

РОЗДІЛ 12 УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 821.161.2

СТРУКТУРА КОНФЛІКТУ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЮДМИЛИ КОВАЛЕНКО

THE STRUCTURE OF THE CONFLICT IN THE LIUDMYLA KOVALENKO'S DRAMATURGY

Атаманчук В.П.,

*кандидат філологічних наук, доцент,
докторант кафедри історії української літератури,
теорії літератури та літературної творчості
Інституту філології*

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

У статті аналізуються драматичні твори Л. Коваленко «Домаха», «Приїхали до Америки», «Ксантіппа», «Героїня помирає в першому акті», «Неплатонівський діалог». Визначаються жанрові та стильові особливості творів драматурга. Увага приділяється дослідженню специфіки конфлікту у п'єсах. У розвиткові драматичного конфлікту простежуються різні аспекти вираження, обумовлені внутрішніми та зовнішніми проявами протистояння. Вивчаються способи художнього конструювання драматичної дії.

Ключові слова: п'єса, драма, діалог, драматична дія, конфлікт, художня умовність, екзистенційність, абсурд, Людмила Коваленко.

В статье анализируются драматические произведения Л. Коваленко «Домаха», «Приехали в Америку», «Ксантиппа», «Героиня умирает в первом акте», «Неплатоновский диалог». Определяются жанровые и стилевые особенности произведений драматурга. Внимание уделяется исследованию специфики конфликта в пьесах. В развитии драматического конфликта прослеживаются различные аспекты выражения, обусловленные внутренними и внешними проявлениями противостояния. Изучаются способы художественного конструирования драматического действия.

Ключевые слова: пьеса, драма, диалог, драматическое действие, конфликт, художественная условность, экзистенциональность, абсурд, Людмила Коваленко.

The article analyzes the dramatic works of L. Kovalenko "Domaha", "Come to America", "Ksantippa", "Heroine dies in the first act", "Non-platonic dialogue". The genre and style features of literary works are determined. Attention is paid to the study of the conflict specificity in the author's plays. In the development of a dramatic conflict, various aspects of expression can be traced, due to internal and external manifestations of confrontation. Methods of dramatic action construction are studied.

Key words: play, drama, dialogue, dramatic action, conflict, artistic convention, existentialism, absurd, Liudmyla Kovalenko.

Постановка проблеми. У драматургії представниці української діаспори Людмили Коваленко осмислюються гострі проблеми, породжені радянською та післявоєнною дійсністю. Авторка увиразнює феміністичні аспекти або надає феміністичній тематиці домінуючого значення, акцентуючи увагу на особливостях жіночого сприйняття. Л. Коваленко художньо досліджує різні прояви тиску (політичного, ідеологічного, суспільного, психологічного тощо) та різні форми особистісних реакцій на репресивність зовнішнього світу. Письменниця підкреслює самостійне та нерівнозначне протистояння дійових осіб тотальному пригніченню, що зображується як можливість збереження власної сутності.

Специфіка художнього зображення у драматичних творах письменниці обумовлюється взаємодією різних стильових чинників. Реалістичне начало ускладнюється екзистенційними проєкціями, що набувають самоцінності; використання поезики абсурду, сюрреалізму та філософських заглиблень надає творам багатовимірності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Л. Залеська-Онишкевич [1] аналізує твори Л. Коваленко, приділяючи особливу увагу п'єсі «Героїня помирає в першому акті». Дослідниця аналізує прояви естетики екзистенціалізму, театру абсурду у творі, увиразнюючи феміністичні площини дослідження. О. Бондарева [2], вивчаючи драматургію української діаспори, аналізує

п'єсу «Героїня помирає в першій акті», в якій простежує міфопоетичні виміри. У межах лекційного курсу про літературу та літературознавство української діаспори Л. Скорина [3] аналізує творчість Л. Коваленко. Г. Шовкопляс [4] розглядає гендерний міф, відображений у п'єсі Л. Коваленко «Домаха», М. Коновалова [5] досліджує художні особливості драми «Домаха». Розвідка Г. Ковальчук [6] присвячена аналізу п'єси «Ксантіппа».

Постановка завдання. Завдання статті полягають у визначенні жанрових ознак драматичних творів Л. Коваленко; визначенні співвідношень між жанровими та стильовими особливостями п'єси; окресленні специфіки драматичного конфлікту; виявленні взаємозумовленостей у конструюванні конфлікту та розгортанні драматичної дії.

Виклад основного матеріалу. У п'єсі «Домаха» (1948) Л. Коваленко вступна ремарка визначає смислові доміанти твору. Авторка підкреслює симетричні зміни, які відбуваються із дійовими особами, що стають основою формування конфлікту. У розгортанні конфлікту увиразнюється психологічна площина, оскільки Л. Коваленко наголошує на певних внутрішніх якостях дійових осіб, які формуються у результаті протистояння. Водночас авторка виокремлює образ Домахи, підкреслюючи її автентичність.

Ситуація протистояння у п'єсі, обумовлена революційними подіями, слугує вихідною точкою для визначення позицій дійових осіб. Відбувається розмежування дійових осіб за ставленням до процесів, що змінюють суспільну структуру. У драмі відображаються проєкції ілюзорних прагнень (Степаниха), ілюзорних очікувань (Максим). Найгострішого вияву набувають ідеологічні суперечності через проблему національного самовизначення. Микола, який захищає ідею незалежності України, та Свирид, що воював за білогвардійців, опиняються в епіцентрі протистояння. Проте у сферу ідеологічних розходжень потрапляє і родина Миколи, члени якої займають пасивно-споглядальну позицію. Пристрасні прагнення Миколи створити самостійну державу, що наражає героя на небезпеку, протиставляються бажанням його рідних існувати у відносно безпечних умовах.

Авторка відображає абсурдність у запереченні дійовими особами незалежності України. Негативне ставлення Домахи зумовлюється отождоженням війни і своїх переживань за життя сина із боротьбою за Україну. Максим переконаний у непорушності свого соціального статусу, який для нього є єдиною важливою. Микола від-

дзеркалює їм їхнє самозаперечення: «І що ж ви таке, як не Україна? А що ж таке ця земля і цей хліб, і ця наша хата – як не Україна?» [7, с. 16].

Домаха намагається нейтралізувати конфлікт між Миколою та Свиридом, сподіваючись, що припинення збройної боротьби призведе до подальшого налагодженого сімейного існування. У драмі розкривається загострена невідповідність між очікуваннями і реальністю. Фінал першої дії засвідчує цілковитий крах сподівань дійових осіб. В авторській ремарці підкреслюється горе матері, в якій забирають сина для розправи. «Розп'ята у дверях, у довгій білій сорочці, стоїть Домаха» [7, с. 18].

Максимальне напруження драматичної дії стає імпульсом до подальшого нагромадження несприятливих обставин, в яких змушені існувати дійові особи. У другій дії відбувається обіцяна авторкою кардинальна зміна уявлень героїв п'єси внаслідок нищення основ їхнього фізичного буття. Символічного значення набуває руйнування стелі будинку Максима і Домахи, що стає свідченням їхньої цілковитої залежності від чужої сваволі. «Одна частина стелі завалюється, сиплеться глина, падають обрубки дощок. У діру просувається голова з дурнуватою, злою посмішкою» [7, с. 22]. Авторка підкреслює зміну соціальної парадигми, яка призвела до втрати особистих накопичень та їхнього перерозподілу руйнівниками. Увага акцентується на відображенні домінуючих негативних процесів у колективній свідомості, що узвичаюють стан нищення. Під загрозою розкуркулення Максим і Домаха переконуються у правоті їхнього загиблого сина. Домаха стверджує: «Було тоді воювати як Микола казав, та ми дурні, не слухалися» [7, с. 18].

У фіналі кожної картини чи дії Л. Коваленко доводить драматичне напруження до максимуму й відображає його наслідки у наступних епізодах. У безперервних ситуаціях випробувань увага фокусується на образі головної героїні. Сприйняття зовнішніх реалій, відтворених у п'єсі, переважно визначається реакціями Домахи. В образі Домахи авторка підкреслює її вміння зберігати власну сутність в умовах найжорстокіших втрат. Домаха не може подолати масової сваволі, але її самовладання і внутрішня сила протиставляються беззаконним діям мас, які захоплені ідеями нищення. Письменниця увиразнює абсурдність ситуацій нищення. Доведені до абсурду дії і абсурдний діалог відтворені в епізоді із сусідкою Степанихою, яка прибігла пожитися з горя Домахи. У сценах із Потапом абсурдність виражена у сприйнятті й оцінках дійових

осіб. Потап виказав Миколу та відправив у Сибір Максима, проте збирається одружитися з Ольгою. У творі підкреслюється двозначність становища Ольги, яка прагне отримати вигоди і комфорт від одруження із Потапом, який знищив її родину. Авторка підкреслює абсурдність сцени: Потап, взутий у чоботи Максима, якого заслав у Сибір, поруйнувавши його хату, повідомляє Домасі про їхній з Ольгою намір одружитися.

Конформізм Ольги протиставляється особистій суверенності Домахи, що виявляється в її здатності прийняти навіть абсурдний вибір доньки. Водночас моральні цінності Домахи створюють альтернативу тотальному хаосу і руйнуванню у суспільстві. Заради збереження власної сутності Домаха опосередковано протистоїть суспільній системі, яка знищила її родину. Протистояння Домахи виявляється у діях у відповідності до її власних моральних принципів, які суперечать спотвореним формам суспільної ідеології. Вона забирає у Потапа чоботи Максима, що мають для неї особливе значення, втілюючи символічний зв'язок із чоловіком, прощається з хатою, яку сприймає як живий простір, що поєднує її з батьками й родом, та вирушає на пошуки чоловіка. Домаха просить вибачення за чужі гріхи, що свідчить про високий рівень відповідальності, яка протиставляється масовим безчинствам. «Простіть мене, батько і мати, що не вберегла вашого роду... Не гайнувала й не лінувалася, – дбала та робила. Думалося, – у ваш рід піде... аж воно поміж ледащо розлетілося...» [7, с. 28]. У п'єсі увиразнюється зовнішня самотність Домахи (її син загинув, чоловіка заслали у Сибір, а донька залишається із катом їхньої родини) і внутрішня самодостатність (вона сама приймає рішення та йде у безвість).

В останній дії Л. Коваленко показує атмосферу остаточного руйнування суспільного укладу та його наслідків через сприйняття Домахи. Вона підкреслює масштаби нищення що призвели до морального й соціального занепаду. Домаха стверджує: «Гепер увесь світ розкуркулений» [7, с. 28]. Домаха змушена жити у землянці, проте водночас сприймає таке існування як можливість зберегти власну незалежність в умовах несвободи. Письменниця підкреслює парадоксальність ситуації, коли вибір певного обмеження сприймається як спосіб збереження внутрішньої ідентичності.

Результати впровадження більшовицького укладу показані через зміни, які відбуваються із дійовими особами. Л. Коваленко показує зустріч Домахи зі Свиридом у першій і в останній дії. У першій дії вони займали пасивну пози-

цію: коло інтересів Домахи обумовлювалося її сімейними справами, боротьбу за національну незалежність вона вважала шкідливою і небезпечною; Свирид, який виступав за білогвардійців, готовий був прийняти більшовизм, оскільки не хотів, щоб до влади прийшли українці. В останній дії після пережитих випробувань вони приходять до розуміння деструктивності більшовицької системи. Їхні сім'ї розкуркулили, родичів заслали й понищили, Домаха не має навіть права жити у землянці, Свирид відбув заслання і змушений приховувати своє походження. Різницю між сподіваннями і реальністю Домаха підкреслює, повторюючи слова Миколи про необхідність боротьби за Україну, що увиразнюють їхнє запізніле усвідомлення та втрачені можливості.

Проте авторка відображає появу нових сподівань, які розмикають безпросвітність буття Домахи. Відбувається часткове возз'єднання її родини – до неї повертається донька з онуком. Звістка про онука змінює світовідчуття Домахи. З моменту його появи вона усвідомлює, що її існування у нестерпних та безвихідних обставинах набуває нового сенсу. Водночас Домаха намагається виправити свої помилки за допомогою онука. Вона обіцяє виховати у нього почуття національної приналежності. «Вже він знатиме, що таке советська влада, а що таке Україна» [7, с. 37].

У самосвідомості Домахи здійснюються перетворення, які стають відображенням реакцій на зовнішні перипетії. Втрати і страждання формують у героїні внутрішню витривалість, яка набуває демонстративного вираження. Ольга спостерігає нові якості Домахи: «Якісь ви, мамо, інші стали... Такі хоробрі» [7, с. 32]. Домаха підкреслює свою внутрішню свободу: «Аж мені смішно, до того я вже їх небоюся» [7, с. 37]. Цілковита безстрашність Домахи виявляється в епізоді боротьби із Потапом, який намагався відібрати її онука. Фізичне протистояння стає способом захисту продовженого роду Домахи і пов'язаного з ним нового смислу її буття.

У боротьбі дійових осіб (Домахи, Ольги, Свирида) із Потапом акцентується увага на їхній моральній і фізичній перевазі, хоча протистояння набуває гротескного вигляду, що свідчить про вивільнення їхніх глибинних переживань. Потап виконує роль своєрідного символу більшовицького свавілля, але уже не підкріпленого владою. Видозміни, які відбуваються із Потапом, коли він з наймита перетворюється на представника більшовицької влади, а потім на виключеного з партії, не порушують його особистісної обмеженості.

Водночас у п'єсі внутрішня обмеженість прибічників більшовицької ідеології зображена як визначальна характеристика формування нового суспільного устрою, що утверджувався шляхом нищення.

Головною прикметою встановлених суспільних відносин виявляється соціальна і фізична незахищеність, що набуває цілком антигуманістичного вигляду. Про спотворення норм суспільної моралі особливо виразно свідчить образ безпритульного хлопчика Дмитрика. Він змушений жити у землянці із Домахою, а його світосприйняття переобтяжене необхідністю оцінювати й прораховувати наслідки соціальних негараздів заради власного виживання.

У драмі відтворені гострі соціально-політичні і особистісні конфлікти. Якщо конфлікти на рівні суспільного протистояння залишаються незавершеними, то особистісні конфлікти частково вирішуються. У Домахи з'являється сім'я, міліціонер Свирид допомагає їй тимчасово подолати Потапа, у неї з'являються перспективи нового життя із донькою та онуком. У фінальному епізоді виразнюється деяка невідповідність дій і обставин: поки Потап лежить без свідомості, а Свирид і Ольга попереджають Домаху про необхідність якнайшвидших зборів і порятунку, Домаха пропонує їм заспівати пісню. Пісня Домахи про рід, яка завершує п'єсу, стає символом часткового відродження та незнищеності.

У драмі «Приїхали до Америки» (1951) Л. Коваленко показує цивілізаційну різницю між Америкою та Росією. Ідеологічна площина відіграє важливу роль у формуванні художньої структури п'єси, оскільки відбувається протиставлення тоталітарної та демократичної систем. Авторка відтворює існування українських емігрантів в Америці, зображуючи дві українських родини, одна з яких приїхала в Америку двадцять років назад, а інша прибула нещодавно. Двадцять років різниці підкреслюють циклічну повторюваність історичних процесів: у 1920-ті і 1940-ві роки українці емігрували через встановлену в Україні репресивну систему.

У зображенні сім'ї Степаняків акцент зроблено на їхній національній приналежності. Степаняки власною працею досягли середніх статків в Америці й інтегрувалися в американське суспільство. Водночас вони багато уваги приділяють допомозі новоприбулим українським емігрантам.

Родина Журбенків намагається адаптуватися до нової реальності, потрапивши до Америки з таборів для переміщених осіб. Пережиті випро-

бування змушують їх дуже гостро реагувати на нові виклики. Олена, дізнавшись про існування комуністів в Америці, прагне знайти локацію, позбавлену комуністичної ідеології, заради чого готова перебувати в екстремальних умовах. Показуючи страх і спротив дійових осіб, авторка через їхні емоційні реакції розкриває сутність і наслідки насильного нав'язування комуністичної ідеології.

У п'єсі відображається світосприйняття різних дійових осіб задля увиразнення парадоксальних проєкцій, які виникають внаслідок зіставлення досвіду й уможливлених конструкцій. Журбенко протиставляє власні випробування, яких він зазнав внаслідок існування всередині комуністичної системи, розмірковуванням Луї, який захоплюється комуністичними ідеями.

Реальні результати втілення комуністичної ідеології, які різко протиставляються фантазіям про зміни соціальних укладів, показані у саркастичному ракурсі. Івась Журбенко уявляє своє заслання як цілком закономірне явище для тоталітарного режиму. Більше того, показує його як своєрідне мірило своєї власної нормальності, тим підкреслюючи неадекватність нищівної ідеології. Він розкриває антигуманістичну й фальшиву сутність більшовицької системи. Журбенко розповідає про різні історії партії, які виникали як наслідок відповідного до часу викривлення фактів внаслідок їх ідеологічної інтерпретації та ідеологічного культивування.

Головна інтрига твору розгортається навколо спроби викрадення Журбенка радянським агентом Стівеном. У процес викрадення та звільнення Журбенка втягується більша частина дійових осіб, проте дія має достатньо штучний вигляд. Прикметною є поведінка дружини Олени, яка не тільки звільняє чоловіка, але й долає власний страх настільки, щоби дати жорстку відсіч нападникам. Олена характеризує ситуацію: «То вони все ганялися за нами, а ми тільки тікали, а тут – він тікає. Ха-ха-ха. Комедія!» [7, с. 133].

У п'єсі виразно проявляються повчальні тенденції. Недостойну роль Луї у ситуації з викраденням Івась використовує задля своєрідного повчання. Журбенко присоромлює Луї і підкреслює власну правоту: «Тепер ви розумієте, що їм не треба людини, – тільки виваленого у злочинах і розпусті раба?» [7, с. 133]. Обставини викрадення Журбенко використовує для ілюстрації злочинної сутності радянської системи. Він розгадує, яким способом Луї змусили вчинити злочин й робить повчальні узагальнення. Задля виправлення Луї Івась з Оленою пропонують йому умовне

заслання у полегшеній формі – вони радять йому поїхати на Аляску і там випробувати свої сили.

Подальша дія розвивається за принципом майже одночасного і поверхового вирішення усіх суперечностей, що також вказує на штучність у розв'язанні конфлікту. В образах дійових осіб відсутнє психологічне мотивування, кожен з них виконує достатньо ілюстративну функцію у вирішенні локального протиборства між радянською системою і громадянином. Ідеологічне протистояння у п'єсі зводиться до повторюваних у деяких варіаціях аргументів і контраргументів та протидію злочину, що виявляє й увиразнює правильні та хибні позиції.

П'єсі «Ксантіппа» (1946) Л. Коваленко дає визначення комедії. Проте у творі виявляються ознаки драми з огляду на характер порушених проблем та спосіб репрезентації конфлікту. У п'єсі подається інтерпретація історії подружнього життя Сократа та Ксантіппи. В образі Ксантіппи авторка підкреслює різницю між зовнішнім сприйняттям героїні й внутрішніх причинах її поведінки. У творі показані поверхові уявлення про неї, які сформувалися у дійових осіб внаслідок її бурхливих реакцій. Дійові особи бачать лише прояви нестримного темпераменту Ксантіппи й тлумачать їх у відповідності до власних, вигідних їм самим, стереотипів. Письменниця розкриває внутрішні причини поведінки Ксантіппи, зміщуючи увагу на її переживання, викликані складнощами сімейного життя. Вона розглядає сімейне життя як партнерство, в якому свої обов'язки перед чоловіком і сином виконує, натомість від Сократа не одержує жодної підтримки. У п'єсі підкреслюється самовідданість і доброчесність Ксантіппи, оскільки вона відсікає будь-які прояви сторонньої уваги заради Сократа, який захоплений своїми розмірковуваннями і проявляє байдужість до дружини.

Ксантіппа заперечує суспільні стереотипи, вона привселюдно вказує і засуджує соціальну, побутову нерівність чоловіків і жінок, що спричинює до дисбалансу у відносинах. Ситуації непорозуміння, відображені у творі, у процесі їхнього розгортання розкривають істинні факти. Сократ іде на прийом, влаштований гетерою Лаїсою, задля філософських розмов. Лаїси дізнається, що Ксантіппа влаштувалася до неї мити посуд, й намагається її привселюдно принизити, аби помститися. Багатий афінянин Тідей покинув Лаїсу заради залицянь до Ксантіппи, які вона ігнорувала. Авторка максимально загострює інтригу, щоби у кульмінаційний момент визначити головну проблему соціально дисгармоній-

них сімейних взаємин. Ксантіппа підкреслює свою роль у забезпеченні умов для суспільно корисної діяльності Сократа, і водночас вказує на відсутність адекватної зворотної реакції.

Драма «Героїня помирає в першому акті» (1948) вирізняється з-поміж інших творів Л. Коваленко. У структурі твору важливу роль відіграють абстрактні конструкції, які організують простір і час та визначають смислову наповненість п'єси. Діалоги дійових осіб, які нібито стосуються конкретних проблем чи ситуацій, насправді являють собою філософські розмірковування, які акумулюють та відтворюють універсальний досвід існування й проектується на реальність тоталітарного суспільства.

Театральна діяльність у п'єсі стає символічним відтворенням дійсності. Абстрактність зображення підкреслює його багатозначність: в одних формах простежується відсилання до інших форм. Розмаїті способи відображення реальності утверджують ідею оманливого долання тиску у різних сферах через самозабуття. На запитання Диктатора Служник відповідає: «Горілка завжди до послуг. Як може бути театр без горілки? Без горілки ви б не витримали... і публіка також» [7, с. 183]. Служник розкриває внутрішні механізми сценічного дійства: «Ви мусите вірити, що це трон» [7, с. 183]. Умовність зображеного на сцені, яка не відповідає сутності, співвідноситься із головними ознаками ідеології, побудованої на утопічних та ілюзорних підвалинах. Театральна постановка стає багатозначним символом, що вказує на принципи облаштування тоталітарного суспільства. «Сюди приходять всі, хочуть чи не хочуть. Всі проходять через театр... Інакше не мають що робити» [7, с. 184]. Увесь театральний простір, який охоплює сценічну і закулісну діяльність з різним рівнем копіювання реальності, вказує на фальшиву основу ідеологічних конструкцій.

Театр стає середовищем культивування фантазій, які повністю маскують убогу дійсність та її замінюють. Світоглядні фальсифікації, втілені у діяльності театального колективу, стають домінуючими й протиставляються поодиноким прагненням до істинності й краси, які виражає нова акторка.

Л. Коваленко розширює межі зображуваного шляхом загострення гендерної проблематики й ускладнюючи художню структуру використання прийому «театру у театрі». З вистави, в якій відтворювалося протистояння диктатора і бунтівників, ситуативно відгалужується фрагмент, в якому увиразнюється дисбаланс у стосунках

жінок й чоловіків, що впливає на подальше розгортання сценічного дійства.

Відбувається змішування гри і реальних відчуттів акторів, внаслідок чого нова акторка змінює хід п'єси. Спочатку вона погоджується на помилування через кохання вартового й має намір допомагати народові. Коли вона усвідомлює, що вартовий керується не коханням, а приземленими мотивами, вона змінює своє рішення, проголошуючи продовження боротьби за народ. Нова акторка утверджує власне право на самовираження, яке для неї є основоположним. Вона не терпить чужої гидкої поведінки заради ролі, як роблять інші. «Я хочу розкрити себе! Розгорнути себе, розцвісти і засяяти усіма барвами...» [7, с. 190]. Нова акторка протиставляє високі ідеали пропагованій приземленості й примітивності. Вона проголошує: «Я умираю за правду, любов і свободу!» [7, с. 191]. Позиція нової акторки резонує із придушеними відчуттями інших жінок й спонукає їх до висловлення власного невдоволення, що також впливає на розвиток подальшої дії у виставі та поза виставою.

У показові сценічної смерті нової акторки підкреслюється двозначність. Після закінчення вистави вона продовжує лежати. «Всі виходять, героїня лежить, розкинувши руки» [7, с. 191].

У зображеному театрі простежуються виразні паралелі із принципами впорядкування радянського суспільства. Створена колосальна ілюзія у виставі поглинає будь-які прояви відмінності, тотально їх фальсифікуючи. Змінена п'єса, в якій проявилася істинне, все одно створюватиме потрібний ефект програмування свідомості, оскільки зміст інтерпретується у відповідності до ідеологічних настанов. У процесі репетиції та після її закінчення розкривається механізм маніпуляцій через викликане відчуття страху. Служник робить певний підсумок: «Неважно. Публіка думатиме, що так і треба. Тільки треба на афішах написати великими літерами, що це – модна п'єса. Ніхто не посміє сказати, що йому модна п'єса не подобається» [7, с. 192]. Авторка водночас показує процес закидання будь-яких ідей у масову свідомість та їх наступного самовідтворення, що призводить до подальшого обмеження проявів індивідуального буття.

У наступних епізодах вистави авторка продовжує розкривати принципи тоталітарного керування масами. Диктатор прагне утримувати народ у примітивному стані і відволікати його увагу від головної суті, інакше він не зможе над ним владарювати. «Народ мовчить і думає. Це найстрашніше, що може бути. Я мушу кинути їм щось, щоб

запантеличило їх. Вони мусять почати завидувати, сваритися, битись» [7, с. 195].

Посиленню фантазмагоричності сприяє втручання сторонніх дійових осіб у виставу – мати показує синові несправжність сцени і акторів, проте син випадково помирає замість першого вартового. Перший вартовий, мати та інші випадково дізнаються, що в ілюзорній реальності, створеній на сцені, вони помирають насправді. Служник виявляє найбільшу обізнаність у засадах сценічного облаштування, яке замінює реальність. Постійні саркастичні алюзії на радянський уклад досягають апогею у словах диктатора, який звеличує убогий і брудний театр: «Все йде у порядку у цьому театрі, найкращому театрі у всесвіті» [7, с. 199].

Альтернативою театру, в якому головну роль відіграє диктатор, стає жіночий театр, спрямований на пошуки щастя. Увага фокусується на відображенні високих почуттів, які протиставляються приземленості попереднього театру. Дійові особи з попереднього театру або обирають собі несподівану і достатньо екстравагантну роль (диктатор перетворюється на годівника індичок), або не знаходять собі застосування (перший вартовий, служник). Перший вартовий порушує ідилію жіночого театру. Підмовивши матір і сина, він спричинює загибель нової акторки, що водночас сприяє тимчасовому оживанню служника. Проте жінка сприймає цю подію як знак до нової гри у п'єсі про щастя. Героїні декларують своє бажання бути щасливими, задля чого починають все спочатку.

Абсурд стає формою сприйняття і конструювання дійсності у п'єсі, відображаючи таким способом сутність раціональних ідеологічних побудов, які призводять до тотального руйнування на рівні свідомості та матеріального світу. Театральна постановка у п'єсі через алогічність, безладність, фантазмагоричність виявляє сфальсифіковані стереотипи радянської ідеології й паралельно розкриває примітивні гендерні установки. У театрі дійові особи розігрують процеси буття, в яких розкриваються моральні та світоглядні деформації. Блазнювання створює нові кути зору на аномальні явища, які у результаті систематичного нав'язування стали сприйматися як звичні і неминучі. Пародійні і саркастичні елементи у п'єсі «Героїня помирає в першій акті» демаскують деградованість людської свідомості, яка опиняється у замкненому обширі ілюзій і спрощених реакцій. За допомогою естетики абсурду Л. Коваленко знищує замкненість і гіпнотичну самовідтворюваність ідеологічної системи.

Сюрреалістичний ефект зображуваного підсилюється шляхом оперування художньо перетвореними поняттями і символами, які мають матеріальні відповідники у вигляді ідей, відчуттів, явищ тощо, а проте позбавлені зовнішньої фіксації. Дійові особи одночасно перебувають у різних площинах (сценічного, позасценічного, індивідуального існування), переміщуються з одного простору в інший (нелінійно змінюють локацію і характер театрального дійства). Індивідуальне та колективне сприйняття дійових осіб перетворюється на сферу розгортання театральних дій, за допомогою яких відбувається іронічне перетворення змісту, виявляються приховані і неприховані уявлення та прагнення дійових осіб-акторів. У двох виставах авторка протиставляє позицію відчуженості прагненню до щастя. У першій виставі відображається й засуджується насильство над особистістю, спростовуються нав'язувані жертви заради ілюзій, які призводять до нищівних результатів. У другій виставі пропонується альтернатива тоталітарній дійсності у вигляді безкінечного особистого самовираження. У п'єсі Л. Коваленко тоталітаризм набуває пародійного характеру, а особистісна свобода перетворюється на незнищену цінність.

У творі «Неплатонівський діалог» (1943) розглядається психологічна еволюція жінки разом із побічними ефектами, що виникали в екстремальних умовах. Жінка проходить через складні моральні випробування, які виформовують її особистість, проте через абсолютизацію певних переконань вона відсікає важливі аспекти особистісного самовираження. Вона концентрує усі свої зусилля на служінні народові. Зосередженість жінки на проблемі національного самовизначення, з одного боку, стає результатом вимушеної втрати будь-яких інших орієнтирів, а з іншого, – визначається її вірою у можливість й внутрішні ресурси українського народу. Якщо у діалогах Платона відбувався пошук істини, то у «Неплатонівському діалозі» героїня демонструє свої сформовані переконання і цінності закоханому у неї чоловікові.

У всіляких вимушених перипетіях, що розривали психологічні і фізичні зв'язки із рідною землею, жінка вбачає процес звільнення: «От, стоїть собі людина з клунком на плечах серед незнайомого і чужого світу, і мусить розраховувати тільки на себе!» [7, с. 211]. Героїня акцентує увагу на неминучому усвідомленні своєї національної приналежності в еміграції, а еміграція розглядається як необхідна умова для подальшого розвитку. «І крім національності, імені і власної голови, ніщо не стоїть за ним, але ніщо і не тяжить на ньому. А перед ним лежить цілий світ цивілізації, який він мусить засвоїти» [7, с. 212]. Жінка розмежовує поняття культури і цивілізації, обстоюючи високий духовний розвиток українського народу та вказуючи на потребу засвоєння прийнятих у світі цивілізаційних форм. Водночас вона визначає особливу роль українського народу у світових процесах, а негативний історичний досвід оцінює у перспективі подальших суспільно-політичних перетворень і розвитку. Жінка утверджує активну позицію у формуванні майбутнього української держави, тому споглядальність і романтична налаштованість чоловіка, який намагався освідчитися, видавалася їй недоречною.

Висновки. Драматичні твори Л. Коваленко репрезентують художнє осягнення проблем особистісного, національного, світоглядного самозбереження в умовах зовнішнього пригнічення й руйнування. Структура конфлікту визначається різними формами і рівнями протистояння, що охоплюють внутрішні, зовнішні прояви та їхні взаємовпливи. Конфлікт у п'єсах базується на протиставленні протилежних інтенцій, й відображає закономірності функціонування свідомості героїв. Свідомість дійових осіб протистоїть колективній свідомості, охопленій деструктивними ідеями та стереотипами. Для відображення процесів, які становлять проєкції ідеологічних площин, авторка використовує засоби художньої умовності, що сприяє формуванню різних смислових вимірів та їхні взаємоперетини у драматичних творах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бондарева О. «Омріяна ієрофанія» української діаспори у драматургічних проєкціях другої половини ХХ ст. Вісник Таврійської фундації. – К. – Херсон: Просвіта, 2006. Вип. 2. URL: <http://prosvita-ks.co.ua/visnik-tavriyskoyi-fundaciyi-vipusk-2/olena-bondareva-omriyana-ii-rofaniya-ukrayinskoji-diaspori-u>.
2. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Львів: Літопис, 2009. 472 с.
3. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори. Курс лекцій. Черкаси: Брама-Україна, 2005. 384 с.
4. Шовкопляс Г.Е. Развитие украинского гендерного мифа: изображение женщины в духе эссенциализма (на материале пьесы Л. Коваленко «Домаха»). Спадщина І.Я. Навуменкі і актуальныя праблемы лятаратуразнаства. Зборнік науковых артикулау. Гомель: ГДУ ымя К.Ф. Скарыны, 2016. Вып. 3. С. 91-95.

5. Коновалова М., Грачова Т. Україна і жінка в художньому просторі Л. Коваленко «Домаха». Південний архів. Збірник наукових праць. Філологічні науки, 2017. Вип.70. С. 35-38.

6. Ковальчук Г. Ксантиппа як літературний персонаж української письменниці-емігрантки Людмили Коваленко. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія філологічна, 2012. Вип. 28. С. 107-118.

7. Коваленко Л. В часі і просторі. П'єси. Париж – Торонто – Нью-Йорк: Видавництво Ми і світ. 216 с.

УДК 821.161.2–1.09:791

КІНОПОЕТИКА: РЕКОНСТРУКЦІЯ ПОНЯТТЯ

KINOPOETICS: RECONSTRUCTION OF THE CONCEPT

Бульбачинська О.І.,

аспірант

Київського університету імені Бориса Грінченка

Розвідку присвячено окресленню інтерактивного зв'язку літератури і кінематографу. Аналізуються дослідження і публікації, присвячені синтезу мистецтв. Окреслено зміст, ознаки, функції поняття «кінопоетика». Охарактеризовано основні засоби кінематографічної виразності. Осмислюється поетика художніх творів крізь призму кінематографії.

Ключові слова: інтермедіальність, кінопоетика, кадр, монтаж, ритм, план, візуалізація.

Исследование посвящено обрисовке интерактивной связи литературы и кинематографа. Анализируются исследования и публикация, посвященные синтезу искусств. Определены содержание, признаки, функции понятия «кинопоетика». Охарактеризованы основные средства кинематографической выразительности. Осмысливается поэтика произведений сквозь призму кинематографии.

Ключевые слова: интермедийность, кинопоетика, кадр, монтаж, ритм, план, визуализация.

Exploration is devoted to the outline of the interactive communication of literature and cinematography. Researches and publications devoted to the synthesis of arts are analyzed. The content, features, functions of "movie poetics" are outlined. The basic means of cinematographic expressiveness are characterized. The poetics of artistic works through the prism of cinematography are contemplated.

Key words: intermedialism, film poetics, frame, editing, rhythm, plan, visualization.

Постановка проблеми. Дослідити основні кінематографічні засоби та функціонування їх у поетиці художнього твору.

XX століття позначено синтезом мистецтв. Максимально ця взаємодія простежується між кіно та літературою. Слід зазначити, що на сьогодні у літературознавчих працях лише констатується дискусія навколо ролі поетичних засобів кіно у художньому творі, оскільки науковці вже переосмислили це питання і дійшли принципової згоди. Доречно лише нагадати, В. Шукшин беззаперечно наполягав на тому, що «засоби літератури – незмірно багатші, різноманітніші, природа їхня інша, ніж природа засобів кінематографа» [13, с. 107].

У своєму дослідженні ми схилиємось до думки, що створюючи літературний твір, митці використовували засоби і прийоми, запозичували коди кінематографу. Це допомагало їм розширю-

вати зображально-виражальні можливості художнього слова.

Феномен кінопоетики осмислюється нині як у теоретико-літературознавчих, так і в історико-літературних студіях. Л. Генералюк, Г. Клочек, А. Покулевська, О. Пуніна переконливо доводять, що це питання на часі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загалом у літературознавчих працях останніх десятиліть намітилась певна тенденція в осмисленні актуальних літературознавчих питань. Спостерігається, що спочатку констатується теоретична проблема, яка з часом осмислюється, а згодом – розроблена концепція перевіряється на матеріалі творів художньої літератури. Л. Генералюк, Г. Клочек у своїх розвідках досліджують кінопоетику на матеріалі творчості Т. Шевченка, О. Пуніна – на матеріалі творів 20–30-х рр. XX століття. Дослідниця аналізує