступних рисах: сприйняття світу через текст, а тексту – як світу; перехід від творчості до рефлексій з приводу цієї творчості; деструктивність; наявність ремінісценцій і уламкових,

деперсоніфікованих культурних цитат; асоціативність; іронічність; відмова від пошуку кордонів між дійсністю і текстом, оскільки існує лише текст.

Відтак «Синій автомобіль» відобразив стан перехідної художньої парадигми, в якій співіснують різні стильові моделі, новаторські для тодішнього літературного процесу.

У творі Ярослава Стельмаха типологічних рис метадрами та характеристика специфічних особливостей авторефлексії літератури, які зумовлені пошуком мистецтвом слова нової ідентичності на зламі культурних і художніх парадигм і світобаченням яскравого митця. «Нова хвиля», яка у 1980-ті суттєво змінила обличчя вітчизняної драматургії, увібрала художні пошуки письменників-новаторів Я. Стельмаха, В. Борисовича, П. Висоцького, Я. Верещака, М. Віргінської, Л. Хоролець, А. Дяченка, є доволі складним і недостатньо вивченим феноменом. Акцентуючи на цьому увагу, дослідники шукають найбільш всеохопний і ефективний ракурс розгляду цього явища. Зокрема, відома літературознавець О. Бондарева, авторка монографії, в якій узагальнено особливості й вектори пошуку сучасної драматургії, висуває критерій перехідності, особливостей перехідного художнього мислення. На думку дослідниці, «нова хвиля» – це складне помежове, прикордонне явище між «старим» художнім досвідом літератури для сцени і новітніми постмодерними експериментами. Власне, такий погляд дає змогу здійснити періодизацію динаміки й самої «нової хвилі»: «Усі трансформаційні процеси на теренах драматургічних жанрів визрівали всередині художньої системи, сформованої драматургами-традиціоналістами», повнокровно відбилися у драматургії «нової хвилі», а «нова хвиля», яка викристалізувалась у 90-ті роки ХХ століття, стала дуже впевнено демонструвати постмодерністські принципи відтворення (у тому числі намагання створити літературу з літератури і навіть ширше – літературу із культури та квазікультурних феноменів» [7].

П'єса «Синій автомобіль» була створена на межі 1980–1990-х рр. Широке обговорення твору почалося після публікації в журналі «Современная драматургия» у 1991 році. Твір суттєво вплинув на формування монодрами й

інспірував подальший розвиток метадрами в російській і українській літературі. Зокрема, особливого дослідження заслуговує наслідування низки відкриттів Я.Стельмаха Є. Гришковцем уже в 2000-ні. Новаторська п'еса фактично відкрила вектори авторефлексії літератури не тільки для «нової хвилі», а й наступного творчого покоління. «Синій автомобіль» із успіхом іде на сценах театрів України, зокрема в Києві в мистецьких сезонах 2014–2015 років у «Молодіжному театрі» на вул. Прорізній, 12 (у головній ролі О. Вертинський), і збирає схвальні кричні відгуки в широкій пресі, сприймається як надзвичайно актуальний твір.

Центральним героєм (а в цьому випадку і єдиним) «Синього автомобіля» є письменник, а темою – зображення творчого процесу. Ця системоутворююча риса набуває в п'есі своєрідності: митець характеризується в широкому спектрі модальностей: від комедійно-іронічної до ліричної (що пробуджує співчуття глядача) і навіть трагічної, а це моделює ефект катарсису й заглиблює глядача у філософську проблематику загальнолюдського трагізму буття, складності вибору, пошуків себе, переживання вразливості і конечності існування. Така модальна полівекторність є, безсумнівно, новаторської рисою, що розвиває досвід вітчизняного драматургічного модернізму, зокрема, п'ес М. Куліша і входить у дискусію із досвідом символізму та постсимволістських течій, які тяжіють до утвердження певної моделі, її маніфестації. Іронічний модус виявляється вже у першій ремарці, що вводить у дію. Письменник переживає муки творчості у показовому інтер'єрі: під власним великим портретом, який вивищується над маленьким погруддям Льва Толстого. Величезний письмовий стіл теж цілком має характеризувати господаря як такого, що намагається грати роль класика.

Подальше зображення процесу «синтезу думки», що відбувається на очах у глядача, слугує комічним контрастом величі обстановки: письменник у перших же сценах метушливо шукає тему для твору. Традиційний сакральний пафос цього процесу повністю знімається метою заробітку і результатом старань – масовим продуктом у багатьох варіантах. Ці «твори» критично



сприймаються і самим автором, який у своєму заробітчанстві і поверховому самоутвердженні не втратив художнього смаку й культури. В авторефлексії цей конфлікт високого та масового мистецтва і, відповідно, моделей самоідентифікації митця й читача (або споживача) максимально загострюється на переходах від моделювання формульного тексту до спогадів про справжнє, пережите, а також у намаганнях підживити недолугий, змонтований сюжет (пристрасне кохання іноземця й пострадянської жінки) реальним досвідом своїх страждань. Із іронічною стихією контрастують ліричний і трагічний модуси інтерпретації творчого світобачення й долі митця. Вони реалізуються в тих частинах п'єси, де герой, відволікаючись від псевдохудожніх фантазій і моделювання текстів за формулами масового продукту, поринає у спогади дитинства та юності, знов переживає драматичні колізії життя родини, свого Дому (з великої літери), замислюється над справжніми, а не вигаданими трагедіями смерті (батька, матері), тонкощами людських взаємин, можливостями порозуміння й розривом комунікації між рідними людьми.

У фіналі яскраво виявляє себе навіть ідилічний модус, серйозні (не іронічні) міркування про щастя приводять знову до згадки про рай дитинства й моделюють міфологічний вічний час і простір, в якому всі живі, щасливі, молоді і ніколи не покинуть одне одного й цей світ. Окреслені модальності інтерпретації образу центрального героя висвітлюють у п'єсі наявність суттєвих протиріч, зіткнення яких, власне, й рухає дію. У цьому плані дискутуємо з Л. Бондар, яка вважає, що у творі майже зникає інтрига й нівелюється сюжет.

На наш погляд, інтрига переноситься у внутрішній світ героя і в підтекст. Вона пов'язана з конфліктом пошуків себе, інтерпретації творчості і дійсності в цілому. Зосереджений на заробітчанстві письменник не бачить достойної теми, комплексує і не помічає, що насправді володіє скарбом вражень і переживань, осмислення яких на очах у глядача й перетворюється на справжній високохудожній твір. Але письменник цього не помічає, що загострює фінал п'єси: після яскравої картини вічної ідилії Дому, раю дитинства, втілення уяви

про щастя, знову закликає себе повернутися до «роботи», тобто до моделювання своїх чергових маскультних сюжетів. Саме таке співвідношення позицій героя і глядача відбиває, зокрема, мотив інфантильності. Він звучить у спогадах про дитинство, Дім і концентрується в символі синього автомобіля, який відкриває і закриває п'єсу, створює рамку монодрами, реалізується в назві твору, тобто знаходиться в сильних композиційних позиціях. Саме своєму дитячому, захищеному любов'ю дорослих існуванню заздрить, різко відчуваючи важкість дорослого життя й екзистенціальну негарантованість людського існування в цілому.

Отже, дія рухається завдяки внутрішнім противагам, боротьбі багатьох чинників, зокрема протистоянню між тайнами творчого процесу і заробітчанством, художнім смаком і примітивністю масового продукту, між різними інтерпретаціями мистецтва і життя, зрештою, між контрастними уявленнями героя про себе як особистість і митця. Ця внутрішня інтрига то виходить на перший план, то ховається в підтекст, передаючи ініціативу інтризі «зовнішній». У реалістичному плані твору, що відображає роздуми про реально пережите, це зіткнення сильних і слабких особистостей на тлі створення і руйнації Дому. У постмодерному плані породжених письменником текстів – вигадані пригоди героїв, динамічні сценарії любові і навіть загибелі персонажів (особливо тих, що набридли авторові і заважають, втім він легко їх воскрешає). У внутрішньому плані панує модерна авторефлексія.

У зовнішньому змодельованому – постмодерна гра, іронія, пародія. А в розповіді, виконаній у реалістичному ключі, дію рухає традиційний конфлікт сильних характерів і конфлікт між особистістю і непоборною силою долі, а в душі героя – між любов'ю до матері і самоутвердженням особистості (підкреслимо, що мотив інфантильності звучить і тут у сприйнятті вольовою матір'ю своїх дітей, у хитрощах слабких і залежних від неї молодших брата і сестри. Тобто інтрига п'єси вміщує декілька шарів, переміщується із внутрішнього у зовнішній план і підтекст. У взаємодії використовуються різні типи конфлікту. А це суттєво збагачує твір.

Іншим чинником моделювання метадискурсу стає використання традиційного принципу «тексту в тексті». За думкою Ю. Лотмана, ця конструкція дає змогу суттєво розширити семантику твору і можливості різних його інтерпретацій.

У «Синьому автомобілі» герой-письменник постійно продукує різні тексти, які до того ж входять у стосунки між собою і текстом спогадів і сповіді. У п'єсі спостерігається чітка закономірність щодо використання цього принципу. Усі вигадані твори є пародіями або на формульну літературу, або ж на застарілі, рутинізовані зразки (наприклад, соцреалістичного роману про виробництво). Цікаво відстежити, що саме осміює Я. Стельмах, демонструючи яскраву авторефлексію літератури, яка бажає оновитися й відкинути непотрібне, шкідливе, наносне.

Найчастіше висміюються штампи «мильної опери», надзвичайно популярної саме в роки створення «Синього автомобіля». Зокрема, знаходимо алюзії на відомий фільм «Багаті теж плачуть» у другому сюжеті драматичних любовних пригод іноземця в пострадянській країні. Про що би автор не намагався написати, він постійно повертається до формул «мильної опери», мабуть, тому, що відчуває «соціальне замовлення» на такі тексти.

У «Синьому автомобілі» зустрічаємо пародію на масовий варіант фантастики. У тексті фантастичний сюжет комічно поєднується із виробничою колізією (отриманий від опромінення тарілкою високий врожай нема куди дівати, що й викликає конфлікт між «новатором» і «традиціоналістом») та знов таки з любовними сюжетами «мильної опери». В інших сюжетах реалізується пародія на формульні твори про війну і на модну містику. Контрастом до пародій слугують серйозні літературні орієнтири, до яких мимоволі звертається як людина освічена і зі смаком, і тим самим він ніби роздвоюється. Поле цих інтертекстуальних орієнтирів формує класика, і саме на такі зразки орієнтується герой, коли згадує найдорожче і справжнє – сім'ю, Дім. Ці орієнтири – Діккенс і Толстой. Підкреслимо, що висвітлення цієї теми повністю позбавлене іронії, воно набуває сентиментальних нот.

Важливим прийомом формування метадискурсу стає посилення театральності, літературності твору. У п'єсі головний герой не тільки є письменником, а й постійно розігрує роль митця. Зокрема, приймає позу високоморального наставника, покликаного виховувати читача, вести його у правильному напрямку.

Проведений аналіз твору дозволяє дійти таких висновків.

1. Художнє дослідження в «Синьому автомобілі» декількох моделей самоідентифікації митця, їх розгляд у широкому спектрі модальностей (іронічній, ліричній, трагічній, ідилічній) відбивають новаторський пафос «нової хвилі», спрямованість на перегляд попереднього художнього досвіду і пошук власного творчого обличчя. Полівекторність інтерпретацій є рисою перехідного художнього мислення.

2. Дію твору рухає конфлікт інтерпретацій мистецтва і фігури митця. Він підкріплений конфліктом між «формульним» світом масового продукту й реальною дійсністю. Ярослав Стельмах одним із перших вводить у літературу проблему комерціалізації мистецтва, появи нового типу художника – автора масових «проектів» і відповідного читача – споживача низькопробної продукції. Увиразнюється конфлікт цього явища та ідеалів високої творчості і відповідних моделей митця. Паралельно з головним конфліктом використовуються інші: традиційне зіткнення сильних характерів, протистояння людини неборній силі долі. Серйозну модальність і трагізм цих конфліктів відтіняють штучні колізії життя вигаданих героїв маскультних творів, що продукує письменник.

3. Основна інтрига перенесена у внутрішній план і пов'язана із творчими та екзистенціальними пошуками письменником своєї індивідуальності.

4. На відміну від постмодерних настанов, життя (реальні події й переживання) і тексти не зливаються.

## ВИСНОВКИ

Дослідження модерністської поетики драматургії Ярослава Стельмаха складається з двох розділів, котрі, у свою чергу, складаються з кількох функціональних підрозділів.

У першому розділі, що має назву «Драматургія останньої третини ХХ століття як експеримент із текстом» досліджено конфлікт, безконфліктність і типологію героя в драматургії 70-х років ХХ століття, осмислено те, як відбувалося відторгнення та трансформування досягнень модернізму. Констатуємо зростання все того ж людинознавчого аспекту стосовно даного полюса конфліктної конструкції, посилення індивідуально-особистісних критеріїв художнього осмислення, що простежуємо в творах Ярослава Стельмаха.

Також досліджено модерністські й немодерністські пошуки української драматургії після «відлиги»: вісімдесятники. Встановлено, що використовуючи прийом «театр у театрі» (на лавах амфітеатру – молоді люди в костюмах різних епох і народів, на сцені ж студенти розігрують несу про трагічну долю італійського мислителя), драматург досягає граничної сюжетної концентрації, яскравої театральної форми. І все ж успіх мають ті твори молодих українських авторів, що побудовані на реаліях нашої історії, більш знаної і органічної для них. Отже, художні шукання породжує прагнення якнайповніше засвоїти скарби народної творчості, наповнити п'єсу елементами українського пісенного фольклору, побуту, моралі.

У третій частині першого розділу міститься обґрунтування нової драматургічної поетики, проаналізована молода драматургія й альтернативна персонажна система текстів 80-90-х років ХХ століття.

Четвертий підрозділ – це огляд «нової хвилі» в українській драматургії останньої третини ХХ століття та зламу століть. Досліджено, що «нова хвиля» української драматургії відобразила шлях від заперечення канонічної драматургічної системи до стилістики пошукових інтенцій «молодих авторів». Взаємовпливи різних стильових дискурсів у драматургії 80–х років зумовили

межову позицію «альтернативних» текстів, що вказує на їх еkleктичний характер та відсутність чіткої жанрово–стилістичної нормативності.

І останній підрозділ є оглядом, як змінилося використання ремарки в сучасній драмі; вона несе багатющу динаміку внутрішньої теми, ускладнює темпоритм, часто створює свої ремарки як віршовані пояснення дій і вчинків героїв, їх емоційного стану.

Другий розділ дослідження «Новизна й традиції в опозиції: драматургічні шукання Ярослава Стельмаха» розпочинає огляд силуети Ярослава Стельмаха як автора нових жанрів у контексті новітньої драми, зокрема, монодрами.

У другому підрозділі досліджено драматургічне протистояння в корпусі творення тексту для сцени: за драмами Ярослава Стельмаха «68» («Десант») і «Синій автомобіль» Мова йде про те, що драматург, з метою модернізації сюжету, часу, місця, простору, звертається до морально–етичних проблем саме в формі змішування жанрів – комедії, драми, де врешті виявляється загальна тенденція до ліризації чи трагізації.

Далі розглянуто особливості композиції монодрами Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль». Художнє дослідження в «Синьому автомобілі» декількох моделей самоідентифікації митця, їх розгляд у широкому спектрі модальностей (іронічній, ліричній, трагічній, ідилічній) відбивають новаторський пафос «нової хвилі», спрямованість на перегляд попереднього художнього досвіду і пошук власного творчого обличчя. Полівекторність інтерпретацій є рисою перехідного художнього мислення. Дію твору рухає конфлікт інтерпретацій мистецтва і фігури митця. Він підкріплений конфліктом між «формульним» світом масового продукту й реальною дійсністю. Ярослав Стельмах одним із перших вводить у літературу проблему комерціалізації мистецтва, появи нового типу художника – автора масових «проектів» і відповідного читача – споживача низькопробної продукції. Увиразнюється конфлікт цього явища та ідеалів високої творчості і відповідних моделей митця. Паралельно з головним конфліктом використовуються інші: традиційне зіткнення сильних характерів, протистояння людини неборній силі долі. Серйозну модальність і трагізм цих

конфліктів відтіняють штучні колізії життя вигаданих героїв маскультних творів, що продукує письменник.

Останній підрозділ другого розділу – це проект модерної концепції дійсності в п'єсах Ярослава Стельмаха: проявлення жанру монодрами, де прозоро доведено, що на відміну від постмодерних настанов, життя (реальні події й переживання) і тексти не зливаються.

Отже, ми дослідили в роботі, що відомий у літературі України й не лише драматург Ярослав Стельмах став популярним за своїми п'єсами «Гра на клавесині», «Провінціалки», «Синій автомобіль» та інші. За два з половиною десятиліття більше 20 п'єс Ярослава Стельмаха було поставлено театральними трупамі. Понад 30 років він працював в драматургії, написавши 25 модерних п'єс і зробивши майже 50 перекладів драматичних творів, відбулося більше 100 вистав за його творами, які зіграні 2, 5 тисячі разів, і їх подивилося понад мільйон глядачів. У 1996 році йому була присуджена премія ім. І.Котляревського, 1999 року він названий кращим драматургом року і, на кінець, за книжку повістей і оповідань для дітей «Голодний, злий і дуже небезпечний» у 2001 році став лауреатом найвищої літературної премії, якої удостоюються дитячі письменники України – премії ім. Лесі Українки, а це знаково, оскільки вона – одна з найвизначніших драматургів світу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Артамонова І. Драматический текст в дискурсивном контексте / І.М. Артамонова // Иностранные языки в контексте межкультурной коммуникации. – Саратов : ИЦ «Наука», 2010. – С. 55-58.
2. Балухатый А. Вопросы поэтики. / А. Балухатый. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1990. – 320 с.
3. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. / М. Бахтин. – М., 1975. – 200с.
4. Бежнар Г.П. Екзистенційні мотиви у творчій спадщині В.Винниченка / Г. П. Бежнар : Автореф. дис. канд. філософ. наук: 09.00.05. – К., 2004. – 19 с.
5. Белая ворона: Драматургия: сборник / ред. Ю.Е. Рыбчинский. – К. : Укр. письменник, 2010. – С. 30.
6. Бондар Л. Колізії духовного народження характеру (за п'єсою Я.Стельмаха «Привіт, Синичко!..») / Л. Бондар // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наукових праць. – Вип. 18. – Ч.1 : Аспекти духовності української літератури / Редкол. А.В.Козлов та ін. – К. : Акцент, 2004. – С.376-387.
7. Бондар Л. Монодрама Я. Стельмаха «Синій автомобіль» як проекція «Его» митця / Л. Бондар // Мандрівець: Всеукраїнський науковий журнал. – 2006. – №3. – С.54-61.
8. Бондар Л. О. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років ХХ століття. Автореф. дис. канд. філол. наук, 10.01.01 – українська література / Л. О. Бондар / Л. О. Бондар. – Херсон : Херсонський держ. ун-т, 2007. – 20 с.
9. Бондарева О. Жанр монодрами в сучасній українській драматургії / О. Бондарева // Наукові праці Кам'янець-Подільськ. державн. університету: Філологічні науки. Випуск 10. Т.1. – Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2005. – С.19-27.



10. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Монографія / О.Є. Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.

11. Бондарева О.Є. Прийоми і технології «епічного театру» в сучасній українській драматургії / О. Є. Бондарева // Вісник Житомирського державного університету. – Випуск 46. Філологічні науки. – Житомир, 2009. – С. 126-133.

12. Бондарева О. Проблеми художньої динаміки сучасної української драматургії / О. Бондарева // Вісник Харківськ. нац. ун-ту ім.В.Н.Каразіна. – №60. – Серія ФІЛОЛОГІЯ. – Вип. 39 «Харківська філологічна школа і сучасність». – Харків, 2004. – С.169-174.

13. Бондарева О. Символізація сценічного простору в п'єсах сучасних українських драматургів / О. Бондарева // Література в контексте культури. Зб. наук. пр. – Вип. 11. – Дніпропетровськ : Вид-во Дніпропетр.ун-ту, 2003. – С.117-124.

14. Бондарева О. Неоміфологічні моделі світу в українській драматургії «нової хвилі» / О. Бондарева // Літературознавчі студії. – Вип. 10. – К.: ВПЦ «Київський національний університет імені Тараса Шевченка», 2004. – С.46-51.

15. Бондарева О. «Театр у театрі» в драматургії «нової хвилі»: конструктивний прийом чи міфологічний принцип? / О. Бондарева // Література в контексті культури: Зб. наук. пр. – Вип. 14. – Д. : Вид-во Дніпроперт. ун-ту, 2004. – С.271-279.

16. Бондарева О. Віртуальні світи в українській драмі кінця ХХ – початку ХХІ століть / О. Бондарева // Русская литература. Исследования: Сб.научн. трудов. Вип. VII. – К.: Логос, 2005. – С.299-318.

17. Бондарева О. Сучасна українська драматургія – «діагностична модель» суспільства / О. Бондарева // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск ХХІХ. – Херсон: Видавництво ХДУ, 2005. – С.13-18.

18. Бондарева О. «Тотальна» міфопоетика як драматургічна стратегія останньої третини ХХ – початку ХХІ століття / О. Бондарева // Південний архів.

Філологічні науки: Збірн. наук. праць. Випуск XXX. – Херсон : Видавництво ХДУ, 2005. – С.13-19.

19. Бондарева О. Українська драма «нової хвилі» як постмодерний феномен / О. Бондарева / Літературознавчі студії: Збірник наукових праць. Вип.3. – К.; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – 2002. – С.95-100.

20. Більчук М. Ярослав Стельмах / М. Більчук // Більчук М. Українські та зарубіжні письменники : розповіді про життя і творчість. – Тернопіль, 2007. – С. 158-159.

21. Вербець А. Новосілля: Фантасмагорія / А. Вербець – Рукопис А. Вербеця.

22. Верещак Я. Нерекомендовані спогади про українську драматургію кінця ХХ ст. (розмова перша) / Я. Верещак, В. Сердюк // Курбасівські читання: Науковий вісник. – 10/01/2011 . – №6 Ч.1 . – С. 166-174.

23. Веселовська, Г. Про український водевіль, граматику часів та акторську майстерність / Г. Веселовська // Кіно театр. – 1998. – № 1. – С. 8-10. Віргінська М. Матріарх Козіна й Маестро: Трагікомедія на дві особи. – Рукопис М. Віргінської.

24. Выготский Л. Психология искусства. / Л. Выготский. – М., 1965-290 с.

25. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990-2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія / Т. Вірченко – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 336 с.

26. Гончарова-Грабовська С. Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI в.). / С. Я. Гончарова-Грабовська – МН.: БГУ, 2003.– 70 с.

27. Дорош Г. Українська психологічна драма 70–80–х років ХХ століття : автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Галина Олексіївна Дорош . – К.: Б.в., 2002 . – 20 с.

28. Дмитренко Н. На славу Ярослава : до 60-річчя драматурга Ярослава Стельмаха встановили меморіальну дошку / Н. Дмитренко // Україна молода. – 2009. – 24 листоп. – С. 14.
29. Элиаде М. Космос и История. / М. Элиаде – М., Прогресс, 1987. – 312 с.
30. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В.Тейлора. [Наук. редактор О.Шевченко]. – К. : Основи, 2003. – 503 с.
31. Эпштейн М. Постмодернизм в России. Литература и теория / М.Эпштейн. – М. : Изд-во Р. Элинина, 2000. – 368 с.
32. Жулинський М. Ярослав Стельмах / М. Жулинський // Жулинський М. Українська література : творці і твори : учням, абітурієнтам, студентам, учителям. – Київ, 2011. – С. 1134-1138.
33. Защепкина В. В. Соотношение понятий драматический, драматургический, театральный текст [Текст] / В. В. Защепкина // Молодой ученый. – 2011. – №12. Т.1. – С. 234-236.
34. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури. / Н. Зборовська – К. : Академвидав, 2006. – 504с. – С.225-234
35. Зубрицька М. Homo Legens: читання як соціокультурний феномен / М.Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
36. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания [колективна монографія]. – М., 1994. – 348 с.
37. Історія української літератури. ХХ століття: У 2 кн. Кн. 2. Ч. 2: 1960– 1990–ті роки: навч. посібник / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1995. – С. 436–438.
38. Камю Альберт Відступник, або Збентежений дух. / Переклад А. Перепаді. – Харків, Фоліо, 1996. (446) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://lib.ru/INPROZ/KAMU/chelovek\\_buntuyushij.txt](http://lib.ru/INPROZ/KAMU/chelovek_buntuyushij.txt).

39. Ключкова А. Традиції В.Винниченка у монодрамі Я. Стельмаха «Синій автомобіль» / А.Ключкова // Трибуна молодого дослідника. – 2010. – №11. – С.200-204.
40. Когут О. В. Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.) : [монографія] / Оксана Когут ; [наук. ред. Л.З. Мороз]. – Рівне : НУВГП, 2010. –186 с.
41. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636с.
42. Література. Теорія. Методологія: переклад з польської С.Яковенка / Упорядник Д.Уліцька – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – 543с.
43. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752с.
44. Мережинська Г. Ю. «Східноєвропейська» модифікація постмодернізму / Г. Ю. Мережинська // Філологічні семінари. – Вип. 5. – К. : Київськ. ун-т, 2002. – С. 16-25.
45. Мірошніченко Н. Повернення забутих / Н. Мірошніченко // Очеретний О. Олена Теліга: шлях із небуття : [драма на чотири дії]. – К. : Смолоскип, 2006. – С.7.
46. Моклиця М. Основи літературознавства / М. Моклиця – Тернопіль; підручники і посібники. 2002. – 192с.
47. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика. / М. Моклиця. – Луцьк, 2002. – 390 с.
48. Моренець В. Народництво-позитивізм-модернізм / В.Моренець // Слово і час. – 2000. – №1. – С.35–38.
49. Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс / Серж Московичи ; [пер. с франц.]. – М. : «Центр психологии и психотерапии», 1998. – 480 с.
50. Муравель О. Талановитий і дружній : без Ярослава Стельмаха українська драматургія дала тріщину / О. Муравель // Україна молода. – 2009. – 2 груд. – С. 12.

51. Нойманн Е., Юнг К.Г. Психоанализ и искусство / Е.Нойманн, К.Юнг. – М., 1998. – 324 с.
52. Новиков Л. Художественный текст и его анализ. / Л. А. Новиков – М., 1988. – 136 с.
53. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі/ Павличко С. Теорія літератури. – К. : Основи, 2002. – 679с.
54. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. / М. Поляков – М., 1986. – С.45.
55. Руссова С.М. Искусство и феномен государственного мифа тоталитарного общества / С.М. Руссова // Соціалістичний реалізм і українська культура: Матеріали наук. конф., 3 березня 1999 р. – К., 1999. – С.58-61.
56. Словник символів культури України / За ред. В.П.Коцура, О.І.Потапенка, М.К.Дмитренка. – К. : Міленіум, 2002. – 260с.
57. Стельмах Л. Згадуючи Стельмаха. / Л. Стельмах // День. – 2004 – №5. – С.34-37.
58. Стельмах Я. Синий автомобиль / Ярослав Стельмах // Современная драматургия. – 1991. – № 1. – С. 59-78.
59. Стельмах Ярослав // Літературна Україна : для дітей середнього шкільного віку / авт.-упоряд. В. М. Скляренко, Я. О. Батій. – Харків, 2006. – С.272-273.
60. Стельмах Ярослав // Українська література : довід. для абітурієнтів та школярів / В. А. Мелешко [та ін.]. – К., 2012. – С. 505-506.
61. Стельмах Ярослав // Усі українські письменники / упоряд. Ю.І. Хізова, В. В. Щоголева. – Харків, 2007. – С. 282-283.
62. Стельмах Ярослав Михайлович // Усі письменники і народна творчість : довід. / Н. І. Черсунова, Р. Б. Шутько, О. В. Козир [та ін.]. – Київ, 2007-2008. – С. 305-306.
63. Титаренко Т. Життєвий світ особистості у межах і за межами буденності. / Т.Титаренко. – К. : Либідь, 2003. – 376 с.

64. Ткаченко А. Стиль. Напрямок. Метод. Тип творчості / А.Ткаченко // Слово і час. – 1997. – №4. – С.41-49.
65. Українська драматургія й театр від найдавніших часів до початку ХХ ст. : монографія / А. О. Новиков. – Х., 2011. – С. 307-314.
66. Фізер І. Про історію в літературі та історію літератури / І. Фізер // Слово і час. – 2004. – №10. – С.8-9.
67. Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм : Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Оге А. Ханзен-Леве ; [пер. с нем. С. А. Ромашко]. – М. : Языки русс. культуры, 2001. – 669 с.
68. Хархун В.П. Поэтика романа В.Винниченко «Записки курносого Мефистофеля»: Автореф. дис. канд. филолог. наук: 10.01.01. / В. П. Хархун – Киев, 2000. – 17 с.
69. Хренов Н. А. Культура в эпоху соціального хаоса / Н. А. Хренов. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
70. Шаповал М. Поєднані спільним текстом// Потойбіч паузи. / М. Шаповал – С. 116-117.
71. Шевчук В. Мій театр і моє кіно / Шевчук В.О. Драматургія. – Львів : СПОЛОМ, 2006. – С.411.
72. Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. / Ю.Шерех – Балтимор-Торонто : смолоскип ім. В.Симоненка, 1991. – 200с.
73. Schröder J. «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? Drama und Theater der neunziger Jahre / J.Schröder // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. – München: Verlag C.H.Beck, 2006, – S. 1080-1120.
74. Юцевич Ю. Музика. Словник–довідник / Ю. Є. Юцевич. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. – С.229.