

36. Чернов Н. Н., Степанов П. А. Влияние компьютерной игры на отдельные психофизиологические функции человека // Известия Южного федерального университета. Технические науки. – 2000. – Т. 18. – № 4. – С. 181–182.
37. Чернышева Н. С. Сказочные образы в современном социокультурном контексте // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2010. – Т. 85. – № 6–2. – С. 139–148.
38. Чичканов Е. С. Интерактивность как средство художественной выразительности // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2009. – Т. 15. – № 4. – С. 309–313.
39. Югай И. И. Компьютерная игра как вид художественной практики // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2007. – Т. 14. – № 37. – С. 367–372.
40. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яус ; пер. з нім. Роксоляна Свято і Петро Таращук. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. – 624 с.
41. Kakutani, Michiko. And Then What Happened? Read the Sequel [Електронний ресурс] // The New York Times Book Review – June 5, 1992. – 5 р. – Режим доступу до журн.: <http://www.nytimes.com/1992/06/05/books/critic-s-notebook-and-then-what-happened-read-the-sequel.html?pagewanted=all&src=pm>.
42. Kümmeling-Meibauer, Bettina ; Grimm, Gunter E. [Hrsg.] ; Bogdal, Klaus-Michael [Hrsg.]. Kinder- und Jugendliteratur : eine Einführung / Bettina Kümmeling-Meibauer. Darmstadt : WBG (Wiss. Buchges.), [Abt. Verl.], 2012. – 156 S.

П'ЄСА ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАКА “КЄРЯ”: КОНСТРУЮВАННЯ МОДЕЛІ “ГЛЯДАЧ – СПОСТЕРІГАЧ – НАГЛЯДАЧ” В УМОВАХ ВІРТУАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ

Людмила БОНДАР

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

У статті досліджується співвідносність образної системи п'єси Ярослава Верещака “Кєра” з віртуалізованим художнім простором, за допомогою якого автор доляє лінійну каузальність. У роботі зазначається, що тиражування

художнього простору детермінує виникнення кількох типів адресатів, яким автор відводить певну роль. Визначається ідейне навантаження жанру твору та окреслюється тип драматичного конфлікту.

Ключові слова: “театр у театрі”, фентезі, внутрішньотекстовий реципієнт, конфлікт, дискурс.

В статье исследуется соотносимость образной системы пьесы Ярослава Верещака “Кєра” с виртуализированным художественным пространством, при помощи которого автор преодолевает линейную каузальность. В работе отмечается, что тиражирование художественного пространства детерминирует возникновение нескольких типов адресатов, которым автор отводит определенную роль. Определяется идеальная нагрузка жанра произведения и указывается тип драматического конфликта.

Ключевые слова: “театр в театре”, фэнтези, внутритекстовой реципиент, конфликт, дискурс.

The paper investigates the correlation between the images system in Yaroslav Vereshchak's play Keria with virtualized artistic space through which the author overcomes linear causality. The paper notes that the replication of the artistic space determines the emergence of several types of recipients to whom the author assigns certain parts. The ideological charge of the genre is identified, and the type of dramatic conflict is indicated.

Key words: “Theatre in the Theatre”, a fantasy, an inside recipient, the conflict discourse.

Сучасне мистецтво постнекласики корелює з поняттями “плюралізм” та “тиражованість”. Обраний за об'єкт критичної рецепції драматургічний текст Ярослава Верещака “Кєра” також може бути співвіднесений із поняттям множинності. Один із перших варіантів сюжету – драма “144000” – раніше вже піддавався літературно-критичному осмисленню [1]. У подальшому сюжет п'єси мав ще кілька редакцій, що призводило до зміни його жанру та заголовків. В останньому варіанті авторського рукопису маємо “фентезі комедійне”, назва якого “Кєра”.

Метою статті є дослідження найновішої редакції (початку 2013 року) п'єси Я. Верещака “Кєра” як моделі віртуального дійства з елементами телекомунікаційної перспективи. Мета зумовлює розв'язання наступних завдань: окреслити теоретичні погляди щодо проблеми віртуалізації літератури; розкрити семантичний код назви та жанрового підзаголовку твору як інваріанта стосовно попередніх назв та жанрових означень; розглянути образну систему п'єси в контексті творення буття – інобуття – метабуття; простежити взаємодію у тексті часопросторових континуумів; виявити особливості конструювання конфлікту драми.

На гібридний характер сучасної літератури вказує чимало дослідників. Літературний синтез співвідноситься перш за все з процесом розмивання кордонів між літературними творами та іншими мистецькими практиками (музика, скульптура, образотворче мистецтво тощо). Однак у контексті сьогочасся маємо ситуацію тяжіння художньої нарації не до мистецьких практик, а до телекомунікаційних та комп’ютерних технологій, засобами яких конструюється картина сучасності. Відтак, можемо говорити про літературну методологію, що виявляє себе у просторі цифрової, телекомунікаційної трансляції та оперує знаками і символами бітового чи матричного коду. З огляду на нову ресурсну перспективу гібридного художнього текстопростору, виникає питання щодо його потрактування як мистецького чи псевдомистецького дискурсу. У цьому сенсі буде доречним звернутись до наукових розвідок інших дослідників стосовно сучасної літературно-художньої ситуації.

Надія Маньковська стосовно проблеми віртуальної реальності в мистецтві та естетиці, пише: “У теоретичному плані віртуальна реальність – відносно одне з нових понять некласичної естетики. Естетика віртуальності концептуально ширша за постмодерністичну естетику. У центрі її зацікавлень – не “третя реальність” постмодерністичних художніх симулякрів, що пародійно копіюють “другу реальність” класичного мистецтва, а віртуальні артефакти як комп’ютерні двійники дійсності, ілюзорно-чуттєва квазіреальність. <...>

Естетичний ефект такого гатунку новацій пов’язаний зі становленням нових форм художнього бачення, що зумовлені полімодальністю та парадокальністю сприйняття, яке засноване на суперечливому поєднанні більш високого ступеня абстрагування з натуралістичністю; багатофокусованістю бачення; орієнтацією на оптико-кінетичні ілюзії “неможливих” артефактів як естетичну норму” [9, с. 311, 315].

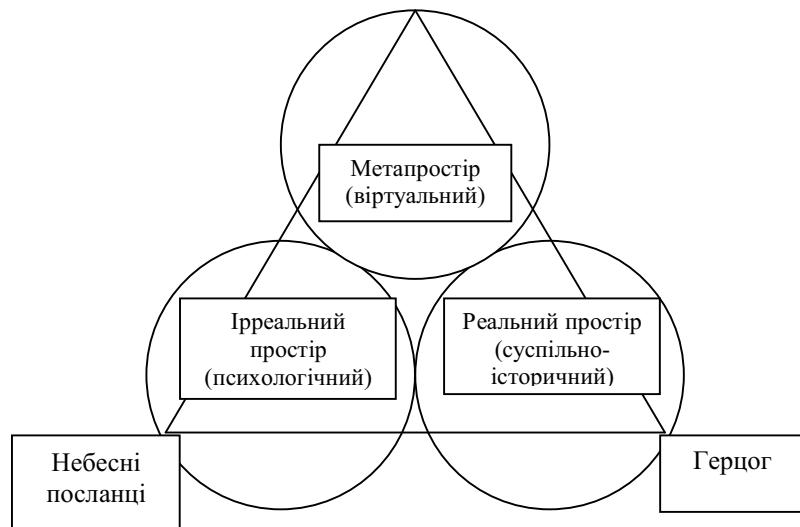
На спільність літератури з іншими видами мистецтва вказує Северина Вислоух, зазначаючи, що “літературний твір можна перекласти на іншу систему знаків, на образ, сцену чи екран. Матеріал не визначає його цінність – екранізація може бути країзою за першозразок... Тому ми не мусимо шукати спорідненості видів мистецтва, бо вона і так нам дана. Шукати треба відмінності. Вони свідчать про талант митця й маніфестують специфіку окремих дисциплін” [5, с. 321].

Про діалогічний характер постмодерної естетики та її готовності до риторики культур пише у своїй монографії “Медіакультура: від модерну до постмодерну” Наталя Кириллова, зокрема дослідниця постулює:

“Вважаємо, що сила постмодерного мислення полягає саме у визнанні культурного поліфонізму, який відкриває простір для істинного діалогу... Постмодерна ситуація вносить новий досвід бачення та володіння своїми й чужими культурними цінностями, стимулює інтеграцію різноманітних культур...” [7, с. 280–281].

Наведені теоретичні міркування дослідників сучасного літературного процесу засвідчують його інтеграційний досвід, що має різновекторну спрямованість та розгортається як у площині діалогу мистецтв, так і у напрямку нових (цифрових) форм самопрезентації. У цьому контексті можемо говорити про одвічне прагнення літературно-художніх форм залишатися у полі актуальної демонстрації (принагідно згадаймо мистецькі експерименти авангардістів початку ХХ століття з візуальними конструкціями текстового поля). Однак найповніше процес взаємодії тексту з іншими видами мистецтва, які сприяли його візуалізації, тобто переведенню на мову інших семіотичних кодів, втілився у драматургічному мистецтві, яке від самого початку свого становлення передбачало діалог різних культурологічних елементів (рух, музика, декламація тощо). Наталія Нікоряк пише: “...саме у ХХ ст. спостерігається інтенсивне взаємопроникнення і взаємовплив різних видів мистецтв, що, у свою чергу, породжує подібний процес об’єднання, проте вже штучного – **синтетизму**, який яскраво проявився у зародженні Х-ї музи – Музи кіно. Хоча, слід нагадати, що ще від античного світу нам у спадок дісталася така синтетична форма, як **театр**” [10, с. 81]. Виділені авторкою поняття вказують на інтегральний характер драматургії, маркуючи її як відкриту мистецьку систему, здатну до трансформації. Означена пластика театрального наративу вказує на його тяжіння до освоєння альтернативних неотехнологій екранного наративу та засвоєння методологій віртуалізованого дійства, що дозволяє йому вести актуальні діалог із реципієнтом. Сучасна театральна система характеризується багатоголоссям мистецької презентації, у якій втілюється здатність до інтеграційних перетворень.

Говорячи про сучасний театр, Ганна Віслова зазначає: “Сучасне мистецтво знаходитьться в деяшо іншому просторі відносно не лише мистецтва минулих часів, але й по відношенню до самого простору історії. Воно знаходитьться у просторі медіа, в просторі сучасних засобів масової інформації. Театральне мистецтво не є в цьому плані винятком. З настанням екранної ери певні видозміни торкнулися і консервативної за свою природою мови театру. Фактично на очах відбувся його унаочнений прорив за кордони класичної театральної традиції” [5, с. 311].



Однак не можна категорично говорити про інтенсивність розвитку театральних методологій виключно у зв’язку з розвитком можливостей сучасних відео- та комп’ютерних технологій. Кожен стрибок потенціальності мистецтва готується тривалою роботою альтернативних, інколи маргінальних мистецьких практик, які не вписуються у певний часопросторовий відрізок, а працюють на футуріальну перспективу. Згодом, за сприятливих умов, вони розгортаються на повну силу, переміщуючись із становища витіснених мистецьких методологій до магістральних і завдяки чому набуваючи статусу офіційної системи. Отже, кожен легітимний на певному часовому відрізку мистецький прийом у минулому мав певні пропедевтичні зони, в яких закладалися основи тих чи інших методологій.

Своєрідною пропедевтичною матрицею, яку можна співвіднести з появою драматургії, що вільно апелює до відеоряду та телекомунікації, став прийом “театру в театрі”. Семантична подвоєність драматургічного дійства пов’язана з поняттям тиражування сюжету, в якому передбачена точка обернення з можливістю відтворити або переграти, тобто заново пережити ту чи іншу емоцію або сцену. Прийом “театру в театрі” став домінантним елементом у стилістиці Ярослава Миколайовича Верещака. Письменник найповніше поміж інших представників вітчизняної драматургії розробляє зазначений прийом. На це також звертає увагу

у своєму діалозі з митцем і В. Сердюком: “Театр в театрі” досить складний мистецький прийом, важко приживається в Україні і великою мірою пов’язаний з експериментаторською режисурою, тобто з найслабшою ланкою нашого театру... У названих п’есах (“Уніформіст”, “Імпровізація”, “Сантана” і “Чорна зірка”) розробляються два пласти життя: театрального, закулісного, і життя персонажного. Але якщо у подібних моделях інших авторів ці два пласти практично не перетинаються, то Верещак пішов далі, стикаючи їх між собою. І стик породжує третій пласт, неіснуючий, не прописаний, де виникає підтекст у вигляді цілих ненаписаних сцен, ненаписаної дії” [4, с. 166–167].

До прийому “театру в театрі” Я. Верещак звертається ще на початку сімдесятих років (“Уніформіст” 1973 р.). Завдяки використанню цього прийома драматургу вдається створити естетику соц-арту, а потім органічно перейти до практики постмодерну. На початку ХХІ століття прийом “театру в театрі”, що також пов’язаний із концептом межі/кордону, яким регламентовано зіткнення двох сюжетних ліній у творі, трансформувався в інший тип мистецького дискурсу, в якому також відбувається процес сегментизації простору, але вже у контексті розгортання віртуальних площин, що виникають унаслідок відеокомунікації репродукованих текстообразів.

Задля розкриття прийомів віртуалізації тексто-подієвого простору п’еси “Керя” окреслимо смислове навантаження назви та жанрового підзаголовку твору з огляду на попередні редакції сюжету твору, що мав інші атрибутивні маркери. Перший оприлюднений варіант твору під назвою “144000” ввійшов до одноіменної збірки драматурга, яка побачила світ 2008 року [2]. Назва твору вказувала на біблійний першотекст про кінець світу “Апокаліпсис” (у перекладі з грецької “Об’явлення Святого Іоанна Богослова”). Це єдина пророча книга “Нового Завіту”, XIV розділ якої “Хвалебна пісня 144000 праведників і ангелів, котрі сповіщають долю світу”, розповідає про вірних, які врятуються під час кінця світу та страшного суду. Мотив Апокаліпсису визначає жанрове маркування тексту. Сам Я.Верещак у жанровому підзаголовку до п’еси “144000” подає визначення “Апокаліптичне?”. Авторське жанрове означення тексту, по-перше, відходить від традиційної драматургічної дефініції, по-друге, питальна семантика жанрового означення відразу свідчить про сумніви щодо трагедійності сюжету, на яке вказує семантичне навантаження слова “апокаліпсис”. Отже, запропонований автором жанровий підзаголовок створює дискурсивну стратегію між поняттями трагічне та псевдотрагічне.

Інші варіанти аналізованого сюжету (а їх було біля шести) зараз зберігаються у вигляді авторських рукописів. За хронологією появи наступною стала редакція п’еси, в якій автор актуалізував персонажно-особистісний компонент, що дозволило зменшити суспільну заангажованість дії (з переліку дійових осіб зникають герої, які були прототипами влади, що призводить до нівелювання соціальної гостроти тексту). У зміненому варіанті п’еса має назву “Герцог Гаврило” (за іменем головної дійової особи), жанровий заголовок означено як “фентезі трагікомедійне”. Нове жанрове означення продовжує зберігати діалектику, актуалізує емоційний компонент, яким заміняється біблійна семантика попереднього варіанту жанрового заголовку п’еси та обумовлюється можливість творення ірреального простору (фентезі). У найсучаснішій редакції сюжету п’еси (але не останній, оскільки Я. Верещак продовжує й далі розробляти зазначений мотив) відбуваються найвагоміші видозміни. Трансформації зазнає як образна система, так і спосіб організації художнього простору твору. Новий варіант, що має назву “Керя”, стає концептуально відмінним від надрукованої 2008 року п’еси “144000”, що дозволяє потрактувати його як самостійний мистецький продукт. Саме драматургічний текст “Керя”, із жанровим підзаголовком “Фентезі трагікомедійне”, обрано для більш детальної рецепції у контексті заявленої проблематики дослідження.

Керя, як один із персонажів образної системи, ім’я якого служить і назвою п’еси, так і не з’являється у дії твору, він означує свою присутність лише за допомогою голосу, що лунає зверху. Керя виконує функцію всевидящого ока. В цьому йому допомагають технічні пристрой (відеокамери, мікрофони), якими наповнений увесь простір п’еси, де перебувають дійові особи. Метапозиція героя відносно інших дійових осіб вказує на його домінантну роль, підтвердженням чого стає і назва п’еси. Жанровий підзаголовок п’еси – фентезі – співвідноситься з поняттям вигадки та допускає використання ірраціональних мотивів чарівництва, магії у поєднанні з реалістичною нарацією, у якій “змальовуються віртуальні світи <...> визначальним для них є фактум, бінарна етична опозиція “добро – зло” [8, с. 529]. Друга частина жанрового підзаголовку – “комедійне”, обумовлює неузгодженість претензій та бажань героїв з їхніми якостями або можливостями, через що і створюється комізм ситуації. Отже, жанр п’еси “фентезі комедійне” – вказує на певну іронічність дій твору та уможливлює тиражування кількох часопросторових площин, а саме: умовно реальну, ірреальну, реально потенційну.

Розщеплення часопростору пов’язане з моделлю анізотропного світу, реалізація якої досягається шляхом поєднання психологічного компонента (стан сну, галюцинації, простір індивідуальної пам’яті) з технічними можливостями (екранна культура). Дискретність часопростору творить метакомунікативну перспективу на рівні взаємодії спроектованих площин. Відтак, ми маємо справу з ситуацією метакомунікативної стратегії, яка передбачає пульсування ідей поміж різномірними просторами, що формують загальний художній вимір твору. Питанню взаємодії відмінних просторових площин присвячені праці багатьох учених, серед яких найбільш авторитетними є дослідження Г. Шпета, В. Проппа, Ю. Лотмана, М. Бахтіна, В. Руднєва та інших. Незважаючи на задекларовану авторитетними науковцями взаємообумовленість часопросторів художнього твору, слід вказати і на їх суттєву розбіжність, яка пов’язана з проблемою статики і динаміки художньої дії. З огляду на розгортання безпосередньої дії у тому чи іншому просторі буде визначатись і його домінантний статус по відношенню до інших просторів. Простір-домінант характеризуватиметься динамікою сюжетного розгортання, при цьому всі інші площини художнього твору перебуватимуть у статичному стані. Перетікання статики та динаміки дії від одного часопростору до іншого тягне за собою і зміну “рухливості” дійових осіб. Однак дроблення тексту на окремі просторові матриці не призводить до вільного їх перетасування. Розвиток сюжету має переважно лінійний характер, незважаючи на сегментування. Відтак, можемо говорити про ситуацію “приломленої тягlosti тексту”, що обумовлена переходом від одного семіотичного коду до іншого. Детермінантом приломлення стає образ відеокамери, що належить до іншої семіотично-культурної системи. Відеозйомка утворює новий сюжетний дискурс, релевантний зовнішньому онтологічному баченню, але яке за своєю природою є обмеженим (сфокусований квадрат, поза яким об’єкти стають невидимими). Отже, відеокамера у тексті не здатна побачити галюцинації Герцога, тобто його внутрішньопсихологічний простір. Завдяки цьому автор п’еси створює відмінні онтологічні дискурси – бачення Герцога (в основі якого психічна складова) та бачення Кері (за допомогою технічних пристрой). Відтак, Я. Верещак пропонує риторичну модель екзистенціально-мультимедійного гатунку.

Таким чином, завдяки образній системі твору драматург втілює зазначену риторику. Серед дійових осіб можна виділити як фантастичні

(що пов'язані з екзистенціальним рівнем), так і реальні образи, що також працює на сегментизацію часопросторових площин п'єси. До ірреального простору твору належать Дум, Ненажера, Регіт (Небесні Посланці) та Дідуган (привид). У художньо-реальній площині діють Охоронці, вони ж бандити. Мають здатність до переміщення з одного простору до іншого Герцог, Обраниця, Діва Сніданкова, Мілька / Юда. Однак у класичну бінарну позицію часопросторової взаємодії, що творить дискурс буття – інобуття, втручається ще один вимір, який можна співвіднести з віртуальною реальністю, оскільки він створюється засобами інтертелекомунікації і може бути трактований як метабуття. Представником цього виміру стає Керя. Отже, можемо говорити не про класичне протистояння реального та ірреального виміру, а про творення Ярославом Верещаком трирівневої часопросторової моделі, що у своїй візуальній проекції може бути представлена у вигляді трикутника (див. схему).

У його верхньому куті знаходиться Керя. Два нижніх кути можна розподілити між реальними та фантастичними персонажами п'єси. У контексті зазначененої проблеми стосовно домінування певного виміру та з огляду на простір і обставини активної дії буде змінюватися і статус дійових осіб, що також співвідноситься з їх активною чи пасивною позицією щодо включення у безпосередньо розігруванні сцени. Цей статус може бути пов'язаний і з поняттям персонажної рецепції.

Я. Верещак продовжує розвивати у своїй стилізовій системі концепт внутрішньотекстового глядача, що сформувався в контексті прийому “театру в театрі”, який драматург використовував у своїх попередніх творах. Подвоєння сюжетних ліній п'єс, що конструктувалися за принципом “театру в театрі”, детермінувало питання стосовно подвійного семантичного навантаження образної системи та появи образу внутрішньотекстового глядача, який спостерігав за видовищем, що розгорталося всередині “сюжету-рамки”. Образ глядача, вказує Ольга Червінська, “за своєю науковою парадигматикою... може бути визначений як знаковий різновид категорії *реципієнт*” [11, с. 96]. Дефініція “реципієнт” пов'язана з узагальненим образом адресата інформаційного повідомлення. У контексті аналізованого твору, що має дискретний часопростір, загальне визначення “внутрішньотекстовий реципієнт” буде зазнавати

трансформації та уточнення.

Тиражування художнього простору детермінує виникнення кількох типів внутрішньотекстових адресатів, яким автор відводить певну роль. У п'єсі діють реальні герої, фантастичні (Посланці Господа, привид), а також умовно означені, або віртуальні (Керя). Виділені типи героїв відповідають трьом групам адресатів, зокрема внутрішньотекстовими глядачами стають реалістичні герої, які діють лише у межах реального часопростору – це Охоронці (вони ж Бандити). Їх позиція переважно пасивна, вони лише споглядають дію, що розгортається в реальному просторі, і у більшості випадків не мають можливості впливати на події інших часопросторових площин. Художньо-реальний простір є “сюжетною рамкою” до ірреального виміру, оскільки події реальності стимулюють галюцинацію героя та, відповідно, творення психологічного (екзистенціального) інобуття. В ірреально-психологічному просторі діють фантастичні герої. На органічність їх виникнення вказує місце розгортання дії – кладовище. Означений простір артикулює дискурс містичного в літературі. Ольга Червінська зазначає: “У розрізі поетики містичного на першому плані своєрідністю має відзначитися часопростір. Якраз цей термінологічний оператор може найбільш доказово свідчити про містичне наповнення того чи іншого художнього витвору. Парадоксом є те, що містичний час насправді перестає існувати, залишається “часом” у нашему буденному розумінні – це або зупинена мить, або, навпаки, мить, тягла до нескінченності, імітуючи безкінечність, звідси, рецептивуча свідомість, яка імпліцитована у власний хронотоп, ніби приречена бути відчуженою від того, про що йдееться, проте це не позбавляє її здатності на емоційний резонанс зі сприйняттям містичною потою. Здається, що рецептивна уява може визначити містичний топос лише через заперечення або відштовхування від реального світу. Насправді ж, належить говорити про “містичну присутність”, якою може бути наповнений якраз реальний простір” [12, с. 38]. Відтак, рецептивне занурення Герцога у власну галюцинацію зумовлює виникнення фантастичних дійових осіб. Крім того, містичний компонент у тексті ставить під сумнів індивідуальність галюцинації героя, яка починає поширюватися на інших героїв (Діва Сніданкова, Обраниця, Юда). Масовість галюцинації, але одночасно і її вибірковість (вона не поширюється на Охоронців та Керю), пов'язана зі зв'язками героїв, зокрема з їх спільним минулим та долею (Обраниця є матір'ю Герцога,

яку він колись вигнав із дому, Діва Сніданкова – його зраджене кохання, Юда – його покинutий син). Через це у тексті формується ідея душевного пекла, що транслюється у формі галюцинації з апокаліптичними маркуваннями.

Роль спостерігачів відводиться фантастичним персонажам – Посланцям Бога Думу, Реготу, Ненажери. Вони породжені хворобливим баченням Герцога, оскільки він відчуває потребу в Небесних Посланцях, що здатні оживити його душу (чого, як йому здається, прагне герой). Звідси у просторі інобуття з'являється мотив рятівної свічки, яку Герцог намагається купити або заслужити, роздаючи свої численні статки. Посланці Бога немовби виконують роль судді, стежачи за всіма героями п'єси (окрім Кері) та скоординовуючи їх бажання і дії.

У ролі наглядача виступає образ Кері, який контролює все, що відбувається, перебуваючи у курсі всіх справ. Герой подеколи релевантний образу Бога, що дозволяє винести його на вершину комунікативного трикутника художнього твору (див. схему). Свідчення його окрім ішої позиції стосовно основної дії, яка зумовлює формування його псевдоброжественного статусу, знаходимо й у тексті:

“Герцог. <...> Господи, скажи їм, будь ласка. Ну, поїхартувати вирішив, Господи! Хто ж міг подумати, що Твої Пости Небесні жартів не розуміють! (З погрозою). Господи, останій раз прошу, – гrimni на цих безсердечних красунь!

Тиша.

ГОЛОС. Може, я гrimnu замість нього?

Герцог. Керя! Ти вже на роль Бога претендуєши, нахалого? (До охоронців). Гайдай!” [3, с. 4].

Керя-наглядач не є активним учасником дії, він лише споглядає події, не беручи у них участі. Лише інколи він виконує накази Герцога поза сценою. Діалог Кері з іншими героями стає можливим лише за допомогою технічних засобів. Таким чином, у п'єсі постулюється ідея екранного світу, який, з огляду на контекст твору, набуває тотальних рис. Часопростір Кері виступає альтернативною до інших площин. Вглядання у світ через об'єктив камери здатне створити інакшу картину цього світу. Доказом цього стає репрезентація у фіналі п'єси різних варіантів історії, що трапилася. Керя, використовуючи технічні засоби, так і не зміг побачити галюцинацію Герцога. Він зовсім по-іншому трактує події, що відбулися у просторі Герцога, відкидаючи будь-яку можливість містичної дії.

Отже, автор вказує на риторику двох світів – екранно-технічного та екзистенціально-онтологічного. Перший детермінує ідею сліпого

бачення, в умовах розгортання якого можливі різні маніпуляції. Другий – постулює ідею істинного “буття в собі” та пов’язаний з духовним виміром людини. Також ідея екранного світу у творі розвиває думку про матеріальні вигоди, оскільки екранний світ, на відмінну від духовного простору, здатен втілитися в конкретних матеріально-технічних пристроях, за допомогою яких він може бути відтвореним, а отже, реалізованим. Через ідею екранного простору втілюється задум щодо тиражування виміру драматургічної дії мультимедійними засобами. Так у п'єсі наявні сцени зйомки подій з метою їх подальшого перегляду, копіювання та розповсюдження.

“Герцог. <...> Я от зараз базікаю, а сам думю: ех, який шикарний відеофільм буде про те, як мене обчистили і голого на морозі покинули. А потім сталося чудо – одягнули мене сили небесні, і навіть черевики платинові повернули. Це ж який бізнес я зможу розкрутити, Господи, уяляєши? Мільйон копій, не менше. (Кричить). Юдо, ну що там, порядок?

Голос Юди. Знято, повелителю, все знято!

Герцог. Продовжуєй знімати...” [3, с. 12].

Мотив зйомок формує дискурс між двома мистецько-видовищними практиками, кожна з яких має свою знакову мову та по-своєму буде діалог з реципієнтом. Ганна Віслова зазначає: “*Teatr сьогодні все більше диференціюється, його сценічна мова перестала бути одноманітною. Відбувається безперервне стихійне ускладнення існуючої театральної системи. Звільнення від раніше насаджуваних нормативів призвело до своєрідного культу різносилля та еклектики*” [5, с. 321.] Образ відеокамери як інструмента перетворення тексту з однієї практики видовищного мистецтва на інший – екранний вимір – створює потенціальність драматургічної дії, сприяючи її фіксації у часі та надаючи їй можливості бути дослівно відтвореною не лише у тексті, але й у візуальному ряду. Але фільмування дійства на плівку водночас позбавляє його рис унікального комунікативного акту, що твориться наживо “тут і зараз”, переводячи його у площину копії самого себе, яка може бути прокрученою багато разів, а отже, здатна набути статусу повсякденності, втрачаючи свою магічну винятковість, що йде від ритуального сакруму.

Зіткнення, таким чином, у п'єсі двох вимірів сучасної культури – театрального мистецтв та екранного – детермінує дискурс суспільної ваги, в якому автор заклав інтенцію пошуку нових варіантів комунікації театру із сучасним віртуалізованним світом. Розроблена Ярославом Верещаком модель внутрішньотекстового реципієнта далає традиційну

для авторської стилістики концепцію внутрішньотекстового глядача, яка заміняється у п'єсі “Керя” образом тиражованого споживача певного сюжету. Розщеплено-ієрархічний внутрішньотекстовий реципієнт, що представлений у моделі “глядач – спостерігач – наглядач” зумовлює формування ідеї індивідуалізованого рецептивного апелювання до споживача засобами художньо-видовищного наративу. Подібне явище свідчить про ситуацію загравання з публікою, а також про процес поступового вписування сучасного театру в кітчеву методологію суспільної взаємодії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар Л. Творення апокаліптичної моделі буття засобами біблійної семантики у п'єсі Я. Верещака “144000” // *Studia methodologica*. – Випуск 29. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2009. – С.77–81.
2. Верещак Я. 14400: п'єси-фентезі / Ярослав Верещак / Упоряд. і авт. передмови О.Є.Бондарєва. – К.: Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса, 2008. – С. 268–302.
3. Верещак Я. Керя: Фентезі комедійне – Рукопис Я.Верещака.
4. Верещак Я., Сердюк В. Нерекомендовані спогади (не тільки про українську драматургію кінця ХХ ст.): Розмова друга / Ярослав Верещак, драматург (Київ), Володимир Сердюк, драматург (Київ). // Курбасівські читання: наук. віsn. / Нац. центр театр. мистецтв ім. Леся Курбаса; редкол. Н.Корніенко (голова) [та ін.]. – № 6, ч. 2: Польща. Культура. Україна. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011. – С. 165–180.
5. Вислова А. Сцена в зеркалі екранного сознания / Анна Вислова // Языки культур: Взаимодействия. Сборник научных трудов. – М.: Российский институт культурологии, 2002. – С. 311–328.
6. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільноти мистецтв / Северина Вислоух // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С.Яковенка. / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім “Киево-Могилянська академія”, 2006.– С. 309–321.
7. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Наталья Кириллова. – М.: Академический Проект, 2005. – 448 с.
8. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита).
9. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма / Надежда Маньковская. –

- СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
10. Нікоряк Н. Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту: Монографія / Наталія Нікоряк. – Чернівці: Місто, 2011. – 240 с.
 11. Червінська О.В., Зварич І.М., Сажина А.В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури: Науковий посібник / О.В.Червінська, І.М.Зварич, А.В.Сажина. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2009. – 248 с.
 12. Червінська О. Ризикові контури та парадокси містичного / Ольга Червінська // Поетика містичного: Колективна монографія / Упорядк. О.Червінської. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. – С. 13–46.

ПРИРОДОКУЛЬТУРА ДОННИ ГЕРЕВЕЙ: УТОПІЯ МІЖВИДОВОЇ ГАРМОНІЇ

Наталія ВІСОЦЬКА

Київський національний лінгвістичний університет

У контексті постгуманістичних студій висвітлюється ідея гармонізації міжвидових стосунків, висунута відомим американським науковцем Донною Геревей. Розглядаються її основні концепти – “природокультура”, “становлення разом”, “взаємопроникнення складок” тощо. На прикладі текстів сучасних англо-американських авторок Т.Моррісон, Е.Тан, Дж.Вінтерсон продемонстровані інтерпретаційні можливості дослідницької оптики, запропонованої у працях Д.Геревей, К.Гейлз, К.Вулфа та ін.

Ключові слова: постгуманізм, Донна Геревей, природокультура, становлення разом, кіборг, Тоні Моррісон, Емі Тан, Дженет Вінтерсон.

В контексте постгуманистических исследований освещается идея гармонизации межвидовых отношений, выдвинутая известным американским ученым Донной Хэрэуэй. Рассмотрены ее основные концепты – “природокультура”, “становление вместе”, “взаимопроникновение складок” и т.д.. На примере текстов современных англо-американских писательниц Т.Моррисон, Э.Тан, Дж.Уинтерсон продемонстрированы интерпретационные возможности исследовательской оптики, предложенной в работах Д.Хэрэуэй, К.Хейлз, К.Вулфа и др.

Ключевые слова: постгуманизм, Донна Хэрэуэй, природокультура, становление вместе, киборг, Тони Моррисон, Эми Тан, Дженет Уинтерсон.

Proceeding from posthumanist premises, the paper sets out to elucidate the idea of harmonizing interspecies relationship put forward by illustrious American scientist and scholar Donna Haraway. Its central concepts are discussed, such as “natureculture”,