

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4Укр) 6

ЕКСПЛІКАЦІЯ КОНФЛІКТУ ЯК РУШІЙНОЇ СИЛИ ДІЇ У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ДІАСПОРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

(на матеріалах творів Є.Карпенка, Л.Полтави, В.Чапленка)

О. І. Семак

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57*

У статті на матеріалі п'єс Є. Карпенка, Л. Полтави, В. Чапленка досліджується взаємозв'язок драматичної дії і конфлікту. Застосований підхід дає підстави говорити про драматичну дію як засіб розкриття конфлікту.

Ключові слова: композиція, конфлікт, драматична дія, діаспора.

Сьогодення у його політичному, соціально-економічному та культурному вимірах видається доволі проблематичним. Очевидною є антропологічна криза на всіх рівнях життєздійснення людини, в якій вона опинилась внаслідок нівелювання власної духовної природи, втрати духовних орієнтирів самовизначення та саморозвитку. Останні репрезентують духовну культуру національної спільноти, до якої належить конкретна людина і яку впродовж свого життя вона збагачує власною творчою активністю. Попри вагоме історичне доленосне досягнення – незалежність України як держави, – яке маємо ми, українці, сьогодні відчувається гостра необхідність актуалізації духовної спадщини українського народу з метою залучення кожного українця до первинного джерела національної самобутності, що сприятиме усвідомленню своєї національної вартості та особистісної відповідальності за долю власного народу. Бо ж не даремно сказано: «Свобода завойовується зброєю, але зберігається, відстоюється культурою».

Творча спадщина представників діаспори першої половини ХХ ст. є вагомим внеском у національну культуру, адже в ній відображено внутрішній світ тієї частини української спільноти, яка пережила глибокий душевний біль втрати батьківщини. Останній, очевидно, й позначився на літературному спрямуванні авторських творів – драматургії.

Об'єктивна оцінка драматургії української діаспори, висвітлення її специфічних характеристик вимагає зусібичного вивчення зображених у творах художніх конфліктів. Необхідність їх пізнання пояснюється тим, що правильне «прочитання» конфліктів художнього твору часто визначає «місце, яке буде відведене твору, та й самому письменнику в літературному процесі» [1, 88]. Сказане в найбільшій мірі стосується драматургії, оскільки, за словами Л. Толстого, «драма є конфлікт» [2, 4].

Аналізуючи художній конфлікт у творі, послуговуємося твердженням про те, що це багатопланове утворення із різнорівневими зв'язками є «важливим засобом організації художнього матеріалу і виявлення в ньому необхідного центра «фокусування» [3, 6]. «Розвиток конфлікту обумовлює не тільки зв'язки і протиріччя художніх образів, але й співвідношення окремих сторін, компонентів літературного твору, його внутрішню будову» [4, 96]. Ґрунтовне дослідження категорії конфлікту потребує уваги до взаємозв'язків цього утворення із іншими компонентами твору.

Співвідношення конфлікту і драматичної дії видається одним із важливих питань, вивчення яких сприяє глибшому розумінню специфіки драматичних творів діаспори. Увага до такого співвідношення тісно пов'язана із самою природою драми, адже «драма – це художній твір, в якому життєва історія не тільки висказана словами, але також виражена дійством, причому дійством драматизованим. Її основою, об'єктивною умовою її виникнення є не просто суперечності, протиріччя життя, а тільки ті з них, що несуть в собі печать справді драматичного» [5, 8]. Найголовніша риса художньо довершеної драми – наявність напруженої драматичної дії, відсутність якої веде до епічності творів. Драматурги зазвичай висвітлюють «не лише зміни в життєвому становищі людини, що здійснюються зусиллями її волі, але й всі інші форми активності ж життєво-практичної, вольової, зовнішньої, так і інтелектуальної, емоційної, себто внутрішньої» [5, 23].

В основі внутрішньої організації твору як певної послідовності перебігу та розгортання дії лежить конфлікт, певна суперечність у стосунках між героями, що мотивує той чи інший розвиток дії. Конфлікт у драмі завжди здійснює конструктивну функцію, задаючи напрям драматичній дії, а розкриття конфлікту відбувається якраз через неї, адже вона втягує в себе все, що зображено у творі. Драматична дія зазвичай включає не лише живий ланцюг зовнішніх подій, але й переживання, душевні стани зображуваних персонажів, і взагалі все те, що є передумовою до визрівання конфлікту. У ході розвитку дії виявляються все нові і нові сторони конфлікту, який має наскрізний характер. Сфера драматичної дії значно ширша, ніж показ вчинків героїв-антагоністів.

В основу концепції драми науковці зазвичай ставлять драматичну дію (Г.-В.-Ф. Гегель, Ф. Геббель, Б. Шоу, А. Чехов), проте підходи до її розуміння різні. На думку Г.-В.-Ф. Гегеля, драматична дія виникає «не із зовнішніх обставин, а із внутрішньої волі і характеру» [6, 548] і ґрунтується на боротьбі за досягнення своїх інтересів. Німецький теоретик Франц Геббель вважав, що «драмі доступні не тільки дія і конфлікт у звичному смислі, але й у стражданнях, себто діяння і конфлікт, звернені до внутрішньопсихологічної сутності. Головне в драмі – це «внутрішня подія», «справжня внутрішня дія» [7, 582]. Бернард Шоу у своїй праці «Квінтесенція ібсенізму» заперечує концепцію дії та драматичного конфлікту, і загалом схему канонічної п'єси, протиставляючи їй драму, що ґрунтується не на перипетіях зовнішнього діяння та конфліктах, а на

дискусії, та, в кінцевому рахунку, на конфліктах, що витікають із зіткнення різних морально-етичних чи духовних ідеалів» [8, 68]. У конструюванні драматичного конфлікту може бути різна «акцентація його зовнішнього і внутрішнього начала, але в принципі вони мусять бути взаємопов'язані, взаємопідпорядковані, взаємозумовлені і, по суті, конче необхідні для драматургічного твору» [9, 51].

Для драматургії діаспори першої половини ХХ ст. характерна тенденція до поєднання зовнішньої та внутрішньої дії з превалюванням останньої та її психологізація.

Так, конфлікт твору Є. Карпенка «Білі ночі» увиразнений не лише на рівні розвитку сюжету, він побутує у психологічній сфері, коли поряд із зовнішньою драматичною дією існує внутрішнє відтворення психологічних конфліктів. Єдність зовнішнього та внутрішнього конфліктів дуже добре простежується у драмі через дії Іро, Вірляни, Няні, які лише відзеркалюють їхні душевні поривання. Зовнішній конфлікт, побудований на стосунках трьох в любовному трикутнику (Іро, Вірляна, Ріта), має ще й інший, екзистенційно-метафоричний план. Досягнути двоплановості в інтерпретації конфлікту вдається завдяки організації драматичної дії за принципом «статичного театру» М. Метерлінка, коли «навмисно відхилено будь-яку дію, і час розтягується, летиться як поезія» [9, 272]. Досконалість твору, на думку М. Метерлінка, вимірюється тим, наскільки вдається уникнути «слів, що називають в ньому вчинки» [9, 271]. Автор подає стосунки трьох схематично, драматична дія на рівні фабули майже відсутня. Її рух передається через «езотеричне містичне мовлення» [9, 272] персонажів, яке важко зрозуміти поза контекстом. Характер висловлювань персонажів спонукає до множинності смислотворення. «Є. Карпенко дуже прискіпливо добирав для цього символістські засоби (не лише на рівні образної системи, а й на рівні діалогічного й монологічного мовлення), навіть своєрідну систему пристрастей, що дає можливість безпосередньо включати емоції дійових осіб у розвиток драматичної дії, у розгортання драматичного конфлікту... автор конструює драматичну дію і конфлікт за принципом одвічного протистояння не стільки протилежних сил, характерів, ідей та світоглядів, скільки внутрішніх протиріч, психологічної боротьби самої особистості» [10, 196].

У вступі Сави Крилача робиться спроба зрозуміти глибинний смисл конфлікту через переосмислення образів твору. Іро бачиться ним як володар духу, що намагається відтворити колишню велич, Ріта – сумління Іро, що усвідомлює власну недосконалість. Вірляна – недосяжний для звичайного смертного ідеал краси та любові. Символічний зміст несуть в собі образи Няні, Юнака, Йони. Прагнення Іро до ідеального духовного буття людини виводить назовні ряд протиріч, що спонукають до напруженої внутрішньої боротьби. Ланцюг подій – приїзд Юнака – розмова Іро з Вірляною – танець Вірляни та Юнака – відбиває хід думок головного персонажа, намагається виявити життєву істину, розгледіти її в глибинах людської підсвідомості. «Структуротворчим засобом драма-

тичної дії стає екзальтований пафос вибухових емоцій у ліричному висловлюванні, що будується за принципом градації» [9, 273]:

«Ріта. Та я ж...Я! Ось огляньмось...(Хапко поринає в спогади, втягуючи з собою й Іро.) Глибока північ...Велично зійшло криваве сонце й благословило нашого Кохання гріх...Його перші обійми, жагу...Ми загубимо землю... Грім... Блискавиці... Огневі бурі...Якийсь храм. З сонців панікадила.. Ангели.. (Замовкла.) Ось огнева колісниця Пророка перед нас... Іро. (Хапко.) Ха-ха!...І ми з тобою в неї не сіли...

Ріта. (Швидко.) Ні, ні! Ой-ой! – як вона нас несла!.. Ми ж губили небо за небом.. І ти... оп'янів, згубив голову... І тому винна я...Бо ж довела я тоді твої пристрасти» [11, 18].

Умовною залишається розв'язка конфлікту: завершення зовнішньої драматичної дії – від'їзд Вірляни – не вирішує духовних шукань героя.

«Зовнішня дія, заснована на динаміці вольових досягнень та перипетіях, як видно, втратила свою колишню універсальність і зайняла в сучасному мистецтві місце скромніше, ніж те, на яке воно претендувало в естетиці Гегеля. Афористичне гегелівське судження про дію як рухому колізію, виходить, одностороннє і неповне; в процесі і в результаті одиничних людських звершень конфлікти можуть (як в первинній реальності, так і в мистецтві) явно виявлятися, залишаючись, по суті, незмінними. І чим глибша колізія, тим важче їй втілитись в традиційній "гегелівській" дії, спрямованій до розв'язки» [12, 160].

Хоча одною із найпоширеніших тем, які розроблялися нашими драматургами в еміграції, на нашу думку, залишалася тема національної боротьби, джерелом драматизму у цих п'єсах частіше виступали не стільки прямі соціальні чи національні революційно-збройні протистояння, скільки проблеми та протиріччя психологічного, ідейно-естетичного характеру, які лише впливали із зовнішнього протистояння. Хід драматичної дії в таких творах визначався не тільки зовнішньою боротьбою, що становила суть зовнішньої дії твору, але й конфліктом внутрішнього плану. В п'єсах досліджуваного періоду поряд із сюжетною подією рушієм конфлікту виступають полеміка, роздуми персонажів про причини поразки в національній боротьбі, які, на думку багатьох авторів, містяться в складі характеру українця. Завдяки такому підходу драматургам вдавалося повною мірою розкрити глибинний зміст конфлікту, представленого у творах, та уникнути спрощеності драматичної інтриги, схематизму передачі конфлікту та категоричності його вирішення.

Наприклад, у п'єсі Леоніда Полтави «Чого шумлять дуби» розгортання морально-етичного конфлікту відбувається завдяки поєднанню ідеологічних суперечок персонажів із розвитком зовнішньої дії. Дія п'єси побудована як переплетення політичної та любовної інтриги, а політичний конфлікт накладається на конфлікт морально-етичного змісту. Канву твору становлять події 1946 року – переселення українців з Лемківщини до СРСР. І хоча розвиток конфлікту відбувається в ідейно-позиційній площині, автору вдається уникнути плакатності, статичності, оскільки джерелом драматизму у творі стає також протиріччя предмет-

но-побутового та психологічного плану. В перших двох діях драматичний конфлікт не має чітко означеної двополюсності, бінарність позицій, яка веде до спрощення конфлікту, простежується лише у третій, останній, дії. І лейтенант червоної армії Воля, і учасниця революційних подій Михайлівна, сперечаючись із переконаною комуністкою Ганною, не відрікаються від комуністичних ідеалів, хоча інтуїтивно відчують їхню фальш.

Зображення лінії кохання Воля – Ганна показує, як під впливом комуністичної ідеології кохання втрачає свій глибинний сутнісний смисл: «ВОЛЯ: Мати біля себе ціле життя емведівську шпигунку... Ні, ні... Бідна моя громадська діячка... Навіть хустину вишила червоною зіркою» [13, 8]. Надмірна ідеологізація краде в жінки її призначення. Протиріччя підсилює контраст між словами про щасливе життя в СРСР, які безупинно передають по радіо, і самим життям, коли учасниця революції комуністка Михайлівна не має за що жити в "квітучій" країні Рад.

У третій дії, яка відбувається на Лемківщині, глядач разом із Ганною, Михайлівною та Волею має можливість спостерігати за запеклою боротьбою антагоністичних сил. З одного боку – це енкаведисти на чолі із Криловим, зрадник Бук, з іншого – повстанці УПА, селяни Лемківщини, сотник УПА, який раніше під виглядом журналіста підкинув листівки лейтенанту Волі. Такий сюжетний хід служить унаочненню дискусій персонажів, поданих у попередніх діях і зберігає драматичну напругу до самого фіналу. Аналізуючи процес переселення лемків з точки зору загальнолюдської моралі, Ганна, яку партія в ролі вчительки послала на територію Польщі, все більше переконується в цинічності, облудності комуністичної ідеології. У центрі уваги опиняються внутрішні переживання героїні, через які утверджується авторська ідея національного відродження України.

Драматурги в еміграції переосмислювали пережиті ними події не лише з точки зору українця, а й з точки зору екзистенції самої людини. Багатовекторний конфлікт їхніх творів включає в себе не лише політичні, а й світоглядні, морально-етичні та психологічні протиріччя.

Хоча розвиток драматичної дії героїчної опери «Мар'яна» Л. Полтава базує на подіях Другої світової війни – боротьбі українських повстанців із більшовицькими та німецькими загарбниками, драматична дія не тотожна своєму реальному аналогу. Складність зображення людського життя досягається через введення подвійного конфлікту екзистенційного змісту. Його особливість виявляється в поєднанні побутового та політичного планів. Перший план драматичної дії є певною мірою обмежений зосередженням уваги на побутовому конфлікті між братами, а другий набуває широти зображення і проектується у площину історичного, соціально-політичного становища народу в цілому. Конфлікт розгортається то на родинному подвір'ї, то в приміщенні німецької комендатури, то в повстанському загоні, що дозволяє автору в такий спосіб чітко виокремити ідейні позиції персонажів. Два брати та їхня сестра Мар'яна виявляють різні переконання. Григорій – український патріот-

повстанець, Мирон лаштується в червоні партизани, він – вірний СРСР. Мар'яна намагається їх помирити, щоб урятувати єдність родини: «Брати! Облиште суперечку/ Вона нічого вам не дасть,/ Крім ненависти./ Йде фронт – і падає держава./ Подумайте, як врятувати родину,/ Бо без родини –/ І держава не воскресне» [14, 7]. У ремарці автор застерігає: «Знову вибухає сварка між братами, і Мар'яна даремно намагається їх помирити, бо це боротьба ідей» [14, 3]. Ідейна заданість характерів виразне полюси наскрізного конфлікту з добrotною бінарною основою.

Для надання динамічності розвитку конфлікту автор вводить образ Демона. Цей символ сприяє ширшому тлумаченню конфлікту твору: «Демон зі скелі сміється з людей. Він носій нещастя для всіх, для всього людства, той, хто служить нині на користь одним, щоб завтра служити на користь їхнім ворогам» [14, 3]. Образ Демона «проектуює» систему українських подій на реальність ХХ ст., і завдяки цьому національне наповнення конфлікту набуває загальнолюдського звучання.

Окремі сюжетні епізоди служать ілюстративним матеріалом для загальної концепції твору. Так, після відречення Мирона від своїх раданофільських поглядів і приєднання до табору повстанців між командиром та Демоном відбувається діалог, в якому екзистенційна проблема вартості людини досягає кульмінаційного моменту: «Командир: Нова людина в табір наш прийшла. Демон (зі скелі): Убийте! Командир: Любіте людину. Демон: Убийте!» [14, 26]. Опозиційні образи Григорія та Мирона єднає образ Мар'яни. Її смерть остаточно змінює погляди Мирона: «Я смерті заслужив – але хотів би жити. З моєю смертю згине і родина. Хто ж берегтиме те, що берегла сестра» [14, 26]. Епізод урятування переодягненого шпигуном священника витлумачує загальну концепцію твору – зло маскується під найсвятіше, закрадається в душі людей.

Багатовекторний конфлікт першої половини ХХ ст., зображений у творах, включає в себе світоглядні, морально-етичні та психологічні протиріччя людини, яка перебуває на чужій землі, але думкою живе в Україні. Притаманна європейській драмі початку століття переакцентація подієвості від зовнішньої дії до виявлення внутрішнього світу персонажа знайшла благодатний ґрунт у драматургії діаспори, представників якої до переосмислення власної долі та життя всієї держави спонукали пережиті події. Відбувається переоцінка життєвих орієнтирів, зокрема, питання вибору та відповідальності, провини і свободи. Усвідомлення проблеми буття нації і проблеми буття людини взагалі дозволяє драматургам у творах синтезувати національне із загальнолюдським, виводячи проблему людського існування на якісно новий філософський рівень. Тому й зустрічаємо у драмах відсторонення від зовнішньої дії, коли справжні причини, які детермінують розвиток дії, є за межами конфліктних зіткнень персонажів, а сам конфлікт існує на горизонтальному та вертикальному рівнях. Це давало можливість розкривати специфічність людської екзистенції.

Так, конфлікт драми В. Чапленка «Чий злочин?» ґрунтується на внутрішньопсихологічних чинниках, хоча автор не відмовляється від зовнішньоподієвого розвитку колізії. Бінарність опозиції «українське село-комуністичний режим» лише виокремлює психологічний стан головного героя, який знаходиться в центрі морально-етичного конфлікту. Подібно до п'єс В. Винниченка, конфлікт драми зорганізований на горизонтальному та вертикальному рівнях. Зовнішнє протистояння (Річицький – селяни його рідного села) лише допомагає краще зрозуміти внутрішнє протистояння (конфлікт між почуттям страху і почуттям приналежності до рідного народу, який відчуває Річицький). Таким чином, хід драматичної дії визначається не лише зовнішніми чинниками, але й внутрішніми суперечностями. Душевне роздвоєння, емоційні переживання головного героя детермінують розвиток драматичної дії. Доводячи свою вірність комуністичним ідеалам, Річицький все більше перетворюється на злочинця. Своєрідним каталізатором душевного стану головного героя виступає Таїса, вчителька, в яку закоханий Річицький. Дослідження взаємин між цими героями демонструє глибинні основи конфлікту. Страх і кохання визначають дії Річицького. Глибокий страх перед тим, що Таїса – сексотка, а також бажання довести їй, що для комуніста не має значення національність та батьківщина. Твір починається споминами Річицького про дитинство, проведене в селі Баштани, в яке він присланий партією організувати сільське господарство. Крок за кроком він руйнує ідилічний образ українського села, змальований Таїсі. Він відбирає в селян останній хліб, за його наказом вішають односельця Супруна, вбивають селянина Хорішка. Селяни, які спочатку покладають великі надії на колишнього земляка, а тепер представника ЦК, розчаровуються і ненавидять Річицького. Таїса: «Не лякаю, мій більшовичку коханий, а тільки випробовую. Я хочу впевнитись, чи ти таки справжній більшовик... Чи ти щиро руйнуєш той ідилічний хутір, що його так недавно вихваляв (Сідає на лаву). Я все-таки думаю, що це тобі не легко дається. Справді-бо: ще вчора ти з насолодою слухав цвіркунів, що сиділи під оцим-о (показує кивком голови) порогом, захоплювався ніжним піянісимо жаб'ячої музики, а сьогодні руйнуєш ці пороги, розкидає греблі на куркульських ставках із тими жабами...» [15, 251]. Лише в тюремній камері до нього приходять прозріння, хто ж така Таїса: «Твоє сумління. Ти думав, що я сексотка, а я твоє сумління» [15, 262]. На показовому суді, який відбувається в рідному селі Річицького, Таїса виступає головним свідком і засуджує Річицького до смерті. Катастрофічність фіналу доводить незнищенність моральних засад людського існування, їх верховенство над будь-якою ідеологією.

На нашу думку, філософське осмислення долі людини і народу у драматургії досліджуваного періоду внесло епічний компонент у драматичну дію, зокрема у конфлікт. Епізація драматичної дії у творах І. Багряного, М. Мирського, В. Винниченка виявлялася через об'єктивізацію «полеміки персонажів (через відокремлення повідомлення і події розказування), чим досягався ефект множення точок зору»[9, 246]. Цей при-

йом дозволяв авторові вкласти нове розуміння змісту конфлікту, передати його епохальний характер. Філософські роздуми автора, подані в ремарках, стають епіцентрами конфлікту. Особливість їх у тому, що вони сприяють глибокому дослідженню конфлікту, структурній цілісності твору.

Проаналізувавши драматичні твори означеного періоду крізь призму взаємозв'язку «конфлікт-драматична дія», можемо формулювати такі висновки:

У драматичних творах чітко простежується взаємозумовленість структури конфлікту і драматичної дії. Відзначається співіснування традицій реалістичної та модерної драми, що означає конфлікт як зіткнення об'єктивної та суб'єктивної реальностей буття людини. Тематичний зміст конфлікту визначають драматичні дії, що ґрунтуються на реальних подіях національно-визвольної боротьби початку століття та утвердження загальнолюдських цінностей в умовах повсякденного існування. Ідейно-естетичну наповненість конфлікту у творах забезпечує драматична дія, яка об'єднує кілька подієвих планів. Внутрішня і зовнішня дія органічно переплітаються, що сприяє розширенню радіусу конфлікту та надає йому більшої глобальності. Вияв позицій конфліктуючих сторін відбувається посередництвом так званої «вербалізованої дії» – словесної полеміки, яка демонструє їх ідейне протистояння. В умовах словесної полеміки зображується еволюція ціннісно-сислової сфери свідомості героїв. Маємо підстави говорити про взаємозумовленість структури конфлікту та драматичної дії. Відзначаємо співіснування традицій реалістичної та модерної драми, коли розвиток конфлікту зумовлюють не лише безпосередні дії, а й внутрішня боротьба, протистояння моральних позицій.

Література

1. Погрибный А.Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – К., 1981. – 198 с.
2. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. – М., 1983. – Т.15.
3. Солоухін В. Слово живое и мертвое. М., 1976, с. 10-11.
4. Храпченко М.Б. Типологическое изучение литературы и его принципы // Проблемы типологии русского реализма. – М., 1969.
5. Хороб С.І. Українська драматургія: Крізь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми). – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – 199 с.
6. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4-х т. – М., 1971. – Т.3.
7. Геббель Ф. Избранное: В 2-х т. – М., 1978. – Т.2.
8. Шоу Б. О драме и театре. – М.: Изд-во иностран. л-ры, 1963. – 600 с.
9. Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса: Астропринт, 2006. – 350 с.
10. Хороб С.І. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – 199 с.

11. Карпенко Є. Білі ночі. – Відень, 1920. – 48 с.
12. Хализев В.Г. Драма как род литературы. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
13. Полтава Л. Чого шумлять дуби. – Париж: Театральна бібліотека, 1950. – 31 с.
14. Полтава Л. Мар'яна. – Лондон: Накладом української видавничої спілки, 1955. – 27 с.
15. Чапленко В. Драматичні твори. – Монтерей, 1963. – 307 с.

**ECSPLICATION OF CONFLICT AS MOTIVE FORCE OF
ACTION IN DRAMATIC NOVELS OF DIASPORA OF THE
FIRST HALF OF THE XX CENTURY
(on materials of works E.Karpenko, L.Poltava, V.Chaplenko)**

O. I. Semak

*Pricarpathians national university named by Vasiliy Stefanic,
t. Ivano-Frankivsk, st. Shevchenko, 57; tel. +380(342)59-60-74*

The article has the investigation of the correlation of action and conflict based on the material of the dramas of Y.Karpenko, L.Poltava, V.Chaplenko. This approach gives us an opportunity to speak about dramatic action as the motive power of conflict.

Key words: *composition, conflict, action, diaspora.*