

страшна» [3, III, 206]. Однак не дивлячись на те, що повість Коцюбинського проймає дух легенд, повір'їв, але водночас у ній відзначається «історико-етнографічна точність зображення», оскільки це входить у творчу настанову автора.

Список використаної літератури

1. Історія релігії в Україні: В 10 т. / За ред. Б. Лобовика. – К.: Укр. центр духовн. культури, 1996. – Т. 1: Дохристиянські вірування. Прийняття християнства. – 384 с.
2. Калениченко Н. Л. Михайло Коцюбинський: Нарис життя і творчості. / Н. Л. Калениченко. – К.: Дніпро, 1984. – 189 с.
3. Коцюбинський М. М. Твори в 7 т. / М. М. Коцюбинський. – К.: Наукова думка, 1973–1975.
4. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / Упоряд. А. П. Пономарьов та ін. – 2-е вид. – К.: Либідь, 1992. – 639 с.
5. Философский словарь / Пер. с нем. Под ред. Г. Шишкоффа. – 22-е изд., перераб. – М.: Республика, 2003. – 575 с.
6. Філософський енциклопедичний словник / НАН України. Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди; наук. ред.: Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. – К.: Абрис, 2002. – 743 с.
7. Франко І. Я. Зібрання творів у 50-ти томах. / І. Я. Франко ; ред. кол.: І. І. Басс, М. Д. Бернштейн ; гол. ред.: Є. П. Кирилюк ; ред. кол.: [та ін.], АН Української РСР, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка.– Київ : Наукова думка, 1976.
8. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Образ людини в творчості письменника / О. Черненко. – Нью-Йорк – Мюнхен: Сучасність, 1977. — 143 с.
9. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы / О. Шпенглер; пер. с нем. С. Э. Борич. – Минск.: ООО «Попурри», 1999. – 720 с.
10. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності: (Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст.). / Н. М. Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
11. Євшан М. Критика, літературознавство, естетика / М. Євшан; упоряд., передм. та прим. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – 659 с.

Лілія Гладунова

ПРОБЛЕМА ЖИТТЄВОГО ВИБОРУ МИТЦЯ (КОНФЛІКТ У ДРАМІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ ВІДМІДЬ»)

Доля митця – неоднозначна. Зазвичай, людина навіть не може зрозуміти, що це: великий дар чи прокляття? Наснага творити стає першопотребою у житті, проте подекуди письменники, художники або композитори кажуть, що цей «Божий Дар» зламав їхнє життя. Створюючи великі шедеври, людина так чи інакше має розплатитися за вічну славу, яку вона віднайде. Розплатитись відсутністю матеріального достатку, нерозумінням чи презирством сучасників або ж нещасливим коханням та самотністю. Що робити митцеві, чия душа не може існувати без творчості і який не може і не хоче жертвувати своїм життям та сім'єю? Проблема життєвого вибору митця розглядається у цьому дослідженні. Володимир Винниченко, без сумніву, є одним з найобдарованіших українських письменників. Він

посідає виняткове місце в українській літературі і, особливо, в історії української драматургії, українського модерного театру. Іван Франко зазначав: «...Серед млявої, тонко-артистичної та малосилої або ординарно шаблонваної та безталанної генерації сучасних українських письменників раптом виринуло щось таке дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а сипле його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом, як саме життя, в суміш, українське, московське, калічене й чисте, як срібло, що не знає меж своїй обсервації і границь своїй пластичній творчості, і відкіля ти взявся у нас такий?...»[16, 348]. Винниченко-драматург усвідомлював, що український театр треба європеїзувати, надати йому філософської глибини, гостроти морально-етичних колізій, динамізувати дію. Наскільки це вдалося, свідчить той факт, що його п'єси посіли провідне місце в репертуарах "Молодого театру" Леся Курбаса, стаціонарного українського театру М. Садовського та драматичного театру імені І. Я. Франка. Твори драматурга були популярними не лише в тогочасній Україні, але й за її межами. Відомий літературознавець Костюк [7, 136] зазначав, що з особливим успіхом у країнах західної Європи йшли драми Винниченка "Чорна Пантера і Білий Ведмідь", "Закон", "Брехня". Їхня тематика, як і тематика інших творів письменника і драматурга, була присвячена дослідженню людської особистості, морально-психологічним випробовуванням внутрішніх сил людини в боротьбі за утвердження свого "я".

Поняття «конфлікт» є ключовим для розкриття обраної проблеми, вважаємо за потрібне розкрити його значення. Категорія конфлікту є визначальною у драматичному творі. За літературознавчим словником-довідником, конфлікт – це зіткнення протилежних інтересів і поглядів, загострення суперечностей, що призводить до активних дій, ускладнень, боротьби, супроводжуваних складними колізіями. Подано класифікацію конфлікту, в основі якої сфери життєдіяльності людей (виробничі, громадські, політичні, побутові). Вони творчо трансформовані уявою митця відповідно до його задуму і реалізуються передусім у сюжеті. Власне, тому сюжет трактують як форму художнього освоєння і здійснення конфлікту. Художній конфлікт, як створений письменником енергоносій художнього світу, має в собі зародок цілісності твору, авторського світобачення, естетичну мотивацію всіх компонентів твору [5, 372]. Через це подані нижче класифікації автори «Літературознавчого словника-довідника» вбачають недосконаліми:

- за тематикою (виробничі, політичні, побутові, морально-етичні);
- типовістю (типові, нетипові);
- питомою вагою у структурі твору (головні, другорядні);
- за сферою побутування (зовнішні, внутрішні);
- за гранями духовного світу (конфлікт між розумом і почуттям, обов'язком і честю);
- за приматом біологічного і соціального в людині (сексуальні потяги, фізіологічні потреби, моральні норми, політичні догми).

З погляду художнього втілення цих різновидів, дійсних чи створених уявою письменника, літературознавці передусім цікавляться двома типами конфлікту:

1) Конфлікти, персоніфіковані в групи дійових осіб з певними яскраво окресленими характеристиками, що діють у відповідних обставинах;

2) Конфлікти, текстуально матеріалізовані в системі багатоголосся, яке відтворює автор від себе чи через оповідача, ліричного героя у формах сповіді, монологу, опису, медитації тощо.

Ім'я Володимира Винниченка також згадується у довіднику [5, 373]. В українській літературі В. Винниченко відкрив глибини психологічних, морально-етичних, ідеологічних конфліктів, які драматизували розповідь, оповідь, монолог.

В. Сахновський-Панкєєв визначає конфлікт як «рушійну силу драми» [12, 11], виділяє те, що саме «в ньому – серцевина драми, її сенс, її моральний пафос». У своїй праці «Конфлікт. Композиція. Сценічне життя» В. Сахновський-Панкєєв вказує на деякі невірні [12, 37] концепції щодо визначення поняття конфлікт. Зокрема, що конфлікт – це зіткнення драматурга з тим, що заважає затвердженню нового: з людьми, їхніми звичками, побутом. Конфлікт, безумовно, є ширшим поняттям, аніж система драматичних помилок, сутичок, які вбирає в себе фабула. Але конфлікт за своїм внутрішнім змістом ширший за авторське ставлення до зображеного. Він вбирає у себе багато протиріч, які можуть і не бути передбачені самим автором, а іноді відкривають своє істинне значення лише в історичній перспективі. Об'єктивний зміст драматичного конфлікту може виявитись більш глибоким, аніж суб'єктивне уявлення автора про життєву «модель», що лежить його основі. Це не означає, що драматичний конфлікт у драмі тісно не пов'язаний зі світобаченням самого автора.

Отже, що конфлікт – це найвищий ступінь виявлення драматичних протиріч; його виникненню передують драматична колізія. Вона створює певний збіг обставин (подій), вимагають від героя вольового рішення – вибору шляху. Якщо герой вирішує протидіяти обставинам, починається драматична боротьба і колізія перероджується у конфлікт. Тобто колізія виникає у силу збігу обставин, а конфлікт у силу рішення героя. Саме у конфлікті герой виступає як особистість та індивідуальність.

Два основних джерела конфлікту визначив ще Г. В. Ф. Гегель [4, 548–549]. Перше – це боротьба інтересів. Добиваючись поставленої мети, людина зіштовхується з іншими людьми, цілі яких протилежні до її прагнень. Тому дії драматичного героя зустрічають супротив, що переростає в протидію. Так конфлікт охоплює суттєві протиріччя дійсності та виражає їх через приватне зіткнення героїв за конкретним приводом. Друге джерело – «розлад характерів». Досягаючи поставленої мети, драматичний герой подекуди має внутрішні психологічні протиріччя. Ця боротьба може стати конфліктною основою драми, може зайняти другорядне місце у розвитку конфлікту, а може взагалі зникнути на певному етапі.

Відомий літературознавець В. Халієв у своїй книзі [17, 133–134], узагальнюючи праці з теорії драми Арістотеля, Б. Шоу та інших, виводить типологію конфлікту, співвідносячи його з двома типами дії – внутрішньою та зовнішньою. Він виділяє два типи конфліктів. Перші – це конфлікти-казуси: локальні та змінні, закриті у межах певного збігу обставин. Їх можна розрішити волею окремих людей. Другі – конфлікти субстанційні, тобто протиріччя життя. Вони або ж універсальні та незмінні, або ж виникають згідно з надлюдською волею природи або історії, але не завдяки вчинкам и діям людей. Конфлікт драматичний являє собою порушення світового порядку або у якості риси самого світового порядку, свідокство його недосконалості.

Дослідник В. Нефед [11, 73] також пропонує свою класифікацію конфлікту. Він розподіляє їх на антагоністичні та неантагоністичні. Антагоністичний частіше за все будується на двох принципах. Перший принцип – це конфлікт між групами людей, що знаходяться на прямо протилежних ідейних, класових, соціальних позиціях. Цей конфлікт – відкритий, має гостру інтригу, активну дію, цікавий сюжет та багато подій. Другий принцип

– це конфлікт, що відбувається в душі людини. Це часто прихований конфлікт, що розгортається більш повільно, але не менш гострий та напружений, так як йде з процесом зміни або ломки характеру. Неантагоністичний конфлікт являє собою конфлікт, що виникає у душі людини як результат боротьби людини за найкраще у самому собі, за внутрішнє, духовне, моральне самовдосконалення.

Драматургія В. Винниченка має свої певні особливості. По-перше, характери антигероїв виступають у багатьох ускладнених іпостасях, з розмаїттям зовнішніх і внутрішніх їх виявів тощо. По-друге, антиподи конфлікту змальовані без прикрас і мають у собі глибокі непримиренні зіткнення. Але нелегко віднайти вираження конфлікту у конкретній суперечці головного героя с навколишнім середовищем або ж двох непримиренних таборів. Таким чином, нерідко справжні причини, які спонукають до розвитку дії, знаходяться десь поза сферою зіткнень героїв. Поетика такого роду конфлікту відзначається посиленою увагою до "бісовського" начала в душах і свідомості. Також драматургія Винниченка вирізняється гостротою проблем, глибиною психологічних екскурсів, відсутністю шаблонності, образним мисленням, "новими горизонтами" і "обріями", з яких глядач має змогу проникати в глибини світу підсвідомості.

Літературознавець Л. Мороз [9, 115] помітила "вічну суперечність трансцендентального плану". Тобто боротьбу чоловічого та жіночого начал, між висотою творчості й приземленістю побуту, між вірністю сім'ї і поза сімейними стосунками тощо. В аналізованому творі, смерть Лесика була викликана саме суперечностями цього плану.

Також категорія конфлікту стає визначальною для класифікації драматичного спадку Володимира Винниченка. Дослідник Ю. Смолич [14, 121] поділяє усю драматургію В. Винниченка на три види відповідно до домінуючих типів конфлікту на рівні змістової організації проблематики:

- 1) Психологічні драми ("Брехня", "Щаблі життя", "Пригвождені", "Чорна Пантера і Білий Ведмідь");
- 2) Драми з морально-етичною та революційно-соціальною тематикою ("Великий Молох", "Memento", "Базар", "Дочка жандарма", "Гріх");
- 3) Сатиричні п'єси ("Молода кров", "Співочі товариства»).

Об'єктом дослідження є драма Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Вона була написана на початку ХХ століття, коли особливої гостроти набув новий заклик модерністів «мистецтво заради мистецтва». Це означало принципову зміну (традиційних для українських письменників) стосунків «автор–народ». Від беззаперечного служіння першого другому, до перехід митця в стан медіума, що знаходить зв'язок з Космосом, аби передати його духовні потенції тому, хто доторкається до мистецтва. Володимир Винниченко перебував в епіцентрі загального європейського мистецького дискурсу. Тому він ніяк не міг не описати проблему, що хвилювала мистецьку богему. Свою власну інтерпретацію, виражену в екстремально-напружених обставинах і ситуаціях, письменник представив у драмі «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Цією п'єсою Винниченко фактично очолив новий стильовий напрям – символістської драми. Уже на рівні вибору та створення характерів персонажів видно, що вони усі наділені багатозначністю у трактуванні. Це є однією з ознак символу. Один із найавторитетніших дослідників спадщини письменника Г. Костюк [6, 135], пише: «Ні одна п'єса ні одного українського драматурга за всю історію української літератури не може похвалитися такою сценічною біографією».

Драма «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» складається із чотирьох дій. У центрі сюжету родина українських емігрантів, що живуть в Парижі: невизнаний геній – Корній Каневич (Білий Ведмідь), його дружина Рита (Чорна Пантера), їхній малолітній син Лесик та матір головного героя Ганна Семенівна. Вони потрапляють у скрутну ситуацію – син тяжко захворів, йому потрібно змінити клімат або хлопчик помре. Родина у скруті. У цей час Корній починає малювати своє геніальне полотно (скорботну дружину з дитиною на руках). Для оплати лікування та виїзду з Парижа потрібна велика сума грошей. Тут проявляється натура митця, він відмовляється їхати та продавати незакінчене полотно. Окрім цього навколо героїв точаться різні інтриги за участю актриси Сніжинки та критика Мулена. Рита, розізлившись на чоловіка, покидає сім'ю, проте швидко повертається. Кульмінацією п'єси стає момент, коли Сніжинка та її коханець Янсон пропонують позичити Риті гроші, аби вона могла виїхати із сином закордон, за умови, що її чоловік залишиться в Парижі. Роздратований відмовою дружини, Корній пропонує їй віддатися Мулену за гроші, на які вона зможе вилікувати сина.

Уже з I дії п'єси автор занурює глядача у конфлікт. Експозиція у класичному її варіанті – відсутня. Тільки з реплік персонажів та окремих авторських ремарок ми дізнаємось про причини зародження конфлікту. Тут ми маємо перманентну напругу, що досягається за допомогою накладання трьох конфліктів [8, 163].

Беручи до уваги класифікацію, подану у літературознавчому словнику-довіднику, визначаємо, що перший конфлікт – побутовий (за тематикою), типовий (за типовістю), другорядний (за сферою побутування у творі), персоніфікований в групі дійових осіб. За класифікацією В. Халізева, він є конфліктом-казусом. А за поданою класифікацією В. Нефєда, він виступає у творі як антагоністичний. З одного боку, він виникає через ревності Корнія Каневича своєї дружини Рити до критика Мулена. З іншого – підозри Рити щодо невірності свого чоловіка, який, на її думку, не байдужий до Сніжинки. Це основа дуже складної колізії, що має вирішити поставлені драматургом питання.

«Рита (обережно, лукаво): Ти ревнуєш?

Корній: На, маєш... От єсть... Уже... Хаі Як же, розуміється, до всякого французика. А, дай мені спокій. Тільки я от тобі скажу: коли я тобі вже нелюбий, ти вперед мені скажи, а потім уже що хочеш. От. А інакше... негарно. І месє Мулен може полетіти догори ногами от туди на вулицю. От і вже...» [3, 2].

«...Рита: Ні, тільки зразу! Ні?.. Ні?.. (*Дрижить вся*). Добре... (Кладе дитину на канапу). Візьміть, мамо, Лесика. (*До Корнія*). Чудесно. Тобі, розуміється, більше хотілося б з цією проституткою...» [3, 13].

Беручи до уваги класифікацію, подану у літературознавчому словнику-довіднику, визначаємо, що другий конфлікт – філософський (за тематикою), нетиповий (за типовістю), другорядний (за сферою побутування у творі), персоніфікований в групі дійових осіб. За класифікацією, В. Халізева він є конфліктом-казусом. А за поданою класифікацією В. Нефєда, він виступає у творі як антагоністичний. Він філософський, пов'язаний з осмисленням сутності мистецтва та набирає свого розвитку переважно в епізодах зі Сніжинкою і Муленом. Автор виражає його у формі поліфонії – мовного прийому, що дозволяє побачити увесь спектр поглядів на явище за дуже короткий проміжок часу. Тобто слово, яке, крім свідомості мовця, несе в собі «чужу» свідомість, насажену духовними колізіями та ідейними конфліктами [5, 373].

«**Сніжинка:** Ех, Білий Медведю, скували ви себе лікарями, Лесиками, пелюшками! (Дивиться з сміливим викликом на Риту). Артист мусить бути вільним од усього і жерцем тільки краси! Правда, сер Блек?...» [3, 6].

Третій конфлікт – найгостріший. Беручи до уваги класифікацію, подану у літературознавчому словнику-довіднику, визначаємо, що третій конфлікт – морально-етичний (за тематикою), нетиповий (за типовістю), головний (за сферою побутування у творі), текстуально матеріалізований в системі багатоголосся. За класифікацією В. Халізева, він є конфлікт-казус. А за поданою класифікацією В. Нефєда, він виступає у творі як неантагоністичний. Конфлікт між почуттями та обов'язками батька і бажанням закінчити полотно. Саме він викликає у читача відчуття неприродності, жорстокості і аномальності. Цей конфлікт підтверджує думку літературознавця Л. Мороз. Тут ми бачимо боротьбу чоловічого та жіночого начал, суперечності між вірністю, відповідальністю перед сім'єю та поза сімейними стосунками.

«**Корній:** Та що ти говориш?! Щоб я продав це полотно! Нескінченим?! Та як же це можна? Що ти говориш? Ха! Щоб я продав це полотно. От узяв і продав, і все. Наче старі штани... От – це есть! От то-то! Ха-ха-ха!..» [3, 11].

Названі конфлікти в драмі надзвичайно тісно переплетені. У цю мережу майстерно вплетені й цілий ряд мікроконфліктів, які дозволять розкрити увесь спектр паризького богемного світу. Але найголовніший конфлікт безумовно – це «людяність і чисте мистецтво». Саме його розв'язка найбільш цікавить автора.

Корній Канєвич, який нібито переконаний у пріоритетності мистецтва над реальним життям, переживає душевні муки. Внутрішній конфлікт буквально роздирає його. Адже продаж незакінченого полотна означає смерть для Корнія-художника. Але не в його словах, а у репліках Сніжинки ми виявляємо ідею служіння вищій красі, яка нічого спільного з людськими земними потребами немає. Саме Сніжинка є каталізатором у цьому конфлікті. Кожна Зустріч Корнія з нею – крок до втрати людяності, або з іншого боку наближення до «ідеалу чистого мистецтва». До того ж конфлікт загострюється вибором Корнія між двома гарними жінками. Якщо Корній і не переживає душевні муки, то це стосується перш за все його підсвідомих потягів до дружини, право власності, на яку викликає у ньому божевільні ревності. Він ладен пожертвувати полотном, аби тільки повернути дружину.

«**Корній** (хрипло, голосно): Ну, а тепер весь квит на моє полотно... На полотно.

Мулен (розтеряно): На полотно?

Рита хутко підіймається й напружено застигає.

Корній: Так, на моє полотно. Не вартє?... Програю, ваше полотно і... Чорна Пантера. Виграю... моє полотно... і... Чорна Пантера...» [3, 20].

Але батьківський інстинкт у головного героя притлумлено [8, 165]. Як би не намагався Корній переконати самого себе, що він любить свою дитину, це звучить нещиро. Для нього Лесик – лише матеріал для створення шедевру. Це говорить про повну безвідповідальність його як чоловіка та батька перед родиною. Рита безнадійно звертається до людяності свого чоловіка.

«**Рита:** Ти безчестям сім'ї хочеш купити собі артизм свій?...» [3, 27]

Можемо зробити висновок, що муки ближніх – ціна можливості реалізувати геніальність художника [8, 167]. Винниченко максимально підігрує напругу на сцені. Практично уся ІІІ дія – двобій Рити і Корнія, який ставить на карту честь своєї дружини и життя власної дитини.

«**Корній:** Ну, так от: ти мусиш піти до Мулена, продатись йому і взяти для сім'ї й для мене грошей. І вже.

Рита (*пронизана жахом*): Корнію, що ти говориш?!!

Корній: Я говорю те, що говорю. Дай свою честь для сім'ї, для мистецтва, для мене...» [3, 27].

«**Рита:** (*біля картини, зупиняючись. Люто*). Смерть твоєму полотну!

Корній: Рито! Не смій! Чуєш?! Клянуся, я в ту ж мить своїми руками задушу Лесика, як поріжеш! Одійди!

Рита: Лесика? Ти?!

Корній (*грізно*): Даю тобі слово! Даю тобі клятву, що в ту ж мить задушу. Хай буде, що буде! Одійди от полотна! Я тобі кажу, одійди краще! (*Несамовитий і рішучий*)...» [3, 28]

У IV дії, аби підкреслити драматизм, автор використовує 2 ракурси зображення [8, 168]: інформативного та фабульного.

Перший постає з розповіді матері Корнія Ганни Семенівни про смерть Лесика. Про незрозумілу поведінку Каневича, про одержимість Рити, яка не дозволяє Корнію виходити із кімнати.

Другий – з чергового зіткнення двох непримирених позицій, які визначають головний конфлікт твору. Сніжинчина переконаність в абсолютній свободі митця від земних потреб та ситуація, яка виникла в сім'ї знов спонукають Корнія до вибору. Тільки цього раз він втрачає свободу буквально, бо Рита обмежує можливість його пересування.

І перший, і другий ракурси зображення цілком підпорядковані наміру Рити, котра, незважаючи на стан афекту (викликаного смертю сина) цілком усвідомлено готується до помсти. Вона присипляє увагу чоловіка. Адже, незважаючи на кохання до Корнія, материнський інстинкт не може пробачати вбивства дитини. Якщо до смерті Лесика Рита всіма можливими способами намагалася його врятувати, то після неї – уся її увага спрямована на знищення можливості відходу від загальнолюдських цінностей. За допомогою прийому ретардації (сцени Корнія і Рити, де вони намагаються віднайти останні рисочки страждання на полотні) можна досягнути безглуздість ідеї «чистої краси».

«**Рита:** Хочеш? Хочеш? Я покладаю його на те саме місце і схилюсь над ним... А ти будеш кінчати. І завтра, і післязавтра: ми не дамо його, поки не скінчимо... Всю ніч, весь день будемо робити... Ти мусиш скінчити... Ти не віриш мені? Я правду говорю. Я хочу все тобі віддати, все, все... Все для мистецтва: сім'я, труп дитини, мій одчай – все йому... Я не сміюсь, Нію, не сміюсь, я правду говорю, я вже вірю, що треба нову форму сім'ї цілком нову. І до Мулена, як хочеш, тепер піду. Я все буду робить уже... Хочеш, хочеш?...» [3, 34].

Ця ж затримка витримує читача у напрузі до останньої хвилини. Винниченко вирішує головний конфлікт твору і дає відповідь на запитання «Якому Богу служити?»: Рита вбиває себе і свого чоловіка і розрізає ножем полотно. А це означає, що автор зробив свій вибір на користь гуманістичної сутності одного з найзагадковіших проявів людського духу.

Список використаної літератури

1. Барабан Л. Драматургія Володимира Винниченка: свіжий погляд / Л. Барабан // Літературна Україна. – 2002. – № 18 – С. 6.
2. Винниченко В. Драми / В. Винниченко. – К.: Сакцент Плюс, 2012. – 352 с.
3. Винниченко В. Чорна Пантера і Білий Ведмідь/ В. Винниченко. –К.: – Дзвін, 1918. – 37 с.

4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель; за ред. М. Лівшица – М.: Искусство, 1968. – Т. 3: 1971. – 621 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Гром'як, Ю. Ковалів, Ф. Погребенник та ін.]; за ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко. – [2-е вид.]. – К.: Академія, 2006 – 752 с.
6. Гуменюк. В. Європейська модерна драма як тло творчих пошуків Володимира Винниченка / В. Гуменюк // Всесвіт. – 2002. – № 2.- С. 169-180.
7. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба : дослідження, критика, полеміка / Г. Костюк. – Нью-Йорк : УВАН, 1980. – 283 с.
8. Макарова Т. Володимир Винниченко про добро, зло та духовність/ Т. Макарова // Література. Фольклор. Проблеми поетики: збірник наукових праць. – К.: Акцент, 2006. – № 24 – С. 481–488.
9. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст. : навч. посіб. для студ. ВНЗ / Н. Малютіна . – К.: Академвидав, 2010. – 253 с.
10. Михида С. Слідами його експериментів: змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка/ С. Михида. – Кіровоград: Центральне Українське видання, 2002. – 192 с.
11. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд»: парадокси драматургії В. Винниченка / Л. Мороз. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. – 208 с.
12. Мороз Л. Загадки Володимира Винниченка: (драматичні твори письменника) / Л. Мороз // Слово і час. – 1993. – № 5 – С. 40–46.
13. Нефед В. І. Размышления о драматическом конфликте/ Володимир Іванович Нефед. – Мінск : Наука и техника, 1970. – 120 с.
14. Сахновський-Панкєєв В. Драма. Конфлікт. Композиція. Сценическая жизнь / В. Сахновський-Панкєєв. – Санкт-Петербург: Искусство, 1969. – 231 с.
15. Свербілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс кати чи жертви? / Т. Свербілова // Слово і час. – 1993. – № 5 – С. 32–40.
16. Смолич Ю. Нові п'єси В. Винниченка (Над, Великий секрет, Кол-Нидре)/ Ю. Смолич // Українське літературознавство. – 1993. – № 57. – С. 118–134.
17. Франко І. Новини нашої літератури / І. Я. Франко – К. : Вік, 1906. – 411 с.
18. Халізов В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Халізов. – М. : Издательство МГУ, 1986. – 260 с.
19. Халізов В. Теория литературы/ В. Халізов. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
20. Халізов В. Драма как явление искусства / Халізов В. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.

Павло Гуца

«ЛЕКСИКОН ІНТИМНИХ МІСТ» ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА ЯК СВОЄРІДНЕ ВХОДЖЕННЯ УКРАЇНИ В ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Семилітня праця знаного патріарха Бу-Ба-Бу, відомого письменника, есеїста, перекладача, активного учасника літературного процесу постмодерного періоду Юрія Андруховича завершилася публікацією книги «Лексикон інтимних міст». Починаючи від заголовка й авторського жанрового визначення, – «довільний посібник з геопоетики та космополітики», – андруховичевий том нагадує добру зарядку для інтелектуальних вправ у царині наукової інтерпретації особливостей книги і, передусім, її жанрової специфіки та тематологічних аспектів ідейного змісту.

Поверховий аналіз змушує volens nolens передусім звернути увагу на конструкцію книги, що складається з «ПЕРЕДМОВИ типу ІНСТРУКЦІЇ», «ДОДАТКУ: МІСТА, ЯКИХ