

## ВНУТРІШНЬО-ОСОБИСТІСНИЙ КОНФЛІКТ ПЕРСОНАЖА У КОНТЕКСТІ ОСНОВНОГО КОНФЛІКТУ П'ЄСИ

*У статті розглянуто проблему розуміння та реалізації у театральній практиці поняття основного конфлікту п'єси та внутрішньо-особистісного конфлікту персонажа у їх взаємодії та впливові на організацію сценічної дії. Проаналізовано теоретичні праці як теперішніх спеціалістів у галузі театру, так і визнаних діячів минулого. На думку автора, сучасна театральна практика має міцно спиратись на досягнення майстрів української сцени. Вирішувати основний конфлікт п'єси потрібно з урахуванням висновків психологічної науки та вимог театального процесу.*

**Ключові слова:** сучасний театральний процес, конфлікт у драматичному творі, внутрішньо-особистісний конфлікт, організація сценічної дії.

*В статье рассмотрена проблема понимания и реализации в театральной практике понятия основного конфликта пьесы и внутренне-личностного конфликта персонажа в их взаимодействии и влиянии на организацию сценического действия. Проанализированы теоретические работы как нынешних специалистов в области театра, так и признанных деятелей прошлого. По мнению автора, современная театральная практика должна прочно опираться на достижения мастеров украинской сцены. Решать основной конфликт пьесы следует с учетом выводов психологической науки и требований театрального процесса.*

**Ключевые слова:** современный театральный процесс, конфликт в драматическом произведении, внутренне-личностный конфликт, организация сценического действия.

*The article considers the problem of understanding and realization in theatrical practice of the concept of the main conflict of the play and the internal-personal conflict of the character in their interaction and influence on the organization of the stage action. The theoretical works of both current specialists in the theater and recognized figures of the past are analyzed. According to the author, modern theatrical practice should firmly rely on the achievements of masters of the Ukrainian scene. Solve the main conflict of the play is necessary taking into account the conclusions of psychological science and the requirements of the theatrical process.*

**Keywords:** modern theatrical process, conflict in a dramatic work, internal-personal conflict, organization of scenic action.

Театральне життя останніх двадцяти років швидко набирає нових обрисів. Змінюється естетика вистав, технологія акторської гри і навіть етика взаємодії актора і глядача. Як приклад, можна навести вистави театру режисера Романа Віктюка, які широко були представлені на українській сцені. Тож у цьому калейдоскопі змін на сцену прийшли нові драматурги або ті, п'єси яких не ставились через політичні та естетичні обмеження. Сьогодні будь-які творчі проекти мають право бути реалізованими. Безперечно, театр стає більш демократичним, різноманітним і динаміч-

ним. Відтак майбутні режисери і актори мають бути готовими і озброєними до творчого співіснування в різних координатах театального процесу. Новації не можна заборонити, не помічати їх або відгородитись від них умовною стіною, бо вони — процес об'єктивний. Отже, і творчий процес виховання майбутніх режисерів та акторів театру має бути наближеним до умов та особливостей сучасного театального процесу.

Мета цієї статті — відстояти позитивні надбання та творчі позиції українського театру психологічного напрямку.

Театр відображує життя в усіх його проявах і формах. Але відображення це — специфічне, бо відбувається у площині вимислу і під певним кутом зору, який обирають творці театрального продукту — тобто вистави. Певні моменти реального життя у театральній виставі нібито затушовуються чи розмиваються, а інші, навпаки, відображаються надзвичайно рельєфно, а інколи з перебільшенням у яскравості та засобах виразності як цілого життєвого явища, так і його деталей.

У цьому творчому процесі творення сценічного життя надзвичайно важливо правильно співвідносити складові художнього образу. Тож і драматург, і режисер, і актори мають подбати про правдивість, переконливість, глибину і довершеність сценічних подій та персонажів, що діють у запропонованих обставинах у руслі наскрізної дії вистави. А наскрізна дія вистави нерозривно пов'язана з основним конфліктом п'єси. Тож не дивно, що в основі будь-якого драматургічного твору лежить той чи інший конфлікт.

Тож спробуємо проаналізувати поняття конфлікту в реальному житті, науці та в театральному мистецтві.

В житті ми спостерігаємо безліч конфліктів, що мають різну природу і характер. Тут і конфлікт християнської та мусульманської цивілізацій, міждержавні конфлікти за ринки сировини та збуту, територіальні претензії одних народів до інших, конфлікти, що виникають через різні політичні позиції етнічних груп, світоглядні конфлікти між представниками одного і того ж народу, міжсемеїні конфлікти, конфлікти між особистістю і суспільством, між окремими особами і таке інше. Тож світ переповнений і насичений конфліктами, а рівень людської цивілізації визначається толерантністю і терпимістю у вирішенні будь-яких конфліктів.

Якщо звернутись до сучасної філософії, то отримаємо таке визначення категорії конфлікту: «Конфлікт (від лат. — *conflictus* — зіткнення) — в широкому розумінні — крайнє загострення суперечностей (див. Єдність і боротьба протилежностей, Суперечність, Колізія). У вужчому розумінні вживається в мистецтві. Конфлікт драматичний — відображення життєвих суперечностей у художніх творах, що виявляється у зіткненні та боротьбі протилежних ідей, прагнень і вчинків людей. Форма конфлікту значною мірою залежить від особливостей того чи іншого виду або жанру мистецтва. Особливе значення має конфлікт у драмі, де він визначає зміст твору, побудову сюжету і розвиток характерів. Конфлікти виникають і розв'язуються

на основі зіткнення певних соціальних сил і тенденцій суспільного розвитку» [8, 239].

Театральний конфлікт відрізнятиметься від реального життєвого конфлікту тим, що він відбувається в площині вимислу за законами мистецтва, тобто має відповідати естетичним вимогам того чи іншого театрального жанру. В комедії, драмі чи водевілі конфлікт розвиватиметься та вирішуватиметься в різний спосіб та відмінними засобами театральної виразності.

Цікаво, як визначає конфлікт у драмі сучасний французький театрознавець Патріс Паві у книжці «Словник театру»: «Драматичний конфлікт виникає в результаті дії антагоністичних сил драми. Зіштовхуються між собою дві або більше дійові особи, погляди на світ або оцінки на одну й ту саму ситуацію. Як стверджує автор, за класичною теорією драматичного театру завдання театру полягає у репрезентації людської діяльності, показові розвитку криз, а також виникненню та розв'язанню конфліктів. Спираючись на положення Гегеля, він стверджує, що драматична дія не обмежується повільною звичайною реалізацією поставленої мети, а, навпаки, така дія знаходить своє нормальне місце у конфліктному середовищі з колізіями. Він також вважає, що дія є мішенню для окремих випадків, почуттів, характерів, які протидіють та протистоять їй. Конфлікти та колізії своєю чергою породжують інші дії та реакції, що у певний момент розв'язують попередні конфлікти та колізії. Тож виходячи зі сказаного вище автор робить висновок, що конфлікт став специфічною ознакою театру. Однак цей постулат відповідає лише драматургії дії (закрита форма). Для інших форм (епічність) та театрів азійських введення конфлікту та дії не характерне» [4, 229].

Патріс Паві вважає, що конфлікт виникає тоді, коли суб'єкт (хоч би якою була його природа) має певну конкретну мету (кохання, влада, ідеал), проте осягненню цієї мети «заважає» інший суб'єкт (дійова особа, психологічно-моральні перешкоди). Така опозиція переходить в особистий або «філософський» двобій між суб'єктами. Розв'язка суперечності буде або комічною та примиренською, або трагічною, коли жоден з суб'єктів не поступиться нізащо, бо вважатиме себе в разі програву приниженим.

Сучасна психологічна наука розглядає конфлікт як певну структуру: «У структурі конфлікту можна виділити такі основні поняття: учасники конфлікту, умови перебігу конфлікту, образи конфліктної ситуації, можливі дії учасників конфлікту, наслідки конфліктних дій... З точки зору соціаль-

ної психології, що досліджує особистісні, міжособистісні та міжгрупові конфлікти, найтипівішими сторонами конфлікту є окремі аспекти (риси) особистості, самі особистості та соціальні групи. За такої класифікації учасників можливі конфлікти типу: риса особистості — риса особистості, особистість — особистість, особистість — група, група — група. В соціально-психологічному плані учасники конфлікту характеризуються передусім мотивами, цілями, цінностями, установками тощо. Конфлікт суттєво залежить від зовнішнього контексту, в якому він виник і розвивається. Важливою складовою є соціально-психологічне середовище, що представлене різними соціальними групами з їх специфічною структурою, динамікою, нормами, цінностями та ін.» [6, 495-496].

Отже, ми наблизились до висновку, що конфлікт закладений у структуру драматургічного твору. Його не можна переробити на свій розсуд, привнести ззовні невласиві конкретному авторові риси реалізації або ігнорувати як такий. Конфлікт можна відтворити в сценічній дії, максимально наближаючись до авторського задуму твору. Можна навести приклад, коли бажання по-новому прочитати класичну п'єсу і здійснити сучасну постановку негативно впливає на дієве вирішення основного конфлікту у виставі: режисер в процесі аналізу п'єси Тургенєва приймає рішення «ввести» в систему координат автора дійову особу з п'єси Чехова. Тобто героєві тургенєвської п'єси надати риси характеру, манеру поведінки, спосіб вирішувати конфлікт, властивий чеховському герою. В результаті в чіткій, природній і органічній структурі взаємин персонажів з'являється «дике тіло» по суті нового персонажа. А в результаті порушується характер взаємодії, спотворюється наскрізна дія і, зрештою, руйнується авторський задум вирішення конфлікту. Така практика, що подається, як новаційна, не розкриває нових горизонтів прочитання тургенєвської п'єси, не забезпечує реалізацію постановки вистави, яка була б сучасною за засобами виразності і водночас передавала б дух та естетичні засади автора в координатах його творчої позиції. В наведеному прикладі відбивається тенденція сучасної режисерської практики, хоча вирішення проблеми постановки потрібно шукати не в «новаціях», а в глибинному аналізі структури драматургічного твору.

Визначний російський театральний режисер А. Д. Попов застерігав молоде покоління театральних діячів і наголошував на тому, що: «В усіх наших художніх школах, включаючи школи живопису, школи театральні, ми непогано навча-

ємо відтворювати натуру, тобто життя. І набагато гірше стоїть справа з умінням вивчати, бачити, осмислювати життя як найбагатший матеріал для творчості (переклад наш — А. З.)» [5, 293].

На підтвердження сказаного вище достатньо відвідати київські театри і переглянути вистави за чеховськими та тургенєвськими п'єсами. Новацій у цих постановках багато, а от авторський дух і витончена естетика, властива цим драматургам, зруйнована остаточно. Існує та набирає силу мода на постановку класичної п'єси в так званому «сучасному варіанті», що насправді має негативний вплив на театральний процес. Грішив у цьому напряму реалізації сценічного задуму й автор статті. Та з досвідом і плином часу усвідомлюється істина, що краще за драматурга не придумаєш.

Усі персонажі драматургічного твору задіяні в той чи інший конфлікт, а конфліктів у п'єсі зазвичай декілька. Основний конфлікт розвивається і відбувається у першорядних подіях і міцно пов'язаний з наскрізною дією, будучи основою всієї п'єси. Тоді як побічні конфлікти доповнюють і відтіняють основний. Автор створює художнє «мереживо», певний смисловий і образний малюнок протистояння і боротьби дійових осіб за свої інтереси, переконання, бажання, тобто ту мету, яку їм визначає драматург у певній структурі боротьби та протистояння.

Виникає питання: чи достатню увагу приділяють практики театального процесу моменту співвідношення дії персонажа в руслі основного конфлікту з його внутрішнім психічним конфліктом? А від розуміння і реалізації цього моменту залежить правдивість, переконливість і глибина психологічного малюнка ролі та реалізації задуму вистави в цілому. Визначний російський режисер і театральний педагог Г. А. Товстоногов глибоко розумів проблему і зауважував: «Істина, що п'єса — основа спектаклю, не потребує доказів. Але дуже часто п'єса не стає основою спектаклю. Думки автора п'єси зникають у спектаклі. Іноді це відбувається з волі режисера, частіше — проти його волі. Далеко не всі режисери вміють правильно прочитати, точніше — зрозуміти п'єсу й знайти її сценічне вираження. Висувати з п'єси мораль — нехитра справа. Однак знайти, побачити в ній іскри, що викреслюються силами, котрі зіштовхуються, справа непроста (переклад наш — А. З.)» [7, 63-64].

Для більшого розуміння цієї проблеми звернімося до сучасної психологічної науки. Визначення категорії конфлікту в психології збігається з філософським та загальноживим, але є й

уточнення, і певна специфіка розуміння питання. А саме: «Конфлікт — це суперечність, сутичка, покладена в основу сюжету художнього твору. Психічний конфлікт — внутрішні суперечності у психіці особи, суперечливі тенденції, настанови і емоції» [1, 570].

Для спеціалістів театральної справи має особливий інтерес саме конфлікт внутрішньо-особистісний: «як правило, породження амбівалентних прагнень суб'єкта. В психоаналізі З. Фрейда — споконвічна і постійна форма виникнення протилежних принципів, потягів, амбівалентних прагнень, у яких виражається суперечливість людської природи» [9, 215].

Глибоке вивчення того чи іншого психологічного типу не лише можливе через аналіз художнього твору, а навіть і бажане: «Саме таку можливість дають нам письменники. Вони не лише зображують чисто зовнішні вчинки генроїв, передають їхні слова і навіть висловлювання про себе самих, але й досить часто повідомляють нам і те, про що їхні герої думають, що відчувають і чого прагнуть, показуючи внутрішні мотиви їх вчинків. У персонажів художніх творів легше виявити вельми тонкі індивідуальні варіації (переклад наш — А. З.)» [2,15].

Тож, якщо моделювати поведінку сценічної особи в конкретних сценічних подіях, потрібно спиратися на життєву правду існування людини в певному конфлікті. Такий підхід стане суттєвою складовою, що забезпечить відтворення на сцені правдивого, органічного і переконливого образу.

В реальному житті у будь-якої людини наявний внутрішньо-особистісний конфлікт. Інакше кажучи, є щось таке у світосприйнятті, у стосунках з іншими людьми, у мотивації поведінки, що особистість приховує від оточення і вважає справою глибоко індивідуальною. А відтак людина вступає в той чи інший конфлікт, маючи конфлікт внутрішній.

Розглянемо цю методологічну проблему на матеріалі п'єси Івана Карпенка-Карого «Наймичка». Відома драма класика української драматургії, що свого часу підкорила серця глядачів не лише провінційних міст України та Росії, а й завоювала прихильність вибагливих шанувальників театального мистецтва Петербурга та Москви. У постановках драми «Наймичка», здійснених М. Л. Кропивницьким, блискуче втілили незабутні художні образи Марія Заньковецька, Панас Саксаганський, Микола Садовський та інші корифеї української сцени. У наш час інтерес до драми «Наймичка» не згасає і в навчальному процесі На-

ціонального університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого посідає чільне місце. Тож розглянемо співвідношення та взаємовпливи внутрішнього конфлікту персонажа з основним конфліктом п'єси на прикладі образу Василя Микитовича Цокуля.

У центрі сюжету драми стосунки між бідною і беззахисною сиротою Харитиною та багатим і цинічним хазяїном Цокулем. Між цими дійовими особами і розвивається основний конфлікт п'єси. Він реалізується в наскрізній дії, що зводиться до зусиль Цокуля оволодіти дівчиною і отримати плотське задоволення, а потім позбутися її, видавши заміж за Панаса. Цокуль продумав план цинічних вчинків до дрібниць, але, оволодівши тілом дівчини, не зламав і не підкорив її моральної чистоти та людської гідності. Харитина не бажає жити у гріху і вчиняє самогубство. Якщо вибудувати конфлікт п'єси, виходячи з цих засад, отримаємо схему — багатий і сильний нищить бідних і знедолених. Але головна подія драми Івана Карпенка-Карого примушує задуматись над глибиною сутністю людської природи.

Дійові особи драми «Наймичка» прагнуть щастя. Харитина палко і вірно кохає наймита Панаса і мріє про щасливий шлюб із парубком. Маруся повірила у щастя з Пилипом і покинула матір та рідний двір заради нього. Панас кохає Марусю і має надію одружитись і стати господарем. Мелашка теж кохає хазяїна, хоча це кохання — не безкорисливе.

Як мужчина, Василь Цокуль нещасливий. І не тому, що хвора його дружина, а тому, що в молодості щиро кохав дівчину, з якою мріяв пов'язати своє життя. Та цим намірам поклав край батько. Відбулося насилля над почуттями молодої людини, яке безпосередньо вплинуло на формування особистості юнака. Позитивний чи негативний герой драми «Наймичка» Цокуль? Ну, звісно ж, негативний! Відповідь напрошується сама собою. Адже він зневажає і експлуатує оточення, а бідну сироту спокусив та взяв силою, що призвело її до самогубства. Але ж у головному моменті п'єси затятий грішник, цинік та негідник кається! І робить це щиро і відкрито перед громадою, не намагаючись приховати від людей глибину гріха і жахиття злочину. З основним конфліктом п'єси все зрозуміло. А в чому ж внутрішній конфлікт Цокуля? А ось у чому. Батько нав'язав синові поняття, що в житті перемагає той, хто сильніший і багатший. Будучи людиною залежною і прив'язаною до господарства, молодий син сприйняв настанову батька, і вона стала домінантою у стосунках з

людьми. Але щире кохання до Мотрі залишило десь глибоко у душевних сховках відчуття щастя, що не згасає, а з роками раз у раз про себе нагадує. Наведу цитату з твору: «Багато я їх знав, а тільки це друга така, що як гляну, так аж душно стане! Ще Мотря була така, і як же я її любив, жениться хотів, та батько розрізнили <...> а вона покрилась, сердешна, і з малою дитиною кудись повіялась... Ох-ох-ох! Не моя вина, бо не моя була воля, а любив я її дуже». Почуття любові та провини «вибухнули» у сцені з аблакатом, коли Цокуль довідався, що Харитина — його дочка. Людяність перемогла підлість у душі, і герой п'єси покався.

Тож творення образу в процесі взаємодії внутрішнього особистого конфлікту з основним конфліктом п'єси породжують нову якість втілення сценічного образу.

Продовжимо розгляд запропонованої теми на матеріалі комедії Івана Карпенка-Карого «Мартин Боруля». Комедія написана у 1886 році і ось уже більше ста років не сходить зі сцени українських театрів. Її з успіхом ставлять як у провінції, так і в столичних театрах. І річ не тільки в блискуче виписаних характерах, гостро комедійних ситуаціях, істинно народній мові, а й в змістовності та глибині конфлікту, покладеного в основу комедії, який не втрачає актуальності в новітні часи.

Не раз доводилось чути від режисерів, досвідчених акторів та театрознавців думку, що комедія «Мартин Боруля» являє собою перероблену на український манер комедію класика світової драматургії Жана-Батиста Мольєра «Міщанин у дворянстві». Отож спробуємо порівняти сюжет, конфлікт та дієві колізії комедії славнозвісного француза, з одного боку, та корифея українського театру — з іншого. Те, що дія комедій розгортається у різних історичних епохах, у відмінних соціальних та побутових умовах та в різних місцях європейського простору — нас не повинно турбувати. Предмет нашого дослідження — природа та зміст конфлікту, проблема взаємодії персонажів у досягненні мети, яку визначив їм драматург, та спрямування сценічної дії для вирішення надзавдання п'єси.

Якщо в комедії Мольєра герой мавпує аристократичні звички, манери поведінки та зовнішні ознаки аристократичного світу і його дія спрямована на задоволення непомірних амбіцій та вигаданих цінностей, то герой комедії Мартин Боруля намагається відстояти честь свою і родини. Він не шкодує коштів на те, щоб через статус дворянина отримати захист своєї людської гідно-

сті. Тож відмінності у вибудовуванні конфлікту та його вирішенні у цих зовні схожих комедіях дуже суттєві. Які ж людські вади, риси характеру та манери поведінки висміює Іван Карпенко-Карий? Драматург висміює засоби, до яких удається Боруля у вирішенні конфлікту з дворянином Красовським. Мартин переносить зовнішній конфлікт у сім'ю. Починається «війна» з дружиною, дочкою, друзями і сусідами. І зрештою самотній у своїх пориваннях та намірах Боруля «вганяє» себе у важку хворобу. Нервова система не витримує дисбалансу бажань і можливостей, втрачається реальна життєва опора, нормальне існування втрачає сенс. Для повернення до звичного життя Мартинові слід вирішити свій внутрішній конфлікт. А полягає він ось у чому: людина з освітою і певним культурним рівнем знає, до яких засобів потрібно вдаватись у разі порушення її громадянських прав. Тобто дворянин має бути освіченою людиною. А Боруля замолоду захопився романтикою чумакування, потім одружився і узявся до господарських справ. Про свою освіту та освіту дітей ніколи не думав. А ж раптом «ударив грім». Новітні часи вимагають новітніх господарів. Тож тепер, коли відбувся конфлікт із володарем землі, на якій господарює Боруля, потрібно визнати, що життєві орієнтири були вибрані без урахування можливих ускладнень у майбутньому. Час безповоротно втрачений, і від амбіцій слід відмовитись, що герой комедії і робить у головній події п'єси. Лія боротьби за дворянство вичерпує себе текстом героя: «О-о-о! Нещасний хлоп, Мартин Боруля!.. Тепер ти бидло! Бидло! А Степан — теля!.. Згоріли... Тисяча рублів згоріла, половина хазяйства пропала, і все-таки бидло!».

Якщо в комедії Мольєра прийняти адекватне рішення героєві заважає нетямущість, то в комедії Івана Карпенка-Карого над здоровим глуздом бере гору впертість героя.

Активна взаємодія та співвідношення внутрішнього конфлікту героя з основним конфліктом п'єси призвели до нової якості усвідомлення героєм комедії неможливості здійснення його мети. А вирішення життєвої проблеми співіснування з оточенням Боруля вкладає у свої останні слова: «нехай вас бог благословить, та вчіть, вчіть дітей своїх, щоб мої онуки були дворянами».

Неймовірно цікаво і несподівано вибудований основний конфлікт у водевілі М. Л. Кропивницького «По ревізії». Невеличкий за об'ємом драматургічний твір настільки глибоко, переконливо і правдиво відтворює соціальну та психологічну атмосферу українського села 80-х років ХІХ століт-

тя, що маємо усвідомити і визнати непересічний талант батька українського професійного театру. У водевілі талановито змальовані не лише заплутані стосунки членів сільської громади, а й аспекти негативного впливу на українське національне життя адміністративних органів царського уряду. Благі наміри царизму налагодити самоуправління і представництво народу в органах земських управ розбиваються об стіну нерозуміння і несприйняття цих намірів. Адже з народом про його щоденні потреби і прагнення потрібно говорити його рідною мовою, а не мовою імперських канцелярій.

На перший погляд основний конфлікт водевілю моделюється автором навколо стосунків старшини з московкою Пріською. Голова управи намагається у будь-який спосіб добитись прихильності молодіці, а та в свою чергу відбивається як може від залицянь і погроз начальника. Тож наскрізна дія п'єси лежить у руслі реалізації амурних домагань та подоланні перешкод, які чинять на цьому шляху інші персонажі водевілю. Саме цим шляхом організації сценічної дії і пішов постановник вистави, яка була показана на сцені навчального театру Університету імені І. Карпенка-Карого декілька років тому. І що ж побачив глядач? Усі учасники вистави демонстрували непомірний потяг до горілки, що, зрештою, призвело до банальної «п'янки» та примітивної гульні, а геніальний твір Кропивницького був перетворений на видовище з «душком». На підтвердження критики вистави наведу приклад з конкретного епізоду. Солдатці Пріські пропонують випити чарку горілки, яку ставлять перед нею на лаву. Пріська підходить до лави, обома руками підхоплює її, піднімає до рівня обличчя і випиває чарку одним махом, не відриваючи її від лави! Просто цирковий трюк!.. І таких «кунштюфів» було декілька. Подальша дія водевілю організовувалась у подібний спосіб. В результаті перегляду у глядача справилося враження, що дійові особи водевілю або вже закоренілі алкоголіки, або такі, що мають ними стати. При цьому соціальний зміст та ідейна спрямованість п'єси втрачаються. Але, придивившись уважно до поведінки старшини управи, помічимо, що начальник готовий відвертати увагу на будь-яку справу, навіть дурницю, аби забути про реальні обов'язки, що їх він повинен виконувати.

У зазначеній вище постановці режисер зігнував внутрішній конфлікт персонажа. А полягає він у тому, що старшина — «не на своєму місці». Він не здатен виконувати покладені на нього обов'язки хоча б через те, що не володіє державною мовою імперії. Він не розуміє змісту доку-

ментів, які постійно надходять до управи і ховає їх подалі з очей. Зрозуміло, що ніякі вказівки, вимоги та директиви начальства не виконуються. Тобто відбувається імітація діяльності органів самоуправління на місцях. А звідси і комічність ситуацій, у які потрапляють персонажі. По суті старшина не хоче проводити ревізію, бо не здатен і не може організувати адміністративну роботу. А застілля, залицяння і веселе проведення часу — це засіб не робити справу. Так минають дні, місяці, роки, а змін у налагодженні життя пореформеного села не відбувається. Іншими словами — корабель пливе без вітрил і без керма.

Драма Івана Карпенка-Карого «Бурлака» — яскравий приклад глибокого проникнення в особливості суспільних та морально-етичних стосунків на селі у 80-ті роки XIX століття, котрі були обумовлені новими формами самоуправління. Здавалося, що відміна кріпосного права і часткова передача землі у володіння сільських громад призведуть до розвитку нових, більш демократичних стосунків між селянами, відродять справедливість, підвищать продуктивність праці та створять, нарешті, умови процвітання українського села. Але не так сталося, як бажалось. У новітні часи виокремилися люди з середовища селян, які поставили собі за мету збагатитися за рахунок односельців, не гребуючи ніякими засобами. Іван Франко надзвичайно високо оцінював художні достоїнства драми «Бурлака» та вважав її «найбільше політичною з усіх п'єс Карпенкових».

По суті проблеми, що відображуються у драмі «Бурлака», не втрачають актуальності і в наш час. У сучасній Україні події на селі розгортаються так, що деякі голови сільрад підкупом захоплюють посади, а потім розпоряджаються землею і матеріальними цінностями на свій розсуд заради особистого збагачення. А правова система держави своїм невтручанням сприяє негативним процесам, бо зацікавлена матеріально. Тож Іван Карпенко-Карий ще наприкінці XIX століття відчув і передбачив больові зони суспільних стосунків на селі в сучасній Україні.

Давайте визначимо основний конфлікт драми «Бурлака». Старшина Михайло Михайлович, під'явши під себе громаду села, зіткнувся з серйозною протидією Опанаса Зінченка, який стоїть на позиції — «перед законом усі рівні». Щоб переобрати старшину-злодія і захистити селян, громада має прийняти консолідоване рішення. В цьому разі конфлікт не особистий, а суспільний. Чию позицію підтримає громада, той і перемає у протистоянні.

Наскрізню дію п'єси очолює голова волості, а суть дії в тому, що Михайло Михайлович вирішує всі громадські справи на свою користь, нехтуючи при цьому законом. Протистойть його діям бурлака Зінченко. Він знає, що громада має право переобрати голову, але для цього треба розбудити свідомість односельців, які втратили почуття справедливості, бо бояться будь-якої влади. Отож ідеться про боротьбу за громадянську єдність, стійкість і цілеспрямованість у вирішенні внутрішніх загроз і проблем суспільства. Де ж у цій системі складних взаємин персонажів, перипетій, ситуацій, поліфонії конфліктів творча пожива для фантазії режисера та емоційних прагнень актора у задумі образу вистави?

Придивімося пильніше до персонажів, котрі очолюють основне протистояння у п'єсі. Це — з одного боку, старшина земської управи Михайло Михайлович та член сільської громади Опанас Зінченко — з іншого. Більша частина селян тягнуть руку за старшиною, а найбільш свідомі — за бурлакою. Опанас Зінченко прекрасно розуміє, у яку важку справу втрутився, але не може і не хоче кривити душею. Проблеми близьких йому людей та односельців він сприймає як особисті й готовий за них боротись до останнього подиху. Але ж він знає, що більшість односельців бояться влади і не скоро зможуть і відчують себе громадянами. Старшина теж знає, що незгуртованість і роз'єднаність громади грають на його користь і користується цим. Отже маємо конфлікт між людиною, що готова служити громаді на совість, і злодієм, який, прикриваючись посадою старшини, вчиняє злочини задля особистого збагачення, руйнуючи тим самим суспільний лад. Постає діалектичне питання про гармонію особистого і громадського у житті людини. Наше приватне життя тісно пов'язане з громадським. Там, де порушуються громадянські права, найчастіше можливе і грубе втручання у особисте життя членів громади. Вирішення цієї проблеми гостро стоїть перед українською спільнотою і в нашому непростому сьогоденні. Постає питання: які обставини спонукають людину до злочинної діяльності? По-перше — це безкарність у суспільстві. Злодій думає: «А може не попадусь!» Така ситуація дає надію крадієві уникнути покарання. По-друге: на злочин штовхає непомірна жадібність, обумовлена низьким рівнем культури і громадянської свідомості. А це — питання підвищення рівня культури і громадянської свідомості. Наведу цитату з першої дії: «Ехе-хе! Діла, діла! Коли то ти їх покінчаєш? І усе є, благодарить бога, а ще мало!

Що б то задовольниться. Отже ні, така вже пелька людська несити. Другу тисячу доклав, а хліб та скот продам, то з баришів закладу третю, і всі гроші громадські треба здать у казначейство, щоб не скушали. Ще щоб не пійматься! Хоч і не покажеш виду, що страшно, а на душі якийсь неспокій раз у раз: ну, як начальство довідається, що я на громадські гроші баришую, пропаде багато праці! Наче аж легше, як тільки подумаєш, що вернеш гроші — і гріхів ніяких! Поможи, боже! Тоді вже не буду зачіпачь казенних грошей». Старшина знає, що діє протизаконно і у разі офіційного викриття доведеться відповідати за беззаконні дії. Але він переконаний, що на його місці будь-хто вчинив би так само. У цьому його внутрішній конфлікт.

Спираючись на проведений аналіз конфлікту доходимо висновку, що Опанас Зінченко діє впевнено і послідовно, керуючись морально-етичним законом, що надає йому сили і, зрештою, приводить до перемоги. А старшина Михайло Михайлович терпить фіаско, бо уже не може зупинитись у своїй злочинній діяльності. Збагачення за рахунок односельців так захопило і змінило його натуру, що стало домінантою його життя. Він уже не може змінити обставини, які сам створив.

Українська класична драматургія — невичерпна криниця художніх типів та характерів найрізноманітнішого гатунку, і завдання викладача використовувати це багатство на благо розвитку театру та культури взагалі.

Народний артист України Іван Мар'яненко залишив нам безцінні спогади про те, як працював над виставою організатор та керівник першої трупи корифеїв: «Як режисер, Кропивницький насамперед прагнув вірно розкрити глядачеві ідею твору. Тому в роботі з акторами він багато уваги звертав на психологічне розкриття образів. Він вимагав простоти, органічності і водночас виразності, соковитості, багатства нюансів. Такі вимоги він ставив не тільки до виконавців головних та другорядних ролей, а навіть до учасників масових сцен. У п'єсах історично-побутових та мелодрамах Марко Лукич, добиваючись трохи піднесеного тону всієї вистави, разом з тим нещадно боровся з фальшивим пафосом, що в декого з акторів підміняв правду почуття. Проте психологічні п'єси, як “Глитай”, “Доки сонце зійде, роса очі виїсть” та “Олеся”, подавались інакше: вони звучали стриманіше, сконденсованіше, з максимальним психологічним заглибленням.

Робота над п'єсою провадилась у такий спосіб. Насамперед читали п'єсу, визначали її ідею,

обговорювали час і місце події, що треба сказати виставою, якими засобами зацікавити, схвилювати глядача, виявляли, які сторони борються в п'єсі між собою і рухають дію. Потім Марко Лукич давав характеристику кожного сценічного образу і визначав його місце в п'єсі, розподіляв ролі. Після цього знов були читки, під час яких визначались взаємини і кульмінаційні моменти в боротьбі дійових осіб» [3, 32–33].

Маємо усвідомити і погодитись із тим, що наприкінці XIX століття рівень режисерської практики українського театру був на високому рівні. В процесі реалізації творчого задуму вистави М. Л. Кропивницький звертався до фундаментальних положень сценічного мистецтва, які не втрачають актуальності й сьогодні.

Передати молодому поколінню живий інтерес до своєї національної культури та навчити поцінувати та правильно використовувати здобутки наших славних попередників — мета, що потребує копіткої роботи, терпіння та наполегливості.

Звернення театральних колективів Києва, Львова, Івано-Франківська, Херсона, Харкова та інших міст саме до класичної української п'єси породжує прекрасні вистави, що користуються любов'ю і незмінним успіхом у сучасного глядача. Серед таких хотілось би відзначити вистави: «Кайдашева сім'я» за однойменною повістю І. Нечуя-Левицького у постановці Петра Ільченка (Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка, Київ), «Украдене щастя» І. Франка у постановці Федора Стригуна (Національний

академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької, Львів), феєрія-бурлеск за мотивами поеми І. Котляревського «Енеїда» у постановці Ростислава Держипільського (Академічний обласний музично-драматичний театр ім. Івана Франка, Івано-Франківськ), «Житейське море» І. Карпенка-Карого у постановці Оксани Стеценко (Національний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, Харків).

Використовуючи новітні засоби виразності і вирішуючи основний конфлікт п'єси в усій глибині його сутності, твориться сучасний український театр.

### Джерела та література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. — К. : Ірпінь, ВТФ «Перун», 2009. — 1736 с.
2. Леонгард К. Акцентуированные личности ; [под ред. Блейхера В. М.] / К. Леонгард. — К. : Вища школа, 1989. — 374 с.
3. Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі / І. О. Мар'яненко. — К. : Мистецтво, 1964. — 289 с.
4. Паві Патріс. Словник театру / Патріс Паві. — Л. : Видав. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. — 639 с.
5. Попов А. Д. Творческое наследие / А. Д. Попов. — М. : ВТО, 1980. — 478 с.
6. Психологія ; [за ред. Ю. Л. Трофімова.]. — К. : Либідь, 2000. — 558 с.
7. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены / Г. Товстоногов. — Л. : Искусство, 1984. — Т. 1. — 304 с.
8. Філософський словник ; [за ред. Шинкарука В. І.] — К. : Голов. ред. УРЕ, 1973. — 600 с.
9. Шапар В. Б. Сучасний тлумачний психологічний словник // Х. : Прапор, 2007. — 640 с.