

БОНДАР Л. О.

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ КАНОНУ ДРАМАТУРГІЧНОГО ПЕРСОНАЖА У П'ЄСАХ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАКА

У статті розглянуто образну систему драматургії Ярослава Верещака у хронологічному аспекті задля висвітлення трансформаційних тенденцій та передумов їх появи. Зроблено спробу дослідити вплив образної системи п'єс на категорію драматургічного конфлікту. У роботі також подана класифікація типів діючих персонажів у творах письменника.

Ключові слова: образна система, герой-маргінал, конфлікт, «театр в театрі», гра, маска, постмодерн.

Драматургічний доробок Ярослава Верещака налічує понад тридцять п'єс (якщо не брати до уваги чималу кількість варіацій до раніше створених сюжетів), написаних упродовж сорока років. Творчість драматурга, як явище певного часового розгортання, характеризується виразними еволюційними процесами, що визначили динаміку формування індивідуального стилю письменника. Наразі не можливо достеменно окреслити особливості письма драматурга, оскільки кожен новий твір або ж трансформація вже написаного сюжету, вносить нові елементи до стилепортрету Я. Верещака. Ми можемо лише пунктирно означити деякі характерні особливості творчої манери митця. Обсяг даної роботи не дозволяє у повній мірі прослідкувати усі елементи індивідуального стилю письменника, тому об'єктом дослідження статті слугує образна система драматургії Я. Верещака у синхронно-діахронному аспекті.

Система образів-персонажів будь-якого твору, впливаючи на його сюжетно-композиційну основу, часто пов'язана з суспільно-історичним періодом, а також може зумовлюватись впливом жанрово-стильових характеристик. Вона найчастіше вмотивовує й проблематику твору. У контексті драматургічного жанру здебільшого використовують поняття

«діючого персонажа». Завдяки діючому персонажу, в п'єсах формується певна комунікативна стратегія, крім того, він «постає суб'єктом, стимулом розгортання подій (актант) і має незалежну від сюжету значущість як носій стабільних рис, виконує функції дії чи розповіді, тому може бути актором чи наратором (...), визначається неповторною формою поведінки та спілкування, мислення, переживання, тому важливо не те, що він робить, а як саме» [9, 206].

Творений автором образ діючого персонажа визначає їх взаємозалежність як деміурга і його дітища. Через створений образ автор здатен ретранслювати певні думки та ідея, водночас і герой тексту може «вести за собою» автора, що опиняється в полоні логіки створеного образу персонажа. Звідси, виникає питання щодо дистанціювання образу героя від свого творця та про міру його самодостатності. Михайло Бахтін з цього приводу зазначає: «Герой як точка зору, як погляд на світ і на себе самого вимагає зовсім особливих методів розкриття та художньої характеристики. Адже те, що має бути розкрито і охарактеризовано, є не конкретним буттям героя, чи не його твердим образом, але останнім наслідком його свідомості і самосвідомості, зрештою, останнім словом героя про себе самого і про свій світ» [2]. Загалом, дослідник постулює думку про залежність твореного образу персонажу від майстерності письменника, від його вміння розкрити зміст цього образу, аби він міг оприяти сам себе.

У дискурсі посткультури, що проголосила «смерть автора», письменники часто знімають з себе відповідальність за створений ними образ персонажа. Людмила Озадовська пише: «Якщо в класичному творі автор завжди стоїть за спиною позитивного героя, віддаючи йому свої заповітні думки, то у творі сучасного, або, як нині зазвичай кажуть, постмодерністського гатунку автор не ідентифікує себе з жодним персонажем. Протиборство героя і антигероя є боротьбою однаково важливих сутностей. Зло і Добро мають однакові права. Більш того, в постмодерністському творі дуже важко визначити, що є Добро, а що – Зло.

Автор знімає з себе будь-яку відповідальність за поведінку і долю персонажів, чесно надаючи їм право вибору» [11, 59].

Отже, можемо також виявити залежність процесу моделювання образу персонажа від загальної стильової домінанти, що панує в художній літературі того чи іншого періоду. Біфуркаційні зони літературної процесуальності, у силовому полі яких опиняється творчість митців, визначатимуть зміни і в індивідуальній стилістиці письменників, яка безумовно позначиться і на конструюванні тих чи інших типів персонажів. Якщо розглядати творчість Ярослава Верещака, на письменницьку долю якого припали суспільно-історичні дивергенції, то окрім базових характеристик, що зберігаються в образній системі драматурга, не зважаючи на суспільні трансформації, у ній яскраво простежуються й видозміни творених образів персонажів.

Відтак, метою статті є дослідження образної системи драматургічного доробку Я. Верещака в синхронічному та діахронічному аспектах задля визначення сталих та змінних характеристик у створених автором образах персонажів. Мета передбачає вирішення наступних завдань: з'ясувати ідейне навантаження образної системи в контексті суспільно-історичних трансформацій; подати літературно-критичні погляди інших дослідників щодо творчості Я. Верещака в контексті сучасної драматургії; простежити взаємодію часопросторових континуумів у текстах драматурга та їх вплив на формування образної системи; розглянути образну систему драматургії письменника з точки зору ігрово-дієвого компонента; виявити взаємообумовленість особливостей конструювання конфліктів драм і творення образів персонажів; визначити основні типи героїв у драматургії Я. Верещака.

Методологічну основу роботи складають праці Віри Агеевої, Олени Бондаревої, Тамари Гундорової, Надії Маньковської, Мар'яни Шаповал, Лариси Залеської-Онишкевич, Тетяни Вірченко та інших дослідників.

У художньо-літературній естетиці Ярослава Верещака яскраво експоновано націотворчий код, що розгортається у вимірі збірної

множинності текстів, являючи собою своєрідну метаідею та ключ до розуміння творчості письменника в цілому. Кристалізація індивідуальної стилістики драматурга відбувалася в умовах зміни суспільно-історичних реалій, що безумовно позначилося й на текстах митця. Розпочавши свій творчий шлях за радянської доби, драматург намагався вписати творені тексти у відповідний суспільно-політичний контекст, однак у цілком прорадянських п'єсах («Батько», «Брате мій!..», «Восени, коли зацвіла яблуня», «Неісторична місцевість», «Двоє на дистанції», «Уніформіст») можна простежити «неконтрольований підтекст», який не дозволяв зарахувати драми Я. Верещака до когорти «ідеологічно вивіrenих творів». У творах письменника була наявна певна іронія стосовно знаків радянської доби, що виявляло латентну полемічність з приводу суспільно-політичних реалій. Подібна замаскована дискурсивність була викликана історичними процесами, що припали на минуле століття. Так, ХХ ст. у межах вітчизняного історичного часопростору можемо назвати добою великих колапсів, якими була позначена кожна третина минулого віку (більшовицький переворот, Велика Вітчизняна війна, розкол радянської імперії). Великі суспільно-історичні зрушення неодмінно породжували амбівалентні настрої та виформовували відповідні образи-маркери, за якими уможлиблювався «процес впізнавання» або ідентифікації з певним онтологічним виміром. Віра Агєєва щодо трансформаційного духу минулого століття пише: «У ХХ столітті людство, за Домонтовичем, уже повстало проти самого себе. Ніякий абсолютний ідеал уже не освітлює життєвий шлях, не допомагає долати темряву покинутого Богом світу. Не треба ждати *справжності*, не треба дошукуватись автентичного обличчя, схованого за машкарою, бо єдина доступна реальність – це захоплююча гра з безліччю розмаїтих масок, образів і стилів. Дійсність таки визначається мистецтвом, яке вона з більшим чи меншим успіхом пробує копіювати» [1, 323—324]. Хоча дослідниця веде мову про стан культури початку минулого століття, подібні тенденцію можемо углядіти і в суспільстві кінця ХХ ст. Нашарування

кризових моментів упродовж віку цілком органічно сформували на рубежі XX – XXI століть редуплікуючу культуру пост-, яка втілилася в тиражованості культурних кодів.

Надія Маньковська, розглядаючи питання образу персонажа в постмодерній парадигмі, констатує: «У літературу повернувся суб'єкт – герой, ліричний герой, персонаж тощо. Однак він суттєво відрізняється від своїх праобразів у класичній, а також модерній літературі невизначеністю, маргінальністю статусу, інакшістю, андрогінністю, етичним плюралізмом. Модерністичний розпад раціонального, стабільного «Я» підготував ґрунт для гетерогенного суб'єкта постмодернізму» [10, 181]. Постмодерна стилістика у вітчизняній літературі не стала результатом засвоєння лише європейських віянь, вона мала і цілком національну основу (слов'янську), що пов'язана з практиками соц-арту. У межах соц-арту відбулося становлення ігрової стихії в літературі, що була наповнена іронічними контекстами, відмінюючи, таким чином, монументальні знаки доби. Гра породжувала варіювання і в образній системі. Відбулося знецінення героїки, як необхідної складової у творенні позитивного героя (драма Я. Верещака «Уніформіст»). Під сумнів також було поставлено питання полярності Дора і Зла, у постмодерній естетиці означенні поняття утворили трансформаційний, гібридний об'єкт, метою якого стало творення плюралістичної картини світу (п'єса «Центрифуга» Я. Верещака). Ейдетика слов'янського типу постмодерну, що була також пов'язана із поняттям «посттоталітаризм», характеризувалась, окрім деструктивних форм, вітальною енергетикою, про що також свідчить і Тамара Гундорова, зауважуючи, що «український постмодернізм не лише деструктивний, але й конструктивний. Постмодерний карнавал відкриває поліморфного індивіда, роздробленого на різні маски й іпостасі, а також колекції спогадів і цитат. Така фрагментарність не стає самоціллю, вона спрямована на те, щоб відновити відчуженні від тоталітарної людини пам'ять роду, сімейну хроніку, приватну історію. Відбувається відновлення суб'єктивної картини світу й звільнення індивідуальної свідомості від влади ідеологем, здійснене, перш за

все, вербально: у формах іронічної лінгвістичної поведінки, яка матеріалізується в мовних новоутвореннях, тавтології, гібридності імен і назв. Персонажі при цьому обертаються на фікцію, маску й багатоголосся різних мовних ролей, а авантюрний герой повертається до початку своєї історії. Сама ж мова творить отілеснений екзистенційний простір, в якому та з допомогою якого самостверджується посттоталітарний і постколоніальний суб'єкт» [7, 63]. Моноп'єси драматурга «Хованка» та «Третя молитва» засвідчили процес творення анексічної свідомості, яка здатна інтегрувати у собі різноманітні моделі індивідуальної онтології («Третя молитва»), або виформувувати образ резонера нескінченної множинності культурних дискурсів, приломлених крізь розщеплене «Я» героя («Хованка»).

Дослідники сучасної драматургії називають Я. Верещака класиком сучасного драматургічного мистецтва (Олена Бондарева), вважаючи його одним із лідерів сьогочасного літературного процесу, підставою чого стала активна не лише творча, а й громадська діяльність письменника, який є одним із засновників та керівників Гільдії драматургів України. За його підтримки та зусиль нині стає можливим процес популяризації текстів сучасної драматургії. Статус класика вітчизняної драматургії вказує на тривалий творчий шлях Я. Верещака, що мав кілька етапів, в яких відбився загальний процес становлення вітчизняної драматургії.

У ранніх творах Я. Верещака наявні персонажі, що активно діють, образи яких позначені героїкою доби, зокрема, як приклад, можемо згадати драму «Восени, коли зацвіла яблуня». У сюжеті твору одна за одною вибудовуються типізовані ідеологеми соцреалізму, які можна представити в наступній моделі: героїко-монументальне → братерство та єднання народів → героїка буденного життя → будівництво нового суспільства. Оприявлена модель працювала на клішування тексту під зразки соцреалістичного канону. Найяскравіше у творі розкрито мотив героїки доби, що реалізований на прикладі діючих персонажів (двоє солдатів-героїв, що загинули на війні – український Петро та абхазький Джума, їх матері – героїні соціалістичної

праці – Ганна Дзвонар і Амра Зантарія; нове покоління, яке готове підкорювати далекий схід – Амра-Молодша, Джума та Гоша). Подібною героїкою позначені й дійові особи п'єс «Брате мій!» та «Батько». Названі твори за методологією творення можна зарахувати до класичної драматургії або «театру четвертої стіни». Всі вони належать до радянського періоду творчості Ярослава Верещака (70-ті рр.), що не могло не позначитись на сюжетах та проблематиці п'єс. Переважна більшість створених у той час образів-персонажів характеризувалися монументальністю, героїчністю, переконливістю, вивіреністю поглядів, а образна система мала чітке розмежуванням на позитивних і негативних героїв.

Наступний період (80-ті рр.) був позначений стилістикою соц-арту, що не могло не вплинути на тексти драматурга і, зокрема, на його образи-персонажі. Основним прийомом стає «театр у театрі», що дозволяє створювати суспільно-рефлексивний тип драми. Для цього періоду характерне переосмислення життя, що детермінує формування відповідного типу персонажа. Зокрема у текстах драматурга з'являються образи нігілістів, маргіналів, які часто переходять у категорію образів-девіантів, – п'єси «Експеримент», «Банка згущеного молока», «Двоє на дистанції», «Королівський особняк», «Чорна зірка». У більшості цих творів головними діючими персонажами стають підлітки, які чинять активний супротив старшому поколінню. Вікова характеристика героїв, а також системність творення образу юного покоління дозволяють говорити про формування у творчості Я. Верещака текстів, що можуть бути означені як «підліткова драматургія». У творах «підліткової драматургії» актуалізується й іронічний дискурс. Показовою в цьому контексті є п'єса «Королівський особняк», у якій завдяки прийому театралізації відбувається іронічне шаржування світу дорослих.

У творчості Я. Верещака 90-х років здійснюється подальша розробка прийому «театру в театрі», що вказує на посилення ігрової стихії тексту. Олена Бондарева зазначає: «Застосування «театру в театрі» дозволяє

драматургам активно розгортати на текстовому рівні моменти подвійної і потрійної гри (Я. Верещак, А. Дяченко, В. Босович, М. Віргінські, З. Сагалов, О. Клименко, В. Діброва), оперуючи при цьому відносно новими для національної драматургії другої половини ХХ століття (при її заангажованості та дискретності) категоріями драмоміфології – «актор», «лицедій», «режисер», «маска», «машкара», «маріонетка», «лялька», «надмаріонетка» тощо. Персонажам в такому семантичному полі не просто відведено роль на сцені, вони ще грають додаткові ролі в самій п'єсі, що фіксовано її текстом, виступаючи водночас як об'єкти і суб'єкти гри» [3, 393]. Елемент гри, за принципом якого побудовано цілий ряд текстів п'єс драматурга, дорівнює процесу містифікації. Посилення театралізації текстів спостерігається в таких творах Я. Верещака: «Душа моя зі шрамом на коліні», «Хованка», «Центрифуга» «Жебрацький детектив», «Дорога до раю» та інших п'єсах автора. Можемо стверджувати, що за основу в драматургії Ярослава Верещака було взято принцип *Homo Ludens* (граюча людина). Значну частину його образної системи цього періоду складають герої-маски, що підтверджують схильність людини до гри (виконання ролей). Визначальними прийомами театралізації, які використовує драматург, є «сцена на сцені» (вона виникає в процесі розвитку сюжету і має локальне значення, тобто за цим принципом може бути організована частина сюжету), і «театр у театрі» (весь сюжет п'єси побудований у формі театрального видовища, яке відбувається «тут і зараз»).

Приєм театралізації є домінантним і в п'єсі «Центрифуга» [4, 98—141]. У творі яскраво актуалізуються прийом «маски». Так, ключові дійові особи мають кілька облич і, відповідно, ролей: Димок, він же Бос, він же Художник, він же Актор-Димок; Дівчина-привид, вона ж Буфетниця, вона ж Муха. Маски дозволяють героєм переходити від однієї форми гри до іншої. Використання автором прийому маски дозволяє роздрібнити художню реальність на кілька рівнів і, в кінцевому підсумку, вказати на умовність всього, що відбувається:

«**Димок.** Шик! Петре, як тобі наша ідея щодо театру?

Петя. (*не відразу*). Життя коротке, а мистецтво – вічне ... Тільки слід буде в програмці – обов'язково треба буде! – надрукувати наше космічне кредо. Імпровізую...» [4, 136].

Завдяки видовищності й умовності всього, що відбувається стає можливим процес руйнування усталених соціальних стереотипів. Імпровізація дає можливість відсторонено подивитися на суспільно-історичні реалії. Ігровий компонент стає більш виразним також завдяки використанню Я. Верещаком прийомів театралізації тексту, що дозволяє вести мову про твори драматурга як про синтетичні літературно-мистецькі форми, що увібрали в себе і закони художньої літератури, і режисерські практики творення сценічного видовища.

Саме для творчості драматурга початку двохтисячних років характерним стає посилення театральності текстів, що зумовило формування синтетичної стилістики, в якій розгортаються елементи бароко, необароко, модерну та постмодерну. Характерною особливістю цього періоду, що отримав назву постмодерн, стало повернення письменника до раніше створених текстів. Один з постулатів постмодернізму (неможливо створити щось нове), яскраво втілюється у творчості Ярослава Верещака. У 2000-х роках з'являється чимало «римейків» на вже написані твори драматурга, зокрема «Чорна Зірка» (кінець 80-х рр.) – «Центрифуга» (початок 2000-х рр.), «Королівський особняк» (кінець 80-х рр.) – «Людина з валізи» (початок 2000-х рр.) тощо. Як бачимо, творчість митця органічно вписується у загальний драматургічний процес, маркований поняттям «пост».

Для сучасної постмодерної драматургії характерним стало тяжіння до наративних стратегій, що реалізувалися у творенні образу автора-оповідача та образу реципієнта (внутрішньотекстового глядача). Активно ці образи (у певних варіаціях) депонуються у творчості Ярослава Верещака. Мар'яна Шаповал у своїй монографії «Інтертекст у світлі рампи» зазначає, що: «...уніфікованості концепту автора-персонажа драматургічний дискурс не

прагне. Першою помітною експлікацією авторської проекції можна вважати Ілька Югу, містифікованого автора-персонажа «Патетичної сонати» М. Куліша. Потім, після значної перерви, з'являються «Душа моя зі шрамом на коліні» Я. Верещака (автор персонаж виконує функцію оповідача), «Десант» та «Синій автомобіль» Я. Стельмаха (автор-персонаж злитий з оповідачем)... Читацька маска представлена рідше, хоча можна зустріти апеляцію до глядацької зали як прийом, ремарки-інвокації до режисера (стиль Я. Верещака)...» [12, 269].

Виокремлення Мар'яною Шаповал двох типів героїв автора – персонажа та читача, а точніше сказати, внутрішньотекстового глядача, свідчить про вагомі зміни в розумінні та творенні образів персонажів. Тенденція долання замкненого сценічного простору, що характерна для сучасних театральних практик, у творчості Я. Верещака має чималу практику тривання. Образи деміурга й внутрішньотекстового реципієнта з'являються у творах письменника, що були написані ще в 80-х рр. минулого століття. («Уніформіст», «Банка згущеного молока» тощо). Тяжіння до наративної стратегії зумовлювалося зміною методологічних засад драматургічного жанру та бажанням подолати традиційну аристотелівську драму. Окрім зазначеної дослідниками п'єси «Душа моя зі шрамом на колінні» образ деміурга-оповідача / режисера постає у драмах «Жебрацький детектив», «Дорога до раю», «Герцог Гаврило», «Зелений, чорний і рожевий» та ін. Героїня монокомедії «Зелений, чорний і рожевий» виступає в ролі оповідача, розказуючи про свої пригоди у вигляді монодіалогу з подругою:

«Маріанна *(поправляє bluetooth гарнітуру на лівому вусі. Зосереджується, глибоко дихає, збирається сказати щось надто важливе, та, передумавши, голосно співає)*. Скінчилися гольки хитрої зозульки. І оце допіру змія міняє шкіру. *(Слухає, а відтак кричить)*. Лізка, ти тільки ногу поламала чи й вуха на фіг?.. Тю, на вас, тітко, це ж я, Маріанна... Блін, ти почепила bluetooth, що я подарувала?.. Значить, на ліве почепи, бо в мене на лівому, і я тебе нормально чую...» [Рукопис Верещака, 1].

У п'єсі відсутні відкриті зіткнення персонажів, а весь твір побудований у формі умовного діалогу (телефонна розмова у якій чути лише одного співрозмовника), під час якого Маріанна переказує події, що мали місце в її житті. Героїня, таким чином, виступає персонажем-оповідачем, який ретранслює дійсність не шляхом демонстрації (що характерно для класичної драматургії), а у формі тексту-події, що з дії перетворюється на художньо-суб'єктивний фактомонтаж подій.

Інваріантом до монокомедії «Зелений, чорний і рожевий» є моноп'єса «Третя молитва». Не зважаючи на схожість сюжетів п'єс, «Третя молитва» передає події у формі гри однієї актриси, яка не просто оповідає, а перевтілюється у своїх героїв, використовуючи театральну бутафорію. Відтак, автор підміняє наративну стратегію прийомом «театру в театрі». Подібна форма оприявлення сюжету відзначається поліфонією звучання образів як окремих «Я», що твориться розщепленою свідомістю акторки. Перевтілення в Іншого, по-перше, надає інтимності оповіді, по-друге, сприяє дистанціюванню героїні від власного «Я». Вивільняючи Іншого за допомогою гри, героїня створює дискретний хронотоп, реконструюючи, таким чином, уламки спільного буття. Переживання досвіду Іншого уможливорює процес саморефлексії героїні. Лариса Залеська-Онишкевич пише: «Щоб краще оцінити реальність, потрібно мати деякі віддалення від себе. Це помагає бачити себе з боку, проаналізувати. Тому потрібне *віддалення спостерігача* від об'єкта, що можна досягнути через *роздвоєння героя* (способом своєрідного кулішівського «відчуження»), що бачимо у Верещаковій п'єсі *Душа моя....* (...) В інших п'єсах представлено фізичне роздвоєння героя способом присутності близнюків, коли один може спостерігати іншого, один з одним можуть вести внутрішню боротьбу, яка виявляються змагання між ними (...) у Верещак овій п'єсі *Душа моя....*, два брата весь час обмінюються ролями, аж самі не знають ким вони є. В обох випадках – це вияв утечі в іншу реальність, через другу частину себе» [8, 138].

Отже, експериментування з розщепленою свідомістю героїв стає однією з характерних ознак драматургії Я. Верещака. Тиражування «Я», що переростає у модель «Ми» (партнерське роздвоєння), або у модель «Я» – «Він»/«Інш(-ий /-і)» (антагоністичне тиражування) депонує різні форми конфлікту: психологічний, суспільно-обставинний, однак чітко відокремити їх не можна, оскільки вони взаємообумовлені один одним, але з певним домінуванням одного над іншим. Звідси можемо говорити про творення письменником суспільнорефлексійної драматургії.

Дещо несподіваною для творчості Я. Верещака стала поява в тексті п'єси «Керя» (2012 р.) «трансцендентного образу». Цей образ позбавлений тіла, яке замінюють технічні прилади. Керя – це голос, що лунає зверху по радіомережі. Особливість героя полягає у тому, що він наділений можливістю знати і бачити усе, що діється. Маючи такі переваги над іншими діючими персонажами, Керя прирівнює себе до Бога, що відсилає нас до ідеї народження надлюдини Ф. Ніцше. Керя також стає символом епохи цифрових технологій, оскільки його влада полягає у можливостях технічних пристроїв. У п'єсі депонується нова для творчості Ярослава Верещака ідея екранної культури, а сам драматургічний текст, долаючи межі сценічного мистецтва, апелює до теле- та кіно- комунікаційних технологій. У сюжеті «Кері» відбувається не лише театральне дійство, а й пропонуються технології кіноіндустрії. Зокрема, у творі акцентовано увагу на образі відеокамери, яка є не просто технічним приладом, а виступає в ролі повноцінного персонажа, який стає реінтерпретатором подій, творячи альтернативну історію, споживачем якої виступає Керя.

Отже, розглянувши у хронологічному аспекті образну систему п'єс Я. Верещака, можна зробити певні висновки: по-перше, у драматургічних текстах простежується зв'язок творених образів дійових осіб з суспільно-історичним контекстом; по-друге, образи-персонажі характеризуються амбівалентністю, розмиваючи кордони поняття позитивного та негативного героя; по-третє, поділ героїв відбувається не за принципом аксіологічних

імперативів, а з урахуванням рецептивної стратегії п'єс; по-четверте, активно використовуються образи, що вирізняються розщепленою свідомістю; по-п'яте, відбувається трансформація діючого персонажа у рефлексуючого споглядача; по-шосте, з'являється трансцендентний герой, що позбавлений тіла.

Система драматургічного конфлікту в п'єсах Я. Верещака також тісно пов'язана з образами героїв. Подібно до трансформації системи діючих персонажів, певних видозмін зазнає і категорія конфлікту в текстах драматурга. Тетяна Вірченко, досліджуючи категорію драматургічного конфлікту на прикладі сучасних п'єс, вказує: «В українській драматургії 1990 – 2010 років домінує персоніфікований тип художнього конфлікту, зумовлений його антропоцентричністю. Під час визначення типології конфліктів за критерієм його учасників аналізу мають підлягати їх вік, стать, соціальний стан тощо» [6, 219]. Далі дослідниця, більш детально розглядаючи творчий доробок письменника, робить висновок: «Отже, драматургія Я. Верещака сповнена багатьма персоніфікованими мікро конфліктами. Усі вони дуже різноманітні за тематичною типологією, гостротою, але обов'язково яскраві. У силу їхньої констатативності 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» [6, 236]. З висновками дослідниці щодо домінування національного макроконфлікту цілком можна погодитись, однак він не є однотипним впродовж всієї творчості Я. Верещака. У ранніх п'єсах драматурга («Батько», «Брате мій!..», «Восени, коли зацвіла яблуня») конфлікт національних інтересів є латентним, натомість домінантним можна назвати суспільно-історичний тип конфлікту, що розкриває зіткнення героїв з історичними обставинами. Пізніше

суспільно-національне питання розкривається у просторі індивідуальної свідомості героя-маргінала («Чорна зірка», «Жебрацький детектив», «Хованка», «Дорога до Раю»), що вказує на суспільно-рефлексивний тип драматургії та дозволяє вести мову про персоніфіковано-національний тип драматургічного конфлікту, який характеризується пошуком героя себе та визначенням своєї національної самоідентифікації. У драматургії останніх років домінує суспільно-обставинний конфлікт, що формується за рахунок низки персоніфікованих колізій («Душа моя зі шрамом на коліні», «14000», «Собака Лю», «Керя», «Зелений, чорний і рожевий»). Діючи персонажі намагаються протистояти суспільним обставинам, в яких вони опиняються, водночас розуміючи, що провина також лежить і на них.

У такий спосіб, категорія конфлікту в п'єсах Ярослава Верещака пов'язана з особливостями творених образів-персонажів (вік, соціальний статус, стать, національна приналежність, вид діяльності, пріоритети тощо) та суспільними обставинами, в яких доводиться діяти героям та які впливають на їх вчинки.

Враховуючи трансформаційні тенденції в драматургії Я.Верещака (які нерідко співвідносилися з суспільно-історичними умовами), що обумовлювали народження певних образів та персонажів, можемо нарешті подати класифікацію типів героїв у драматургії Я. Верещака:

- історичні постаті («Уніформіст», «Брате мій!», «Містер Сковорода»);
- образи маргіналів («Банка згущеного молока», «Королівський особняк», «Чорна зірка», «Жебрацький детектив»);
- міфічні герої («Восени, коли зацвіла яблуня», «Чудо Святого Миколая», «14000», «Керя»);
- герой-лицедій як втілення концепції полі маски («Імпровізація», «Любов у центрі міста», «Третя молитва»);
- герої-деміурги («Дорога до Раю», «Душа моя зі шрамом на коліні», «Хованка», «Зелений, чорний і рожевий»).

Запропонована класифікація образної системи драматургії Ярослава Верещака – це лише спроба окреслити найбільш характерні типи діючих персонажів, яка не може претендувати на статус сталої всеосяжної системи щодо образної системи у творчості драматурга, оскільки митець продовжує працювати над новими текстами п'єс, а відтак триває й робота, пов'язана з дослідженням драматургічного доробку письменника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Поетика парадокса : Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Демонтовича / Віра Агеєва. — К. : Факт, 2006. — 432 с. — (Серія «Висока полиця»).
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского [Електронний ресурс] / М.Бахтин. — Режим доступу : http://albooking.net/book_95_glava_9_2._Monologicheskoe_slovo_geroj.html.
3. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія / Олена Бондарева. — К. : Четверта хвил», 2006. — 512 с.
4. Верещак Я. М. 14400 : п'єси-фентезі / Ярослав Миколайович Верещак ; упоряд. і авт. передм. О. Є. Бондарева. — К. : Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса, 2008. — 344 с.
5. Верещак Я. Імпровізація : П'єси / Ярослав Верещак. — К. : Радянський письменник, 1990. — 275 с.
6. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990 — 2010-х років : дискурс, еволюція, типологія : монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко. — Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. — 336 с.
7. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. — К. : Критика, 2005. — 264 с.
8. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. / Лариса Залеська-Онишкевич. — Л. : Літопис, 2009. — 472 с. — (Монографія).

9. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 2. — 624 с.
10. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма / Надежда Маньковская. — СПб. : Алетейя, 2000. — 347 с.
11. Озадовська Л. В. Парадигма діалогічності в сучасному мисленні : монографія / Людмила Василівна Озадовська. — К. : Вид. ПАРАПАН, 2007. — 164 с.
12. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. — К. : Автограф, 2009. — 352 с.

БОНДАРЬ Л. О.

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ КАНОНА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА В ПЬЕСЕ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАКА

В статье рассмотрена образная система драматургии Ярослава Верещака с точки зрения хронологии выхода произведений с целью раскрытия трансформационных тенденций, а также предпосылок их появления. Сделана попытка исследовать влияние образной системы пьес на категорию драматургического конфликта. В работе также представлена классификация типов действующих персонажей произведений писателя.

Ключевые слова: образная система, герой-маргинал, конфликт, «театр в театре», игра, маска, постмодерн.

BONDAR L.

RETHINKING THE CANON OF DRAMATIC CHARACTER IN THE PLAY BY YAROSLAV VERESHCHAK

In the article the image system of drama by Yaroslav Vereshchak in terms of chronology of works out to demonstrate transformational trends, as well as prerequisites of their appearance. An attempt to investigate the effect of imagery

plays a category dramatic conflict. The paper also presents a classification of types of existing character of the writer.

Key words: image system, hero-marginal, conflict, «theater in the theater», game, mask, Postmodern.

Стаття надійшла до редколегії 3.09.2013 р.

