

Вера Просалова

*ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ИСКУССТВ В
УКРАИНСКОЙ ЭМИГРАЦИОННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
МЕЖВОЕННЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX В.*

В статье рассматривается проблема синтеза искусств в творчестве таких украинских писателей, как Е. Маланиук, Г. Мазуренко, Л. Мосендз, которые работали в межвоенный период за пределами Украины. Особое внимание уделяется перекодированию средств одного вида искусства другим, последствиям взаимодействия живописи, музыки и литературы.

Ключевые слова: художественный синтез, перекодирование знаков, живопись, музыка, литература.

Vira Prosalova

*THE ARTISTIC SYNTHESIS IN THE UKRAINIAN EMIGRATORY INTERWAR
LITERATURE OF THE XX CENTURY*

The article focuses on the issue of the artistic synthesis in the works of such Ukrainian writers as E. Malaniuk, G. Mazurenko, L. Mosendz who were working abroad during the interwar period. Conversion of means of one type of art by the other is illustrated in the paper. The consequences of interaction between painting, music and literature are also widely covered.

Key words: the artistic synthesis, conversion of signs, painting, music, literature.

Оксана СЕМАК

**ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК КОНФЛІКТУ Й ЖАНРУ У ДРАМАТУРГІЇ ДІАСПОРИ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ**

*(на матеріалі творів Олега Лугового, Семена Ковбеля, Василя Бабієнка,
Миколи Ковшуна, Людмили Коваленко)*

У статті досліджується взаємозв'язок конфлікту і жанру у драматичних творах Олега Лугового, Семена Ковбеля, Василя Бабієнка, Миколи Ковшуна та Людмили Коваленко. Проаналізовані в такому літературознавчому руслі п'єси дають підстави говорити про зумовленість конфлікту і розмаїття жанрових форм драматургії діаспори першої половини XX століття.

Ключові слова: конфлікт, жанр, композиція, драматургія діаспори.

Важливою ланкою у процесі вивчення драматургії української діаспори є дослідження її жанрового розвитку, адже, за словами Ц. Тодорова, “жанр – це місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури; з цієї точки зору він є предметом привілейованим, і завдяки цьому він може стати головним персонажем літературних досліджень” [1, с.27]. Уявлення М. Бахтіна про жанр як “категорію руху” дає підстави трактувати жанр як елемент, що фіксує певні закономірності розвитку літературного процесу: “Розвиток жанру – це передусім його зміна на всіх рівнях: від ідейно-тематичного до структурно-композиційного” [2, с.6]. За словами М. Євшана, жанр – це пам’ять мистецтва, що видозмінюється в залежності від рівня естетичного розвитку літератури, творчого методу, індивідуального стилю митця [3]. Жанрові параметри твору відіграють важливу роль у його інтерпретації. Будучи однією із провідних характеристик твору, жанр підпорядковує собі всі його творчі елементи. “Жанр, хоч і не обмежується структурними ознаками, має прямий стосунок до структури твору, в чому значною мірою виявляється властива йому сталість. Цим пояснюється особлива роль жанру в драматургії, де конструктивна чіткість більш помітна, ніж у літературних творах інших родів” [4, с.7].

Розвиток української драматургії продовжувався в умовах еміграції, які вносили свої корективи в усі аспекти, включаючи жанрові. Плекаючи національні традиції, свідомо і підсвідомо реципіюючи здобутки західного мистецтва, митці в діаспорі витворювали феномен української еміграційної літератури. Специфіка літературного розвитку, культурно-історичні, онтологічні чинники зумовили появу нових жанрових форм. “Локалізована за межами материкової України діаспорна література (і драматургія зокрема) швидше й результативніше вбирала в себе західні мистецькі концепції, тенденції розвитку постмодерного театру і драматургії, з розмиванням меж між окремими жанрами” [5, с.1].

У створенні нових жанрових структур провідну роль відіграє конфлікт

твору. “Проблема конфлікту, за спостереженнями багатьох дослідників, набуває структуротворчого характеру, оскільки у силове поле колізії втягуються формальні ознаки твору” [6, с.215]. Тому першочерговим нашим завданням вважаємо дослідження жанрових трансформацій української драматургії під впливом конфліктів, зображених у творі, особливості конфліктних конструкцій у зв’язку з драматичними жанрами та їх співвіднесеність.

Нова драматургія кінця XIX – поч. XX ст. стає виразно інтелектуальною, характеризується філософською насиченістю, психологічними нюансуваннями та особливим конфліктом, який часто виступає як конфлікт ідей. Феномен модернізму та особливості “нової драми” значною мірою детермінують зв’язок між жанровим визначенням та конфліктом твору у європейській драматургії. Вузловій категорії конфлікту у творах емігрантів, попри ознаки, здобуті з появою “нової драми”, притаманна заземленість в українськість. У багатьох творах, які зараховуємо до драми ідей, конфлікт, перенесений у внутрішній план життя персонажів, сприяє справі духовного та національного відродження українців, їхньої самоідентифікації. На базі “драми ідей” створюється феномен інтелектуалізованої історико-патріотичної драми.

Розвиток літературного процесу в напрямку до нової драми на початку XX ст. спричиняє руйнування міжжанрових меж та розмивання жанрових категорій. Автори свідомо експериментують із класичними жанровими формами, в результаті чого театр XX ст. “характеризує дедалі помітніша тенденція до взаємопроникнення жанрів” [7, с.304]. У драмі нового типу “оповідні мотиви подаються лише окремими невіддільними від дієвості штрихами,... інтрига з її мелодраматичними ефектами підпорядковується розкриттю внутрішніх конфліктів” [4, с.165], відбувається психологізація конфлікту, його перехід у внутрішню сферу, перенесення дії на “тло душ”. Жанрові аспекти підпорядковуються внутрішньому конфлікту твору, який часто має характер “кривавого побоїща в душі людини” [4, с.334], але не втрачає свого зв’язку з чітко окресленим зовнішнім конфліктом.

Найбільш чутливим до змін явищем у драматургії постає жанр драми, який

вбирає в себе широкий діапазон інновацій. Серед оригінальних варіаційних моделей драми початку ХХ ст. зустрічаємо “драму-притчу”, “драму-феєрію”, “драматичну хроніку”, “драму-алегорію”, “драму-фантазію”. Локальний конфлікт таких творів часто вбирає в себе алегорію, фантастичні явища, які створюють умови для художнього узагальнення. Накладання уявних подій та реальності провокує до переосмислення, алегоризації конфлікту, завдяки чому він набуває екзистенційного змісту.

У драмі О. Лугового “В листопадову ніч” з уточнюючою жанровою дефініцією – “сценічна фантазія у трьох відслонах” – конфлікт твору, який відображає боротьбу України за свою незалежність, містить фантастичні елементи. Саме вони переносять політичний конфлікт в іншу площину, надають йому філософської глибини. Завдяки введенню фантастичної картини, в якій маленькому хлопцеві та дідові являються давні герої – Володимир Великий, Данило Галицький, Аскольд, встановлюється зв’язок з історичним минулим України. Дід ладен сприйняти їх розмову як сон, що приснився під час ночівлі на могилі, та його поводитир підтверджує правдивість побаченого. Під впливом легендарних постатей щезають невпевненість та сумніви Діда. Він мандрує Україною та закликає українців до боротьби. Повсякчасне нагадування своєї історії, пам’ять про полеглих за її волю дають силу протистояти ворогові та організувати повстанські загони. Через гіперболізацію рис характеру Діда О. Луговий досягає увиразнення позитивного полюсу конфлікту, створюючи “урочисту дистанцію” не лише між конфліктними полюсами, а й між персонажем та глядачами. Авторське визначення жанру твору як сценічної фантазії пов’язане з використанням казкової появи історичних осіб. Хоча конфлікт містить ряд елементів, які дають право вважати твір політичною драмою, фантастичні візії та гіперболізація допомагають досягнути масштабного монументального узагальнення. Завдяки цьому драма має максимальну енергію художнього узагальнення і особливу силу впливу на публіку. О. Луговий очевидно свідомо позбавляє художній конфлікт розв’язки, враховуючи відсутність його життєвої розв’язки. Натомість на сцену автор

виводить образ України, яка ще раз перераховує історичні факти, що мали б зміцнити борців за незалежність своєї держави, озвучуючи таким чином авторську концепцію.

Сновидіння як компонент композиції допомагає простежити обидва варіанти розвитку конфлікту у драмі-фантазії С. Ковбеля “Парубочі мрії”. Художній прийом “подвійного драматичного конфлікту” вперше використав І. Карпенко-Карий у п’єсі “Бурлака”, коли увів дві конфліктні лінії, замкнені одна на одній. Класична драматична інтрига, яка ґрунтується на прагненні відбити наречену, доповнюється ширшим конфліктом соціального плану. На відміну від суто реалістичних засобів зображення І. Карпенка-Карого, С. Ковбель використовує елементи видіння. Вужчий любовний конфлікт у драмі “Парубочі мрії” завдяки сновидінню розширюється до багатогранного соціального конфлікту, до конфліктуючих сторін якого залучаються різні суспільні групи. Класичну любовну інтригу складає любовний трикутник Олекса – Іра – Чорний Суп. Із чотирьох дій дві відведено на зображення подій, що, як згодом дізнається читач, відбуваються з головним героєм Олексою у сні. Працюючи на золотокопальні, він несподівано збагачується. Молода індіанка, в яку закоханий Олекса і яка відкриває йому поклади золота, попереджає: “Людина мусить перейти пробу!.. В серці білого пана змагаються два вогні. Вогонь любові і жадоби. Щасливий той, у кого вогонь любові перемаже!...” [8, с.45]. Події, які стаються згодом, показують, що головний герой не витримав випробування золотом. Він виганяє індіанку Іру і хоче одружитися з молодою американкою, щоб іще більше збагатитися. Життєві обставини змінюють погляди колись бідного українця-емігранта: “І звідкіля це оті колектори винюхали, що я українець? Так вже оберігаюсь, ім’я змінив, забрався між чужих і тут мене знайшли. Все щось нового вигадують. Якись бурси позаводили, просвіти, клюби, політику малпують, а ти тільки за кишеню держись! Дав раз відчпного сотню на голодуючих, то тепер вже і обігнатись від них годі” [8, с.29]. Пограбований до нитки Олексій опиняється на безлюдному острові. Так закінчується випробування героя у сні. Випробування багатством у житті йому ще належить

пройти. Відкритий Олексою поклад золота знаходиться у священному для індіанців місці. Слова, сказані ним у розв'язці твору, дають читачеві простір для продукування власного розуміння: чи збагнув реальний Олексій життєву істину, яку підказував йому сон. “Нічого! Теперішній світ у ніякі легенди не хоче вірити. Білі не зважають на ніякі погрози тоді, коли ходять о відкриття покладів дорогого металу. Так і тут уряд вишле експедицію, а начальники нехай тішаться самим знаком. А нам як відкривцям покладу буде Королівський гонорар” [8, с.61]. Велика питома вага сновидіння у творі, а також розв'язка твору дозволяє автору визначити жанр твору як “драма-фантазія”.

В українській діаспорній драматургії першої половини ХХ ст. спостерігаємо тенденцію до невідповідності авторського жанрового визначення загальній концепції твору. За спостереженнями Н.Малютіної, жанрові назви цього періоду “використовувались як відповідна етикетка, що застосовувалась згідно з театральними уподобаннями глядача” [7, с.8]. Так, жанровій позначці “драма” не відповідає конфлікт твору В.Бабієнка “Між бурливими хвилями”, що має виразний мелодраматичний характер. З точки зору жанру драми неприродним та вимушеним виглядає вчинок заможнього селянина Івана Колесника, який за намовою двох подорожніх підпалює двір пана. Це, на його думку, має стерти різницю між багатими і бідними. Підпал панського двору та арешт Івана Колесника стають на заваді одруженню дочки Марії та закоханого в неї Антона. Батьки останнього не дають згоди на весілля з дочкою острожника, що стає своєрідним випробуванням для Антона. Засобом подальшого розгортання конфлікту є дискусія персонажів, що, на думку Н.Малютіної, виступає жанротворчим джерелом мелодрами ХХ ст. Кульмінаційною точкою драматичного конфлікту є сцена в суді, в яку В.Бабієнко вдало вводить дискусію між обвинуваченням та захистом. Щира розповідь Івана Колесника, в якій почуття героя піддані гіперболізації, переконує присяжних у тому, що він не винен. Класично мелодраматичною є також розв'язка конфлікту – Марія хоче отруїтися, але в останній момент їй стають на заваді батьки.

Марія: “Таточку, мамо! Спасибі вам. Ви спасли мене от другого тяжкого

гріха... Я хотіла отруїться: я не вірила, що є на світі така сила, котра вирвала б тебе з кліщів праведного суду. Але Господь почув мою молитву і повернув тебе назад” [9, с.79].

У п'єсі В.Бабієнка “Між бурхливими хвилями” простежуємо початки “драми ідей”, які виявляються у відсутності прямого поділу персонажів на “добрих” і злих”, перенесенні дії твору “на тло душ”. Жодного з персонажів не можна вважати однозначно негативним: ні Івана Колесника, який здійснює підпал маєтку, ні навіть Антона, який піддається на вмовляння батьків. Постаті двох подорожніх, які намовляють Івана до підпалу, надто невиразні, вони скоріше асоціюються з думками, які вирують у підсвідомості людини. Попри сюжетну лінію кохання Антона та Марії, увага глядачів більше сконцентрована на суперечливих роздумах Івана Колесника про соціальну нерівність.

Жанрове визначення “драма” не відповідає трагедійному за своєю суттю конфлікту твору М.Ковшуна “Епілог прийде”, який виявляється у протистоянні сім'ї Шавліїв тоталітарній сталінській системі. Остання представлена лише двома персонажами – Катериною Іванівною Шакаловою та студентом Лакузенком. Обмеженість мовлення негативних персонажів двома-трьома репліками створює у глядача враження про систему як зловіщій і неминучий фатум, який незримо висить над головною героїнею та її рідними. Психологізація суспільно-політичного конфлікту, перенесення його на тло окремо взятої сім'ї наближає твір до драми. Зовнішньо-подієвий розвиток конфлікту, притаманний жанру трагедії, служить засобом увиразнення етапів духовного зростання Маріанни. Монологи головної героїні, сповнені трагедійним пафосом, завершують кожен із етапів розвитку конфлікту і дають підстави зарахувати твір до жанру трагедії. Розв'язання конфлікту теж відбувається відповідно до жанрових вимог трагедії – протистояння родини Шавліїв та більшовицької системи завершується смертю батька і Наталі й арештом матері та Маріанни, що рівнозначне їхній загибелі. Завершальна стадія конфлікту, яка містить декламацію Маріанною епілогу власної п'єси, служить вираженням стійкої громадянської позиції цілого покоління і виконує роль

трагедійного катарсису.

Драматургії початку століття притаманна тенденція до міжжанрових сплавів. Не останню роль у домінуванні жанрів-гібридів відіграє категорія конфлікту, яка продукує множинність смислів. Визначальною рисою стає подвійне трактування персонажів твору автором, коли читач відчуває метафоризацію другого змісту, що ховається за фабулою. У назві твору М.Ковшуна “Первомайська інтермедія” подвійний зміст виявляється вже у співставленні даного автором жанрового визначення “комедія” та назви п’єси. Авторська стратегія, яка виявляється безпосередньо у жанровій дефініції, дає настанову на сприймання твору. Трактуючи інтермедію як невеликий за розмірами твір, що виконується між актами вистави, автор закладає у назву своєрідний підтекст: первомайську інтермедію, яка символізує більшовицький режим, чекає неминуче завершення у п’єсі під назвою “історія українського народу”. Символічний підтекст має і назва збірки драматичних творів, в якій поміщена “Первомайська інтермедія”, – “Епілог прийде”. В дублювання жанру “комедія-інтермедія” вкладається момент авторської оцінки зображеного конфлікту, в якому автору через поєднання трагедійного та комедійного начал вдається досягти його розбудови. Зав’язка конфлікту провокує у читача враження про комедійний характер протиріччя, про яке заявлено у п’єсі. Сім’я Вареньєвих очікує на сталінську премію за вдалий винахід і на честь цього влаштовує свято. Оскільки премія, на думку головного героя, становитиме не менше двох-трьох тисяч карбованців, дружина винахідника не шкодує грошей на дорогі найдки та напої для гостей (серед запрошених має бути навіть поет із Києва), найдорожчий одяг для себе. Сцена вмовляння чоловіка позичити круглу суму грошей має виразний комедійний характер, як і монолог, виголошений Ліною після його відходу: “Пішов. Слава Богу. Сам же добре знає, що купить, а ще й сердиться. *(Підходить до люстри.)* Так, так. Мій любий котику. Ти інженер-конструктор на заводі. А на фабриці сімейного затишку конструктор і начальник – жіночка. Її всі слухають. Не на те ж революція звільнила жінку, щоб вона покійно корилася чоловікові, як дурне теля” [10, с.98]. Далі інтрига п’єси

розвивається за водевільним принципом, в основі якого низка невідповідностей між уявленнями про світ головної героїні, яка прагне матеріального достатку, та реальним станом речей. Проте з моменту раптового приїзду братів Миколи Вареньєва – Наума та Варлама Вареників – конфлікт набуває трагедійного звучання. Їхня поява переносить побутовий конфлікт у політичну площину, створюючи контраст між побутовізмом обставин і трагедійним тлом. Трагікомічною домінантою виступають пародійні інтенції, які вчуваються у репліках Ліни, поета Громовського, його дружини Касі. Читач помічає поєднання трагедійності й іронії у відповіді Ліни на репліку Касі про те, що поети – інженери людських душ. “Родіні потрібно побільше інженерів. Поети літаків не роблять, а людські душі НКВД ліпше направить, як ціла армія письменників” [10, с.123]. Роздуми про літературу тим більш трагікомічні, бо проголошені дружиною поета: “Найкраща поезія – то добра шинка, вино і курорт” [10, с.119]. За комізмом висловлювань братів Вареників відчувається глибокий трагізм доби: “Село живе на всі сто. Повним ходом життя пливе. Три церкви розібрали на будівництво нової тюрми” [10, с.112]. Двозначною є також розв’язка конфлікту комедії, яка експлікує момент авторської оцінки і з точки зору жанру має трагікомічний характер. Раптова хвороба Ліни, пов’язана з втратою надії на грошову премію, яка мала б покрити величезні витрати на багатий стіл та дорогий одяг, викликає не лише сміх після завершальних гірких слів братів Вареників. “Варлам: То чому ж ти не радієш “Полному собранію сочиненій Леніна”? Дружина щиріша від тебе. Не стрималась. Але почекай, Миколо. Не журися. Одержиш і премію. Не п’ять – десять тисяч!.. Тільки для цього мало ще змінити батьківський рід на табличку Вареньєвих на дверях. Треба душу... Україну продати і ... преміюють, озолотять... Подумай, брате, над цим... *(Гнітюча павза. Варлам стоїть з одного боку кімнати, Вареньєв з другого, Наум посередині)*

Наум: Та-ак! Комедія, здається, скінчилась. Ех, життя!.. Скажи, враже, як пан каже!.. А ми, Варламе, поїдем десь далі хліба купувати для колхозників квітучого села...” [10, с.135].

Враховуючи трагікомічне ставлення автора до персонажів, метафоризацію змісту, що стоїть за фавбулою, маємо підстави вважати, що М.Ковшун створив політичну трагікомедію, яка відобразила центральний конфлікт дійсності – відмову від власних коренів заради матеріальних благ.

Трагікомедія перших десятиліть відмовляється від морального абсолюту комедії та трагедії, від однозначного уявлення про норми моралі та принципи людської поведінки. Натомість зберігається віра у “свободу природних начал як головну умову розв’язання усіх протиріч” [7, с.151]. В таких випадках конфлікт зберігає трагікомічний характер через мотив сну, візії. При цьому не останню роль відіграє накладання зовнішньої та внутрішньої колізії. Внутрішній конфлікт твору С.Ковбеля “Дівочі мрії” створюється в душі головної героїні Ориси через протиріччя між коханням до коваля Марка та бажанням посісти вище соціальне становище через заміжжя з паничем. Завдяки сну він переростає у зовнішньо-подієвий. П’єса структурована таким чином, що у сні відбувається паралельний розвиток конфлікту з його можливою розв’язкою. У сні Орися потрапляє в панський маєток і стає коханкою панича Яся, який потім виганяє її з малою дитиною. Орися, від якої відцуралися батьки, наймається служницею у шинок, де з неї знущаються. Страшний сон закінчується трагічною смертю Орисиної дитини. Прокинувшись від сну і усвідомивши реальність, Орися говорить: “Мене сон навчив – до смерті не забуду” [11, с.141]. Поєднання комедійних сцен залицяння Марка і Яся та трагедії відносин Ориси з паничем є синтезом різнорідних елементів, коли відбувається почергове представлення елементів комедії і трагедії. Перепад трагічної і комічної модальності створює простір для дидактичної направленості розв’язки твору.

Поширеними малими формами першої половини ХХ ст. залишаються драматичний діалог, драматична сценка, дія, нарис, мініатюра, які пропонують психологічне розв’язання вибухового конфлікту, сконденсованого у часово-просторових межах. Наповнення конфлікту екзистенційним змістом, його психологізація, повна відсутність зовнішньої дії у драматичному діалозі створює подібний ефект, що й драма-дискусія чи драма ідей. У “Неоплатонівському

діалозі” Л.Коваленко конфлікт вибудовується як протистояння між почуттями й розумом. В його розкритті важливу роль відіграє ремарка. Експозиційна частина, представлена як ремарка, не подає драматичної колізії, проте вона створює певну настроєву тональність, яка надалі контрастує зі словами головної героїні: *“ВІН і ВОНА сидять присмерком у затишній кімнаті. З принципової лояльності, ВОНА не вдається до жадних хитроців і слухняно не світить електрики.*

Що ж до нього, то ця напівтемрява, пронизана тільки червоними полісками з залізної пічки, і tete-a-tete з нестарою ще жінкою викликають, згідно з асоціаціями за подібністю, настрої романтичний, з нахилом до негайного освідчення” [12, с.210]. Головні герої твору – Він і Вона, не будучи життєвими антагоністами, вступають у суперечку щодо майбутнього. Вона протистоїть Йому і романтичній атмосфері, яка склалася в затишній кімнаті. Відчувається різниця в звучанні мови персонажів: її слова сповнені енергії, запалу, впевненості у своїй правоті. Вона говорить “зірвавшись з місця і струснувши задеркувато головою”, “нетерпляче”, “невблаганно”. Він промовляє “частково ще під впливом образи, а частково вже втягуючись у звичний комплекс інтелігентських дискусій і розмов”, “з удаваним жахом зносить руки вгору”. Освідчення в коханні перетворюється на розмову про майбуття нації. Сконцентрованість провідної думки в діалозі поглиблює конфлікт твору, робить його змістовнішим і виводить за рамки банальних відносин між ним і нею. Він виступає як внутрішня колізія героя, ґрунтом для якої служить розуміння героїнею своїх почуттів. Про зовнішній конфлікт твору – необхідність покинути рідну землю – дізнаємося з однієї з реплік героїні: “Нема нічого! Часто нема навіть родини, ні змоги довідатись про неї. От стоїть собі людина з клунком на плечах серед незнайомого і чужого світу, і мусить розраховувати тільки на себе!” [12, с.211]. Ступені розвитку конфлікту – зав’язка, розвиток дії, кульмінація, розв’язка – набирають особливої гостроти через заглиблення у внутрішнє життя героїв. Наростання конфліктності пов’язане із зміною думок персонажів. Контрастна опозиція особисте – загальнолюдське служить розщепленню людської особистості на окремі складові, які увиразнюють колізію. Кульмінація

діалогу – рішення жити без страху, намагатися віднайти себе. Такою ж лаконічною є розв’язка твору: “Є нації, що ніколи не були переможцями, а не раз вигравали війни. Бо вміли рахувати, мій пане. Так і ви в сьогоднішньому змаганні: переможені, але виграли” [12, с.214]. Не зважаючи на відсутність панорамного тла зовнішніх подій, авторці вдається закласти глибокий конфлікт моральних та світоглядних принципів.

Досліджуючи українську драматургію діаспори першої половини ХХ століття на рівні “конфлікт-жанр”, помічаємо, що категорія конфлікту, яка в першій половині ХХ ст. психологізується, заглиблюється у внутрішній світ персонажів, визначає своєрідність жанрових утворень драматичних творів діаспори. Рушієм дії у п’єсах стає думка, слово, що об’єктивує внутрішній зміст конфлікту. Суперечливе розуміння драматургом життя героїв, представлених внутрішніми параметрами, умовна незавершеність конфліктів п’єси вносить невідповідність між жанровою дефініцією та жанровими ознаками п’єси. Формується умовно-побутова мелодрама з психологічно достовірним конфліктом, яка підносить соціальні та філософські проблеми. Змістовна наповненість конфлікту екзистенційними проблемами дає нове життя малим драматичним формам – діалогу, драматичній сценці, жарту.

Література

1. *Тодоров Ц.* Поняття літератури та інші есе. – К.: Вид. дім “Кієво-Могилянська академія”, 2006. – 162 с.
2. *Бахтин М.* Естетика словесного творчства. – М.: Искусство, 1979. – 444 с.
3. *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – 532 с.
4. *Гуменюк В.* Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
5. *Речка А.* Феномен “п’єси для читання”: витоки й сучасна актуалізація// Українська мова і література. – 2000. – № 15. – С. 1-3.
6. Літературознавчий словник-довідник [уклад. Гром’як Р.Т. та ін.]. – К.: Академія, 1997. – 750 с.
7. *Малютіна Н.* Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса : Астропринт, 2006. – 350 с.
8. *Ковбель С.* Парубочі мрії (Заклята гора). – Вініпег, 1942. – 61 с.
9. *Бабієнко В.* Між бурливими хвилями. – Нью-Йорк, 1924. – 39 с.
10. *Ковшун М.* Епілог прийде. – Канада, 1963. – 169 с.
11. *Ковбель С.* Дівочі мрії. – Вініпег, 1918. – 125 с.
12. *Коваленко Л.* В часі і просторі. – Париж – Торонто – Нью-Йорк : Ми і світ, 1956. – 215 с.
13. *Луговий О.* В

листопадову ніч. В днях слави. – Торонто, 1938. – 59 с.

Оксана Семак

*ВЗАИМОСВЯЗЬ КОНФЛИКТА И ЖАНРА В ДРАМАТУРГИИ ДИАСПОРЫ ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА*

*(на материале произведений Олега Лугового, Семена Ковбеля, Василия Бабиенка, Николая
Ковшуна, Людмилы Коваленко)*

В статье исследуется взаимосвязь конфликта и жанра в драмах Олега Лугового, Семена Ковбеля, Василия Бабиенка, Николая Ковшуна и Людмилы Коваленко. Проанализированные в таком литературоведческом русле пьесы дают основание сделать вывод об обусловленности конфликта и разнообразии жанровых форм драматургии диаспоры первой половины XX века.

Ключевые слова: конфликт, жанр, композиция, драматургия диаспоры.

Oksana Semak

*CORRELATION OF THE CONFLICT AND THE GENRE IN THE DRAMATIC ART OF THE
DIASPORA OF THE FIRST PART OF THE XXTH CENTURY*

*(on the materials of the plays of Oleh Luhovy, Semen Kovbel', Vasyl' Babiyenko, Mykola
Kovshyn, Liudmyla Kovalenko)*

The article has the investigation of the conflict and genre in the dramatic art of Oleh Luhovy, Semen Kovbel', Vasyl' Babiyenko, Mykola Kovshyn, Liudmyla Kovalenko. Analysed in such literary way plays give us opportunity to speak about correlation of the conflict and wealth of the genre forms of the dramatic art of the diaspora of the first part of the XXth century.

Key-words: conflict, genre, composition, dramatic art of diaspora.