

Бондар Л.А.

Образ зрителя в драматургии Ярослава Верещака

*Бондарь Людмила Александровна, кандидат филологических наук,
докторант кафедры новейшей украинской литературы
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, г. Киев, Украина*

Аннотация. Статья посвящена проблеме транслирования образа зрителя в текстах Я. Верещака. Сделана попытка подать классификацию образов зрителя в произведениях автора. Также определено значение данных образов в формировании индивидуального стиля писателя.

Ключевые слова: драма, система визуализации, театр, зрители, стиль, игра, роль

Введение. Жанр драматургии является одним из наиболее коммуникативных систем, которая функционирует в пространстве нескольких методологий искусства (художественный текст, зрелищное действо). Драматургия как открытая пластичная модель, поддающаяся всевозможным трансформациям, способна вести диалог (полилог) как с иными художественными практиками, так и внутри себя. Подобная дискуссионность жанра способствовала эволюции литературно-сценического искусства от классического ритуального театра к современным перформативным методологиям и, соответственно, к постдраматургическому театру.

Трансформация драматургической практики как литературного жанра и ее переход в систему зрелищной презентации, позволяет вести речь о гибридности литературно-художественной стратегии. Ее видоизменения становятся необходимым условием выживания в ситуации отказа перформативных практик от словесного искусства. Использование в драматургических текстах методологий зрелищных презентаций становится фактором размывания законов классической драматургии. Трансформационный поток в истории украинской драматургии связан с периодом общественно-исторической дивергенции, которая обозначилась под конец 80-х – 90-е годы XX столетия. В этот период ярко о себе заявило новое поколение драматургов. Большинство из них пытались развеять советские мифы, поэтому весомые изменения произошли на уровне тематики, проблематики, а также в системе жанротворчества. Что же касается изменений в методологии построения драматургических текстов, то лишь единицы молодых писателей пробовали свои силы на этом поприще, среди них и ставший уже классиком современной украинской драматургии – Ярослав Николаевич Верещак. Драматург является одним из ярких репрезентантов зрелищно-игрового драматургического текста. Откровенная театрализация писателем сюжетных линий связана как с индивидуально-авторской методологией подачи драматургического текста, так и с идейно-стилистическими нагрузками создаваемых произведений. Елена Бондарева в своей монографии указывает на охранную функцию театральной кодировки в условиях разрушения традиционного драматургического языка. Она пишет: "...ядром для самой драмы, как это не удивительно, становится миф театра как универсальной игровой системы..." [1, с. 390]. Модель театрализованного текста в творчестве Я. Верещака формировалась на протяжении сорока лет, развиваясь от театральной атрибутивности (акцентирование на элемен-

тах театральной бутафории, конструирование зрелищных центров и т.д.) к методологии зрелищного представления (использование приема "театра в театре", образов-масок, прописывание пластики тел и т.п.). Таким образом, автор концентрировал свое внимание не на сюжетных коллизиях, а на моментах театральной репрезентации действия. Отсюда – гиперболоизация образа театра, как возможности переиграть болезненные моменты бытия, а, следовательно, по-новому взглянуть на мир. Театрализованная онтология детерминирует рождение образа Homo Ludens который непременно требует присутствия образа Homo Videns. В результате чего, в произведениях драматурга моделируется диалектика процесса демонстрации жеста одними персонажами и его рецепция другими.

Следовательно, **цель работы** состоит в раскрытии принципов конструирования образа зрителя в драматургии Ярослава Верещака, а также в определении значения данного образа в идейно-стилистической парадигме писателя. Цель предполагает решение следующих задач: обозначить круг произведений, в которых присутствует образ внутритекстового реципиента; рассмотреть образную систему в драматургии писателя с точки зрения действенно-игрового компонента; выявить роль внутритекстового зрителя в создании театрализованного текста; сделать попытку классификации образов внутритекстовых реципиентов; установить значение образов внутритекстовых реципиентов в формировании стилистики драматурга.

Научно-методологической основой исследования являются работы Елены Бондаревой, Ольги Червинской, Юлии Кристевой, Вадима Руднева, Густава Шпета, Дэвида Киппера, Александра Пятигорского, Владимира Разумного и других исследователей.

Краткий обзор публикаций по теме. Как уже было указано, жанр драматургии представляет собой одну из наиболее коммуникативных систем искусства. Основываясь на законах художественного слова, он также апеллирует и к театральным практикам, сочетая, таким образом, два вида визуальности – воображаемую (как психологический процесс воссоздания прочитанного сюжета при помощи фантазии) и созерцаемую наяву (воплощение сюжета в театральной постановке). Второй вид визуальности предполагает активизацию одной из древних моделей культуры – театр. Владимир Разумный в своей работе "Драматизм бытия или обретение смысла" исследуя природу возникновения театрального искусства, пишет: "Нет прямых доказательств предположению, что древнейшие люди до общения через материальные игрушки

(а они, к счастью исследователей, сохранились в следах самых первобытных культур) пытались вступить в контакт с неизбежным, роком, творчески используя ролевую функцию игры. Ибо исчезла, например, вся палитра их татуировки протомаски. Но сохранились древнейшие маски, скрываясь за которыми человек начинал жить в роли. Естественно, роли эти были многообразны, как сама жизнь и ее неизбежный пугающий финал – смерть. Не случайно выразительный диапазон масок безграничен от представлений о злых и добрых силах, дьяволах и божествах до целого сонма природных явлений и человеческих качеств. Пряча свой лик за личину, за маску, человек приобретал ролевую функцию, возвышавшую его над безысходностью реального бытия. Думается, что репродуктивная функция маски открыла человеку мир новых выразительных возможностей, скрытый до ее появления, а именно мир драматического столкновения масок, изначальное противоборство отчужденных от человека его ролей в жизненной драме (...).

Усложнялась сюжетика этого столкновения и, соответственно возрастало значение пластики и мимики самого человека, музыкального сопровождения его действий, сценографического решения среды этих действий и слова как высшего выразительного средства для передачи идей, эмоций, верований. Наконец, играющий человек попытался вернуться в свое Я, в реальность индивидуального существования, сбросив маску и став маской действующей, вступив в сферу искусства по привычным для нас представлениям. Был пройден путь от мимикрии к имитации действий людей. Но репродуктивность как закон игры не был отменен и в этом случае, ибо сам человек обрел способность живой маски, став актером, то есть действующим, играющим по иным, чем его индивидуальная природа репродуктивным законам.

В принципе же ничего не изменилось игровые маски на карнавале и великие актеры на сцене (либо на экране) при всем грандиозном усложнении художественной жизни современного человечества явления абсолютно однопорядковые. Они живут и функционируют в мире искусства как игры. В искусстве всегда и все играют, следуя глубинным и во многом непостижимым логически законам репродукции" [7, с. 361]. В основе театра как искусство, таким образом, лежит вполне природная потребность человека в игре, которая должна быть организована по неким законам с заранее распланированными ролями.

Итак, классическая театральная система предполагает наличие образов демиурга (автора, режиссера), героя (актера, маски) и зрителя. Для каждого из перечисленных образов характерна определенная функция: создание, воплощение (исполнение) и потребление. Разноплановость субъектов театральной системы детерминирует проблему границы, как времени, так и пространства. Относительно пространственной организации театрального действия, то речь, прежде всего, идет о границе, разделяющей сценическое пространство и зрительный зал (классическая организация театрального пространства). Соответственно, данное разграничение детерминирует ситуацию диалога между творцами действия и его потребителями, в процессе которого первые инициируют возникновение

некой эмоции (катарсиса) у зрителей. Ольга Червинская, анализируя проблему театрального реципиента, предлагает рассмотреть несколько дефиниций, а именно "адресат", "реципиент", "зритель", "публика". Исследователь делает вывод: "Если читатель выступает в единственном числе, то зритель – условно один, не смотря на то, что оба понятия в одинаковой мере презентуют категорию реципиент. Тем не менее, означают они качественно разные, даже концептуально разные значения: зритель всегда становится элементом большей или меньшей человеческой общности, в которой он выполняет зависимую от ее настроения (буквально!) роль" [9, с. 15]. Пространство театра, таким образом, немислимо без зрителя, для которого создается сценическое действие. Театр всегда предполагает ответную реакцию публики, ее рецепцию и оценку всему происходящему на сцене.

В авторской системе Я. Верещака реакция публики на сюжет заранее моделируется во внутренней канве произведения. Соответственно происходит смещение или размывание указанной пространственной границы (сцена – зрительный зал) вследствие предоставления образу зрителя права полноправного действующего персонажа, пространство которого становится частью пространства сценического действия. Подобны прием связан, прежде всего, со стилистикой пост-модерна, в которой аккумулирована карнавальная стихия. Юлия Кристева пишет: "Участник карнавала – исполнитель и зритель одновременно; он утрачивает личностное самосознание, пройдя через точку "ноль" карнавальной активности, раздваивается – становится субъектом зрелища и объектом действия. Карнавал ликвидирует субъекта: здесь обретает плоть структура автора как олицетворенной анонимности, автора творящего и в то же время наблюдающего за собственным творчеством, автора как "я" и как "другого", как человека и как маски" [4, с. 443].

Наложение на действующих персонажей дополнительных рецептивных функций активизирует интеллектуальную, социально-критическую эмоцию, поскольку чувственная эмоция, демонстрируемая со сцены внутритекстовым зрителем, теряет свое напряжение, вызывая работу интеллектуальной сферы театрального реципиента. Внутритекстовый зритель, становясь частью пространства пьесы, не редко выступая катализатором развития того или иного сюжетного хода. Подобная функция внутритекстового зрителя связана с вопросом импровизации, некой спонтанности театрального жеста, которые преодолевают традиционные методологии. Густав Шпет в своем философском трактате об искусстве разрабатывает понятие "живого театра", а именно ученый указывает: "Театр как такой, даже привыкнув теперь пользоваться готовым текстом, не может иметь принципиальных возражений против импровизации – своего, в конце концов, матерного лона (...)"

...не наличие речи, которая также может быть "представлена", а лишь наличие симпатической экспрессии создает эффект театра "живого", а не автоматического театра-модели.

Впечатление от "живого" театра на зрителя больше, чем только эстетическое, как, впрочем, и всякого искусства. Мы бы сузили значение театра как искусства,

если бы ограничили его воздействие на зрителя только эстетическим эффектом, – может быть, даже никакое другое искусство не привносит с собою в художественное впечатление столько внеэстетических моментов, как театр" [10, с. 34].

Понятие "живой театр" Шпета является релевантным понятию "игра", подразумевающее, прежде всего, процесс импровизации, который зачастую связан с ролевой эквилибристикой, приводящей к психопатологиям (чаще всего к шизофреническим образам) действующих персонажей. Вадим Руднев в своей работе "Тайна курочки рябы: Безумие и успех в культуре" указывает на определенную зависимость субъекта от процесса театрализации при некоторых психических отклонениях, исследователь пишет: "При истерической психопатии пространство это пространство сцены и зрительного зала – языковая деятельность исходит со сцены и направлена в зрительный зал. В своей языковой деятельности, в истерической коммуникации субъект навязывает объекту свое желание (которому не суждено сбыться, добавил бы Лакан)" [8, с. 148].

Итак, в теоретической части работы указано ряд понятий, которые вплотную связаны с проблемой зрителя, среди них: "театр", "реципиент", "маска", "граница", "импровизация", "карнавал", "шизофренические действующие образы". Попробуем проследить функциональность данных понятий в художественной системе Ярослава Верещака на примере его пьес. Наиболее презентабельно образ внутритекстового зрителя моделируется при помощи приема "театра в театре". Усиленной театрализацией сюжета отмечены следующие тексты драматурга: "Униформист", "Импровизация", "Банка сгущенного молока", "Королевский особняк", "Дорога к Раю", "Прятки", "Центрифуга", "Чудо Святого Николая", "Душа моя со страхом на колене", "Любовь в центре города", "14000", "Собака Лю", "Третья молитва", "Керя" и др. (перечень не может быть полным, поскольку автор продолжает создавать новые произведения).

В текстах драматурга проектируется образ зрителя, который связан с той или иной функцией, в частности: внутритекстовый зритель может исполнять роль катализатора определенной эмоции; он также способен выступать в роли рефлексатора того, что перед ним происходит; иногда его задача состоит в создании дискурсивной модели сюжета, то есть "текста в тексте" и т.д. Образ внутритекстового зрителя активно реализован в пьесах драматурга, что построено посредством использования приема "театра в театре", которым оговаривается как функциональное назначение этого образа, так и степень его тиражирования (шизофреничности). Театральность сюжетов Я. Верещака связана, прежде всего, с понятием игры. Отсюда возникает проблема определения влияния игрового действенного компонента на образную систему писателя. Игра в театральной методологии детерминирует вопрос, связанный с театральной дефиницией "роль" или "амплуа". Тиражирование образа театра как сюжетно-организующего образа и методологической парадигмы провоцирует ролевое наслоение на образы действующих персонажей. Речь идет, прежде всего, об образах внутритекстовых зрителей. Их можно разделить на две категории – активные или реципиенты и

пассивные или наблюдатели (определения условны). Данное разграничение связано с целью, которую ставит автор, при использовании образов внутритекстовых зрителей. Персона реципиента (определение связано с функцией рецепции, т.е. активного включения в процесс анализа ситуации) предполагает активную позицию относительно разворачиваемого действия, вплоть до непосредственного участия в процессе создания сюжета. Примером такого внутритекстового зрителя является образ главного героя Лесья Чупилки в пьесе "Униформист" [3, с. 3-58]. Юноша, ради бонусов при поступлении в театральный институт, идет работать в театр униформистом. Перед ним разворачивается картина репетиции пьесы, которая была написана одним из актеров – Росовичем – по мотивам биографии Ярослава Галана. Таким образом, сюжет состоит из двух текстов – канонического, т.е. заранее созданного, и импровизационно-игрового, детерминантом которого выступает Лесь, высказывая свои соображения по поводу увиденного, тем самым меняя некоторые моменты текста-"композиционной рамки" (термин Ю. Лотмана).

Понятие "наблюдатель" используется в контексте трактования его Александром Пятигорским: "Наблюдатель мыслится мною, но знает и себя как полностью свободного от всех законов, правил и факторов, определяющих то, что он наблюдает. Хотя это не значит, что не может быть законов, правил и факторов, определяющих его бытие, как и совершаемое им наблюдение" [6, с. 126]. Примером отстраненного наблюдателя может служить образ Мишки в пьесе "Королевский особняк". Действующие герои произведения – выпускники школы, которые играют роли взрослых, пародируя своих родителей. При помощи ролевых игр они создают различные ситуации. Вне игры находиться лишь Мишка, который, оставаясь собой, только наблюдает представления других. Цель маскарада выпускников – всего-навсего подразнить героя, показать его несостоятельность. Пассивность Мишки обусловлена его маргинальностью по отношению к другим.

Таким образом, градация образов в условиях театрализованного сюжета определяется их дополнительными ролями, соотносимыми с театральной эмблематикой (актер, зритель), по средствам которой происходит усиление метафоры театра, приводящей к созданию общего игрового пространства, в котором на равных функционируют как лицедей, так и зритель, при этом оба зависят друг от друга. Однако, если герои лицедеи во многом схожи между собой, то образы зрителей определяются степенью включения в процесс игры, т.е. они могут быть пассивными зрителями названные наблюдателями (подобные типы воссозданы в пьесах "Королевский особняк", "Собака Лю", "Новогодняя карусель", "Керя") или принимать активное участие в создании сюжетной коллизии, высказывая свои умозрения по поводу увиденного и корректируя, подобным образом, дальнейший ход развития событий. Их мы обозначили как реципиенты (пьесы "Униформист", "Импровизация", "Банка сгущенного молока", "Дорога к Раю", "Центрифуга", "Чудо Святого Николая", "14000"). Отсюда вытекает следующий вопрос, который связан с определением роли внутритекстового зрителя в создании театрализован-

ного текста. Речь идет, безусловно, об активном зрителе или реципиенте.

В большинстве случаев активная позиция зрителя связана с конструированием в пьесах Ярослава Верещака образа творца, который со стороны наблюдает за воплощением своего произведения на театральных подмостках. Это может быть писатель (пьеса "Дорога к Раю"), режиссер (пьеса "Банка сгущенного молока"), меценат (пьеса "Центрифуга"). Для примера рассмотрим пьесу драматурга "Центрифуга" [2, с. 98-141]. В тексте присутствуют два образа зрителя, первый из них выполняет одну из главных ролей – это Дымок (босс и меценат), он – рецептивный зритель, второму отведена ситуативная роль, поскольку он появляется лишь в одной сцене пьесы – это Толя (шофер), которому отведена роль наблюдателя. Детищем Дымка является созданный им ансамбль "Колапсар", для которого он организовал элитный кафе-театр под названием Центрифуга. Дымок собрал юных актеров для театральных постановок, однако его подопечные живут своей жизнью, а их выступления носят полностью импровизационный характер. Не смотря на независимое, казалось бы, поведение участников ансамбля, их действия подчинены желаниям Дымка. Наблюдая за их игрой в квадрате, которая межует с откровенным шаржированием, меценат часто снимает с себя ответственность за происходящее. Дэвид Киппер относительно спонтанной ролевой импровизации и, соответственно, ее рецепции пишет: "Объективный наблюдатель может увидеть в ролевых играх как драматическую интригу, так и элементы неестественности. Для участников действия, однако, ролевые игры – это способ самовыражения.

На заре цивилизации ролевые игры были призваны помочь человеку выжить среди непознанного, реализовать потребность в контроле над силами, которые оказывали влияние на его жизнь. Антропологи выявили шесть основных функций ролевых игр: облегчить чувства безнадежности и неуверенности; уменьшить чувство страха; вселить надежду; сформировать ощущение собственного "я"; исцелить и, наконец, помочь взаимопониманию между людьми" [5, с. 15]. Таким образом, меценат, якобы отрекаясь от своих подопечных, вместе с тем направляет их действия. Подобная амбивалентность отношения к участникам ансамбля, свидетельствует о сложном коммуникативном акте между лицедеями и их реципиентом, в ходе которого формируется многоуровневая эмоциональная ситуация, катализатором которой выступает, прежде всего, образ Дымка как внутритекстового реципиента.

Рассматривая вопрос о классификации образов зрителей в драматургии Ярослава Верещака, кроме уже обозначенных типов, следует обратить внимание и на героев, которые характеризуются монорецептивностью, среди них можно выделить шизофреничные (пьеса "Третья молитва") и аутичные образы (пьеса "Прятки"). Общей характерной чертой для обоих типов есть их синтетичность, поскольку они одновременно являются и актерами и реципиентами. Различие этих образов заключается в целях их игры. Шизофреничные герои могут расслаивать свое "Я" в процессе игры со сменной ролью ради осознания неких событий, фактов. Здесь речь идет либо о ре-

трансляции пережитого, либо о создании вероятных альтернатив как своеобразной возможности тиражирования бытия. Иную цель преследует аутичный реципиент, лицедейство которого направлено на самого себя, т.е. на поиск своей Самости. Этот герой зачастую трагичен, поскольку изначально предстает в ситуации острого психосоматического расстройства. Он, в отличие от шизофреничного типа, который является целостным "Я" и расщепляется лишь в процессе игры, характеризуется отсутствием личностной цельности, поиски которой зачастую становятся тщетными. Такой выступает героиня пьесы "Прядки" [2, с. 253-267] – Фестледи. Она эмигрантка, которая, не имея крыши над головой, нашла себе приют в покинутом доме, переполненном старыми ненужными вещами. Героиня давно потеряла себя, она не знает, кто она есть, а потому примеряет на себя различные роли, фиксируя свой театральный монолог на диктофон, а затем, прокручивая запись, дабы разобраться в себе, своей жизни. Конец пьесы трагичен – героиня погибает в своем убежище, приготовленном под снос. Трагичный финал подчеркивает необратимость судьбы женщины, которая, утратив себя, оказывается на свалке жизни.

Результаты и их обсуждение. Таким образом, рассмотренные типы монорецептивных образов позволяют сделать предположение о попытке формирования Ярославом Верещаком трансцендентного образа театральной системы, который объединяет в себе сразу две фигуры зрелищной методологии – актера и зрителя. Для атрибуции этого типа внутритекстового реципиента можно применить определение "авто-адресат", поскольку герой общается сам с собой с помощью театрального жеста (эта ситуация отсылает нас к техникам психодрамы Я. Морено).

В текстах Я. Верещака можно выделить еще один тип внутритекстового реципиента, который связан с проблемой прагматики текста. Сконструированный образ предполагает определенную проекцию внешнего театрального реципиента, с возможностью предсказания его реакции на сюжет, который демонстрируется. К этому виду внутритекстового реципиента можно отнести следующую группу драматургических текстов писателя: "Чудо Святого Николая", "Душа моя со шрамом на колене", "Любовь в центре города", "Керя". Для раскрытия особенностей данного типа внутритекстового реципиента рассмотрим пьесу "Душа моя со шрамом на колене" [2, с. 11-46]. Главный герой произведения писатель СлавКо-Ко умирает насильственной смертью. Ему является Черный Ангел и сообщает, что у героя есть полторы минуты, дабы выполнить задание, которое поможет ему вернуться к жизни. До своей гибели СлавКо-Ко имел двойника – бизнесмена-махинатора, с которым они постоянно обменивались ролями. Привыкший играть, герой и в ином измерении ведет себя как лицедей. Черный Ангел готов к его игре, он выступает зрителем, который наблюдает за действиями героя. Постепенно СлавКо-Ко очищается от своих масок, осознавая, что для него важно. Катарсический момент очищения протагониста зрительно отражается и на его зрителе. Черный Ангел становится Белым. Таким образом, игра героя вызывает катарсис у его зрителя, очищая его, снимая

эмоциональное напряжение. В данном тексте конструируется модель внутритекстового зрителя, поскольку главный герой СлавКо-Ко исполняет роль актера, а Ангел изначально настроенный на его театральность, принимает правила игры героя, то есть он выступает в роли театрального зрителя, который способен испытать катарсис. Кроме внутритекстового зрителя в пьесе можно выделить и образ публики. Во время своей игры, главный герой постоянно обращается к зрительному залу, бросая ему риторические вопросы, прося совета. Этот прием еще сильнее акти- визирует метафору театра в тексте Я. Верещака.

Выводы. Таким образом, в драматургии Ярослава Верещака представлено несколько типов внутритек- стового реципиента, а именно: собственно реципиент, наблюдатель, автоадресат, зритель, публика. Создан- ные драматургом образы внутритекстового реципиен- та делают возможным конструирование дискурса те- атра посредством языка театрального знака. Благода-

ря сконструированным моделям рецептивного образа, происходит актуализация кода театра, в котором ак- центрируется пластика движения (монопьеса "Прят- ки"), звуковые эффекты (драма "Униформист"), бута- фория (пьеса "Дорога к Раю"), формируются пред- метно-зрелищные центры (драма "Банка сгущенки"), обнажается механика создания представления (пьеса "Импровизация").

Итак, имеем пример формирования Ярославом Ве- рещаком открытого театра, в котором демонстрирует- ся не действие, а процесс его создания с элементами коммуникативного акта между определенным сюжет- ом (сюжетами) и внутритекстовым реципиентом. Выстраивая фабулу пьес при помощи приема "театра в театре", драматург творит дискретный сюжет, бла- годаря которому становится возможным развитие риторики на уровне творческих театральных методо- логий (классика – постклассика), которая может быть соотнесена с понятиями "театр" и "имитация театра".

ЛИТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному кон- тексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моде- лювання. Монографія / Олена Бондарева – К.: „Четверта хви- ля”, 2006. – 512 с.
Bondareva O. Mif i drama u novitnyomu literaturnomu konteksti: ponovlennya strukturnogo zv'yazku cherez zhanrove modeluvannya. Monografiya [Myth and Drama in the latest literary context: Restoration of structural communication through simulation genre] – K.: „Chetverta hvilya”, 2006. – 512 s.
2. Верещак Я.М. 14400: п'єси-фентезі / Ярослав Миколайович Верещак / Упоряд. і авт. передмови О.Є. Бондарева. – К.: Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса, 2008. – 344 с.
Vereshak J.M. 14400: pyesi-fentezi [14400: play-fantasy] // Uporad. i avt. peredmovi O.E.Bondareva. – K.: Nac. centr teatr. mistectva im. Lesya Kurbasa, 2008. – 344 s.
3. Верещак Я. Імпровізація: П'єси / Ярослав Верещак. – К.: Радянський письменник, 1990. – 275 с.
Vereshak J. Improvizaciya: Pesi [Improvisation: Plays]. – K.: Radanskij pismennik, 1990. – 275 s.
4. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристе- ва // Французская семиотика: От структурализма к постструк- турализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С.427-457.
Kristeva U. Bahтин, slovo, dialog i roman [Bakhtin, word, dia- logue and novel] // Francuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu / Per. s franc., sost., vstup. st. G.K. Kosikova. – M.: IG Progress, 2000. – S.427-457.
5. Киппер Д. Клинические ролевые игры и психодрама / Дэ- вид Киппер / Перевод М.Ю. Никуличева, Ю.Г. Григорьевой. – Научный редактор Е.Л. Михайлова. – М.: ТОО «Независимая фирма «Класс», 1993 – 224 с.
Kipper D. Klinicheskie rolevye igry i psihodrama [Clinical role playing and psychodrama] / Perevod M.U. Nikulicheva, U.G. Gri- gorevoj. – Nauchnyj redaktor E.L. Mihajlova. – M.: TOO «Nezavi- simaya firma «Klass», 1993 – 224 s.
6. Пятигорский А.М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа: Языки русской культуры / Алек- сандр Моисеевич Пятигорский. – М., 1996. – [Е-ресурс].

- Pyatigorskij A.M. Mifologicheskie razmyshleniya. Lekcii po fe- nomenologii mifa: Yazyki russkoj kultury [Mythological thinking. Lectures on the phenomenology of myth: Languages of Russian Culture]. – M., 1996. – [Onlinet: pyatigorskii_aleksandr_mifologicheskie_razmyshleniya.rtf]*
7. Разумный В. А. Драматизм бытия или обретение смысла. Философско-педагогические очерки / В.А. Разумный. – М.: Издательство «Пихта», 2000 – 406 с.
Razumnyj V. A. Dramatizm bytiya ili obretenie smysla. Filosofsko- pedagogicheskie ocherki [The drama of existence or acquisition of meaning. Philosophical-pedagogical essays]. – M.: Izdatelstvo «Pihta», 2000 – 406 s.
 8. Руднев В. Тайна курочки рябы: Безумие и успех в культуре / Вадим Руднев. – М.: Независимая фирма «Класс», 2004. – 304 с. – (Библиотека психологии и психотерапии, вып. 107).
Rudnev V. Tajna kurochki ryaby: Bezumie i uspeh v kulture [Mys- tery Ryaba: Madness and success in culture]. – M.: Nezavisimaja firma «Klass», 2004. – 304 s. – (Biblioteka psihologii i psihoterapii, vyp. 107).
 9. Червинська О. Театральний реципієнт як наукова парадиг- ма / Ольга Червінська // Кузбасівські читання: Науковий віс- ник. – № 3. – Ч. 2.: Екзистенційний локус у новітній українсь- кій драматургії. / За ред. Н.Корнієнко. – К.: Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса, 2008. – С 3-18.
Chervinska O. Teatralnij recipient jak naukova paradigma [The- atrical recipient as a scientific paradigm] // Kurbasivski chitan- nya: Naukovij visnik. – № 3. – P.2.: Ekzistencijnij lokus u novitnij ukrainskij dramaturgii. / Za red. N.Kornienko. – K.: Nac. centr teatr. mistectva im. Lesya Kurbasa, 2008. – S 3-18.
 10. Шпет Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Густав Шпет. / Отв. редактор-состави- тель Т.Г. Щедрина. – М.: «Российская политическая энцикло- педия» (РОССПЭН), 2007. – 712 с. (Серия «Российские Про- пилеи»)
Shpet G. Iskusstvo kak vid znaniya. Izbrannye trudy po filosofii kultury [Art as a form of knowledge. Selected works on the philo- sophy of culture] / Otv. redaktor-sostavitel' T.G.Sedrina. – M.: «Rossijskaâ političeskaâ énciklopediâ» (ROSSPÉN), 2007. – 712 s. (Seria «Rossijskie Propilei»)

Bondar L. The image of the viewer in playwrights of Yaroslav Vereshtak

Abstract. The article deals with the problem of creating the image of viewer in lyrics Ya. Vereschaka. Attempt to classify images of spectators. Specified value of the data images in shaping the individual style of the writer.

Keywords: drama, imaging system, the theater, the audience, style, game, role