

**ІНШІСТЬ НЕДИ НЕЖДАНОЇ: АВТОР-ПЕРСОНАЖ І ЧИТАЧ-
ПЕРСОНАЖ ЯК ВНУТРІШНЬОТЕКСТОВІ ПРОЕКЦІЇ СУБ'ЄКТА
МОВЛЕННЯ ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ**

Розглянуто суб'єктну структуру драматургії Неди Нежданої в аспекті внутрішньотекстових проекцій автора і читача.

Ключові слова: автор, читач, автор-персонаж, читач-персонаж, драма, інтертекстуальність.

Актуальність цього дослідження зумовлена недостатньою розробкою в українському літературознавстві категорій суб'єктної сфери драматичного твору, термінологічними лакунами та неусталеністю наявної термінології, що описують художній світ сучасного драматичного твору. *Предметом* дослідження є міжтекстові та міжсуб'єктні взаємодії окремих драматичних творів, а *об'єктом* – яскраві зразки сучасної української драми, у яких ці відношення доцільно простежити. *Матеріалом* для дослідження є п'єси Неди Нежданої „І все-таки я тебе зраджу” і „Мільйон парашутиків”, а також їх літературний контекст. *Наукова новизна* полягає у спостереженні та обґрунтуванні таких елементів суб'єктної структури драматичного твору, як автор-персонаж та читач-персонаж. *Постановка загальної проблеми:* внутрішньотекстова структура драматичного твору на сучасному етапі зазнає дисбалансу внаслідок значної ліризації та епізації драми, що вимагає її ширшого дослідження, зокрема у сфері суб'єкта мовлення. *Постановка завдання:* виявити та дослідити нові внутрішньотекстові проекції суб'єкта мовлення та їх комунікацію за допомогою інтертекстуального потенціалу драми.

На Всеукраїнському театральному диспуті, що відбувся 8-11 червня 1929 р. у Харкові, вступну доповідь виголошував нарком освіти УРСР. М.Скрипник. Вона називалася „Театральний трикутник” і порушувала проблему ролі глядача у виставі і його чільного місця поряд з актором і режисером. Глядач, споживач вистави проголошувався одним із чинників театального процесу, щоправда, під кутом популярної тоді вульгарно-соціологічної позиції. Микола Куліш, виступаючи, запропонував „трикутник відкинути, а оперувати п'ятикутником, де були б драматург, актор, режиссер, художник і глядач” [4, 623]. Цей історичний екскурс доводить, що не потрібно бути фахівцем із театальної семіотики, щоб побачити, наскільки у драматичному, як і в будь-якому іншому тексті, вимагає дослідження проблема ієрархії та взаємодії оповідних інстанцій.

Форми вираження авторської та читацької свідомості не однаково вивчені у межах родів літератури. Епічні жанри в цьому аспекті розглядали М. Ласло-Куцюк, М. Легкий, І. Бехта, М. Ткачук, В. Сірук, М. Скрипник, Л. Козакова, А. Корольова, О. Лященко, М. Руденко, ліричні – В. Смілянська, О. Астаф'єв, С. Русова. Визначення статусу автора у творах драматичного роду

вважається дискусійним, оскільки на тлі лірики та епосу автор-драматург сприймається як інертний та відсторонений, хоча редукція авторського „я” не зменшує його присутності та зацікавленої участі. В. Смілянська, парадигматично описуючи авторську інстанцію, намагається подати її специфіку в драматургії: „Автор – носій викладу, посередник між письменником і зображеним світом, становить осереддя багатьох параметрів змістової форми твору, його різних структурних рівнів. Певний авторський тип представляє передусім родове начало, що пов’язане з зовнішньою чи внутрішньою позицією щодо зображеного. [...] *Драматичне родове відношення* – це перебування носія викладу на позиції зацікавленого свідка, внутрішній щодо дії, причому стосовно персонажів позиція свідка-спостерігача є зовнішньою: він не передає їхніх думок, не мотивує їхніх вчинків, а надає їм можливість самим висловлюватися й рухати дію у словесному діалозі-двобої” [8,14]. І хоча ця дефініція, на нашу думку, справедлива лише для класичної драматургії, мінімально втягнутої у процеси епізації та ліризації драматургічного висловлювання, але вона заслуговує на увагу як відповідний момент теоретичних міркувань.

Суб’єктну сферу драматичного твору змодельюємо з урахуванням окремих інстанцій, розроблених у наратології, узявши за основу комунікативну модель В.Шміда [13]. За його термінологією, реальну історичну особу, біографічного автора, який перебуває за межами тексту, будемо називати конкретним автором. За посередництва тексту драми конкретний автор здійснює комунікацію з необмеженим числом реципієнтів, яким будь-де або будь-коли довелося сприймати драматичний твір, унаслідок чого кожного з них можна назвати конкретним (реальним) читачем. Конкретний читач може бути представлений у різних формах: як читач драматургічного тексту, як слухач радіодрами, як глядач створеної за драматичним твором вистави. Вживаючи термін „читач”, будемо розуміти його як концепт, що включає читача, глядача, слухача, загалом будь-яку особу, якій адресовано художнє повідомлення, суб’єкт розуміння, інтерпретації, осмислення тексту. І читач драматичної поеми, і слухач радіодрами, і глядач вистави, сприймаючи різним чином перекодовані повідомлення є реципієнтами знакового ряду, а якою буде ця система знаків, уже залежатиме від поточної ситуації, тому назвати будь-якого одержувача повідомлення, дешифратора коду, реконструктора смислу читачем буде найпростішою і найприроднішою конвенцією.

Не беручи до уваги такі моделі комунікації як автокомунікація, коли автор вдається до перечитування свого власного тексту і є його єдиним реципієнтом та інші малоймовірні випадки діалогічної взаємодії, можемо припустити, що конкретний автор, делегуючи своє мовлення внутрішньотекстовим мовцям та зазнаючи деконструктивного перечитування з боку співавтора-режисера, розраховує на кінцеву інстанцію у формі колективного реципієнта, тобто розраховує на сприймання публікою. Саме такий тип адресації визначає художні контури драматургії і тому класична тріада автор-текст-читач у драматургічному дискурсі есплікується специфічно, як автор-текст-аудиторія, де кінцевою ланкою буде група людей, із притаманними їй особливостями сприйняття та емоційних реакцій. Далі,

дотримуючись схеми В.Шміда, конкретного автора і конкретного читача залишатимемо поза текстом, а на внутрішньотекстовому рівні вирізнятимемо абстрактного автора й абстрактного читача, що реалізований двома формами: колективним адресатом (аудиторія) та режисером-інтерпретатором.

Внутрішньотекстовий рівень драматургії характеризується надзвичайною ускладненістю суб'єктної сфери, що прогресує під впливом кількох чинників, серед яких слід виділити: 1) необхідність урахування позиції режисера (а крім того художника, актора, освітлювача) як читача-співавтора, інтерпретатора, адже саме через нього літературний текст перекодовується у текст театральний, таким чином забезпечуючи „сценічні редакції” конкретної п'єси, без яких неможливе нормальне функціонування драматургії; 2) розмивання родо-жанрових меж з динамічною ліризацією та епізацією тексту драми, що дозволяє включити в нього притаманні епосу та ліриці наративні структури; 3) відповідно до концепції творимого, незавершеного світу авторське „я” рухається у бік змінної і множинної свідомості, що робить його дискретним і редукованим, а суб'єктну сферу деталізованою та аморфною.

Суб'єктна сфера драматичного твору є багатофігурною структурою, яка, передусім, включає героя як традиційного носія авторської свідомості (протагоніста), антигероя (антагоніста) як діалогічну інстанцію „іншого” та персонажів, якими на теперішньому етапі літературного процесу заміщуються однозначно забарвлені типи і характери. Серед персонажів, які є більш умовними, ніж герої, і швидше функціональними, ніж художніми постатями, передбачено фігуру резонера – „дійової особи, яка є уособленням моралі або тверезої логіки, і завдання якої полягає в оприлюдненні (коментуючи ситуацію) „об'єктивного”, чи інакше авторського погляду на цю ситуацію” [6, 375]. Такий тип дійової особи (спадкоємця старогрецького трагедійного хору) нібито відійшов разом з авторським дидактизмом, але подекуди виникає в пародійній формі у сучасному театрі. Поряд з ремарками резонера можна вважати носієм прямого авторського слова.

Якщо має місце значна епізація драматичного твору, у його структурі може з'являтися оповідач як одна з ролей автора, як посередник між автором і зображуваним світом, якій делегується мовлення, що може збігатися або розходитися з авторською позицією; а якщо є тенденція до ліризації – може з'являтися суб'єкт ліричного твору у формах персоніфікованого, неперсоніфікованого (диференціюється на абстрагований і конкретизований типи), та дистанційованого (фіктивного) суб'єкта [Див: 3]. В. Халізов нагадує, що дві традиції освоєння драматичним мистецтвом простору і часу, класична („аристотелівська”) та епічна („неаристотелівська”) базуються на різних способах зображення дії – неперервному, що створює в театрі ілюзію реальності, та дискретному, що, припускаючи значною мірою художню умовність (як у класичному театрі Сходу та народному театрі європейського Середньовіччя), ілюзію реальності руйнує. Ілюзорний ефект зникає, через те що автор намагається драматургічний хронотоп підпорядкувати законам оповідності, ослабити часо-просторову замкненість епізодів, „розсіяти” дію.

Ця тенденція кульмінувала у Б.Брехта, експлікувавшись у терміні „епічний театр”, але вже століття можна спостерігати низку її прикмет, адже „у

драмі...значну роль відіграє голос автора, оповідний або лірично-пісенний коментар дії, відроджується щось на зразок хору античної трагедії, фрагменти дії втілюють спогади дійових осіб або їх уявний світ. Одна подія може подаватися двічі або й тричі, а один епізод показуватися через сприйняття різних персонажів” [11, 99]. На нинішньому етапі емансипації драматургічних структур можемо побачити, як з’являються способи об’єктивації авторського начала: наприклад, експлікуються у зображуваний світ драматичного твору абстрактний автор та абстрактний читач через маски автора-персонажа та читача-персонажа. Сучасна драматургія, що стала драматургією художньої умовності, дискретної дії, родо-жанрових дифузій, втратила тенденцію до створення ілюзії справжнього життя, і за рахунок цього набула здатності творити глибокі й різноманітні образи.

На рівні художнього (фіктивного) світу драматичного твору інстанції абстрактного автора та абстрактного читача можуть мати свої ігрові репрезентеми. Синкретичний характер сучасного драматичного твору дозволяє залучати до персонажної структури прямі авторські та читачькі проєкції, і, за всієї багатоманітності цих проєкцій у реальному літературному процесі, будемо зводити їх до двох основних типів: автор-персонаж та читач-персонаж. Класична „аристотелівська” драма обмежувала автора у прямому мовленні, але дозволяла виявляти свою інтенцію усією композиційною структурою, надаючи йому деміургічного статусу з виключними правами аж до права повного програмування читачьких реакцій. Наростання поліфонічності у некласичній драматургії супроводжувалося емансипацією читача, але разом з тим сконденсувало авторський голос, дозволивши йому максимально відверто виявитися у творі, архітектоніка якого щодалі більше розбалансовувалася. Оскільки драматургія, як вид міметичної нарації, ще досі переважно обходиться без посередництва оповідача, то авторська маска виявляється на рівні персонажів як авторське „Я”, анти-„я”, гібрид автора і режисера, фіктивний автор, розщеплений автор тощо. У рамки художнього світу вбудовується і маска читача: інколи наївного, інколи пильного (режисерського типу), або ж активного учасника драматичного дійства.

Автор-персонаж представлений у сучасній українській драматургії щедріше, що, безумовно, пов’язано з його домінуючим статусом у літературному творі, навіть після кризових тенденцій у теоретичних пошуках минулого століття, відомих як „смерть автора”. Одна з найновіших п’єс, „Ассо та Піаф, або Перший тост – за Мермоза” О.Миколайчука-Низовця подає нам цілу мозаїку авторських позицій, які корелюють між собою. Скажімо, співачка Піаф є творчою особистістю, виконавцем пісень, але творцем Піаф – є її продюсер Раймон Ассо. Про те, що тема творення чоловіком жінки на свій смак, загалом, не нова в мистецтві і співвідноситься з традиційним сюжетом Пігмаліона та Галатеї, мені вже доводилося раніше говорити [12, 540]. Названа колізія – головний чинник, що зрушує дію п’єси, головний, але не єдиний. Персонажем другого плану є автор і змальованих героїв, і колізії, і себе самої – подруга і сестра Едіт, що опублікувала спогади про співачку. Симона – сестра і суперниця, ревнива „тінь” Едіт „присвоює” її славу після фізичної смерті через власний літературний текст, що здатен переписати текст життя співачки. „Досі

вважаєш, що все, що дозволено тобі, те не дозволено мені? [...] Але хоч як би тобі хотілося бути в усьому неперевершеною, знай, що я також увійду до когорти безсмертних”, [10, 79] – декларує деміургічні наміри і текстуальну владу автор-персонаж Симона.

У ХХ ст. українські драматурги пропонували немало „авторських” масок, хоча уніфікованості концепту автора-персонажа драматургічний дискурс не прагне. Першою помітною експлікацією авторської проєкції можна вважати Ілька Югу, містифікованого автора-персонажа „Патетичної сонати” М.Куліша, потім, після значної перерви, з’являються „Душа моя зі шрамом на коліні” Я.Верещака (автор-персонаж виконує функцію оповідача), „Десант” та „Синій автомобіль” Я.Стельмаха (автор-персонаж злитий з оповідачем), „Археологія” та „Смерть Ван Халена” О.Шипенка (автор-персонаж Олексій), „Двадцять такий-то з’їзд нашої партії” В.Діброви (авторська роль покладена на Ведучого, що коментує дію), „Прямий ефір” О.Ірванця (роль для режисера), „Життя на трьох” і „Танці гончарного кола” Л.Чупіс та ін.. Читацька маска представлена рідше, хоча можна зустріти апеляцію до глядацького залу як прийом, ремарки-інвокації до режисера (стиль Я.Верещака), залучення глядача як учасника гепінінгу (Ю.Тарнавський).

Специфічні проєкції абстрактного автора і абстрактного читача, зустрічаємо у п’єсах Неди Нежданой: автор-персонаж („І все-таки я тебе зраджу”) і читач-персонаж („Мільйон парашутиків”) відкриваються для сприйняття лише за умови усвідомлення інтертекстуальних апеляцій, до яких провокують ці образи. Інтерпретації драми „І все-таки я тебе зраджу” досі зосереджувалися навколо постаті протагоністки Лесі Українки – Косач-Квітки у контексті „трьох мужчин у житті поетеси” [2, 5], або в контексті навколосмертного досвіду, оскільки п’єсу, як вважає О.Бондарева, „...наче структурує Лесина хвороба..., творчість поетеси описується як процес, наблизений до хворобливого стану” [1, 218].

Говорити про текст, не зважаючи на голос абстрактного автора, як це робилося досі, завжди буває контроверсійно, тим більше, що цей голос у даному випадку експліковано через фігуру автора-персонажа (Драматурга), і підкріплено допоміжними персонажами (маски П’єро та Арлекіна – Білого та Чорного духів). Драматург розпочинає сценічне дійство декларацією власної волюнтаристичної позиції: „Я – Драматург. Я обертаю дім на планетарій, де кожен слідує накресленій орбіті і сяє відображеним світлом автора... Я оживляю тіні й мумії і перетворюю вогонь тіла у попіл слів і пожовкле листя рухів... Я – ДРАМАТУРГ. Я падаю у безодні людей і дістаю вугілля для зіпсованих машин мандрівних сюжетів... Сьогоднішній сюжет – про любов і зраду, про болюче щастя найсамотнішої людини – генія. Я напишу п’єсу без пера і паперу тут і зараз, п’єсу про солодку принаду талановитої і безталанної жінки. Я не прагну достовірності. Сприймайте все як міф, легенду, притчу” [5, 13]. Драматург говорить як творець художнього світу, як деміург, як носій і джерело значень, пафосно вживаючи слів „оживляю”, „геній”, „любов і зрада”, „притча”, при цьому, як зазначає ремарка, класичною своєю зовнішністю дещо нагадує циркового ілюзіоніста. Абстрактний автор, у такий спосіб виявляє нюанс скепсису у ставленні до автора-персонажа та його мовлення, яке

продовжитись відомою цитатою з книги Ф.Ніцше „Так говорив Заратустра”: „Назву я вам три перетворення духу: як дух стає верблюдом, левом – верблюд і, нарешті, дитиною лев” [5,14].

Притча про перетворення духу і ще кілька відсилань до претексту „Заратустри” [5, 18-31] структурують концептосферу драми Неди Нежданої, даючи змогу бачити героїню Лесю у кореляції з ніцшеанським дискурсом. Хоча Леся Українка і належала до критиків Ф.Ніцше, як видно з її епістолярії, але, на думку С.Павличко, з тієї причини, що вона „не вбачала зв’язку між власним індивідуалізмом та неоромантизмом і впливом Ніцше, хоча такий зв’язок, безперечно існував” [7, 58]. Проте окреслення філософських основ модернізму, з яким пов’язують творчість Лесі Українки, та їх постулювання через міжтекстові зв’язки у межах п’єси „І все-таки я тебе зраджу” було б не менш контроверсійним прикладом надінтерпретації, контроверсійним такою ж мірою, як і повне ігнорування авторських намірів, задекларованих маскою Драматурга.

Творення нових смислів на межі перетину „Заратустри” та п’єси Неди Нежданої можна проілюструвати таким чином: витривалий верблюд терпляче несе тягар самотності і тисячолітніх цінностей – така Леся у стосунках з грузинським студентом Нестором, мудра, розсудлива, обважіла від хвороби і усвідомлення обов’язку бути Українкою; верблюд стає левом, а обов’язок поступається бажанню свободи і свободі бажань – така Леся у стосунках з Мержинським, інтелектуальна, волелюбна, пристрасна і нерозважлива жінка на прізвище Косач; дух перейшов у дитину, після забуття розпочалася гра і творення нових цінностей – така Леся у стосунках з Климентієм Квіткою, тепер Косач-Квітка, поблажлива і спустошена, і відкрита творчим злетам. Отже, сприйняття образу Лесі Українки через тексти Ніцше надає цьому образу нової символічності і притчевості, що було б неможливим без огляду на маску автора-персонажа, що є ключовою для розглянутої п’єси.

Моноп’єса Неди Нежданої „Мільйон парашутиків” значима у контексті нашої роботи не лише тим, що пропонує такий цікавий елемент суб’єктної структури, як читач-персонаж, а й тим, що для уможливлення функціонування цього образу використовується фіктивний тип іншотекстового включення, що його прийнято називати імітаційним інтекстом. Цей тип текстової вставки являє собою обмежену послідовність знаків, що укладається за певною, наперед відомою стильовою або жанровою моделлю (листа, телеграми, газетної статті, рекламного оголошення, вірша, пісні, книги) і є результатом виключно фантазії автора. Концепт „імітаційний інтекст” поєднує в собі риси як внутрішньої (автор передає право мовлення одному з персонажів), так і зовнішньої (інкорпорування у структуру художнього тексту елементів зовнішнього щодо нього простору) інтертекстуальності [9, 5] та екстраполное закономірності міжтекстових відношень на сферу віртуальних об’єктів.

Імітаційним інтекстом у моноп’єсі „Мільйон парашутиків” є щоденник, написаний упродовж останнього дня життя єврейської дівчини Марії, щоденник-сповідь і одночасно сценарій майбутньої вистави одного актора, яку повинна зіграти її родичка, народжена після Холокосту. Героїня п’єси задумана як читач-інтерпретатор, що є проекцією абстрактного автора у формі ідеального реципієнта – актора, режисера. Цей драматургічний експеримент

можливий у формі гри (у розумінні Й. Гейзінги) – дії, яка відбувається у певних рамках часу і місця, у видимому порядку за добровільно прийнятими правилами поза сферою необхідності й матеріальної користі. Справді героїня твору приймає дивні умови і правила, які їй пропонувані волею автора і бажанням фантастичної американської бабусі, не заради вигоди, бо вона не сприймає всерйоз реальності шалених грошей, які може успадкувати, а заради самого процесу гри, що потроху захоплює героїню. Місце (таємнича квартира у провінційному містечку), час (одна доба наповнена спогадами) і порядок (епізод за епізодом – всього сім, як сім свічок у мінорі) невірогідні, абсурдні, але цю умовність слід прийняти як аксіому, без доведення, бо без неї не розпочнеться головне.

Молода жінка довго долає внутрішні бар'єри, власну критичність та іронічність, тому спочатку такими немотивованим, штучними здаються і заповіт Елізабет Шварц, і неможливість вибратися з дивовижної квартири, і записки, і листи, і новий „якраз-на-мене-шитий” одяг в антикварній шафі, і навіть довідка про психічне здоров'я організаторки забави, смислу якої героїня не розуміє. Зображення внутрішнього психічного опору накинутому текстові, який треба прожити, у п'єсі Неди Нежданої детально і поетапно виписаний: *„Відходить і сідає знов на ліжко, дістає щоденника, крутить в руках і знов відкладає.* Ну не хочу я в це грати, не можу, це насилля! Хочеш дати грошей, так давай. Без усяких дурних умов. Я ж їх у тебе не канючила! От і не берися виховувати. Що ти знаєш про життя? Це, може, тобі, бабулько з твоїми мільйончиками, бракувало гострих відчуттів і негативних емоцій, а у мене їх повно – хоч греблю гати, штабелями складай. Не треба вони мені, ясно? І що там настраждала моя далека родичка – мені нецікаво, у мене свого багна в житті доста!” [5,125].

У процесі гри реалізуються два тексти: фіктивний – щоденник-хроніка і власне текст п'єси, який відображує враження, роздуми, емоційні реакції іншої жінки, читачки цього щоденника. Сприйняття інтексту фіксується детально, дослівно, у вигляді потоку свідомості, що поєднується ще й з театралізацією, яка вимагалася „правилами”. Цікаво спостерігати, як спочатку тексти контрастують – ліричний, сповідальний щоденник відштовхується іронічною свідомістю читачки, яка в'їдливо його коментує, передражнює, висміює, захищаючи себе від трагічного переживання. Але ось настає злам і потроху читання і програвання чужого життя стає програванням і життя власного. Спливають спогади, відчуття, розпочинається спілкування з авторкою щоденника як із живою людиною.

Це нагода поговорити з тим, кого немає, про різні речі на різних емоційних рівнях: про музику, про архітектуру, про народження і виховання дітей, про збереження національних традицій, про Бога і про любов. Поговорити щоб знайти відповідь на просте запитання: „Якщо тебе мають убити, ти ж повинен якимось збагнути завіщо?” [5,152] Екзистенційні рефлексії читача-персонажа збігаються з вигаданим текстом, інколи навіть випереджають його припущеннями, адже починаючи від фізичних інтерференцій („Як я вгадала з сукнею, га? Геніально. Ні, все-таки рідна кров – не водиця” [5,130]) і до інтимних сповідальних спогадів, таких як розбита скрипка, розлучені батьки,

зневажене кохання і мрія про Париж – усе експлікує емотивність, співчуття, уподібнення до закладеного в іншому тексті. Оптимістичний тон твору Неда Нежданої заснований на самій можливості залишити щоденник, який хтось потім прочитає і зіграє, відчувши резонанс інтексту та його інтерпретації, але таку ідею важко прийняти і усвідомити, не взявши до уваги специфіку цілком нового для генези персонажної структури фігури читача-персонажа.

Очевидно, що автор-персонаж та читач-персонаж усе частіше проявляються в структурі сучасної української драми як проєкції абстрактного автора і абстрактного читача. Ці маски ще не вироблені і їх не вдається уніфікувати, вони інколи перебирають на себе функції оповідача або героя, інколи є носіями суб'єктивного тону, але при цьому не перестають бути вираженням авторського голосу, про що свідчить стилістичне зіставлення текстів ролей із текстом ремарок. Запровадження автора-персонажа і читача-персонажа збігається з високим рівнем умовності (неміметичності) драми, що навіть сприймається як певна штучність, угода, як-от встановлення „правил гри” безпосередньо перед виставою або на її початку. Фігура автора-персонажа трапляється частіше і виглядає природнішою, ніж читацька проєкція, що пов'язана виключно з експериментом та настановою на ігрову відкритість тексту драми. Перспективи дослідження полягають у простеженні цих категорій на ширшому літературному матеріалі, що дозволить чіткіше окреслити суб'єктну сферу літератури постмодернізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бондарева О.* Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія / *О. Бондарева.* – К.: Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
2. *Заболотна В.* Поїхали! / *В. Заболотна* // Український театр. – 2001. – № 6. – С. 4-7.
3. *Загребельна Н.* Ліричний суб'єкт поезії ХХ століття: форми конституювання та репрезентації: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка / *Н. Загребельна.* – К., 2008. – 18 с.
4. *Лесь Курбас* у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи / заг. ред., передм. і приміт. проф. В. Ревуцького; упоряд. і техн. ред. О. Зінкевич. – Балтимор, Торонто: Смолоскип ім. В. Симоненка, 1989. – 1026 с.
4. *Неждана Н.* Провокація іншості: [п'єси] / *Неда Неждана.* – К.: Український письменник, 2008. – 277 с.
6. *Паві П.* Словник театру / *П. Паві.* – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І.Франка, 2006. – 640 с.
7. *Павличко С.* Теорія літератури / *Соломія Павличко*; передм. М.Зубрицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2002. – 679 с.
8. *Смілянська В.* „Святим огненним словом...”. Тарас Шевченко: поетика / *В. Смілянська.* – К.: Дніпро, 1990. – С. 14.
9. *Стырина Е.* Имитационный интекст как инструмент интертекстуальности: На материале англоязычного рассказа: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / Моск. пед. гос. ун-т / *Е. Стырина.* – М., 2005. – 18 с.

10. У пошуку театру: Антологія молоді драматургії / упор. Н. Мірошніченко. – К.: Смолоскип, 2003. – 545 с.
11. Хализев В. Поэтика драматического действия / Валентин Хализев // Проблемы истории критики и поэтики реализма: межвуз. Сборник / ред. И.С.Колышевой. – Вып. 1. – Куйбышев, 1976. – С. 92-120.
12. Шаповал М. У пошуку героя або як побачити Різницю / М. Шаповал // У пошуку театру: Антологія молоді драматургії / упор. Н. Мірошніченко. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 535-544.
13. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Аннотация

Рассмотрено субъектную структуру драматургии Неды Нежданой в аспекте внутритекстовых проэкции автора и читателя.

Ключевые слова: автор, читатель, автор-персонаж, читатель-персонаж, драма, интертекстуальность.

Summary

This article envisages subjective structure of Neda Nezhdana dramaturgy from the aspect of infratext projections of the author and reader.

Key words: author, reader, author-character, reader-character, drama, intertextuality.

УДК 82–31 (477) „19”

Антоніна ГУРБАНСЬКА, д. філол. н., доц.
Київського національного університету
культури та мистецтв

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК МОДУС ПОВІСТЕВОГО ЖАНРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ Б.ГРИЩУКА ТА О.ДМИТРЕНКА)

У статті на основі дослідження інтертекстуальності як синтезуючого чинника у повістевих циклах Б. Грищука та О. Дмитренка розглянуто моделі художнього світу в українській повісті другої половини ХХ ст.

Ключові слова: повість, цикл, інтертекстуальність, текст, інтертекст.

У сучасному літературознавстві одним із провідних напрямів наукового пошуку є вивчення художніх творів не ізольовано, а з урахуванням концептуально-інтертекстних зв'язків. З інтертекстуальними студіями безпосередньо пов'язана проблема циклізації прозових творів та їхнього оформлення у певні структури. „Епічний цикл – не проста сума творів, – зазначає М. Ткачук, – а особливий жанровий витвір, що існує за власними законами, проте окремий твір не втрачає своєї самостійності, хоча між ними й існують певні циклотворчі зв'язки” [5, 11]. Така циклізація, крім того, дає змогу схарактеризувати епічну природу образного мислення митця, його естетичну результативність. Водночас