

Критичне ставлення повістяра до системи освіти та виховання виявляється при змалюванні образів Ольги та Катерини. Особливо згубно позначилося таке “виховання” на красуні Ользі. Французькі романи, інститутське виховання спустошили її душу, зробили її мрійницею.

У повісті змалювано також образ наставниці жіночого інституту пані Турман. Уже в змалюванні її портрету виявлено неприховану авторську іронію до зарозумілої аристократки. Її образ найбільш виразно розкривається під час суперечки в салоні професора Дашковича з Радюком, який, відстоюючи думку про доступність освіти й виховання для жінок усіх станів, здається їй “драконом революції”, варваром.

Критичне ставлення І.С. Нечуя-Левицького до реформ 60-х рр. XIX ст. в галузі освіти та виховання виявляється при змалюванні тодішньої народної школи. Через сприйняття Радюка письменник малює гнітючу картину життя селян у селі Журбанях, у якому аж чотири шинки, а школа перебуває у вкрай занедбаному стані. Таким був і вчитель – відставний солдат, п’яниця, який більше часу проводив у шинку, ніж з учнями. Під керівництвом таких вчителів, показав письменник, виховувались моральні виродки. Одним із таких “нових типів з народу,” як їх називає І.С. Нечуй-Левицький, відтворено в повісті образ Терешка Бубки. Одна з характерних рис Терешка, прищеплених йому в школі, – зневага до рідної української мови. Письменник показав, що в умовах тодішнього суспільства перших пореформених десятиріч школа на селі була чужою народові, його інтересам.

Не оминає письменник і проблему виховання дітей у сім’ї. Через змалювання образу старої Радючки він засуджує провідників системи домашнього виховання, спрямованої на відрив дітей від народного ґрунту, національних звичаїв і традицій. Антон Радюк – батько Павла, не забороняє синові переймати народні звичаї, вивчати українську мову.

Щодо виховання в сім’ї, то письменник на прикладі родин Радюків і Масюків відстоює простоту, демократизм побуту, дотримання національних народних звичаїв та обрядів. Саме в такому дусі виховувались Павло і Галя, і тому вони в моральному розумінні протиставлені, скажімо, Ользі та Катерині, особливо першій, яких духовно скалічив інститут.

У повістях “Дві московки” та “Хмари” І.С. Нечуй-Левицький актуалізував цілу низку морально-етичних, національно-патріотичних, духовних проблем, а їх вивчення дає широкі можливості для реалізації виховного потенціалу творів і сприятиме формуванню етнопедагогічного виховання молоді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Нечуй-Левицький І.С. Зібрання творів : У 10 т. / Іван Нечуй-Левицький. – К. : Наукова думка, 1965. – Т. 1. – 385 с.
2. Кульчицький О. Світовідчуження українця / Олександр Кульчицький // Українська душа. – К. : МП “Фенікс”, 1992. – 128 с.

УДК 82.091-82/06/82:001.8/801.733/801.82/82-2В/82-3В

АВТОІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК МЕТАНАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ В ТЕКСТАХ Я. ВЕРЕЩАКА

Бондар Л.О., к. філол. н., докторант

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

У статті досліджується питання формування у творчості Ярослава Верещака явища автоінтертекстуальності. Здійснюється аналіз автоінтертекстів письменника задля з’ясування ступеня модуляцій на рівні образної системи, жанрової парадигми, ідейного навантаження творів. Розкривається ідейно-семантичне значення автоінтертексту у творах Я. Верещака та роль автоцититування у формуванні авторського метанаративного коду.

Ключові слова: автоінтертекст, темпоральність, риторична модель, жанрова система, образ, ідея, реципієнт, конфлікт, дискурс, театр.

Бондарь Л.А. АВТОИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК МЕТАНАРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ В ТЕКСТАХ Я. ВЕРЕЩАКА / Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Украина.

В статье исследуется вопрос формирования в творчестве Ярослава Верещака явления автоинтертекстуальности. Осуществляется анализ автоинтертекстов писателя с целью выяснения степени модуляций на уровне образной системы, жанровой парадигмы, идейной нагрузки произведений. Раскрывается идейно-семантическое значение автоинтертекста в произведениях Я. Верещака, а также смысл автоцитирования в формировании авторского метанаративного кода.

Ключевые слова: автоинтертекст, темпоральность, риторическая модель, жанровая система, образ, идея, реципиент, конфликт, дискурс, театр.

Bondar L. O. The AVTOINTERTEKSTUAL AS A METANARATIV STRATEGY IN THE TEXTS OF Y. VERESHCHAK / Kyiv National Taras Shevchenko University, Ukraine.

In this article we study the problem of creating in a work's of Jaroslav Vereshchaka the phenomenon of avtointertekstual. The analysis is done avtointertekst writer to determine the extent of changes in imagery, genre paradigm in the ideological load. Reveals the ideological and semantic meaning the avtointertekst in Yarjслав Vereshchaka's as well as the meaning of the author's citation in the formation of copyright metanarativ code.

Key words: avtointertekst, temporality, rhetorical model, genre system, the image, the idea, the recipient, the conflict the discourse, the theater.

Поняття інтертекстуальності пов'язане з текстологією постструктуралізму. До наукового обігу воно було введене Юлією Крістевою в II половині XX ст. Інтертекстуальність стала однією з репрезентативних прийомів постмодерного дискурсу, вказавши на такі ідеї постмодерну, як скінченність історії, неможливість творення нового тощо. Крім того, інтертекстуальність сприяла творенню риторичної моделі тексту, розкриваючи рецептивний потенціал наративу. Дефініція "інтертекстуальність" також пов'язана з дискурсом семіотичних кодів історії культури (культур), у ході якого проявляється неоміфологічний ресурс щодо творення нових картин історії цивілізації. На рівні функціонування текстових площин застосовування інтертекстуальності може призводити до творення різних семантичних континуумів. Менш розробленим у теоретичній парадигмі літературознавства є поняття "автоінтертекстуальність". Воно пов'язане з використанням письменником у новому тексті частини або навіть цілого твору, що попередньо були ним написані. Феномен інтертекстуальності є своєрідним діалогом культурних кодів, які вже раніше трансливалися різними митцями, а пізніше втілювалися в новому художньому дискурсі, ретранслятором якого стає постмодерний скриптор, творячи, отже, нові семантичні знаки. Риторика текстових площин, що реалізується завдяки прийому автоінтертекстуальності, зумовлює актуалізацію проблеми творення та функціонування дискурсу як певного комунікативного акту. Наталія Кравченко зазначає: "Дискурс фігурує у трьох основних напрямках соціальної практики: жанрах (способах дії), дискурсах (способах репрезентації) та стилях (способах ідентифікації)" [4, с. 15]. Накладання зазначеної дослідницею схеми-матриці на авторський художній простір дозволить розглянути феномен автоінтертекстуальності з точки зору семантики та прагматики тексту.

Отже, феномен інтертекстуальності може бути представлений у вигляді дискурсивної моделі "Я-скриптор" – „Він-деміург". Натомість автоінтертекстуальність має іншу риторичну модель, яка характеризується інтroversійним типом літературно-художнього діалогу, що виявляється в межах іншої моделі "Я-скриптор" – "Я-деміург".

Отже, у другій моделі втрачається актуальність зовнішньої історико-культурної спадщини, яка замінюється власним творчим доробком письменника. Об'єктом вивчення статті стає проблема автоінтертекстуальності, яку буде розглянуто на прикладі творчості Ярослава Верещака. Мета роботи полягає в дослідженні ідейно-семантичного навантаження автоінтертексту у творах Я. Верещака та значення автоцитуювання у формуванні авторського метанаративного коду. Мета зумовлює вирішення таких завдань: з'ясувати вплив темпорального аспекту на явище автоінтертекстуальності; простежити функціонування феномену автоінтертекстуальності в системі жанрових видозмін; виявити метаморфози ідейно-семантичних моделей творів у контексті автоінтертекстуального прийому; розкрити автоінтерполяцію текстових структур на рівні образної системи; сформулювати метанаративний код творчості письменника на основі його автоінтертексту. Теоретико-методологічною основою роботи слугують праці М. Бахтіна, Ю. Крістевої, О. Бондаревої, М. Шаповал та інших дослідників.

Для творчості Ярослава Миколайовича Верещака характерним став прийом подвійного кодування, що виявив себе в художньо-методологічних прийомах ("театр у театрі", "текст у тексті"), на рівні образної системи (творення героїв-двійників), у жанровій парадигмі (п'єса "Дорога до раю" та проза "Стефко продався мормонам" мають майже однакову фабулу) тощо. Тиражування раніше написаних сюжетів, їх ретрансляція в структурі нового тексту актуалізують питання автоінтертекстуальності у творах письменника та їх ідейно-семантичного навантаження. Використання автоінтертексту дозволяє вести мову про "Я-дискурс" митця та провокує проблему розщепленої ідентичності. Означена проблема може розглядатися за допомогою бінарних структур: "Я – Самість", "Я – Інший", "Я-особа – Я-творець". Перша модель відповідає психологічній парадигмі особистості, друга – пов'язана із соціологією, третя модель вказує на проблему художньо-мистецьких практик. Розкол ідентичності може мати і деструктивний характер (наприклад, провокувати хворобливі стани – шизофренію), і конструктивний (сприяти формуванню почуття емпатії тощо). Криза ідентичності стає однією з основних проблем цивілізації "пост-". Вітторіо Хьосле в праці "Криза індивідуальної та колективної ідентичності" вказує, що сутність кризи ідентичності „полягає у відкиданні самості з боку „Я". Це відкидання може не бути цілком відкритим; "Я", що відчуває презирство до своєї самості, може спробувати обдурити себе за допомогою похапливої діяльності, яка, схожа на безглузду подорож, має тільки одну мету – відвернути увагу "Я" від своєї самості" [5, с. 29].

Авторецептивна модель “Я – Самість” виводить назовні психологічний складник особистості та вказує на внутрішній конфлікт, що може бути викликаний різними чинниками (онтогенетичними проблемами, конфліктом із навколишнім світом, соціальною дезадаптацією тощо). Яскраво риторично “Я” та “Самості” презентовано в монодрамі Ярослава Верещака “Хованка”. У п’єсі маємо приклад реалізації моделі “Я – Самість” у площині тексту. Головна героїня – актриса Фестлейді (вона ж Луїза Луччо в Італії та Ліза Шука в Україні) намагається написати твір для фестивалю осіб без визначеного місця проживання. Драматург розкриває перед реципієнтом акт творення тексту “тут і зараз”. Соціальна невлаштованість Фестлейді провокує виникнення внутрішньопсихологічного конфлікту, виявом якого є самозречення. Патологічна ситуація призводить до розколу особистості героїні, примушуючи її постійно приміряти маски. Героїня не просто пише текст, вона його грає, немовби перебуваючи в якомусь химерному світі.

Усвідомлення своєї психічної хвороби дається Фестлейді через акт конструювання та програвання сюжету. Реальність, яка формує внутрішньо-психологічний простір героїні, ретранслюється в текстовій структурі, утворюючи ірреальну площину. Ось чому Фестлейді зосереджена на особистих переживаннях, які допомагають їй творити власний текст, що має відбитки історико-культурної пам’яті людства (у творі – використання інтертексту). Акт творчості розкриває психосамість Луїзи, яка під тиском зовнішнього світу набуває ледь не „шизофренічних” рис, що відображено в мозаїчній структурі тексту монодрами. Героїня сама ставить собі діагноз: “... людина складається з багатьох душ, з великої кількості “Я”. Розщеплення примарної душевної єдності на безліч фігур вважається божевільям, наука придумала для цього назву – шизофренія. ... Як письменник створює драму із купки фігур, так і ми будемо з фігур нашого розщепленого “Я” все нові групи з новими іграми й напруженнями, з вічно новими ситуаціями...” А тепер я, мій текст – я сама його придумала, професоре, чесно!” [2, с. 262 – 263].

Одночасне використання в монодрамі інтертексту та автоінтертексту посилюють амбівалентність образу головної героїні. З одного боку, вона є носієм загальної культури людства (цитування текстів інших митців), з іншого, – жінка перебуває під тиском індивідуальної пам’яті, яка зринає знову і знову, завдаючи болю актрисі. У п’єсі Я. Верещак яскраво депонує внутрішньопсихологічний конфлікт завдяки використанню прийому внутрішньотекстової автоінтертекстуальності. За допомогою технічних засобів героїня відтворює проказаний нею текст. Завдяки тиражуванню створеного актрисою тексту їй вдається зрозуміти свою “Самість”, однак текстовий повтор не стає рятунком для героїні, навпаки, процес усвідомлення стає руйнівним для Фейстледі, яка гине у фіналі твору.

Отже, драматург, творячи колізію “Хованки” на основі риторичної моделі “Я – Самість” за допомогою внутрішньотекстового автоінтертексту, втілює думку про деструктивний характер внутрішньопсихологічного розщеплення. Крім того, жанрове означення твору детермінує монодіалогічний наратив, що розгортається на рівні психологічних площин героїні. Отже, найчастіше прийом внутрішньотекстового автоінтертексту, що репрезентується в контексті психологічної парадигми в текстах драматурга, має трагедійну основу.

Наступна бінарна структура “Я – Інший” найчастіше втілюється в текстах Я. Верещака на рівні образної системи та характеризується використанням героїв-двійників. Образи двійників творяться в контексті риторичного протагоніста та антагоніста. Питання двійництва також пов’язане з дефініціями “повторення”, “тиражування” тощо. Проблема повторення особливої актуальності набуває в постмодерній концепції, зокрема в її постулатах про неможливість творення нового та вічну приреченість на повторення. Нею детермінується і темпоральний аспект мистецького акту. Жиль Дельоз у праці “Відмінність і повторення” пише: “Я немов би наскрізь прорізане тріщиною, воно надломлене чистою і порожньою формою часу. У цій формі воно – корелят пасивного, що з’являється у часі суб’єкта, який мислить. Надлом або тріщина Я, пасивність суб’єкта, що мислить, – ось що означає час; у кореляції пасивного мислячого суб’єкта і розщепленого Я здійснюється відкриття трансцендентального або елемента Коперникової революції” [3, с. 114]. Питання темпоральності, отже, можна розглядати у двох аспектах, зокрема на прикладі історичного часу, що пов’язаний зі становленням та розвитком творчості письменника, та в межах художнього хронотопу певного твору.

З-поміж написаних творів Ярослава Верещака можна знайти чимало варіацій того чи іншого сюжету, зокрема: п’єси “Чорна зірка” та “Центрифуга”, “144000” та “Керя”, “Любов у центрі міста” та “Весільний злодій” тощо; драматичні та прозові тексти – “Душа моя зі шрамом на коліні” та “Вчасно обняти верблюда”, “Зірка Давида на шиї у Пилипа” та “Шруба” тощо. Чимало модифікацій із часом зазнали й інші твори письменника: „Хованка”, вже згадана „Душа моя зі шрамом на коліні”, “Королівський особняк”, „Уніформіст” та інші. Однією з передумов варіативності сюжетів драматурга є час, що вносив свої корективи до творчого доробку митця. Вагомі суспільно-політичні деформації, що припали на нашу історію, зміни художньо-стильових практик зумовили тиражування сюжетних кодів у творчості Ярослава Верещака. Як приклад, можемо розглянути два тексти, що мають, здавалося б, майже однакову сюжетну лінію, зокрема п’єси “144000” та “Керя”.

Перший оприлюднений варіант твору під назвою “144000” ввійшов до однойменної збірки драматурга, яка побачила світ 2008 р. [2]. Назва твору вказувала на біблійну апокаліптику, а сюжет розгортався довкола символу спасіння – Божої Свічки, яку намагається дістати головний герой Герцог. Автор змальовує існування мільярдера та його крутість, за допомогою якого він здобув великі статки, відчувши себе справжнім володарем життя. У найсучаснішій редакції п’єси (2012 р.) відбуваються вагомні видозміни її сюжету. Трансформації зазнає і образна система, і спосіб організації художнього простору твору. Новий варіант, що має назву “Керя”, стає концептуально відмінним від надрукованої 2008 р. п’єси “144000”, що дозволяє потрактувати його як самостійний мистецький витвір. У більш сучасному варіанті твору виникає новий герой – Керя, якого не було в тексті “144000”, стаючи визначальною фігурою сюжету. Керя так і не з’являється в дії твору, він означає свою присутність лише за допомогою голосу, що лунає зверху. Герой виконує функцію всевидячого ока. У цьому йому допомагають технічні пристрої (відеокамери, мікрофони), якими наповнений весь простір п’єси, де перебувають персонажі. Метапозиція Кері стосовно інших дійових осіб вказує на його домінуючу роль, підтвердженням чого стає і назва п’єси. Зміни в образній системі та певні корективи сюжетної лінії призводять до кардинального переформулювання авторської ідеї. Якщо у драмі “144000” порушувалися питання релігійно-екзистенційного характеру, то в “Кері” автор акцентує увагу на риторичі двох світів екранно-технічного та екзистенційно-онтологічного. Перший детермінує ідею сліпого бачення, у процесі 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 цей світ, на відміну від духовного простору, здатен втілитись у конкретних матеріально-технічних пристроях, за допомогою яких він може бути відтворений, а отже, реалізований. Через ідею екранного простору втілюється задум щодо тиражування виміру драматургічної дії мультимедійними засобами. Отже, час, із яким завжди пов’язані певні суспільно-історичні зміни, розвиток технологій, а також трансформаційні процеси, що відбуваються в культурі, спричиняють видозміни сюжетів творів Я. Верещака.

Інший складник темпоральності може бути реалізований у художньому просторі тексту. Для ілюстрації цього виду категорії часу розглянемо п’єсу “Душа моя зі шрамом на коліні”. Час у творі є чітко регламентованим, герою дано лише півтори хвилини, аби повернутися до життя. Незважаючи на чітку визначеність, час у просторі тексту має іншу швидкість відліку, він немовби завмирає, аби головний герой Слав. Ко-Ко усвідомив першопричини свого становища. Ще одним важливим сюжетним прийомом стає використання автором героїв-двійників. Саме в аналізованому тексті письменник виразно втілює риторичну модель “Я – Інший”. Антагоністом Слав. Ка-Ка виступає брат-близнюк Кулай. Дія твору розгортається в метапросторі, появу якого детермінує вбивство головного героя-оповідача Слав. Ка-Ка. Він перебуває між небом та землею, очікуючи на свою долю. Проміжне становище героя-письменника зумовлене діяльністю його брата-близнюка Кулая – крутія, махіатора, якому вдалося розбагатіти завдяки “темним” справам. Через договір, укладений між ними, про те, що час від часу вони будуть мінятися місцями (один буде письменником-жебракком, а інший – злодієм), Слав. Ко-Ко стає жертвою бандитської розправи. Але така ж доля спіткає і Кулая. Через постійну гру та обмін ролями герой поступово втрачає себе, а тому подаровані Ангелом півтори хвилини стають для Слав. Ка-Ка своєрідним шансом звільнитися від впливу Кулая та зрештою повернути свою справжню сутність. Через смерть, рефлексію, подолання внутрішніх суперечностей, примирення, пошуки свого істинного “Я” відбувається очищення героя-оповідача. Отже, герой проходить кілька стадій: Хаос, що пов’язаний з абсурдним світом, – Танатос, що втілює смерть героя, його відмову від гордині та марносластва, а отже, очищення душі, – Ерос, що вінчає переродження, любов, шанс на інше життя. Дискурс “Я – Інший” у контексті твору втілює ідею абсурду буття, що детермінує розщеплення “Я” через стан постійної гри. Лише в метапросторі герой усвідомлює бутафорність реальності, яка нагадує безглуздий карнавал, під час якого стирається індивідуальність, губляться істинні цінності. Ідея маскарадності буття стає однією з домінуючих у творчості Я. Верещака. Вона пронизує такі п’єси драматурга, як “Імпровізація”, “Уніформіст”, “Банка згущеного молока”, „Королівський особняк”, “Третя молитва”, “Любов у центрі міста” тощо.

Одним із розповсюджених модусів творення сюжетної колізії в текстах Я. Верещака стає риторична фігура “Я-скриптор” – “Я-деміург”. Зазначена модель реалізується за допомогою прийому творення оповіді / дії „тут і зараз”. Драматург розгортає перед реципієнтом картину творчого акту митця, незважаючи на те, до якого роду діяльності він належить, – це може бути письменник (“Дорога до раю”), режисер (“Банка згущеного молока”), актор (“Третя молитва”). Так, особиста колізія одного з діючих персонажів драми “Дорога до раю” розгортається в площині “минуле – текст – гра”. Учитель намагається написати текст п’єси та здійснити її постановку. За основу твору він бере події минулого, що пов’язані з діяльністю Степана Бандери. Задля написання твору митець вивчив історичні документи, познайомився із сестрою Бандери. Фактично, він виступає в ролі скриптора, намагаючись здійснити фактомонтаж минулих подій. Доказом того, що герой все ж таки є ремісником, а не творцем, стає його позначення Я. Верещаком як Учителя, тобто за семантикою наймення він – переповідач, наставник. Схожу ситуацію маємо і в п’єсах “Уніформіст”, “Третя молитва”, “Банка згущеного молока” тощо, де кожен з героїв (відповідно – Росович, Актриса, Режисер) намагаються переповісти події, що відбувалися в минулому.

У згаданих творах дискурс “Скриптор – Деміург” розгортається в межах художнього тексту, отже, маємо художньо-мистецьку реалізацію зазначеної моделі. Однак діалог Творця та Переписувача транлюється і на саму творчість драматурга. Однією з визначальних рис творчості Я. Верещака стало втілення в межах творчої біографії письменника вже згаданого дискурсу “Я-скриптор” – “Я-деміург”. Якщо поділити творчість письменника на два періоди (поділ, звичайно, умовний) – перший, пов’язаний із діяльністю за радянських часів, другий – твори, написані від часу здобуття Україною незалежності дотепер, то можна стверджувати, що в першій половині митець все ж є Деміургом, оскільки він виробляє власний стиль та створює оригінальні сюжетні лінії. Другий період творчості характеризується активним переписуванням раніше створених сюжетів у межах одного жанру – драматургії (“Чорна зірка” / “Центрифуга”, “144000” / “Керя”, “Любов у центрі міста” / “Весільний злодій” “Третя молитва” / “Зелений, чорний і рожевий” тощо), і в контексті жанрових видозмін – драматургії та прози (“Душа моя зі шрамом на коліні” / “Вчасно обняти верблюда”, “Зірка Давида на шиї у Пилипа” / “Шруба”, “Дорога до раю” / “Стефко продався мормонам”). З огляду на зазначене, можемо вести мову про митця як про Скриптора, який переписує не інші загальновідомі тексти культури, а власний текст. Отже, постає питання автоінтертекстуальності у творчості Я. Верещака.

Свген Якович Басін, досліджуючи природу творчості у праці “Дволикий Янус”, якраз намагається пояснити відмінність між творцем та переписувачем. Науковець зазначає: “Існують два основні різновиди “предмету”, у які вживається художник і, відповідно, дві підсистеми художнього “Я”. Перша – це весь той зміст психічного досвіду, всі ті образи, які є в автора в наявності, в “готовому” вигляді до того, як розпочався акт творчості зі створення певного художнього полотна. На основі вживання в цей “предмет” формується те, що будемо називати художнім “Я”. Другий різновид „предмету” – це все те, що вперше з’являється в процесі творення певного тексту, це вперше створюваний художній образ на всіх стадіях його розвитку – від праобразу (первинного образу) до завершеного, зрілого художнього цілого. На основі вживання в цей образ формується “Я – художній образ”. Розглянемо послідовно ці дві підсистеми творчої особистості художника у сфері оригінальної художньої творчості.

„Я” Художника. У які ж образи вживається автор у творчому акті? Насамперед це образи, що містять об’єкти художнього змалювання. Це можуть бути інші люди, тварини, предмети, події і тощо. Коли автор вживається в образи інших людей, то їх називають у літературознавстві – прототипами, у малярстві – моделями і т. д. Відповідно формується Я-прототип, Я-модель і т. п.

На відміну від художника-творця художник-ремісник не вживається ні в образ моделі, ні в образи “мовних” художніх форм. Він механічно, раціонально “накладає” композиційно-жанрові форми, які виступають у нього як кліше, штампи, на не пережиті образи моделі й відразу отримує готовий шаблонний результат, іншими словами, у нього не формується художницьке «Я» [1, с. 28–29].

Якщо застосувати терміни Є. Я. Басіна щодо творчої особистості, то можна стверджувати, що в особі Я. Верещака поєдналися “художник-творець” і “художник-ремісник”. Діалог між двома різновидами “Я-митця” обумовлюється кількома чинниками, зокрема це, перш за все, діалог із часом. Письменник із відстані прожитих років намагається по-новому осягнути вже написане. Ретрансляція тексту призводить до певних його видозмін, що можуть бути пов’язані з прагненням драматурга зробити твір більш актуальним для сучасного реципієнта. Так званої модернізації у творчому доробку Я. Верещака зазнали такі тексти: “Чорна зірка”, “Уніформіст”, “Королівський особняк”, що були написані ще за радянських часів та отримали друге життя на початку XXI ст. Через обмеження обсягу цієї розвідки ми не будемо здійснювати текстологічний аналіз зазначених творів, залишивши це питання для подальших наукових студій.

Наступною передумовою розгортання риторики між творцем та скриптором стає категорія жанру. До прози Я. Верещак звертається в другому періоді своєї творчості. В основу прозових творів письменника покладено сюжети власних драматургічних текстів, переосмислені та доповнені. Так, сюжет прозового тексту “Шруба” існує також і в драматургічному втіленні – це п’єса “Зірка Давида на шиї у Пилипа”. Репрезентація сюжету в різних жанрових парадигмах призводить до зміни акцентів. Отже, події п’єси сконцентровані на одному з кульмінаційних моментів прозового твору – головний герой Пилип нарешті зустрічає свого справжнього батька та дізнається обставини своєї появи на світ. Сюжет п’єси, таким чином, відзначається емоційною насиченістю, оскільки викликає сильні емоції та переживання, що пов’язані з родиною. У “Шрубі”, навпаки, автор крок за кроком розкриває перед реципієнтом картини життя героя від дитинства і до зустрічі з батьками. Прозовий текст не характеризується надмірною динамічністю та емоційною напругою. Автор упродовж розгортання сюжету твору поступово готує читача до розкриття таємниці народження головного героя, вмотивовуючи та пояснюючи сенс його вчинків, особливості характеру.

Риторика двох сюжетів, що представлені в різних жанрових парадигмах, накладає відбиток на образну систему та ідейність текстів. Однією з головних героїнь “Шруби” є сестра Пилипа Єва. Разом вони пишуть текст твору, що являє собою щоденникові записи. Майже весь сюжет твору побудований у вигляді щоденникового діалогу між братом та сестрою, упродовж якого Пилип розповідає про свої вчинки, описує

суспільно-політичні події, що відбуваються в країні, а Єва робить свої рецептивні нотатки щодо записів брата. Автор подав сюжет твору у вигляді “тексту в тексті”. З-поміж персонажів п’єси “Зірка Давида на шиї у Пилипа” образ Єви взагалі відсутній. Сюжет п’єси транслюється через дію, а не через акт писання, а тому функціональне призначення Єви втрачається, цей образ у драматургічному тексті зникає із переліку дійових осіб.

Відповідні трансформації відбуваються і на рівні ідейного навантаження двох творів. Широка панорама суспільно-історичного життя країни, на тлі якої Я. Верещак розповідає про долю Пилипа (“Шруба”), актуалізує ідеї, що пов’язані із суспільними питаннями, зокрема – це питання історичної пам’яті та її адекватного потрактування; проблема подвійних суспільних стандартів, питання відродження духовності народу; проблема взаємодії поколінь; питання протистояння центру та провінції тощо. Натомість у п’єсі “Зірка Давида на шиї у Пилипа” усю увагу письменник сконцентрує на житті головного героя. Тому драматургічний сюжет набуває більш інтимних рис, втрачаючи соціальну заостреність. Ідейне навантаження п’єси ґрунтується на питаннях боротьби матеріального та духовного, родини та роду, проблемі вибору життєвого шляху та самовизначення тощо.

Отже, риторика текстів у творчому доробку Я. Верещака, які мають спільні сюжети, може розгортатися в кількох напрямках: 1) у межах різних жанрових парадигм; 2) на рівні переформатування образної системи творів; 3) із точки зору часової віддаленості; 4) у зв’язку зі зміною суспільно-історичних обставин; 5) через намагання автора по-новому подати вже написані тексти завдяки набуттю ним життєвого досвіду та оволодіння новими творчими практиками. Перераховані чинники стають визначальними в процесі формування явища автоінтертекстуальності у творчості Ярослава Верещака. Їх можна поділити на суспільно обумовлені та особистісні, причому питома вага перших у творенні автоінтертекстів превалює, що вказує на екстраверсійний тип творчості Я. Верещака. Доказом цього стає і метанаративний код творчості письменника, що депонується в автоінтертекстуальному полі митця, а саме – це творення моделі світу як театру або ж карнавалу (ймовірна апеляція автора до шекспірівського – “Весь світ – театр...”).

ЛІТЕРАТУРА

1. Басин Е. Я. Двудесятилетний Янус (О природе творческой личности) / Е. Я. Басин. – М. : Госиздат, 1996. – 115 с.
2. Верещак Я.М. 14400 : п’єси-фентезі / Верещак Я.М. – Упоряд. і авт. передмови О.Є. Бондарева. – К. : Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса, 2008. – 344 с.
3. Делёз Ж. Различие и повторение / [Жиль Делёз. – Перевод с французского Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской; научный редактор – Н. Б. Маньковская]. – Санкт-Петербург : ТОО ТК “Петрополис”, 1998. – 384 с.
4. Кравченко Н. Практическая дискурсология: школы, методы, методики современного дискурс-анализа: Практическое пособие / Наталья Кравченко. – Луцк : ЧП “Гадяк Жанна Владимировна”, типография “Волыньполиграф”, 2012. – 251 с.
5. Хёсле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности / Витторио Хёсле // Апокалипсис смысла. Сборник работ западных философов XX-XXI вв. / [Под ред. О. Селина]. – М : Алгоритм, 2007. – 272 с.

УДК [316.774: 821.161.2]: 621.396.97

«РАДІОВИСТУП» В. КУЗЬМИЧА І РАДІОМІСТ У ТВОРІ Л. ПЛЕСКАЧЕВСЬКОГО: ІНФОРМАЦІЯ І ПРОПАГАНДА

Васьків М.С., д. філол. н., професор

Київський університет імені Бориса Грінченка

Стаття присвячена окремим прецедентам в історії українського радіо 20-30-х рр. XX ст. Акцентується увага на стратегіях підготовки радіопрограм на основі аналізу друкованих варіантів радіопередач «Радіовиступ» В. Кузьмича та «Поїзд іде на схід» Л. Плєскачевського.

Ключові слова: радіогазета, радіомовлення, радіорепортаж, радіоміст, монтаж, інформаційна політика.

Васьків Н.С. «РАДИОВЫСТУПЛЕНИЕ» В. КУЗЬМИЧА И РАДИОМОСТ В ПРОИЗВЕДЕНИИ Л. ПЛЕСКАЧЕВСКОГО: ИНФОРМАЦИЯ И ПРОПАГАНДА / Киевский университет имени Бориса Гринченко, Украина