

УДК: 821.161.2+811.161.2

Олена Ліпінська

ПОСТМОДЕРНА МАНЕРА ДРАМАТУРГІЧНОГО ПИСЬМА ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА: ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ РИСИ

Порушено проблеми інтермедіального аналізу драматургії Валерія Шевчука. Розмежовано поняття інтермедіатива для цитат, взятих з інших мистецтв поряд з інтертекстом, визначено їхні спільні та відмінні риси. На основі драматургічних творів Валерія Шевчука визначено специфічні ознаки індивідуальної манери авторського письма. Встановлено, що джерелами інтертексту письменника є твори літератури, філософії, психології; сюжети, мотиви, образи Біблії, стародавніх міфів, української народної казки подано у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій.

Ключові слова: інтермедіальність, інтермедіатив, інтертекст, міжтекстові зв'язки, драматургія Валерія Шевчука.

Твори В. Шевчука завжди були в центрі уваги літературної критики. Його творчості присвячені наукові розвідки Г. Сивоконя, В. Фащенко, А. Погрібного, Г. Штоня, В. Панченка, Л. Тарнашинської, Р. Багрій, В. Балдинюк, Н. Козачук, Р. Корогодського, Н. Євхан та ін. У дисертаційних дослідженнях розглядалися морально-філософські аспекти фольклоризму сучасного українського роману (Г. Насмінчук), з'ясовувалися моделі національної ідентичності в історичній прозі письменника (Л. Донченко), аналізувалися аспекти історичного епосу Валерія Шевчука в синхронічно-діахронічному зрізі (Т. Бледних), досліджувалися моделі історії в сучасній українській прозі (З. Шевчук), художні засоби притчі в осмисленні історії (Г. Полякова), художні сновидіння у творах митця (Т. Жовновська, Н. Фенько), особливості демонологічного дискурсу (О. Карпова), компаративні аспекти (Н. Ліщинська), системотворчі моделі ідеографії письменника (І. Приліпко), необарокові (Н. Городнюк, О. Солецький), екзистенційні риси творчості (А. Горнятко-Шумилович). Але інтертекстуальний аспект творчості митця досі був обділений увагою науковців, тоді як для його поезики він є чи не центральним. Поодинокі розвідки (Л.О. Донченко „Художня модель національної ідентичності в прозі Валерія Шевчука”, І.Л. Приліпко „Системотворчі моделі ідеографії Валерія Шевчука”, Н. Козачук „Поетика української інтелектуальної прози 1960–90 рр.” та ін.) стосувалися переважно прозових творів, але саме драматургія одного з кращих представників української літератури ХХ – ХХІ століття Валерія Шевчука, на наш погляд, напрочуд цікава для вивчення специфіки інтертекстуальності й має подальші перспективи дослідження. Мета нашої роботи – комплексний аналіз інтертекстуальності драматургії Валерія Шевчука. Потрібно розрізнити поняття інтертекстуальності та

інтермедіальності. Таке розмежування було проведене ще Ю. Мюллером. Він визначав інтертекстуальність як взаємодію вербальних текстів, а інтермедіальність – як кореляцію різнорідних мідіа-каналів. „Інтермедіальність – це наявність у художньому творі таких образних структур, які несуть у собі інформацію про інший вид мистецтва...” [10, с. 153].

Задля досягнення окресленої мети передбачено виконання таких завдань: уточнити сутність понять „інтертекстуальність”, „інтермедіальність”, їх характерні ознаки та форми прояву в художніх творах; встановити особливості художнього втілення інтермедіальності у драматургії В. Шевчука; визначити роль міжтекстових зв'язків; обґрунтувати інтермедіальні риси як ознаки постмодерної манери письма письменника.

Сам письменник говорив про те, що його твори не належать до масової літератури: „Я належу, здається, до того рідкісного в українській літературі типу письменників, для яких головним у творі є його естетичний, мистецький рівень...” [9, с. 54].

Поняття „інтертекстуальність” увійшло в широкий науковий обіг наприкінці 1960-х років і з того часу знаходиться в центрі уваги дослідників. Термін було уведено теоретиком постструктуралізму Ю. Крістевою у статті „Бахтін, слово, діалог і роман” (1967) на основі аналізу праці М. Бахтіна „Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості” (1924). Як відомо, М. Бахтін розробив теорію поліфонічності тексту з центральним поняттям „чужого слова”. Він доводив, що кожний вислів є ланкою в ланцюзі й не повинен розглядатись окремо; йому ж належить ідея „неоднорідності тексту” й наявності кількох „текстів у тексті”. І хоча саме Ю. Крістева першою ввела поняття інтертексту, дехто з учених, зокрема І. Ільїн, охарактеризував його як дуже формалістичне, бо воно передбачає лише взаємодію та взаємозапозичення між художніми текстами, тоді як навіть М. Бахтін уже зазначав: „Якщо розуміти текст широко, як будь-який пов'язаний знаковий комплекс, то й мистецтвознавство (музикознавство, теорія й історія образотворчого мистецтва) має справу з текстом” [1, с. 281].

У подальшому засновники постструктуралізму та постмодернізму (Р. Барт, М. Ріффатер, Ж. Дерріда, Р. Мойзес, М. Фуко, Ю. Крістева та ін.) уточнили тлумачення категорії інтертексту, охарактеризували й визначили різновиди інтертекстуальності в художній літературі, розширивши межі взаємодії тексту з іншим текстом до тексту з іншими видами мистецтв. Та незважаючи на велику кількість праць, що існують і з'являються останнім часом („Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти” В.А. Просалова, О.С. Бердник, „Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми” М.О. Шаповал, „Біблійний інтертекст творів Л.М. Андреєва і М.О. Булгакова” Г.О. Крапівник та ін.), проблеми інтертекстуальності не розв'язані остаточно, наприклад, майже немає відповідних досліджень в Україні щодо інтермедіальності. Про інтермедіальність як інтертекст можна говорити, відзначаючи здатність

різних художніх систем перекодовувати значення у знакову систему мови. Ю. Лотман зазначав, що, розуміючи певний об'єкт як текст, „ми передбачаємо, що він якимось чином закодований... Але сам цей код нам невідомий – його ще потрібно буде реконструювати, ґрунтуючись на даному нам тексті” [6, с. 149]. Інтермедіальність розширює діапазон кодування тексту. У таких творах інтермедіатив розглядається як текст, ключ до якого знаходиться в інших видах мистецтв. Н. Фатєєва зазначала: „Не менш розповсюдженими у поезії і прозі є інтермедіальні семантичні фігури, в основі образності яких лежать семіотичні переноси, базою яких служить порівняння виражальних засобів різних мистецтв” [11, с. 153].

Інтермедіативи збагачують, але одночасно й ускладнюють звичайну структуру тексту, оскільки для їх розуміння потрібно мати відповідний культурний багаж, якщо можна так висловитися. Текст спонукає читача до взаємодії, робить його співавтором. Без розкодування прихованих знаків такий твір буде значно бідніший або й узагалі хибно „прочитаний”. Виходячи з того, що інтермедіальність є особливим видом інтертекстуальності, уже в самих назвах творів помічаємо відповідні маркери: „Сад” („Сад...” Г.С. Сковороди, автобіографічна повість самого В. Шевчука), „Брама смертельної тіні”, „Кінець віку (Вода життя)” (Святе Письмо) тощо. Назви дають певне уявлення не лише про проблематику творів, а й загалом про їх поетику, в чомусь близьку до поетики сюрреалістичного малярства. Письменник використовує жанри, характерні для різних видів мистецтв. Так, драма „Мізерія”, перший варіант її – етюд „Алімпій”. Етюд, за визначенням (франц. вивчення, дослідження) – у музиці, малярстві, графіці, скульптурі – твір, що дає поверхове, фрагментарне уявлення про зображувану митцем натуру, картину, настрій. У літературі – невеликий за обсягом, переважно безфабульний твір настроєвого характеру...” [5, с. 358]. Етюд – це залучення образних ресурсів з інших видів мистецтва. „Панна квітів” – феєрія з прологом і антипрологом. Драма-феєрія – один із жанрових різновидів, що базується на фантастично-казковому сюжеті, де поряд із людьми діють створені уявою письменника фантастично-міфічні істоти. Сценічна дія феєрії відрізняється використанням великої кількості сценічних ефектів і трюків (у п'єсі В. Шевчука багато пісень і танців, вона дуже наближається до оперети). „Страшна помста”, як автор зазначає, це драма на дві дії з ескордіумом та конклюдією. Проповідь із риторики у час середньовіччя (найчастіше на релігійну тематику) мала чітко визначену будову. У вступі (ескордіумі) повідомлялася подія з якоїсь релігійної книги, у висновках (конклюдії) узагальнювали сказане й повчали паству. Отже, ми бачимо, що вже відносно назв та жанру творів помітний інтермедіальний аспект драм Валерія Шевчука.

У його творах часто з'являються люди-тіні, – можливо, це натяк на відомий усім давньогрецький міф про походження малярства з окресленої вугіллям тіні на камені, тут же і відображення двійництва людини і його тіні. Про мотив двійництва у Валерія Шевчука написано вже багато. У п'єсі „Птахи з невидимого острова” читаємо: „Слуги завмерли

тінями” [12, с. 151], „пригасає світло, і через сцену, опустивши голову, проходить людина-тінь – це Тінь Олізарового батька...” [12, с. 154].

Твори Валерія Шевчука поліфонічні, у них присутній діалог із текстами барокової літератури, агіографічними творами, міфологічними та фольклорними сюжетами і мотивами. Його тексти взаємодіють із Біблією, творами як української, так і світової літератури, філософією Г.С. Сковороди. У своїй дисертації „Системотворчі моделі ідіографії Валерія Шевчука” І.Л. Приліпко зазначає, що „інтертекстуальність є важливою системотворчою моделлю ідіографії Валерія Шевчука, показником його особливого авторського почерку” [8, с. 120]. На нашу думку, точніше буде говорити про інтермедіальні риси, настільки широке поле міжкультурних зв’язків у текстах письменника.

За основу п’єс Шевчук здебільшого бере готові сюжетно-композиційні моделі власних прозових творів, які трансформуються згідно із задумом автора. Йдеться про так званий протекст. Майже всі драматичні твори мають прозові прототипи. Використовуючи прототекстові образи, сюжет, композицію, Валерій Шевчук переосмислює їх, наповнює новою семантикою і створює на цій основі новий текст. Для письменника характерне використання вставних конструкцій. Такими конструкціями у п’єсах часто виступають сни: Станіслава з „Кінця віку (Води життя)”, віщий сон Мазепи із „Брами смертельної тіні”, Праправнука зі „Свічення” тощо. Є й інші вставні тексти: історія про кохання Данте до Беатріче Портінарі („Кінець віку (Вода життя)”. Іноді, як у наведеному прикладі, важко зрозуміти міжтекстові зв’язки, у інших випадках навпаки, саме в вставних конструкціях розкривається зміст, наприклад, тих подій, які передували, що дає можливість краще збагнути причинно-наслідкові зв’язки (історія кохання молодих Надії та Степана Носа зі „Свічення”). Тут маємо говорити про ще один тип інтертекстуальності – паратекстуальність (співвідношення тексту зі своєю частиною). У драмі „Птахи з невидимого острова” згадуються конкретні тексти-твори. Вони є відповідним знаком-ключем до подальшої оповіді. Розенрох приходить до Олізара з двома книгами – „Сефер Ієсцирою” („Книгою творення”) та „Зогаром”, що були присвячені способам відкриття прихованого змісту Тори, в якій, за твердженням кабалістів, записана вся минула та майбутня історія світу та кожної людини. Вказівкою на ці книжки письменник відразу орієнтує читача на час, коли відбуваються події, та вибудовує з „основним” текстом твору складну смислово-композиційну систему. Відтак, чимраз пізнаючи життя на острові, усвідомлюємо: Книги, імена вчителів виступають кодами змісту. Інтермедіальний текст хоч і складніший для сприймання, дає більш глибоке розуміння подій. Письменник ставить дуже високі вимоги до читача. Він повинен відповідати певному освітньому рівню. До речі, літературознавці помітили своєрідну гру з текстом, складністю якого відверто зловживають деякі сучасні письменники. У Валерія Шевчука зовсім інше. Його „тексти у тексті” художньо мотивовані і є органічним цілим з усім твором. „Слід зазначити, що інтертекстуальність Вал. Шевчука менш помітна, потрібно

добре осмислити матеріал, щоб віднайти вплив інших текстів. Такі міжтекстові співвідношення збагачують семантичне й естетичне сприйняття тексту, еднають його із художньою спадщиною попередніх поколінь” [4, с. 170–171].

Яскраві інтермедіальні риси можна помітити в композиції п’єси „Кінець віку (Вода життя)”. Вона побудована за принципом нотного стану. На це вказує сам автор: „Сім нот – і сім моїх тіток” [12, с. 308]. Така композиція не нова для української літератури, схожі риси відмічали раніше в Лесі Українки (цикл „Сім струн”). Про це, до речі, вже згадувала Р. Мовчан у передмові до роману-квінтету „Привид мертвого дому”. Але там мова йшла про центральну частину повісті „Сім тітоньок великого музиканта”, на її основі й була написана драма, у драмі – це композиція всього твору, аналогія з нотним станом робить її більш довершеною і стрункою. У драмі кожна з тітоньок зі своєю історією-драмою уособлює собою відповідну ноту. Їх об’єднує спільне проживання, де й твориться мелодія життя, чи то вже добігає свого кінця. Музичний підтекст наскрізний у творі. Усе дійство супроводжується грою Станіслава на фортепіано, тим самим драматизуючи та ліризуючи п’єсу. Музика змінюється відповідно до змісту: „Зрештою, його музика набирає сили, стає потужна й трагічна – це вже не легка імпровізація, а стрімливий, голосний потік” [12, с. 283].

Драматург використовує велику кількість різних сюжетів, починаючи з біблійних („Насправді кажу вам: жаден пророк не буває приємний батьківщині своїй” [12, с. 299] („Кінець віку”)) „Так сказано у Книзі Буття. І хай те світло увійде в очі народу мого. Він сліпий, бо в нього затулені повіки, а не забрано очі. Він глухий, але слух його прочиститься, коли почує Божий глас. Він проклятий, але Бог проклинає народи не для того, щоб їх знищити, а щоб вони отямилися й навернулися... Відома річ, що людина ніби трава, а дерево наше зрубане, але „залишіть пня того кореня на зеленій польовій траві. І небесною росою хай він зрошується. І сім часів перейдуть до них. Аж пізнають живі, що над царством людським панує Всевишній і кому схоче, подасть його”. Так сказав пророк Данило. На це і в мене надія” [12, с. 234]. У своїх монологах Мазепа („Брама смертельної тіні”) постійно цитує Біблію.

У творі введена велика кількість творів української та світової літератури. У „Кінці віку” згадується вірш Лесі Українки про суворого Данта, вигнанця флорентійського, того, котрий знайшов свої пісні „в містичнім темнім лісі серед дивовижних марищ”: „Чим же він, геній той, уразився, побачивши її лиш тричі?.. ” [12, с. 291]. У „Птахах з невидимого острова” – вірш Симона Зиморовича: „З ночі діброву наповнили роси, / З голого віття розвинуться коси...” [12, с. 158]. Поряд із прямими цитатами Шевчук вживає переказ: „Як там далі? „Вона, як вірна тінь...” [12, с. 291]. Переінакшує відомий вислів з Біблії: „Не судіть, тіточко, бо судимі будете!” [12, с. 312] („Вода життя”).

Досить часто Валерій Шевчук вживає художньо-стилістичний прийом алюзії. Характеризуючи Жору, наприклад, із драми „Кінець віку

(Вода життя)” порівнює його з Дон-Жуаном, лише натякаючи на авторів, але прямо не називаючи творів О. Пушкіна, Лесі Українки, Спиридона Черкасенка. Кожна з тітоньок із „Води життя” є уособленням суспільних вад, гріхів: „Клясичні біблійні та поетичні персоніфікації / алегорії таких постатей у творі ясні (з „Відкриття” / Апокаліпсису – сім чум / нещасть)” [2, с. 108]. Біблійні алюзії у „Брамі смертельної тіні” допомагають нам глибше зрозуміти і головного героя, і драматичний конфлікт твору. П’еса має біблійну назву – „Брама смертельної тіні”, алюзія, яка лежить в основі назви драми, актуалізує відомі нам знання християнської культури, а в тексті на предтекстовий зміст назви накладаються нові смисли, що розширюють поле її сприйняття. Отже, назва п’еси концептуальна для усвідомлення авторського задуму. Відома цитата з Біблії: „Чи для тебе відкриті були брами смерті, і чи бачив ти брами смертельної тіні? ” (Книга Йова) у п’есі набуває дещо іншого трактування – чим ближче наближається Мазепа до свого судного часу, тим йому частіше ввижається Брама: „Тепер я сам здобув здатність пророко бачити. Онде вона бовваніє. Брама смертельної тіні” [12, с. 235]. Він уже не просто бачить її, вона ніби очікує на нього: „Брама відчиняється! ... Я спокійний, Варваро. Мир приходить у душу мою. Вона пливе на мене, та брама, як корабель у морі... я вже почув Голос” [12, с. 235]. Брама смертельної тіні з’являється і у „Свіченні”: „І я вийшов із того міста, і на вулицях його не було ні душі. Ворота були розчинені, і вже ніхто їх не стеріг. І я вийшов за ворота, і були вони мені як ворота смерті” [12, с. 271].

Поряд із відомими іменами письменників автор апелює до знань читача з історії – у „Брамі смертельної тіні” згадуються Ломиковський, Орлик, Войнаровський, Горленко, Апостол, Герцик, Черниш – вони підтримують гетьмана Мазепу; у протилежній групі – Скоропадський („Ну, нам з цими не по дорозі”), Полуботок („Марне діло замислив гетьман! Завідомо програшне”), Танський („А що я з ним не піду, то це хвакт. Розстріляти мене похвалявся!”) [12, с. 229]. І якщо тут із тексту самої п’еси ми ще можемо дізнатись про їх роль і місце в історії, то у „Птахах з невидимого острова” Розенрох лише називає вчителів їхньої громади. Тим самим він вимагає від читача відповідної обізнаності з філософії. Без розкриття цього коду неможливе осмислення п’еси. Названі імена: Піко де Мірандоли – італійського мислителя епохи Відродження, представника раннього гуманізму, що виносив людину за межі космічної ієрархії і протиставляв їх („Бог не визначив людині місця в ієрархії”, – говорив Піко у відомій „Промові про достоїнство людини”), Іоганн Рейхлін – німецький філософ, знавець грецької та єгипетської мов, був супротивником Реформації. Саме групою гуманістів, якими він керував, був написаний найвидатніший твір гуманістичної літератури – „Листи темних людей”. Слідом за Піко та Рейхліном Постель розвивав і удосконалював знання, які з того часу стали називати християнською кабалою. Вважають, що європейський окультизм отримав нове життя після виходу перекладу „Сефер Ієцири”, створеного і прокоментованого Гійомом Постелем (саме цю книгу приносить Розенрох). „Є ще один у

нас великий учитель – Вільгельм Постель. Учення їхнє – найвище, що витворював розум” [12, с. 153].

Часто автор використовує символіку імен, що теж дають ключ до подальшого осмислення твору, наприклад, мати гетьмана – Марія („Брама смертельної тіні”). Марія здавна символізує образ Божої Матері. Марія – ім’я, що є уособленням материнства, основи життя на землі, самої України. Мати Божа – особлива постать у всесвітній історії, у серцях та душах людей. Шевчук у п’єсі поєднує цей образ з образом Марії Магдалини. І не випадково: з одного боку – Мазепа Марина, в дівочтві Мокиєвська Марина, в чернецтві Марія Магдалина – ігуменя Києво-Печерського Вознесенського і Глухівського Успенського дівочих монастирів, тобто це справжнє ім’я Мазепиної матері, прийняте нею після постригу, а з іншого – образ Божої Матері поєднується з образом грішниці, що розкаялась і стала святою. Під час сповіді Мазепа говорить про те, що всі люди грішні і вона (мати) теж грішна, хоч і веде святий спосіб життя: „Немає безгрішних людей..., але в одного із нас добра більше, а в іншого менше. Є й такі, котрі самі – добро, але такі на землі не заживаються, і Бог їх швидко до себе забирає” [12, с. 199]. На нашу думку, у цих словах криється посил для подальшої характеристики образу самого Мазепи. Одна із сестер у п’єсі „Кінець віку (Вода життя)” теж має ім’я Марія. Саме вона пройшла усі торттури тоталітарної системи: арешти, допити, заслання. Тут уже звучить і мотив зради/вірності, бо саме через те, що вона не відмовилась від свого чоловіка, якого заарештували, її було покарано. Тема зради яскраво зображена у „Брамі смертельної тіні”: зрада гетьманом України, зрада Мазепи його соратниками. Про зраду самого себе, своєї волі, про „тавро невільника” дізнаємось із п’єси „Птахи з невидимого острова”.

Дуже цікаве ім’я діда з „Панни квітів” – Крінос. „Крінос” – зі скандинавської міфології напівлюдина, напіввовк, ще їх називають метисами, бо вони народились від двох перевертнів, що за їхніми законами заборонено, оскільки з’являється скалічене потомство. Крінос – це ще також назва бойової форми, якої набувають вовкулаки. За звичайних умов вони мають звичну для себе подобу вовка або людини. Знаючи це, зовсім по-іншому сприймається зміст казки, ще цікавіше переосмислюється аналогія із суспільним устроєм на чолі із Кріносом. Отже, ім’я героя не випадкове, беручи до уваги потяг письменника до зображення перевертнів, вовкулак, одмінців.

Апокаліптичним настроєм пронизана п’єса „Кінець віку”. Про кінець світу для проклятого роду йде мова у „Свіченні”. Жебрак у „Брамі смертельної тіні” так само прорікає кінець світу: „Кінець світу надходить. А може, воно так і ліпше. Всі у яму, всі, ха-ха! І я з усіма” [12, с. 226].

Наскрізно екзистенційним є трактування сну як смерті, переходу в іншу форму життя. У „Свіченні” помітний натяк на Кальдерона: „Життя це і є сон. Бо є сни віщі, і в снах приходить Господь” [12, с. 256].

Символ перетворених Кріносом тюльпанів із заклеєними ротами моделює тоталітарне суспільство, з нав’язуванням єдиної центральної волі. Для увиразнення аналогії автор додає в ремарці, що в „тюльпанів”

пов'язані піонерські галстуки. У „Птахах з невидимого острова” за допомогою алегорії зображується модель авторитарної держави, створеної за принципами найкращих гуманістичних ідей, але із „благими намірами”... Насправді ж йдеться про фанатизм катів, які шпигують один за одним, повністю позбавлені права на власну думку, волю, навіть правду: „Маємо своє поняття про Бога, хоч і твердимо, що його нема, своє поняття правди, бо правда – це те, що нам догідне” [12, с. 153]. Аналогія напрошується сама собою. Дід Крінос із „Панни квітів” теж із найкращих побажань, жалюючи бідних сиріток, позбавляє їх життя, перетворюючи на квіти.

З усього сказаного можна зробити висновок, що риси інтермедіальності у драматургії Валерія Шевчука досить відчутні. Інтертекстуальність виявляється на різних рівнях: тематики, проблематики, образної системи, мотивної організації, сюжетики, композиції, хронотопу. Діапазон „кодів”, присутніх у п'єсах, досить широкий – автор звертається до біблійних текстів, фольклору, зразків української та світової літератури, філософії, теології, риторики, історії, живопису, музики тощо. Письменник сміливо використовує різні форми інтертекстуальності, зокрема цитати (прямі й непрямі), алюзії та ремінісценції. Міжтекстові відносини активно впливають на зміст і форму драми, увиразнюючи двоплановість і загострюючи діалогічність. „Тобто завдяки своїй внутрішній свободі письменник ступив крок уперед, орієнтуючись на читача неширокого, навіть вибраного, з яким можна вести мову в зовсім іншій естетичній площині” [9, с. 54]. Інтертекстуальність, а на нашу думку, доцільніше говорити інтермедіальність, вважають однією з домінантних ознак постмодерного твору. Естетична гра з чужими текстами – основа постмодерністської поетики, а у Валерія Шевчука, у його драматургічних творах, як ми пересвідчилися, вона відзначається великою майстерністю. Отже, п'єси художника відображають не тільки активні естетичні пошуки митця, але й складні процеси взаємодії та зміни художніх систем.

1. *Бахтин М.М.* Естетика словесного творчства / М.М. Бахтин – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
2. *Залеська-Онишкевич Л.М.* Текст і гра. Модерна українська драма / Л.М. Залеська-Онишкевич. – Львів : Літопис, 2009. – 472 с.
3. *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 253 с.
4. *Козачук Н.* Інтертекстуальність як ознака стилю Валерія Шевчука / Н. Козачук // Питання літературознавства : науковий збірник. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2009. – Вип. 78. – С. 164–171.
5. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / Ю.І. Ковалів – К. : „Академія”, 2007. – Т. 1. – 608 с.
6. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи : в 3 т. / Ю.М. Лотман // Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1. – 482 с.
7. *Мовчан Р.* Світ ніколи не впіймає його / Р. Мовчан, В. Шевчук // Привид мертвого дому : [роман-квінтет] / В. Шевчук. – К. : Пульсари, 2005. – С. 5–26.

8. *Приліпко І.Л.* Системотворчі моделі ідіографії Валерія Шевчука : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Приліпко Ірина Леонідівна. – К., 2006. – 186 с.
9. *Тарнашинська Л.Б.* Художня галактика Валерія Шевчука. Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Л.Б. Тарнашинська. – К., 2001. – 224 с.
10. *Тишуніна Н.В.* Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплінарних досліджень / Н.В. Тишуніна // Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття. К 80-літтю професора Моїсея Самойловича Кагана : матеріали Міжнародн. наук. конф., 18 травня 2001 р., Санкт-Петербург. – СПб. : Санкт-Петербург. філософ. о-во, 2001. – Сер. „Symposium”. – Вип. 12. – С. 149–154.
11. *Фатеева Н.А.* Інтертекст в світі текстів : Контрапункт інтертекстуальності / Н.А. Фатеева. – Изд. 3-є, стереотипне. – М. : КомКнига, 2007. – 280 с.
12. *Шевчук В.О.* Драматургія / В.О. Шевчук // Драматургія : [літературно-художнє видання] – Львів : Сполом, 2006. – 416 с.

Анотація

Рассматриваются проблемы интермедиального анализа драматургии Валерия Шевчука. Разграничены понятия интермедиатива для цитат, взятых из других видов искусств, наряду с интертекстом, определены их общие и отличительные черты. На основе драматических произведений Валерия Шевчука определены отличительные признаки индивидуальной манеры авторского стиля. Источники интертекста писателя – произведения литературы, философии, психологии; сюжеты, мотивы, образы Библии, древних мифов, украинские народные сказки – представлены в виде цитат, аллюзий, реминисценций.

Ключевые слова: *интермедиальность, интермедиатив, интертекст, межтекстовые связи, драматургия Валерия Шевчука.*

Summary

Problems of interludial analysis of Valery's Shevchyk dramatic art have been mentioned in the article. The notion of interlude has been delimited for citations, which were taken from other arts together with intertext; their common and distinguishing features have been defined. The specific characteristics of individual manner of author's writing have been defined on the basis of Valery's Shevchyk dramatic plays. It's determined that sources of writer's intertext are works of literature, philosophy, psychology; plots, motives, images of Bible, ancient myths, Ukrainian national fairy tale are given in the looks of citations, allusions, reminiscences.

Key words: interlude, intertext, intertext communications, Valery's Shevchyk dramatic art.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2011 р.