

Людмила Бондар
кандидат філологічних наук

П'єса Ярослава Верещака «Уніформіст»: дискурс бінарного автора у контексті суспільно-мистецьких перспектив

Творчість Ярослава Верещака репрезентує етапність розгортання вітчизняного драматургічного мистецтва. П'єси автора засвідчили еволюцію стилістики драматурга від соц-арту з притаманними йому іронією та сарказмом стосовно топосів «соцреалізму», до постмодерної енергетики з її тяжінням до колажності, подвоєння семантичних кодів. У текстах драматурга моделюються риторичні дискурси, що позначені часопросторовими маркерами не лише онтологічного наповнення, вони також мають своєрідні футуріальні посилання, що містять аксіологічно-пророцьку емблематику. Одним з таких текстів стала драма «Уніформіст», що була написана 1973 року на семінарі в Ялті. Сам Я. Верещак про твір говорить: «Я написав його в стані загадкової протрації, за 3 доби, без будь-якого свідомого плану чи намірів – просто воно прийшло, написалося, а потім всі, і я в тому числі! сказали: ну ти, сволота, й написав! Ця річ – це дивовижний приклад «неконтрольованого підтексту». У драмі автор висвітлює одвічну проблему риторики

митця та влади яка, мабуть, вперше розгортається в дуалістичній перспективі.

Отже, мета статті передбачає встановлення прийомів творення типу Бінарного автора як репрезентанта художньо-комунікаційного акту в контексті часопросторової розімкненості поколінь. Мета зумовлює вирішення наступних завдань: сформулювати мотиви творення Я. Верещаком образу Я. Галана як образу Іншого автора; визначити тип художньо-мистецького дискурсу; розкрити особливості архітектоніки драми; з'ясувати ідейне навантаження образної системи твору; прослідкувати взаємодію різних часопросторових площин та їх взаємообумовленість; виявити особливості конструювання конфлікту драми. Теоретико-методологічною основою роботи стали праці Ю. Лотмана, Н. Корнієнко, М. Ессліна та інших дослідників.

Назва твору «Уніформіст» вказує на одного з персонажів драми, а саме на юного випускника школи Леся Чупілки, який ледве розпочавши самотійне життя, зазнає першої невдачі (провалює вступні іспити до інституту на омріяну режисерську спеціальність), а відтак розчаровується у багатьох суспільних реаліях. Зневіра, що детермінує конфліктом між нав'язаним у школі образом світу та реальністю, породжує у героя відчуття абсурдності буття. Мартін Есслін зазначає: «Раптом людина зіткнулася віч-на-віч з універсумом, однаково алогічним і жахливим, одне слово, абсурдним. Усі гарантії та обіцянки демасковано як нісенітні ілюзії, як пусте дзенькання в темряві» [1, 185]. Юнакові нічого не залишається, як відкинути примарні

гасла й почати тверезо дивитися та оцінювати навколишню дійсність. Втративши ілюзії, хлопець вже по-новому, більш критично, діагностує реальність, він стає різким у своїх висловлюваннях, безжально виносячи вирок всьому, що його оточує.

Слід зазначити, що в багатьох п'єсах Я. Верещака головними героями є представники юного покоління, з якими драматург часто пов'язує надію на суспільне оновлення (стилістика «нової хвилі»). Отже, Лесь стає одночасно і суб'єктом, і об'єктом дії, побіжно перебуваючи як у ролі дійової особи, так і в ролі внутрішньотекстового глядача. На відміну від інших героїв, характер яких визначений від самого початку твору, образ юнака є динамічним. На його очах відбувається дія вистави (точніше її репетиція), яку герой не просто спостерігає, але й активно втручається в сюжет, що розігрується на сцені, виконуючи, таким чином, ще й функцію дестабілізатора за програмованого дійства, відтак формуючи дискретність первинного сюжету.

Завдяки наявності внутрішньотекстового глядача, а також організації сюжету твору у вигляді репетиції стає можливим розщеплення хронотопу драми на дві часопросторові площини і, відповідно, формування двох сюжетних ліній, перша з яких – це простір театру в теперішньому часі, друга – місто Львів першої половини ХХ століття. Другий сюжет є канонічним, тобто створеним заздалегідь, що має свого означеного автора – це один з дійових осіб Росович (за його допомогою формується образ внутрішньотекстового автора як одного з елементів творення авторської

бінарності). Натомість перший сюжет є імпровізаційно-ігровим, оскільки він створюється «тут і зараз» власне дійовими особами, він являє собою «композиційну рамку» до тексту-канону. Дроблення сюжету на дві риторичні текстові структури також уможлиблює народження Бінарного автора, оскільки кожен з сюжетних елементів твору продукує власну позицію стосовного того чи іншого питання, за якою криється бачення самого автора.

Варто також звернути увагу на одну з авторських ремарок п'єси: «Тут і далі час дії подається як своєрідна умовна позначка між інтермедіями та персонажними сценами, – виключно для зручності читання» [2, 19]. У поданій ремарці артикульовані, на перший погляд, семантично протилежні поняття – «інтермедія» (термін, що належить до видовищного мистецтва), «персонажна сцена» (театральна дефініція) та «читання» (поняття, яке заперечує видовищність і передбачає інший тип комунікації з реципієнтом). У лексиконі Олександра Клековкіна «Theatrica/ Практика сцени» зазначено, що під інтермедією у широкому сенсі цього поняття слід розуміти «...коротенький і невибагливий атракціон, дивертисмент, який виконується між актами великої вистави» [4, 179]. З процесом читання у драматургії пов'язують поняття «епічної драми». Юрій Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» щодо епічної драми пише, що вона виникла «шляхом проникнення структур прози у драматургію, акцентування у ній наративних принципів...» [6, 343]. Подвійність комунікативного поля, що водночас розраховане і на масове одночасне

споглядання, і на читання окремим реципієнтом, обумовлена бінарністю сюжету, в якому переплетені умовна реальність, втілена у грі, що пов'язана з імпровізацією героїв «тут і зараз» (театральна репетиція), та художній простір тексту-канону (заздалегідь створений сюжет, що розігрується), у якому фактично не допускаються експромти.

Подвійний текстовий код драми вказує на прийом «театру в театрі», який став фактично візитною карткою творчості драматурга, про що також говорить і В. Сердюк у спільній з Я. Верещакі статті «Нерекомендовані спогади», також торкаючись і сюжету п'єси «Уніформіст»: «Сердюк. Перепрошую, пане Ярославе, але видається мені вкрай доцільним звернути увагу на кілька, можливо, найцікавіших Ваших п'єс: «Уніформіст», «Імпровізація», «Сантана» і «Чорна зірка». Ними в 60–70-ті роки було продовжено в Україні досить слабеньку лінію так званого «театру в театрі». Серед небагатьох творів цього жанру я б назвав передусім «Патетичну сонату» М.Куліша і «Соло на флейті» І.Микитенка. «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. Адже у нас режисура завжди була заангажована плановим, виробничим і, врешті, політичним театром. Сьогодні ж вона ангажована тим, що немає коштів ні на який театр...

У названих п'єсах 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, непрописаний, де виникає підтекст у вигляді цілих ненаписаних сцен, ненаписаної дії. Таким чином, досягався ефект боротьби з проявами насильства, тоталітаризму, мафією. Взагалі мафіозність у нашому українському суспільстві існувала давно, відтоді, як зімкнулися між собою державні тоталітарні сили з мафіозними – спершу політичними, а відтак і економічними. Відомо, що письменник Ярослав Галан був прибічником Москви, її агентом на Західній Україні, а після Другої світової війни – яскравим представником войовничого радянського письменництва, воював і з Папою Римським, і з бандерівцями. Існує версія, що він був убитий саме представниками владних структур, тому що, з одного боку, не до кінця можна було ним керувати, а з іншого – з'являлася можливість використати його смерть для винищення залишків загальнонаціональних сил в Україні. Верещак описав дивовижну долю письменника, який вірою і правдою слугував своїй владі, тій владі, яка утримувала його, і в той же час був винятково нещасною людиною. Ця доля збігається з долею сучасних митців, які хотіли б прислужитися владі, але так само нещасні і так само гинуть, бо владі мистецтво взагалі не потрібне і, отже, поки існуватимуть владні структури, п'єса «Уніформіст» навіть без переробок залишатиметься актуальною: неможливе любовне співіснування митця з будь-якою формою насильства.

Такий надзвичайно складний малюнок моделі п'єси, насправді, дуже простий у постановці й легкий до сприйняття глядачами – справа, як на мене, лише за режисурою, яка б спробувала підняти цю тему й використати подібний мистецький прийом» [3, 166-168].

В аналізованій п'єсі відбувається своєрідний діалог двох текстів, що втілює комунікативний акт на рівні часопросторової віддаленості. Маємо ситуацію розгортання «тексту в тексті», кожен з яких претендує на роль домінантної художньої структури, породжуючи ситуацію напруги («невротизації тексту»), ретранслятором якої стає головний герой Лесь Чупілка.

Таким чином, актуалізується прагматичний компонент тексту, оскільки у п'єсі розкривається проблема горизонту очікування внутрішньотекстового глядача. Автор на прикладі образу Леся створює модель ймовірного реципієнта, намагаючись спрогнозувати його реакцію на текст-канон. Лесь як внутрішньотекстовий глядач інспірує розщеплення фабули, за рахунок чого і відбувається риторика текстів, у якій один претендує на статус реального (інтермедійний сюжет), а інший – від початку означений як умовний («персонажні сцени», що втілюють великий канонічний наратив):

«Аничка. Театральна громадськість з неймовірним нетерпінням чекає на прем'єру вашої п'єси. Інтерес цей подвійний... ні, потрійний. По-перше, ви, провідний артист нашого театру, – і раптом написали п'єсу! Погодьтеся, далеко не кожний на це відважиться.

Росович (з перебільшеною серйозністю).
Погоджуюсь.

Аничка. По-друге, ходять чутки, ніби це документальна п'єса про якогось рідкісного скандаліста і забіяку.

Росович (терпляче). Не вірте чуткам.

Аничка. Та ні, кажуть, що він обізвав митрополита Шептицького бородатим мутієм свяченої водички, а Пія XII припечатав безбожним текстом Плюю на папу.

Росович. А, якщо ви маєте на увазі видатного публіциста Ярослава Галана, то я справді багато чого поцупив з його біографії. Але, все-таки, п'єса моя не документальна. Чесне слово!» [2, 6-7].

Отже, текст-канон від самого початку твору маркується як художньо-умовний, за допомогою якого лише моделюється образ Я. Галана як митця, що намагався служити привладним силам. Інший текст, який співвідноситься з реальністю (репетиція канонічного тексту в реальному часі), виконує роль «композиційної рамки» (термін Ю. Лотмана).

Юрій Лотман пише: «Гра на протиставленні «реального/умовного» притаманна будь-якій ситуації «тексту в тексті». Найпростішим прикладом є включення до тексту ділянки, яка закодована тим самим, але подвоєним кодом, що і весь інший простір твору. Це будуть картина в картині, театр в театрі, кінострічка у кінострічці, роман у романі. Подвійне кодування певних відрізків тексту, яке співвідноситься з художньою умовністю, призводить до того, що основний простір тексту сприймається як «реальний» [7].

Таким чином, у п'єсі автор пропонує реципієнту ситуацію риторики текстів засобом подвоєння сюжетів, використовуючи прийом «тексту в тексті», що з огляду на жанр твору – «драма на дві дії», детермінує творення моделі «театру в театрі». Маємо риторику «великого наративу», що співвідноситься з переказуванням засобом театральної дії або «персонажних сцен» епізодів минулого та ретрансляції образу Галана як символу митця, що намагався загравати з владою, з текстом-імпровізацією (цей текст пов'язаний з образом Леся, який навпаки критикує суспільний устрій), означеним автором терміном «інтермедія», що за семантикою корелюється з поняттями «видовищність», «розважальність» і передбачає певне епатування публіки. Елемент епатажу в імпровізаційно-ігровому сюжеті пов'язаний з переосмисленням подій минулого в контексті нового часу:

«Режисер. ...натяк на те, що бандерівці – це колишні Безликі, тобто потомствені шпигуни та вбивці?

Росович. А ти вважаєш, що вони – ангели?

Режисер. Якщо вже на те пішло, то серед них були різні люди – авантюристи, фанатики й просто обмануті. А ти всіх під одну гребінку...

Німий (виглянув з куліс, глузливо). А хто ж йому за таку п'єсу заплатить? У нас за правду не платять!

Грім серед ясного неба! Всі учасники вистави висипали на сцену.

Росович (обережно). Правду? Знаєте якусь іншу? Про Галана? Другу якусь?

Німий. Правда одна-єдина: його ваші... цюкнули. Щоби потім пожерти наших... найліпших,

наймудріших... наших хлопців... інтелігенцію... душу народу... під корінь, як звірі, як вурдалаки останні!..

Росович. «Наші» цюкнули? Хто це «наші»? Конкретно?

Німий. А яка тобі різниця, чоловіче добрий? Інквізитори, охранка, дефензива, гестапо, енкаведе, кагебе – яка різниця? Хлопчина, племінник мій, зробив собі прапорець – наш прапорець – і на мітинг. А вони його в машину і ногами, і по голові – яка різниця, як їх нині звуть?! (*Вибігає*)

На сцені залишилися Росович, Іларій та Садист.

Садист. Я... я перепрошую, але мій батько все життя в органах... ну двірником, ну, шоферюгою, але ж таки в органах!... (...)

Іларій. Тссс!.. Товаришу Росович, техніка нині так далеко пішла. Раз – і жодних слідів, і ніхто нічого. Уявляєте?» [2, 38-39].

Незмінним залишається діалог мистецтва та влади, не зважаючи на різні часові проміжки. Образ влади у творі представлений на прикладі персонажів Іларія та Садиста. Вони пов'язані з силовими органами, на які завжди спирається влада. На їх каральну функцію вказує як канонічний сюжет, так й інтермедійний. Вони стають опонентами Росовича, намагаючись його знищити і в художньому просторі тексту-канону, і в умовно-реальному дійстві. За допомогою цих персонажів автор розіграє одвічну риторику митця й влади. Лесь, передбачаючи загибель Росовича від рук Садиста та Іларія, кидає виклик катам: «Держава гарантує людям певні права. А ви – бандюги різних мастей – підло зазіхаєте на них. Ви

віднімаєте у людей цінності, спокій... любов... мрію. Буває, звичайно, й так, що заляканий вами міщанин нікому не признається, і зло торжествує. *(Переводить подих, старається говорити якомога спокійніше)*. Але від мене ви цього не дочекаєтеся. Війна, війна до останнього! Нам з вами немає місця не те що в одному театрі – під одним сонцем. Ми вороги...» [2, 42-43].

У цих словах автор розкриває реакційний характер влади, її готовність за будь-яку ціну себе захищати. Головний герой усвідомлює агресивність влади й відповідає їй особистим викликом у надії захистити одвічні цінності, що в уявленні хлопця пов'язані зі світом мистецтва (Росович та Анечка, в яку закохується герой, є репрезентантами цього світу, оскільки перший втілює образ митця, а друга – стає символом краси).

Отже, можемо говорити, про творення Я. Верещакам **концепції Бінарного автора**, який втілюється в образах Росовича та Леся. Бінарність автора визначається мінливістю його стану, він є одночасно розколотим, що у творі представлено як полеміку Росовича та Леся стосовно моральних принципів та поглядів на життя, однак в той же час він становить одне ціле (злиття цих образів у єдину силу, що протистоїть варварам). Обидва герої є деміургами, оскільки перший творить канонічний текст, а другий – його контекст, з яких врешті формується текстовий моноліт, реалізований у вигляді мистецької акції.

Авторська бінарність проявляється й у контексті віддаленості часопросторів тексту-канону та інтермедійного дійства, що також працює на творення

полемічності твору, в якому великий наратив з трагедійною основою (яким, власне, і визначається жанровий підзаголовок твору – «драма на дві дії», а це може свідчити про його домінування у тексті п'єси) породжує інший дискурс, що пов'язаний із сучасним часовідліком, та може сприйматися як «незрілий», нагадуючи «кухонні сцени», а відтак він здатен дозволити собі суперечки, епатажність, позування, завдяки чому створюється видовищність дії. Бінарність тексту інспірує дискурс в якому реалізується етапність розгортання соціально-історичної перспективи, яка перетікає від міфологізації через деміфологізацію до реміфологізації. Означена динаміка текстового дискурсу репрезентує художньо-мистецький діалог, що моделюється в авторській перспективі. У творі явлений образ актора-драматурга Росовича, який пропонує своє художнє бачення минулого та подій життя Галана у власній драмі. Він співвідноситься з образом внутрішньотекстового автора, який творить класичний (аристотелівський) текст. Інший макет драматургічного твору, що реалізується в імпровізаційно-ігровому видовищі, асоціюється з образом зовнішнього, тобто фактичного автора. Розщеплення авторського «Я» зумовлене часовою проекцією та мистецькими поглядами щодо драматургічної методології творення сценічного дійства. Перша пов'язана з орієнтацією на пропагандистсько-дидактичну функцію драматургії (політичний театр), що експлуатує емоційну сферу реципієнта (у п'єсі Росович-Галан). У другій методології подано альтернативну драматургічну філософію, зорієнтовану на творення інтелектуального катарсису завдяки соціально-рефлексивній поліфонії як

минулого, так і сьогодення (стиль зовнішнього автора – Ярослава Верещака).

Таким чином, в аналізованому творі розгортається дискурс різних мистецьких стратегій, створених Бінарним автором і пов'язаних з різномірними стильовими напрямками: реалізм (класика) – постмодерн (посткласика), кожен з яких проектує власну картину світу за допомогою відмінних мистецьких практик. Відтак можемо говорити про демонстрацію часопростору та його рефлексію у площині автосуб'єктивності. Однак у випадку тексту-канону Росовича-Галана – це буде текстологічно означена автосуб'єктивність, що релятивна методології реалізму. Інтермедійний сюжет Я. Верещака характеризуватиметься латентною автосуб'єктивністю, яка оприявлюється через репліки персонажів. Плюралістичне експонування художнього простору, що реалізується у багатоголоссі, за допомогою якого створюється дискретний сюжет, позбавляє автора позиції домінанта оповідної стратегії та вказує на тяжіння сюжету-«композиційної рамки» до постмодерної стилістики. Відтак час у п'єсі здатен до самопрезентації шляхом його суб'єктивації, яка пов'язана з образом творця того чи іншого часопростору та художньо-мистецькою практикою, якою він послуговується для творення часопросторових континуумів. У цьому контексті слід звернути увагу на передбачений Я. Верещаком хід еволюції театральної практики, що втілилася в образах головних героїв Росовича та Леся. Перший з них виступає як драматург, що створив п'єсу для театру.

Він втілює традицію, за якою криється процес творення вистави на основі драматургічного тексту. Однак загибель Росовича у фіналі драми також стає своєрідним символом смерті класичного драматургічного театру. Лесь – майбутній режисер театру, для якого цікавим є процес творення видовища. Він втілює нову парадигму театральності, яка долає драматургічний компонент. Отже, у п'єсі Я. Верещак немов пророкує ті зміни театральної системи, які відбудуться набагато пізніше та будуть пов'язані з перформативними практиками.

Образ автора (Росович) як адресанта художнього тексту, передбачає наявність образу реципієнта, який може бути умовним, або ж змодельованим у самому творі. Назва п'єси «Уніформіст» відразу визначає головного персонажа п'єси – Леся Чупілки, який і стає адресатом тексту-повідомлення. У контексті твору він виконує роль внутрішньотекстового глядача на прикладі якого простежується динаміка впливу драматургічної дії. Образ Леся, як внутрішньотекстового реципієнта, пов'язаний з прагматикою тексту, оскільки на його прикладі моделюється відповідна реакція глядача на текст-канон. Він стає демонстратором розвитку емоційного катарсису, який експонується у тексті-каноні. Однак завдяки емоційній реакції юнака на розігруване дійство уможливорюється конструювання інтелектуального катарсису інтермедійного «тексту-рамки». Дискурсивність текстів демонструє динаміку функціонування ідей, що співвідносяться з певним часовим відрізком. Так, за інтермедійним текстом, що твориться «тут і зараз», за його псевдосерйозністю

приховуються суспільно значущі проблеми, які намагається озвучити у п'єсі Ярослав Верещак. Неллі Корнієнко зазначає: «Мовою актуалізованих цінностей і лексичних морфем театр указав на необхідність зміни в суспільстві статусних стандартів. Культурна конвенція театру... відтворювала конвенцію альтернативної соціальної поведінки, яка руйнує усталені норми і догмати суспільства 60-70-х рр. в його ставленні до людини» [5, 185]. Серед суспільно значущих проблем автор виділяє: питання героя/антигероя, питання творення нової драматургічної альтернативи, національне питання й проблема співвідносності ідей та ідеологій, що релятивно дискурсу мистецтва та влади.

Отже, риторика текстів як дискурс часопросторових реалій, врешті, демонструє точку перетину, якою стають два фактично однотипних героя. У художній реальності сюжету-домінанту, що співвідносна з минулим, канонізований герой Росович-Галан кидає виклик іншій політичній системі, намагаючись догодити правлячій. У «сюжеті-рамці», що розкриває сучасність, негероїчний герой Лесь, зазнаючи трансформації, також зрештою кидає виклик привладним структурам.

Тиражування текстового поля за умов сталої образної системи призводить до розщеплення амплуа дійових осіб. Я. Верещак, засобом подвійного кодування, втілює модель образу-маски. Так, Росович у реально-умовному часі є досвідченим актором та драматургом-початківцем у просторі тексту-канону, що пов'язаний з минулим, він втілює образ Галана; Аничка в одному вимірі молода акторка-спокусниця, в

іншому – зв'язківець Федь. Подібні перевтілення відбуваються і з іншими акторами (Шеф, Іларій, Садист), хоча зміна масок цих акторів під впливом дії різних текстів незначна. Інші дійові особи (Бригадир, Німий, Проповідник, Режисер, Лесь) не зазнають безпосередньої трансформації, пов'язаної зі зміною масок відповідно до умовно-реального чи художньо-історичного часу, оскільки вони є активними лише у просторі імпровізаційно-ігрового дійства. Під час транслювання тексту-канону вони перетворюються на публіку, яка відсторонено спостерігає за розгортанням дії. Звідси маємо конструювання прагматичної моделі «публіка в публіці», за допомогою якої створюється бінарний сюжет, оскільки публіці автор відводить роль рефлексаторів тексту-канону. Внутрішньотекстова публіка осмислює події минулого, що втілені у тексті-каноні, але з позиції часопросторової віддаленості. Тому звернення Я. Верещака до постаті Я. Галана зумовлене прагненням по-новому пережити минуле, відповівши на питання: «Що ж нам заважає бути?..» А відповіддю стають спроектовані образи ворогів, протиставити яким ми можемо лише свою одвічну бінарність.

Отже, будуючи фабулу п'єси шляхом «театру в театрі» Ярослав Верещак створює дискретний сюжет, завдяки якому втілюється комунікативний акт на рівні художньо-мистецьких театральних методологій: класика – посткласика, що співвідносяться з поняттями «театр» та «імітація театру». Звідси можна говорити про подвійне кодування мови твору, одна з них оперує маркерами «героїчної епохи», інша використовує

профанну емблематику. Саме перехід від одного семіотичного коду до іншого визначає фрагментарність сюжету п'єси. З огляду на це, слід також звернути увагу й на питання кордонів двох текстів, визначивши їх характер та способи творення.

З проблемою кордонів двох текстів пов'язані умовно означені образи, які не заявлені у списку дійових осіб твору, а саме – звукорежисер та освітлювачі. Вони не візуалізовані, а їх присутність проявляється через світлові та аудіальні ефекти, що супроводжують дію вистави-репетиції. Театральною модальністю обумовлюється процес конструювання «сюжету-рамки» не за принципами оповідання перебігу подій, а у вигляді демонстрації реакції на великий наратив, що реалізується у «священнодійстві». Оприлюднення ж організаційних моментів великої вистави виводить з тіні механіку конструювання театральної постановки, а відтак залучає до дійства «допоміжний персонал», що не пов'язаний з театральною умовністю, а належить до іншого «реально буттєвого» простору. Завдяки конструюванню цього простору руйнується класична дуалістичність текстів, натомість постає модель трикутного простору, в якому окрім видимих просторів тексту, ще наявна невидима площина «альтернативний ракурс», за допомогою якого також можливо споглядати виставу. Ця так звана «механіка дійства» стає своєрідним праобразом технокультури, що поєднує антропологічний фактор з технічним.

Отже, маємо приклад творення Ярославом Верещаком закулісного театру четвертої стіни, в якому

демонструється не дійство, а процес його творення з елементами закритого комунікативного акту між великим сюжетом-каноном та внутрішньотекстовою публікою. Означений комунікативний акт розгортається навколо національного питання і проблеми співвідносності ідей та ідеологій, актуалізація яких пов'язана з часопросторовою віддаленістю оприявлених відрізків часу. Відтак можемо говорити про творення суспільно-обставинного типу конфлікту, в основу якого покладений одвічний діалог митця та влади, що й породжує протистояння на рівні прагматики тексту – конфлікт театральних-мистецьких систем, а на рівні семантики тексту – автор пропонує реципієнту дискурс суспільно-історичного кшталту, в центрі якого опиняється митець з його одвічним вибором загравання з владою чи служіння собі та своєму народу. Новаторство Я. Верещака полягає в одночасному конструюванні в одному творі двох відмінних шляхів, однак їх фінал фактично тотожний, що вказує на одвічну опозиційність влади та мистецтва.

Наостанок зазначимо, що цього року п'єса Я. Верещака «Уніформіст» має сорок років, однак жодного разу вона не була зіграна на театральній сцені. Виникає питання чи про можливу неготовність режисерських практик до такого тексту, чи про занадто дражливу проблематику, яку озвучує драматург. Але, все ж, хочемо сподіватися на майбутнє сценічне втілення драми Ярослава Верещака.

Список використаних джерел:

1. Есслін М. Театр абсурду / Мартін Есслін // Український театр. – 1999. – № 1-2. – С.20-22.
2. Верещак Я. Імпровізація: П'єси / Ярослав Верещак. – К.: Радянський письменник, 1990. – 275 с.
3. 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. вісн. / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса; редкол. Н.Корнієнко (голова) [та ін.]. – № 6, ч. 2: Польща. Культура. Україна. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011. – С. 165-180
4. Клековкін О. Theatrica: Практика сцени. Лексикон. – К.: АртЕк, 2010. – 448 с.
5. Корнієнко Н. Сучасний український театр: місце після „тріхопадіння» // Сучасність. – 1995. – № 7. – С. 185 - 192.
6. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ „Академія», 2007. – 608 с. (Енциклопедія ерудита).
7. Лотман Ю. М. Статті по семиотике и топологии культуры / Ю.М.Лотман // Психологія онлайн. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.psychological.ru/default.aspx?s=0&p=43&0a1=817&0o1=3&0s1=1#doc6_15.html15a.

Анотація. У статті зроблено спробу розкрити тип художнього дискурсу на прикладі драматургічного тексту з подвоєною семантикою, сконструйованого за принципом театру в театрі. Розглядається проблема бінарного автора, як детермінанта риторики текстових площин, що розгортаються у межах часопросторової розімкненості, інспіруючи подвійне кодування мови п'єси. У дослідженні також зосереджується увага на семантиці образної системи, зокрема розкривається її трансформаційний потенціал у контексті розгортання діалогу основного тексту-канону та інтермедійного нарративу.

Аннотация. В статье сделана попытка раскрыть тип художественного дискурса на примере драматургического текста с удвоенной семантикой, сконструированного по принципу театра в театре. Рассматривается проблема бинарного автора, как детерминанта риторики текстовых полей, разворачивающихся в пределах времяпространственной разомкнутости, тем самым, инспирируя удвоенную кодировку языка пьесы. В исследовании также сосредоточено внимание на семантике образной системы, в частности раскрывается ее трансформационный потенциал в контексте развертывания диалога между основным текстом-каноном и интермедийным нарративом.

Annotation. *The article is an attempt to reveal the type of artistic discourse on the example of the dramatic text with a double of the semantics , constructed on the principle of a theater in the theater. The problem the binar of the author's, as a determinant of the rhetoric's of the text fields that unfold within the openness time and space thus inspiriruya double coding language plays. The study will also focus on the semantics of the image's system, in particular reveals its transformational potential in the context of the deployment of the dialogue between the main of text, the canon and intermediynym narrative.*