

УДК 82.09

*ТЕТЯНА ВІРЧЕНКО, доцент,
ДЗ “Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка*

АВТОРСЬКА ТИПОЛОГІЯ ХУДОЖНІХ КОНФЛІКТІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ КОНФЕДЕРАЦІЇ ДРАМАТУРГІВ УКРАЇНИ)

У статті в конфліктологічному вимірі проаналізовані п'єси Неди Нежданой та Ярослава Верещака – яскравих представників Конфедерації драматургів України, – написані упродовж 1990–2010 років. Компонентний аналіз кожного твору дозволив виокремити наскрізний макроконфлікт у творчості письменників, що своєю чергою є підставою для визначення авторської типології художніх конфліктів.

Ключові слова: художній конфлікт, авторська типологія художніх конфліктів.

В статье в конфликтологическом измерении проанализированы пьесы Неды Нежданой и Ярослава Верещака – представителей Конфедерации драматургов Украины, – написанные на протяжении 1990–2010 годов. Компонентный анализ каждого произведения позволил выделить макроконфликт в творчестве каждого драматурга, что послужило основанием для обозначения авторской типологии художественных конфликтов.

Ключевые слова: художественный конфликт, авторская типология художественных конфликтов.

The article analyzed in terms of conflict plays Neda Nezhdana and Yaroslav Vereshchak as prominent representatives of the Confederation of Ukraine playwrights, written during 1990–2010 years. Component analysis of each piece allowed to single out a through macroconflict in the works of writers, which in turn is the basis for determining the author's typology of artistic conflict.

Keywords: art conflict, the author's typology of artistic conflict.

А. Ткаченко справедливо зазначає, що «літературний процес <...> не завжди дорівнює лише поступові, включає в себе як творення, так і рецепцію художніх текстів, не тільки першорядних, а й пересічних, не лише в синхронних, а й у діахронних зв'язках. Рушіями літпроцесу виступають насамперед видатні творчі індивідуальності, мистецькі феномени. <...> Для сучасників індивідуальні відмінності стилів помітніші, ніж їх нормативна чи типологічна спільність; для нащадків – навпаки. Однією з особливостей літературного процесу ХХ ст. є підготоване всією художньою еволюцією типологічно-феноменологічне стильове розмаїття» [5, 29].

Отже, наше поточне літературознавче завдання полягає у визначенні типологічної спільності художніх конфліктів у межах творчого спадку письменників, які своїм художнім стилем найвиразніше представляють сучасну українську драматургію.

Я. Верещака заявив про себе в драматургії понад чотири десятиліття тому, тож не дивно, що на сьогодні його визнають метром сучасної драматургії. Літературознавці завжди реагували на появу п'єс драматурга, але їх прочитання не завжди було об'єктивним. Із сучасних дослідників цю проблему прагне вирішити О. Бондарева, простежуючи еволюцію індивідуальних рис стилю Я. Верещака, науковець констатує незмінне впродовж кількох десятиліть: «Драматург кожним своїм твором, по суті, пропонує нову сюжетну колізію в системі власної авторської міфології» [1, 369]. Обираючи нові сюжети і, відповідно, сюжетні колізії, автор підпорядковує їх головному конфлікту всієї своєї драматургії.

Драматург проблеми театру прагне вирішити в публіцистичних виступах, але головні розмірування відбуваються в п'єсах, висвітлених двопланово: цьому сприяє, з одного боку, використання прийому «театр у театрі», а з іншого, пряма констатація мистецтвознавчих поглядів самого автора, передана словами дійових осіб. Так, наприклад, Геля («Любов у центрі міста. Сміховисько-

чудовисько»), зібравшись на презентацію п'єс молодих драматургів, незадоволена з того, що «наші» драматурги «пишуть по-їхньому» [2, 213] – у такий спосіб письменник полемізує з українськими авторами щодо потреби писати рідною мовою.

Сучасний драматургічний процес наповнений не тільки самобутніми письменниками з їхнім талановитим спадком, а й творчістю графоманів. Саме цю невід'ємну складову розвитку мистецтва слова, роль якої зазнає нині наукового переосмислення, засуджує Я. Верещак, утіливши свою позицію в репліках Професора («Хованка. Фентезі для фестлейді»), звернутих до Фестлейді: «Прийдете додому, натисніть на оцю от кнопку – і сповідайтеся: щиро й відверто розкажіть про все, що сталося з вами останнім часом. А як захочете, вставляйте між ділом сцени з класичних п'єс – це зараз модно цитувати класику. Ну, а я вже потім упорядкую цей матеріал, видам під власним прізвищем і буду вели-и-ку грошву загібати» [2, 257]. Засуджує драматург і відверте халтурництво, убачаючи його в складанні текстів на замовлення або невикористанні письменницького таланту заради катарсичної та дидактичної функції літератури. Голос («Душа моя зі шрамом на коліні. Сучасна казка»), звертається до Грішника-драматурга: «Ко-Ко, дорогий мій господарю, з-поміж усіх сучасників тобі було послано рідкісний дар: не просто знання рідної мови, а відчуття найпотамемніших її джерел. А ти, ти, Ко-Ко, почав на цьому гроші заробляти. Наляканий антисанітарним станом вітчизняних тюрем, ти оминаєш гострі сюжети, закриваєш очі на відвертий бандитизм чиновницького класу, не хочеш заїдатися з вищою владою і поступово, <...> крок за кроком стаєш продажним халтурником і...» [2, 19]. Грішник, тобто Ко-Ко після смерті, усвідомлює негативні наслідки, мізерність халтурництва, про що свідчить жест – він «*обхопив голову руками і стиха застогнав*» [2, 19].

У більшості п'єс Я. Верещака реципієнтові для безпосереднього сприйняття подається кілька мікроконфліктів, які автор лише зрідка виявляє в розвитку, а здебільшого – констативно. Та всі вони відбуваються на фоні одного макроконфлікту, учасниками якого є влада і український народ, представлений усіма суспільними верствами. Драматург до сфери своєї художньої уваги включає не тільки цікаву йому особисто соціальну групу – драматургів, а й усю інтелігенцію. Уже в «Хованці» головна дійова особа з хвилюванням ставиться до пропозиції влади провести «небувалий міжнародний ФЕСТИВАЛЬ БОМЖІВ!» за участі «видатних талантів – артистів, письменників, драматургів, композиторів, науковців, технічної інтелігенції» [2, 257]. Мета фестивалю – сприяти матеріальному становленню талановитих осіб: «Для гостей пропонується встановити великі грошові премії, а для наших рідних бродяг – п'ять однокімнатних, п'ять двокімнатних, дві трикімнатні і одну чотирикімнатну квартиру» [2, 257]. Цей сюжетний елемент потрібен автору, щоб увиразнити конфлікт між представниками різних націй.

Весь національний соціум, за художнім утіленням Я. Верещака, може бути поділений на три сили – «справжні українці», «несправжні українці» і «нові українці» [2, 187]. Серед і перших, і других є жебраки, які знаходяться в конфліктній взаємодії, бо «справжні українці своїх національних жебраків не поважають, кирпу гнуть, ні фіга не дають...» [2, 187], а «несправжні українці, або ж хохли, завжди підтримували тільки російських жебраків» [2, 187].

Національний тип конфлікту змальований протиставленням мислення й діяння справжніх і несправжніх українців. Зі сторони цей конфлікт оцінює Старшина («Жебрацький детектив. Безглуздя»), який – це легко встановлюється при зіставленні кількох п'єс Я. Верещака – висловлює погляди самого автора: «Земелька наша українська така родюча, заводів-фабрик, станцій атомних до дідька, а народ як подурів – колеться, вішається, спивається, та ще й проклинає демократів, яких не те що при владі, а взагалі – за останні триста років ніхто в Україні не бачив...» [2, 183].

Конфлікт народ / влада гострий і, на думку автора, непримиренний, оскільки «нормальні люди – нікуди, ніде і ніяк!» [2, 184] (Зіна – «Жебрацький детектив»). Зіна констатує, що саме ці нормальні люди в очах представників «безбожного капіталізму» «нешасні злидні, бомжі, бродяги» та й взагалі «не люди» [2, 184]. Саме влада сприяла пануванню бездуховної заповіді демократії: «Ти робиш все, що хочеш, а я – за певну суму – впритул тебе не помічаю. Платні послуги називається» [2, 189], – та обездуховленню людей. Геля («Любов у центрі міста») обурюється (про масштабність обурення свідчить і використання автором обцененої лексики): «Мать вашу перемать, хіба можна тільки заради тіла жити – красти, обманювати, вбивати? А душа? А Бозя на небі?» [2, 211]. Бездуховний стан суспільства породжує й аналогічний спосіб життя «нових українців»: «Костюмчики ваши клевые, машины ваши импортные, девчонки ваши люксовые. Но куда, куда несут вас машины ваши? И кого, кого родят вам потаскухи ваши? Не потому ли стеклянные ваши глаза, что мёртвая, мёртвая ваша душа?» [2, 187] – які безпосередніми учасниками конфлікту не є, але їхній світогляд визначає здатність породжувати конфлікт («Не потому ль каменеют ваши сердца, что надо, что надо убить за копейку родного отца?..» [2, 187]).

Бездуховність, на думку Я. Верещака, межує з антидуховністю. Так, Капітан податкової поліції викриває сутність босса Димка, який вимагає поважного ставлення, бо вважає себе відомим художником: «Приходить, удвічі молодший за мене – і буквально з перших слів починає мені тикати, чхати, чавкати, хрюкати, в зубах копірситися...» [2, 109]. Позиціонуючи себе так у суспільстві, Димок між тим власні дії спрямовує на злоторення людям: його коханка Марія «на своєму задрипаному “пежо” тричі збивала перехожих, у тому числі двічі, будучи в нетверезому стані», а боссові Димкові «не тільки вдалося прикрити всі три справи, але й дістати злочинниці нові права з чистеньким талоном. Далі! Скандал у ресторані “Наполеон”, зірване весілля, ославлені батьки молодят, інфаркт у тещі, бійка... І що ж? А нічого! Наступного дня “Колапсар” затіває в центральному парку такий собі веселий тоталізатор. Ставка одна: хто програє, той купається – голлий-голісінський – у парковому фонтані. І знову <...> герої виходять сухими з води! Далі! Загадкове пограбування діючої церкви в містечку Безгрішному. Серед білого дня зезла унікальна, дорогоцінна ікона “Марія Магдалина”, придбана на кошти віруючих понад двадцять років тому» [2, 109]. Таке протиставлення Димком власного життя українському суспільству, складеному справжніми і несправжніми українцями, конфлікт яких стає немов традиційним, інтерпретується драматургом у дусі загальної його концепції «виключеності» «нових українців» із суспільного проступу, і разом з тим виразної їхньої ролі в ньому.

Я. Верещак у п'єсах висловлює переконання, що носії антидуховності завжди знаходяться в конфлікті з носіями духовності. Причому сам автор поділяє позиції останніх, уважаючи, що це основне покликання всіх людей і письменників зокрема. Недарма Чорний Ангел («Душа моя зі шрамом на коліні») твердить: «В усі часи письменники, та й не лишень письменники – освічені люди вели свій народ до світла, захищали, як могли!» [2, 25].

Дійові особи, яким автор дає силу змагатися в конфлікті, наділені врівноваженим характером, мудрістю і впевненістю у своїй правоті. Вони здатні об'єктивно оцінити ситуацію в країні й шукати засоби впливу на людей, аби цю ситуацію покращити. Основним їхнім інструментом є слово, сповнене поваги до людей і людських цінностей. Подібне усвідомлення демонструє Антоша («Любов у центрі міста»): «Я розумію, товариші, ситуація в країні зараз така, що всі наші цінності – сімейні, ідеологічні, морально-етичні – багато в чому, цілком очевидно... так би мовити, знецінені. Сьогодні дуже модно не поважати старших, переслідувати членів соцпартії, не кажучи вже про компартію, і навіть очевидні звершення... подвиги минулих літ... Вибачте, мені важко говорити. Але я просив би всіх вас, і себе в тому числі, не піддаватися швидкоплинній моді! Особисто моє життя, моя честь, моя совість українця й громадянина... завжди були і, сподіваюся, будуть... що б там і як би там... Вибачте...» [2, 217].

Зіткнення справжніх і несправжніх українців відбувається навколо питання про свідоме ставлення до мови, зокрема рідної. Такий погляд драматурга вмотивований і актуальний для української національної й державної сучасності, адже сутність мови полягає в її людиноцентричності.

Драматург усвідомлює, що за конфліктом між справжніми й несправжніми українцями прихований інший, значно гостріший, конфлікт між українцями й росіянами. Можна лише припустити, що наразі двошаровий зміст п'єс Я. Верещака 1990-х рр. як провідна риса його творчості є спадок більш ранньої драматургії, посталої за умов цензурного тиску. Розуміючи, що поштовхи для розгортання такого конфлікту прості й мають штучну природу, драматург ілюструє це через ставлення персонажів до урбаністичних топонімів, що ще від часів тоталітарної держави набули статусу ідеологічної зброї. Так, Жебрачка («Жебрацький детектив») у діалозі зі Старшиною твердить: «Это она для ваших нищих имени Богдана Хмельницкого. А для наших нищих она всегда была и будет улицей великого Ленина!» [2, 188].

Несправжні українці говорять російською мовою, ще й обурюються, якщо їхній співрозмовник – «убеждённый хохол, по-человечески не может базлатъ» [2, 185]. У родині справжніх українців зазвичай відбувається тривала боротьба за «мовний статус <...> сім'ї», і внаслідок цього тільки з певним часом оточення сприймає таких співмешканців як родину «щирих українців» [2, 213].

Справжні українці гостро реагують на пропозицію «по-человечески <...> разговаривать» [2, 254], уважаючи що її ініціатори не мають відчуття роду: «Людино божа, якщо ти українець і таке мені кажеш, то нещасний батечко і нещасна матінка твоя, і весь твій рід коту під хвіст; а якщо ти зайда, москалик там чи ще якась жертва міжнаціонального сексу, то уяви собі рівень власного хамства і заткни пельку аж до Страшного суду, щоб не грішити більше!» [2, 254].

Недоліками у характері українців, які призводять до всіх окреслених конфліктів, є самозакоханість (Фестлейді з п'єси «Хованка» зазначає: «Бо ми, хохляндія, не любимо своїх видатних за життя цінувати. Може, тому, що вважаємо себе не менш видатними?» [2, 261]) та невмі-

ння «творити рідну державу» через чвари («Душа моя зі шрамом на коліні») [2, 14].

Зовнішні суспільні конфлікти породжують внутрішні особистісні й міжособистісні родинні конфлікти. Саме такий конфлікт відбувся в родині Його («Жебрацький детектив»), коли донька Зіна, затьмарена прагненням матеріального статку, серцем не відчула рідного батька та й не могла відчувати, бо він «сам себе зрікся, імені свого не пам'ятає...» [2, 202]. Таким чином автор виявляє типовий для сучасної драматургії конфлікт самоідентифікації особистості. Для того, щоб вижити в жорсткій реальності, приховує власну сутність Зіна із «Жебрацького детективу» («Це – вульгарна, хамська необхідність для того, щоб вижити самій і допомогти вижити вам» [2, 206]), Люба з «Любові у центрі міста» («Вдаванням я займалася цілих п'ять літ: вдома – алкаш, скандали, бійки, а на людях – вдавання: ой, мій Колька, він такий жартівник, такий щедрий...» [2, 209]).

На внутрішній конфлікт, на конфлікт самоідентифікації самого автора натякає обране ним ім'я «Слав. Ко-Ко» для головного персонажа п'єси «Душа моя зі шрамом на коліні. Сучасна казка». Декодування цього антропоніму здійснила О. Бондарева в передмові «Ексцентрична концепція драми» до збірки «144000»: «Концепція героя, запропонована драматургом у першій п'єсі цієї збірки, контамінує кілька міфологічних складових: автобіографічну (“Я”-концепція протагоніста вимальовується з розщепленого імені самого драматурга **Я-ро-Слав(ко)**→Я+Слав+Ко), жанрологічну (протагоніст, так само як і автор, є не просто письменником, а представлений власне сучасним українським драматургом <...>), психологічну, літературно-статусну, соціоісторичну, символічну, ігрову» [2, 6]. Грішник, який є втіленням автора, констатує власне ставлення до театру: «Я вже так отруєний театром, що й після смерті... тобто в цьому дивному сні без вас... без глядачів не можу» [2, 12].

«Душа моя зі шрамом на коліні» – одна з небагатьох п'єс, у якій автор уважно поставився до умов формування характеру основної дійової особи: «Батько нас покинув, коли мені було два роки, й ніколи більше не з'являвся. Мама запыла з горя, а далі знайшла собі п'яного мачо, і вже удвох не просихали. Тітка Настя, батькова сестра, не витримала й забрала мене до себе. А через якийсь час моя нещасна мама не придумала нічого кращого, як припертися вночі зі своїм п'яним мачо і... Тітчина пенсія лежала на столі... Я спав у сусідній кімнаті, коли мачо душив тітку подушкою. Сіли обоє – мама і мачо. А мене вулиця обласкала, банда пригріла, колонія суворого режиму довершила виховання. Хоч ні, книги теж зіграли свою історичну роль у формуванні майбутнього писа-менника» [2, 12]. Усвідомлення цього – основа для пізнання внутрішнього конфлікту вже зрілого СлавКо-Ко, породженого усвідомленням невідповідності своїх життєвих намірів і вчинків.

Внутрішній конфлікт дуже часто розгортається через усвідомлення персонажами власної нікчемності та відсутності власної добротворчої сутності. Так, Грішник («Душа моя зі шрамом на коліні») усвідомлює, що не може покликати людей, яким він зробив добро, щоб виконати розпорядження Чорного Ангела та отримати можливість воскреснути. Усе його добротворення було дріб'язковим, або й мало негативні наслідки: «Ні, звичайно, я допомагав! Піаніно, пригадую, комусь на шостий поверх тарганив, а потім два тижні лежав у лікарні... Дачу сусідові допомагав будувати, а його посадили за хабарі... А ще якомусь небіжчику яму копали, і так понапивалися, що самі в ту яму попадали...» [2, 26].

В одній площині з конфліктом самоідентифікації родинним конфліктом виявляється й гендерний конфлікт, причина якого полягає в нереалізації жінки. Фестлейді («Хованка») виявляє ці причини: «Ти воював з яничарами, гасав по мітингах, бився на Софіївській площі з омоном, сидів по каталажках, піднімав прапор над Верховною Радою, а я тремтіла в хованці, в жахливій, затхлій хованці, запечатаній одвічними жіночими страхами за сім'ю, за майбутніх дітей...» [2, 259].

Зосереджуючись на житті різних суспільних верств, автор не полишає поза своєю творчою увагою й бандитів. Можливі причини й розгортання конфлікту за їх участю представлені в п'єсі Я. Верещака «Весільний злодій», у якій її авторське жанрове визначення – «комедія мафіозна» – налаштовує на змаловання негострого, неглибокого, але яскравого конфлікту.

Імена дійових осіб вказують на їхній соціальний статус, професію, вік, фізичні вади, з явним домінуванням одного з показників. Саме тому й представляє їх автор за абеткою: Аспірантка, Баба Йожка, Балерина, Галька-чума, Глухоніма, Ірма, Профі й тільки Макар поданий поза абеткою [3, 110].

Простір для розгортання майбутнього конфлікту викликає алюзію до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита»: «Містично-моторошний лабіринт розкішної квартири. Одна з кімнат яскраво освітлена: крім стола та шести звичайних стільців, тут нічого більше немає; назвемо цю кімнату призабутим словом “почекальня”. <...> (Двері не скриплять, дзвоник не працює <...>). А дивні й загадкові звуки, а тіні, силуети й привиди, що ними аж кишить квартира, довершують містичний стиль загальної картини» [3, 110], – цей досвід дозволяє очікувати негострого, але

яскравого конфлікту.

Факт представлення Макара поза абеткою дозволяє очікувати його як одного із учасників конфлікту, або як особу, за участі якої цей конфлікт буде розв'язаний. Макар діє в п'єсі як Макар Хведорович Вовкодав – «підступний спокусник всіх покинутих і самотніх, улюблених столичних красунь» [3, 115]. Його розуміння життя сповнене бездуховності, відсутності життєвих орієнтирів: «Дурниці! Нема ні Бога, ні чорта, і десять заповідей уже нікого нині не стримують. Тусується народ: хто – у бізнес, хто – за кордон, хто – у народні депутати, та всі однаково крадуть і хімічать. Різниця хіба що в тому, що ми, селюки, не вбиваємо одне одного за землю чи трактор, як ваші великі діловари, і рекет наш не зрівняти з вашим» [3, 124].

Для розуміння сутності конфлікту потрібен екскурс у минуле, який здійснює Аспірантка: «Кілька років тому Марат Казарін святкував весілля в “Наполеоні”. Гости, столи, подарунки – фантастика! А найбільший подарунок йому зробили під фінал: якийсь лисий фірмач завів його красуню-дружину в кабінет директора ресторану й... <...> Марат застав їх на гарячому. Зомлів. Два тижні провалявся в лікарні. <...> І від потрясіння став... глухонімим» [3, 113].

Під час розвитку подій стає зрозумілим, що цей «лисий фірмач» – Макар, а Глухоніма – це Марат Казарін. Тож основний конфлікт відбувається між Маратом і Макаром, які є втіленням двох бандитських поколінь. Це розкодує Марат: «То, звісно, не думали про розплату. У цьому, власне, різниця між вашим бандитським поколінням тупих діловарів і нашим – інтелігентним, цивілізованим. Дехто помилково приписує нам ваші примітивні звирячі замашки й вчинки, і тому в народі утвердився далекий від інтелігентності образ хижого, безбожного шакала-пропродисвіта, який на все зданий. Сьогоднішня наша масштабна і, я б сказав, інтелектуальна акція повинна передусім засвідчити: у великий бізнес прийшло нове покоління» [3, 129].

Художній конфлікт твору розв'язаний. Його фінал відображає основну ідею твору, укладену в уста Гальки: «Кожен мусить сам, сам зрозуміти, що життя – це не ігрища, не хохмочки й не приколи. І ніщо ніколи не пробачається...» [3, 129].

Отже, драматургія Я. Верещака сповнена багатьма персоніфікованими мікроконфліктами. Усі вони дуже різноманітні за тематичною типологією, гостротою, але обов'язково яскраві. У силу їхньої констативності такі конфлікти не можна назвати динамічними, чого не скажеш про основний національний макроконфлікт, який пронизує всю драматургію письменника та сприяє розкриттю її основної ідеї – покликання людини бути свідомим носієм рис своєї національної приналежності та бути свідомим добротворцем у повсякденному житті, – реалізація якої неможлива без опори на адекватне соціальне та національне самоідентифікування.

Неда Неждана також орієнтує свої п'єси для сценічного втілення. Саме тому в «Автопровокації» авторка зауважує: «Намагаюся писати щоразу інакше, ніби для іншого театру. <...> Деякі п'єси мають кілька версій – залежно від потреб постановників. Я відкрита до співпраці з режисерами і акторами, люблю дивитись репетиції, часом дороблюю текст після них» [4, 7]. Наскільки вдається Неді Нежданій досягти своєї мети і як це впливає на виявлення художніх конфліктів, можна встановити, досліджуючи збірку її п'єс «Провокація іншості».

Драматург продовжує сучасну традицію переосмислення життєвого шляху відомих і видатних постатей у культурному житті нації та історії загалом, зосереджуючи увагу на їхніх внутрішніх конфліктах. Так, особисте життя Лесі Українки інтерпретується в «драматичній імпровізації» «І все-таки я тебе зраджу», а життя римського імператора Клавдія I – у «майже еротичній трагедії» «Химерна Мессаліна».

Основними учасниками подій п'єси «І все-таки я тебе зраджу» є Леся Українка, Нестор Гамбарашвілі, Сергій Мержинський, Климент Квітка. Виявляти конфлікт п'єси допомагає ще одна дійова особа – Драматург, який розкриває письменницькі наміри: «Наша п'єса про іншу Леся – земну, живу, лукаву...» [4, 14].

Арлекін і П'єро – «Чорний Дух» («Злий Геній») і «Білий Дух» («Добрий Дух») роз'яснюють Лесі, що її «вірші, драми, щоденники і листи» потрібні для «музеїв, дисертацій, політичних гасел тощо...» [4, 33]. Драматург-літературознавець дуже добре обізнана з біографією Лесі Українки, хоча радить акцентувати увагу на її внутрішніх переживаннях. Фліртуючи з Нестором, Леся захоплюється і «починає танцювати»: «*Леся танцює все швидше, потім робить якийсь невдалий рух, скрикує і падає*» [4, 16]. Усвідомлення власного каліцтва: «Я радше хвора, ніж щаслива» [4, 17]) викликає внутрішній конфлікт між прагненням дарувати любов (Арлекін констатує: «Кохання аж світиться у ваших очах» [4, 17]) і усвідомленням можливості приносити нещастя. Внутрішній конфлікт Лесі породжує її поганий настрій: «*Леся (різко)*. В злomu, в злomu я гуморі» [4, 18]. Через цей злий настрій Леся завдає болю Несторові власними «варіаціями на тему з Міцкевича»: Я не кохаю тебе і не прагну дружиною стати. / Твої поцілунки, обійми і в мріях не сняться мені, / В мислях

ніколи коханим тебе не одважусь назвати; / Я часто питаю себе: чи кохаю? Одказую: ні! [4, 19].

Про прагнення розв'язати власний внутрішній конфлікт свідчить Лесин неприродний, істеричний сміх, іронічний тон розмов. Штучну Лесину поведінку («зупиняється, заносить кинджал над собою, безсило опускає, відкидає геть, переглядає написане, рве, піднімає кинджал, ховає, гасить свічку і йде» [4, 21]) розкодовує Драматург: «Тепер, щоб здобути свободу від своєї любові, він навіть у цій святині має вбачати божевілля й сваволю...» [4, 21]. Розв'язати цей внутрішній конфлікт Лесі так і не вдається. Звістка про одруження Гамбарашвілі призвела до істерії.

Внутрішній конфлікт Лесі, яка почуває себе «малою й беззахисною» [4, 23], відчуває, розуміє й тлумачить Сергій Мержинський: «То ви така і є. Не ображайтеся, але ви схожі на дитину, що вдає з себе дорослу і ледь стримується, аби не розсміятися» [4, 23]. Така внутрішня близькість породжує почуття між чоловіком і жінкою, про які Леся говорить у листі: «Я побачила тебе... я пішла до тебе... як оплакана дитина йде в обійми того, хто її жалує... Тільки з тобою я не сама... тільки ти вмєш рятувати мене від самої себе. Все, що... тьмарить мені душу, ти проженеш променем твоїх блискучих очей – ох, у тривких до життя людей таких очей не буває! Се очі з іншої країни...» [4, 25]. Смерть Мержинського не розв'язала конфлікту Лесі. П'єро розкриває мрії жінки: «Кохання, хоча б малого, але спокійного, щоб не боялась втратити щомить» [4, 28]. Доля дарує їй таке кохання в особі Кльоні, який умовляє Лесю вийти за нього заміж. Леся, погоджуючись на цей шлюб, відчувала до чоловіка лише довіру й повагу. Саме тому обряд вінчання не приніс святкового настрою, а відновив страх утратити спокій, прагнення побути на самотині, що й зумовило черговий внутрішній конфлікт: «Все як у тумані, як не з нами. Колись я зовсім інакше це собі уявляла. Подружній обов'язок. Як фальшиво звучить» [4, 31].

Драматург зізнається, що п'єса буде позбавлена ефектного фіналу, бо нерозв'язаним лишився і внутрішній конфлікт Лесі, яка весь час перебувала в пошуку, поміченому Драматургом: «Останні роки Лесі – час родинного щастя і великих злиднів, час найбільших страждань і найсильніших творів...» [4, 32].

Неда Неждана виявляється гарним знавцем й римської історії. Але і зараз її цікавить не правдиве відтворення історичних фактів, а внутрішній конфлікт Мессаліни, про що свідчить акцент на її імені в назві «майже еротичної трагедії». Мессаліна вмє розбиратися в чоловіках. Так, Префекта, який вирізняється силою (такий висновок можна зробити з того, що він «очолює імператорську “гвардію”» [4, 58]), вона обирає батьком для своєї дитини, а Клавдія, який «у сто разів розумніший» за Префекта («Знається на філософії, давній історії і навіть сам писав п'єси й наукові трактати...» [4, 62]), робить римським імператором, чим і собі забезпечує титул імператриці та владу. Але саме це породжує її внутрішній конфлікт, про що жінка зізнається одному зі своїх коханців – Гаю: «Я згвалтувала свою долю, і вона тепер у помсту гвалтує мене...» [4, 67]. З набуттям права, за словами Гая, «робити що завгодно» [4, 67], Мессаліна втрачає найголовніше – свободу, що й намагається пояснити коханцю: «Розумієш, Гаю, влада – над іншими, а свобода – твоя, і її втрачаєш, втрачаєш, втрачаєш...» [4, 67].

Для Мессаліни важливо, щоб її чоловіки любили в ній жінку, а не імператрицю. Своїми страхами вона ділиться з Гаєм, якого покохала («Може, я справді закохалася, це мене й лякає...» [4, 71]): «Мессаліна (сумно). Ти любиш в мені лише імператрицю, вовчисько. Точніше, це лоскоче твою гординю. Це я так тішу себе байкою: якби... Якби я була просто жінка – може, ти б і не глянув у мій бік» [4, 67].

Розв'язати свій внутрішній конфлікт Мессаліна намагається завдяки ризикованій грі, в якій є «присмак гри і смерті» [4, 70]. Переодягнута, вона відвідує лупанари, бо «гра в кохання – єдине, що захоплює жінку насправді» [4, 70]. У цій грі Мессаліна проявляє ненаситність власних бажань: «Але бажання – то лише початок. От коли вхопиш його і витягнеш із чоловіка те, про що він не здогадувався... А ще й так, що він не зможе насититись, не зможе забути... От де справжня влада над людиною...» [4, 71]. При цьому для Мессаліни важливо, щоб це кохання було з бажанням, бо від облудливої влади її нудить. Поведінку Мессаліни оцінює Гай: «Тобою править хіть... Коли я уявляю собі, що ти, як остання повія...» [4, 93].

Подібний спосіб життя сформував жорстокість Мессаліни. У Юлії, своїй служниці й подрузі вона сформувала ненависть до себе, про що та зізнається секретарю Клавдія Нарциссу: «Коли вона взяла мене до себе, я була ще дівчинкою. Вона відібрала чотирьох сильних рабів і сказала: я хочу, щоб ти відчула це по-справжньому. І дивилася... Я не прошу їй ніколи...» [4, 86].

З часом Мессаліна усвідомлює свої почуття до Гая і готова «поставити на кін усе – трон, спокій, може, й життя...» [4, 93]: «Бери мене такою, якою є, чи не бери взагалі. Я розбудила в собі потаємних демонів, іноді я й сама боюсь їх... Нарешті я зустріла тебе, чоловіка, що може розігнати цих демонів! Але тепер я маю все перекинути з ніг на голову! Що ти зробив зі мною? Мені

огидно ховатися і брехати. Я нікого не хочу, крім тебе. Я була в лупанарі, та не змогла тобі зрадити. Ти знаєш, що я робила? Я вигнала план перевороту... Я хочу стати твоєю жінкою, вірною жінкою. Та для мене це як навчитись говорити після років мовчання, як почати ходити прикутому до ліжка» [4, 94].

У зверненні Мессаліни до богині Ізиди розкриваються її справжні наміри і розв'язується внутрішній конфлікт: «Гай рятує мене від мене самої. Я стаю легкою, чистою, ніби все спочатку. Не дай йому загинути. Допоможи мені. Навіть якщо ми помилилися і все це даремно...» [4, 108].

Конфлікт людини з часом розкривається в «моноп'єсі зі стереоефектом» «Мільйон парашутиків». У драматіс персоні авторка зазначає одну дійову особу – Жінку 25–35 років. Але у творі фігурують ще дві дійові особи – Марія Шварц і родичка Жінки – «бабуся у других» зі Сполучених Штатів Америки Елізабет Шварц, яка й знаходить «єдину спадкоємицю жіночої статі молодшу 45 років» [4, 122], заповідаючи їй спадок за умови, що та проживе останній день її сестри «так, як прожила його вона» [4, 123].

Марія Шварц – сестра по батькові Елізабет Шварц, була розстріляна 17 жовтня 1941 року. Мова йде про події в м. Косові – районному центрі Івано-Франківської області, де 16–17 жовтня 1941 р. рано-вранці німці несподівано оточили єврейські квартали, вигнали всіх на вулиці й колонами проводили до в'язниці, а звідти підвозили Пістинською вулицею до гори, а потім вели до великих ям, викопаних на Міській горі. Примушували роздягатися, а тоді підводили до краю ями і вбивали пострілами в голову. Не було пощади ні жінкам, ні старим, ні немовлятам. Решту вивозили в гетто (Коломия) і згодом розстрілювали в Шепарівському лісі. Установити місце подій дозволяють дві вказівки – дата й чекання Марії, коли її разом з іншими «поведуть до ями» [4, 127].

У свій останній день Марія Шварц замислюється над тим «з чого, власне, складається жінка? З того, що вона бачить у дзеркалі? Ні, цього замало...» [4, 125]. Прощаючись зі своїм тілом, мріями і сподіваннями, з батьками, близькими, друзями і коханим, з ненародженою дитиною, яка могла б бути, – жінка усвідомлює, що це все складало сенс її життя.

Гра жінки наодинці – вона «*крутиться перед дзеркалом*» [4, 129], не випадкова, бо цей предмет інтер'єру використовують для виклику духів-образів, які були сприйняті ним у минулому і зберігаються в ньому [6, 196]. Елізабет Шварц ніколи не бачила своєї сестри, народившись у 1936 р., мала лише п'ять років, коли Марія Шварц була страчена. Проте знайдений щоденник відкрив їй сестрини душу і «глибоко вразив» [4, 123].

Домінантний для творчості Неди Нежданої внутрішній конфлікт виявляється і в «трагіфарсі на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння» «Самогубство самоти». Саме внутрішній конфлікт приводить її на дах будинку для суїциду. Породила цей конфлікт не стільки зрада коханого чоловіка, скільки знехтування щиро подарованим оберегом: «Я колись подарувала йому амулет, знаєте, такий, що його можна носити на шії. Щоб він беріг його від усього злого... Так от, цей амулет був на ній... Просто як дешева прикраса... Він не мав права цього робити... Це жорстоко... Сьогодні я зрозуміла, що почала божеволіти... Навіщо жити в пеклі?» [4, 197–198].

Інший конфлікт – зовнішній – розгортається між Нею і Ним, бо Він подарував надію, що Вона зустріла споріднену душу, а насправді виявився учасником ріал-шоу «Останній герой суїциду». Його словесні переконання («Послухай мене, будь ласка... Я пішов на це заради майбутньої лабораторії. Мені дуже потрібні були ці гроші. Я хочу довести свою теорію...» [4, 217], «Коли я брався за це – я ж не знав тебе. Не знав, що ти така... незвичайна... І це просто подарунок долі, що я зустрів тебе, правда» [4, 218]) не розв'язують конфлікту. Вона обурено, безапеляційно заявляє: «Залиш свій пафос для камери... Ти робив це заради грошей, і ти мені огидний. Навіть стояти поруч з тобою – огидно... Але у тебе нічого не вийде. Ти їх просто не отримаєш. Я все-таки стрибну з цього даху» [4, 218]. І тільки готовність Його стрибнути разом з Нею, стрибнути з парашутом, здійснити самогубство самотності й побудувати стосунки на довірі розв'язують цей конфлікт.

Зовнішній конфлікт виявлено і в «небезпечній грі на дві дії» «Коли повертається дощ». Учасниками конфлікту є Галина – «дівчина 27 років, господиня і кельнерка кав'ярні “Під парасолькою”», у недавньому минулому – кандидат історичних наук; чужинка» [4, 222] – і мешканці міста Без Назви (Марк, Марта, П'єро, Андрій). Причиною конфлікту стала байдужість останніх одне до одного, до життя, спрямованого мешканцями міста на творення чогось із повітря. Цей стан виразно характеризує Тінь: «Все просто... Тут панує пустеля... Дощ помер, і світ захопив дух пустелі... Він забирає волю і відчуття, і всі спрагли того, чого не можуть сягнути, ані краплі... і ніхто не народжується, і нічого не відбувається, а лише пісок сиплеться крізь вузьку щілину сну, і тіло, як пісковий годинник, перевертається, і немає зупину піску... І міражі як привиди життя проникають у мозок, і тіло стає чужим, і світло стає пекельним...» [4, 250]. У Галині ж Тінь бачить

обрану, здатну змінити порядок речей. І дійсно, Галина відмовляється від усіх пропозицій мешканців міста: продати своє тіло, прийняти подарунок, народити й віддати дитину.

Конфлікти існують і між мешканцями міста. Так, Марта обурюється, що вона та її моделі весільних суконь не викликають зацікавлення її чоловіка. Жінка знаходиться в стані внутрішнього конфлікту («Мені погано з собою, Марку...» [4, 226]). Марта, ім'я якої означає рішучість, уміння дивитися в очі небезпеці, від нереалізованості виявляє бажання померти. Саме вона прагне змін і вірить, що чужинка залишиться в місті. Тому Тінь обирає її в жертву («*Тінь непомітно прослизав до келиха Марти і щось кидає (супле) в нього*» [4, 270]), а після смерті Марти, яка випила зі свого келиха, йде дощ, і в мешканців міста починають з'являтися бажання.

Символічною в п'єсі є й парасолька, пофарбована в срібний колір, бо саме здавна відома здатність срібла мати цілющі властивості при лікуванні захворювань. Саме після того, як всі учасники конфлікту зібралися «в центрі під великою срібною парасолькою» [4, 276], відбувається одужання Марка і його компанії.

Отже, Неда Неждана стверджує, що конфлікт, зумовлений байдужістю, завжди знаходить своє розв'язання завдяки діям одного з учасників, який, змінюючи світогляд під зовнішнім впливом, породжує бажання жити заради чогось і когось.

Не обходить драматург і національної тематики, про що свідчить жанрове визначення п'єси «Той, що відчиняє двері. Чорна комедія для театру національної трагедії», у якій діє дві дійові особи – Жінка (Віра) і Дівчина (Віка). Для розуміння художнього конфлікту п'єси розтлумачення потребують їхні імена. Семантика імені Віра накладає такі риси характеру, як урівноваженість, старанність, тверезість мислення, прагматизм. Характер Вікторії мінливий і залежить від віку. Неда Неждана виявляється гарним людинознавцем і не дарма зауважує вік дійової особи: Вікторії 25–26 років. Саме тому її поведінку визначає демонстраційність, зухвалість, свавілля, упертість, емоційна і рухова активність.

Подібне протиставлення характерів очується конфліктним, чому додатково сприяє розгортання подій «в моргу, напівпідвальному приміщенні, у наші дні, в холодний період року в Україні» [4, 36]. Учасниці подій свідомо ставляться до умов життя країни. Так, Дівчина констатує: «Та яке здоров'я з нашою екологією? В землі гербіцид на гербіциді, ще й пестицидом поганяє. В повітрі, перепрошую, гази, у воді – взагалі казна-що, H₂O і не ночувало. Ото зашлакувався по саму зав'язку – і готовий» [4, 39]. Віра ж характеризує конфліктну політичну ситуацію: «У них там на верхах боротьба за владу, а народ позамикали по своїх домівках, щоб під ногами не плуталися. А ми маємо визначитися: за кого – за наших чи за ваших» [4, 49].

Окреслені риси характеру абсолютно відповідають взаємоконфліктним способам життя, обраним дійовими особами. Дівчина вважає, що «краще швиденько згоріти, ніж довго і нудно <... > гнити» [4, 39]. Тому зловживає алкоголем, бо її сенс життя втрачено: «Не вийшло в мене по-писаному... Тільки заміж вийшла – розлучилася, з інституту мене “пішли”, а потім – закрутилося... Зате нагулялася і життя набачилась... сита ним по саму зав'язку!» [4, 46].

Життя Віри, яка прагнула жити як «по-писаному»: «Працювала тяжко. Від зорі до зорі, можна сказати. З одним чоловіком жила» [4, 46], – радості не принесло, бо «робила аборт, двічі. Один раз ще зовсім молода була, зелена. Випадковий хлопець, один раз і було...», а другий «вже в заміжжі» [4, 46], прагнучи позбавити ненароджену дитину злиднів.

Жінки, опинившись у морзі, переосмислюють своє життя й вирішують його змінити: Віка виявляє бажання вступити «до товариства тверезості», а Віра піти працювати «на “швидку допомогу”» [4, 48].

В епілозі драматург розкриває ідею твору – визначає найважливішу цінність для людини, незалежно від її способу життя – право вибору: «Ти можеш іти, а можеш залишатися. Ти можеш бути живою, а можеш – мертвою. Ти сама вибираєш. Немає нічого ні зверху, ні знизу. Нічого! Тобі нікого звинувачувати у своїх бідах і помилках. Тобі не треба пристосовуватися до обставин. Ти сама їх створюєш. Твої слова – це твої слова, твої кроки – це твої кроки, твоя тінь – це твоя тінь...» [4, 55–56].

Отже, Я. Верещак у своїй драматургічній спадщині схильний до констатації мікроконфліктів, які зрідка виявлені в розвитку. Учасниками основного гострого національного макроконфлікту є влада і український народ, представлений усіма суспільними верствами; зокрема автор акцентує увагу на протилежності «справжніх» і «несправжніх» українців. Зовнішні суспільні конфлікти породжують внутрішні особистісні й міжособистісні родинні конфлікти, в основу яких покладені гендерні відмінності. Художній конфлікт Я. Верещака, у якому одна з конфліктуючих сторін – драматург чи особа пов'язана з театром, покликаний засудити письменницьке халтурництво. Саме

цей виявлений персоніфікований внутрішній конфлікт ідентифікуємо як гострий і розв'язаний (як врешті й більшість художніх конфліктів драматурга). Гостроти йому надає протиставлення спрямованості життєдіяльності головної дійової особи на бездуховність та усвідомлення хибності цього шляху після смерті (міркування Грішника наодинці сприяють визначенню внутрішнього типу конфлікту), що дозволяє ідентифікувати його розв'язаність.

Неда Неждана віддає перевагу учасникам конфліктів – видатним особам і жінкам, які переважно знаходяться в стані внутрішнього конфлікту. Зовнішні й внутрішні конфлікти розв'язуються завдяки рішучості, упевненості, доброті учасників. Помітно, що внутрішні конфлікти дійових осіб виникають не тільки через зіткнення намірів, планів, а й через включеність їх у загальнонаціональні процеси й ситуації.

ЛІТЕРАТУРА:

- Бондарева О. Особливості авторського міфотворення у драмі Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні»: текст, підтекст, інтертекст / Олена Бондарева // Українознавчі студії. – 2007–2008. – № 8–9. – С. 368–388.
- Верещак Я. 144000 : п'єси-фентезі / Ярослав Верещак ; упоряд. і авт. передм. О. Є. Бондарева ; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. – К., 2008. – 344 с.
- Верещак Я. Весільний злодій / Ярослав Верещак // Дніпро. – 2003. – № 3. – С. 110–131.
- Неждана Н. Провокація іншості : п'єси / Неда Неждана. – К. : Український письменник, 2008. – 277 с.
- Ткаченко А. О. Індивідуальний стиль: феноменологія / типологія; динаміка / статика (На матеріалі творчості українських поетів 60–90-х років ХХ ст.) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06, 10.01.01 / Анатолій Олександрович Ткаченко ; Київський університет імені Тараса Шевченка. – К., 1998. – 36 с.
- Енциклопедія символів, знаків, емблем / авт.-сост. В. Андреева и др. – М. : ООО Астрель ; МИФ ; ООО АСТ, 2001. – 556 с.