

СИНЯВСЬКА ЛЕСЯ ІВАНІВНА

**УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ:
КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ**

монографія

КП ОМД
Одеса
2019

Друкується за рішенням Вченої Ради Одеського національного університету імені І. І. Мечникова Міністерства освіти і науки України від 26 березня 2019 року (Протокол №7).

Рецензенти: Астаф'єв О. Г., доктор філологічних наук, професор Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Сременко О. В., доктор філологічних наук, професор, директор Інституту філології університету імені Бориса Грінченка.

Козлов Р. А., доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри української літератури та компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Науковий редактор: доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Національного університету імені М. Драгоманова **Погребенник В. Ф.**

Синявська Л. І.

Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: комунікативні стратегії: монографія / Л. І. Синявська. – Одеса: КП ОМД, 2019. – 302 с.

У монографії запропоновано комунікаційно-типологічне дослідження творів української драматургії кінця XIX – початку XX століття. Основну увагу приділено комунікативним стратегіям. Створено типологію комунікативних стратегій на матеріалі драматургічних творів представників театру "корифеїв", Лесі Українки, В. Винниченка, Олександра Олеся, Я. Мамонтова, Л. Старицької-Черняхівської. Започатковано та розкрито поняття комунікативної парадигми текстів-трансформів на основі матеріалу гоголівських повістей "Вечори на хуторі поблизу Диканьки", інтерпретованих драматургами кінця XIX – початку XX століття та 20-их років XX ст. Проаналізовано ремарки як засіб невербальної комунікації в драматургічному тексті.

Дослідження адресується філологам, літературознавцям, комунікативістам, мистецтвознавцям, театрознавцям, викладачам, студентам, аспірантам, а також широкому колу читачів, які цікавляться проблемами літературно-художньої комунікації.

*“Струна тремтіла й гучала,
тягнулась вгору від землі до неба”, –
пам’яті моїх батьків, Івана Олександровича
та Ольги Кирилівни, присвячую.*

.....

4

ВСТУП

Актуальність дослідження. Ураховуючи історію вивчення драми як роду літератури, науковці виділяють два підходи до її дослідження: театрознавчий та літературознавчий. Літературознавчий підхід передбачає вивчення драматичного твору незалежно від його сценічної інтерпретації, що й буде предметом нашого дослідження.

З позицій історизму в теорії драми можна виділити три напрямки:

1. Теорія драми, яка веде до катарсису й катастрофи. Саме в такому напрямку досліджували драму Аристотель, Ф. Шиллер, Ф. Ніцше, Л. Виготський.

2. Теорія драматичної дії, яка використовує поняття конфлікту й сюжету. У цьому ракурсі вели свої дослідження Г. Гегель, Й. Гете. Цей підхід передбачає дослідження форм сценічності, природи театрального, особливостей сценічної комунікації та параметрів її організації.

3. Теорія драматичного слова, тобто дослідження певних сторін художньої цілісності і поетики драматургічного висловлювання.

Саме цей підхід, на наш погляд, є найбільш продуктивним для дослідження драми, оскільки він враховує театральну-літературну природу драми. Драма характеризується особливими просторово-часовими умовами сприйняття зображуваних подій, які однаково актуальні як при читанні, так і під час сценічного втілення драматичного твору, коли суттєво змінився, завдяки театру, характер інтерпретації драми, а отже, й сприйняття тематично-художніх параметрів родо-жанрової природи п'єси.

На початку ХХ ст. поширюються тенденції епізованої (від слова "епос") драми, насиченої прийомами, властивими розповідним, наративним жанрам.

У середині 70-х років ХХ ст. визнання художнього твору мовленнєвою комунікацією, типом (різновидом) комунікативного висловлювання викликало суперечки і сумніви, про що, зокрема, свідчить висловлювання літературознавця М. Б. Храпченка: "у центрі гострих дискусій стоїть питання про комунікативні властивості літератури та мистецтва, їхньої внутрішньої природи, можливості сприйняття естетичних цінностей широкою аудиторією" [434]. На початку ХХІ ст. художній текст уже без сумніву визнається художньою/літературною комунікацією, предметом якої є відображення реального

світу в ідеальному світі естетичної дійсності, як фрагмента дійсності (реальності), пропущеного через “Я” суб’єкта мовлення й адресованого одержувачу інформації.

Упродовж останніх десятиліть спостерігається зростання зацікавленості дослідників феноменом комунікації, хоча вона давно вже стала предметом міждисциплінарного знання. Комунікацію вивчають у лінгвістиці, біології, педагогіці, політології, психології, соціології, філософії, літературознавстві, що робить актуальним завдання уточнення термінології, зіставлення різних підходів, виявлення спільних та відмінних рис. Драма, як жанр літератури, в якому герої, їх характери й погляди, стосунки, протиріччя і конфлікти проявляються передусім у персонажному і частково авторському мовленні, виступає дуже цікавим об’єктом аналізу з погляду комунікативістики. Мовлення персонажа у драмі самоцінне, адже виражає інтенції мовця (та автора, що стоїть за ним). Завдяки слову / мовленню реципієнт (читач драми, а в театрі – глядач) здатен зрозуміти твір. Якщо така здатність реалізується, тоді і тільки тоді відбувається художня комунікація, заради чого власне і створено художній, у нашому випадку – драматургічний твір. Драматичне слово, висловлювання, перш за все, багатофункціональне та двопланове: воно є засобом впливу і досягнення комунікативної мети одного персонажа стосовно інших, іншого, але одночасно – це і засіб впливу та комунікації автора з читачем / глядачем.

Своєрідна специфіка драми як особливого виду художньої комунікації передбачає і своєрідну методику дослідження такого тексту. Тут слід виділяти “внутрішніх комунікантів” тексту, такими є дійові особи, та “зовнішніх комунікантів” в особі відправника (автора) та адресата (читача/глядача). Очевидно, що до уваги при цьому береться комунікативний акт, який включатиме мовленнєву та соціальну взаємодію комунікантів, поза літературні та позамовні фактори, вербальну та невербальну сторони драматичного тексту. Розширення комунікативної ситуації (у випадку сценічного втілення п’єси), фігура адресанта включатиме не лише автора, а й режисера-постановника, акторів, суфлера, інших суб’єктів театрального дійства. Адресат теж буде неоднорідним як за віковим складом, так і за соціальним станом, рівнем освіти і культури. Драматургічна дія, яка має заволодіти глядачем-

адресатом, є передусім взаємодією дійових осіб, яка репрезентована текстом п'єси.

Комунікація в драматургічному тексті, як і будь-якому іншому, має динамічний характер та оцінне значення як з погляду естетичного, так і соціального, вона реалізує загальну інтенцію адресанта (автора). Саме вона, інтенція автора, обумовлює вибір комунікативної стратегії, яка забезпечує оптимальну реалізацію цих інтенцій для досягнення конкретної мети. Комунікативна стратегія передбачає вибір і контроль дієвих способів побудови драматургічного тексту, його трансформації, видозміни в певній ситуації.

Драматургічний твір як реалізація художньої комунікації не був предметом спеціального літературознавчого дослідження, що дає підставу вважати наше дослідження актуальним. Відповідна проблема, безумовно, є досить складною та масштабною, вона потребує різнобічної розробки, а отже, цілого ряду наукових досліджень.

Досліджувана наукова проблема є вагомою та актуальною для вирішення комплексу питань розвитку драматургії кінця XIX –початку XX ст.

Тож **актуальність** дослідження визначається:

- термінологічною неусталеністю понятійного апарату, відсутністю системних наукових осмислень та невизначеністю проблеми художньої комунікації в драматургічному тексті;

- дискусійністю трактувань теоретичних понять “художня комунікація”, “комунікативна стратегія”, “фігура адресанта”, “фігура адресата”;

- літературознавчою нерозробленістю форм і різновидів комунікативних стратегій в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст.;

- недослідженістю поетики більшості драматичних текстів у площині реалізації комунікативних стратегій;

- необхідністю встановлення екстралінгвальних та інтралінгвальних чинників, які впливають на трансформацію класичних творів української драматургії кінця XIX – початку XX ст.;

- важливістю специфічних комунікативних інтенцій, що реалізувалися в комунікативних стратегіях у драматургічних текстах

зазначеного періоду.

Враховуючи результати досліджень літературознавців, театральних критиків, фахівців з теорії комунікації, ставимо за мету дослідження комунікативних стратегій української драматургії кінця XIX – початку XX ст. як комунікативного феномену.

Головна **мета** роботи – дослідження арсеналу й мистецької ефективності комунікативних стратегій в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст. Поставлена мета зумовила низку **завдань**:

- здійснити наукову проблемну ревізію праць, присвячених відповідним аспектам української драматургії означеного періоду;

- охарактеризувати основні ознаки та створити типологію комунікативних стратегій у різножанрових та різностильових драматичних творах зазначеного періоду, виявити спільні ознаки комунікативних стратегій в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст.;

- проаналізувати форми і способи функціонування комунікативних стратегій на текстовому рівні, що проявляється в процесі “олітературнення” драми, на рівні родо-жанрових дифузій, інтелектуалізації сюжетів, виявлення авторської присутності, інтертекстуальності, сценічної інтерпретації недраматичних творів;

- висвітлити внесок українських митців-драматургів досліджуваного періоду у розвиток форм театральної комунікативності української драми XX ст.;

- виявити природу й мистецьку результативність стратегії епізації та ліризації в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст.

Об’єктом дослідження є поетика української драматургії кінця XIX – початку XX ст, особливості драматургічного дискурсу першорядних авторів (“корифеїв” українського театру, Лесі Українки, В. Винниченка, Я. Мамонтова, С.Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської) та письменників так званого “другого ряду” (Л. Улагай-Красовського, Остапа Вишні, А. Гака, Є. Кротеви́ча).

Предмет дослідження – естетичне розмаїття літератури для читання й театру, ідейно-художні особливості драматургічного письма (інтер-текстуальність, “олітературнення”, авторська присутність, інтелектуалізації сюжетів, родо-жанрові дифузії), полістилізм

“комунікативістської” драматургії кінця XIX – початку XX ст. та їх мистецька ефективність.

Теоретико-методологічною базою дослідження є відповідні наукові здобутки представників різних літературознавчих напрямків і шкіл (формалістів, структуралістів, постструктуралістів), а саме О. Потебні, М. Бахтіна, В. Шкловського, Ю. Лотмана, Ю.Крістевої, Ж. Дерріди, Р. Інгардена, Дж. Остін; комунікативістів Г. Почепцова, В. Тюпи, О. Селіванової, І. Колегаєвої.

Базовими для дослідження стали наукові концепції вітчизняних і зарубіжних учених у галузі української драматургії 10-20-х рр. XX ст. (І. Денисюка, Л. Мороз, Ю. Коваліва, Т. Мейзерської, Т. Сverbілової, Н.Малютіної, О. Бондаревої, Н. Шумило, М. Ласло-Куцюк, Г. Семенюка, В. Школи, А. Чиркова, С. Хороба, С. Михиди, Я. Поліщука).

У роботі використані теоретичні дослідження М. Вороного, Леся Курбаса, Я. Мамонтова, які стосуються теоретичних аспектів та проблеми інсценізації і постановки драматургічних текстів даного періоду на українській сцені.

У роботі використано фундаментальні теоретичні положення літературознавства, естетики, філософії, культурології, наратології, мистецтва (М. Сулими, М. Зубрицької, Н. Гундорової, Н. Корнієнко, О. Левчук, Л. Танюка).

Методи дослідження: порівняльно-історичний, культурно-історичний, біографічний, типологічний, компаративістський, системний, структурно-семіотичний. Завдяки культурно-історичному та порівняльно-історичному методу досліджено зв'язок творів із історичною традицією, їх функціонування в межах певної соціальної формації. Біографічний метод в літературознавчому аспекті нашого дослідження виявляє стосунки “автор-твір”. Структурно-семіотичний метод забезпечує аналіз твору як структури, встановлює зв'язки між елементами твору як структури. Типологічні відповідності в досліджуваних художніх драматичних творах виявляються завдяки застосуванню типологічного методу аналізу. Дослідити художній драматургічний твір як комунікативний феномен допомагає метод комунікативно-прагматичного аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше здійснено комплексне вивчення комунікативних стратегій української

драматургії. Відбулося аналітико-синтетичне осмислення масиву творів українських письменників, низка яких ще не була об'єктом спеціального дослідження, було виявлено ідейно-естетичні реалізації авторських інтенцій за допомогою обраних комунікативних стратегій. Розкрито зміст феномену “олітературнення” як результату використання комунікативних стратегій на матеріалі драматичних творів українських авторів досліджуваного періоду. Простежено вплив комунікативної стратегії інтелектуалізації тексту на жанрову природу драматичних творів. Виявлено комунікативні стратегії авторської присутності в драматичних текстах українських авторів кінця XIX – початку XX ст.

Теоретичне значення роботи. Актуалізація мистецької результативності феномену комунікативності драматургії, поглиблення наукової бази комунікативістсько-художніх студій літературознавства полягає в тому, що в роботі уточнюється теоретичне поняття *комунікативна стратегія*, пропонується аналіз драми як дискурсу в парадигмі літератури і культури, літератури і теорії комунікації; розглянуто і систематизовано комунікативні стратегії, як-от: “олітературнення”, інтелектуалізація та інтертекстуалізація сюжетів, авторська присутність у драматичних творах українських авторів; досліджено кореляцію цих комунікативних стратегій та їх вплив на текстову якість (як змістову, так і родо-жанрову) в українській драматургії означеного періоду.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків і списку використаних джерел.

У вступі визначено мету, завдання дослідження, методи й методологічну базу, наукову новизну, теоретичну й практичну значущість роботи.

У першому розділі “Драма як різновид художньої комунікації” виділено підрозділи, в яких висвітлюється специфіка драматургічного тексту, його структура, та створено комунікативну модель, яка ілюструє цю специфіку. На засновку досліджень Ю. Лотмана, М. Бахтіна, Р. Барта, В. Шрамма запропоновано комунікативну модель, яка відтворює структуру спілкування у драматургічному тексті.

У другому підрозділі аналізуються поняття *текст*, *драматургічний текст*, який, у свою чергу, ділиться на основний та другорядний; відзначається специфіка функціонування драматургічного тексту – для

читання та для сценічного втілення, виявляються відмінності між тими й тими, пропонується теоретичне обґрунтування цих відмінностей.

У наступному підрозділі аналізується невербальна комунікація, яка, окрім вербальних, включає паралінгвістичні елементи, знаки інших відмінних семіотичних систем. У драматургічному тексті цю специфіку невербальної комунікації утворюють ремарки, тому окремо досліджуються особливості ремарок у драмах українських авторів зазначеного періоду, ремарки підлягають класифікації, опису їхніх трансформацій порівняно з попередньою літературною традицією. Зазначається, що невербальна комунікація прив'язана до умов спілкування, тобто декодується “тут і тепер” у межах конкретного тексту. Встановлено і описано такі функції невербальної складової комунікації стосовно вербально представленого тексту, як-от: доповнення, заперечення сказаного, заміщення, регулювання персонажного спілкування в тексті драми.

У першому розділі міститься критичний огляд літературних праць, в яких досліджено постановку проблеми, історію та теорію досліджуваного поняття комунікативних стратегій (Н. Кузякіної, А. Матюшенка, Н. Малютіної, С. Хороба, В. Погребенника, В. Панченка, Л. Мороз, А. Чиркова, І. Черної).

Другий розділ **“Олітературнення” як комунікативна стратегія драматургії межі століть** містить чотири підрозділи, в яких, у першу чергу, простежується поява тенденції “олітературнення” в драматичних текстах українських авторів XIX ст. Спираючись на дослідження І. Денисюка, який одним із перших вжив поняття “олітературнення” стосовно використання фольклорних текстів у прозових творах українських авторів, осмислюється та аналізується дане поняття в драматичних текстах корифеїв театру.

У першому підрозділі аналізуються особливості драматургічного мислення “корифеїв театру”, осмислюються текстуальні зміни в репертуарі українських театрів рубежу століть та вивчаються історико-культурологічні і теоретичні обґрунтування цих змін. У наступному підрозділі аналізуються художні, стильові, жанрові особливості текстологічного мислення Лесі Українки. Здійснюється аналіз “несценічних п'єс” поетеси, виявляються новаторство функціонування поетичного слова у драматичних поемах, зв'язок зі світовою

літературно-театральною традицією. Тут же наводиться авторське бачення цілої низки фундаментальних питань історії української драматургії, функціонування драми як роду літератури, трансформації драматичних жанрів в українській і світовій драматургії у зв'язку з літературними напрямками і стилями.

У контексті естетичних засад і наукових поглядів митця-модерніста Миколи Вороного аналізується “новий театр” у критичних дослідженнях автора, його участь у літературно-театральній полеміці тієї доби, глибоке осмислення театру Леся Курбаса, В. Мейерхольда та інших, що знайшло втілення в його критичних роботах.

У третьому розділі **“Текстуалізація драматургічного мислення як комунікативна стратегія”** відбита проблема інтертекстуальності як основи творення тексту. Розглядаються способи вияву інтертекстуальності, її види досліджуються на матеріалі драматичних поем Лесі Українки. Яскравою ознакою багатьох драматичних творів авторки стає “літературизація”, яка є складовою інтертекстуальності. Саме “літературизація”, як доведено в роботі, стає основою родо-жанрової дифузії багатьох драматичних творів кінця XIX – початку XX ст., що дає змогу народитися новій естетичній грані – авангарду. Прийоми художньої умовності функціонують як способи творення авторської нової картини світу, а родо-жанрові дифузії дають змогу автору вибудувати картину світу відмінну від уже наявних літературних картин. Література взагалі, а драматургія зокрема сприймає світ через призму літературних стереотипів, які накладаючись один на одного спричиняють дифузію жанрів і родів, ведуть до руйнації класичних творів та канонів, виступають агресивно стосовно традиції. В іронічно-сатиричному плані відбувається стилізація традиційного пафосу у багатьох драматургів, у структуру п'єс вводяться видовищні масові сцени, відтворюються містерійні елементи (драматичні твори Остапа Вишні, Л. Улагая-Красовського, Я. Мамонтова).

Вдаючись до очуднення, абсурду, пародіювання, гротеску, іронії, автори аналізованого періоду по-новому інтерпретують твори відомих авторів, як-от: М. Гоголя, І. Нечуя-Левицького, І. Карпенка-Карого. У цей період активно інсценізуються прозові, ліричні твори, що пояснюється прагненням розширення проблемно-тематичного кола драматургії, спробою експериментальним шляхом відшукати нові напрямки

розвитку театру, передати плин і специфіку свого часу. У подібних процесах першочерговою є роль автора, що й зумовило назву одного з підрозділів: “Авторська тенденційність як основа модерністської та авангардної п’єси”. У випадку, коли драматичний текст функціонує як текст для читання, або у версії театральній, відбувається комунікація між автором і реципієнтом по-різному. Хоча автор говорить від себе, очевидно, що це не зовнішній автор, а своєрідно сконструйований суб’єкт тексту. Тому й картина світу в драматичному творі створюється героєм та автором. Предметом аналізу стає авторське “Я”, яке презентує текст драми, конструє діалоги, провадить нарацію, вирішує, як розвиватиметься фабула, концентрує увагу реципієнтів, зупиняє напругу, примушує бачити дійсність згідно з авторською поетикою.

У четвертому розділі **“Комунікативна стратегія трансформації драматургічних текстів”** на підставі теоретичних досліджень М. Вороного про характер пристосування прозових сюжетів до драматургічного втілення стверджено: таке пристосування веде до “олітературнення” жанрових різновидів драматичних текстів. Доводиться теза, що інсценізація романо-повістевих сюжетів набувала характеру імітації, стилізації фактично-містичної умовності чи героїчного пафосу, театрального-фарсового обігрування епічних кліше аж до пародійно-іронічного травестіювання або транспонування загальновідомих сюжетів. У розділі системно проаналізовано драматичні інсценізації повістей М. Гоголя, які були свого часу перероблено драматургами О. Вишнею, Л. Улагаєм-Красовським, А. Гаком, С. Черкасенком. Також було виявлено романну ситуацію у драматургії Я. Мамонтова.

Зростання оповідності, як наголосила дослідниця Л. Мороз, веде до розмивання родових чинників драми. Ліризація (властива драматургії О. Олеся, Л. Старицької-Черняхівської) приводить до створення ліричної драми, яка набуває ознак елегантності, візійності, пафосу, чуттєвості. У драматичних творах вищезазначених авторів виокремлено такі риси ліричного художнього мислення, як “хронотоп моментальної особистості”, тобто спосіб суб’єктивного переживання фрагменту буття. Комунікативна стратегія формотворчого плану уможливорює процеси ліризації драми в аналізованих творах завдяки символіко-сугестивній природі поетичного мовлення, мелодійності висловлювання. Згущена

експресія переживань героїв і монологічних форм пізнання, що стають джерелом і способом реалізації драматичної дії.

У **висновках** доводиться, що комунікативні стратегії в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст. забезпечують діалог з традицією як у світовій, так і національній драматургії на рівні трансформації поетики драматургічного тексту, тематики і проблематики, родо-жанрової специфіки драматичних творів, типів висловлювання, авторської інтенції та форм виявлення авторської присутності в текстах.

РОЗДІЛ І. ДРАМА ЯК РІЗНОВИД ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ

1.1. Визначення комунікації

Комунікація – невід’ємний чинник суспільного, громадського, політичного, бізнесового життя [336, с. 5-7]. Її різноаспектний аналіз дослідниками різних наукових напрямів розгорнувся у вивчення вербальних і невербальних закономірностей спілкування людей, феномену комунікативного впливу як стрижня будь-якої комунікації, дискурсивних особливостей людської взаємодії тощо.

Проте максимально ускладнює наукову систематизацію та реалію, що поняття “комунікація” не є однозначним. Адже “відтінки комунікації, її види, моделі, функції, методи комунікативного аналізу, сфери застосування надзвичайно різноманітні. А терміни – комунікативне спілкування, діалог, комунікативність, інтерактивність – стають більш місткими за своїм змістом і значенням” [265, с. 4]. Так, комунікація, за твердженнями вчених, це: 1) номінація щоденної діяльності людини; 2) процес, за допомогою якого соціальні інститути чи індивіди обмінюються інформацією; 3) засіб вирішення політичних чи соціальних потреб держави, суспільства, окремого індивіда тощо.

У науці комунікативістиці існує близько 100 визначень свого предмета. Зокрема Г. Колшанський визначає комунікацію як перенесення інформації в людському колективі, тобто він розглядає її як реалізацію суспільного характеру свідомості [206, с. 88-90]; для Е. Гроссе “комунікація є акцією спілкування за допомогою знаків (мовних і немовних), яка слугує меті передавання інформації незалежно від способу та намірів” [495, с.11]. У наведених визначеннях термін *комунікація* вживається в широкому значенні, виступаючи синонімом до поняття *спілкування*. Спілкування необхідне людині як засіб контролю, регулювання та використання середовища, а також її внутрішніх схильностей у її безперервному прагненні досягти також стану, який вона сама оцінює як найбільш сприятливий. Дещо іншого погляду дотримується український дослідник Ф. Бацевич, який розмежовує ці два поняття, де *спілкування* є більш загальним, а *комунікація* – конкретним: “Комунікація (лат. *communico* – спілкуюсь з кимось) – смисловий та

ідеально-змістовий аспект соціальної взаємодії, облік інформації в різноманітних процесах спілкування” [30, с. 28]. О. Селіванова дефінітивно визначає, що “комунікація – це цілеспрямований процес, діяльність, одним із засобів якої є мовлення, а знаковою цілісною формою організації – текст” [363, с. 32]. В. Красних тлумачить комунікацію як “процес взаємодії двох і більше мовних особистостей з метою передачі / отримання / обміну інформацією, тобто того чи іншого впливу на співрозмовника, який є необхідним для реалізації спільної діяльності” [218, с. 79].

Акцентуючи шляхи та засоби передання інформації, Р. Бердвістелл по-філософськи потрактував комунікацію як багатоканальну систему, що одночасно є результатом і засобом регуляції форм людської життєдіяльності. Всі засоби комунікації вчений пов’язав комунікативними відношеннями між собою. Комунікативної ваги вони набувають під час безпосереднього використання в процесі спілкування [480]. Комунікацію як процес стимулювання однією особою іншої (персон) до спілкування за допомогою вербальних і/або невербальних повідомлень визначають В. П. Річмонд та Дж. К. Мак-Кроскі [528, с. 1]. Згідно з виокремленням Л. Медведєвою одиниці аналізу комунікаційних феноменів: “Для теорії комунікації та мовленнєвих актів безсумнівний інтерес становить комбінація мовленнєвих актів із парамовленнєвими жестами рук і мімікою, які функціонують як знаки” [276, с. 46].

Отже, комунікація становить собою багатогранний феномен, пов’язаний із вивченням продукування, передачі та споживання значень різними засобами комунікації (усні, друковані, радіо, фільми, комп’ютерні мережі) в безлічі контекстів – міжособистісних, расових, культурних, політичних, організаційних, міжнародних. Авторитетні дослідники виокремлюють такі ознаки комунікації: процесуальність і цілеспрямованість [475, 477], передання повідомлення за допомогою семантико-знакової взаємодії [511, 510], загальносуспільний характер інформації в повідомленні [190, с. 13-14; 392, с. 143-145] та ін.

Зауважимо, що Дж. Хаймс взагалі вважає, що комунікацію як таку доволі важко визначити наперед, існують лише загальні характеристики, яким може відповідати комунікація в конкретній реалізації [цит. за: 336, с. 18]. Проте у цій роботі “під комунікацією ми будемо розуміти процеси

перекодування вербальної в невербальну й невербальної у вербальну сфери. Історично комунікацією було саме це: примусити іншого до виконання певної дії. Тобто для комунікації важливий перехід від говоріння Одного до дій Другого. Саме заради цього реалізується передача значення між двома різними автономними системами, якими є дві людини” [334, с. 14]. У зазначеному визначенні виокремлено найважливіші компоненти комунікації як надскладного гетерогенного феномену та її наскрізна мета – вплив на іншу особу [див. 48, 56, 408]. Наукова кваліфікація комунікації сьогодні передбачає декілька підходів, серед яких О. Курбан виокремлює такі: масовокомунікативний, соціокомунікативний, соціотехнологічний, філософсько-культурологічний [234]. Так, *масовокомунікативний підхід* розроблено в працях А. Москаленка, Л. Губерського, В. Вергун, В. Нанова, В. Бесбика, О. Белякова, які створили школу української комунікативістики в Інституті журналістики КНУ імені Т. Шевченка [234]. Ці науковці розробили теорію комунікації як масового суспільного феномену, який формує вплив і роль масмедіа.

Соціокомунікативний підхід праць Г. Почепцова, В. Королько, В. Мойсєєва, О. Берегової, А. Ротовського декодував практичну сторону комунікації, спричинився до розроблення теорії соціальних технологій. Дослідники підкреслили соціальну природу сучасних комунікативних процесів. З ними солідарні В. Косенко, О. Курбан, В. Курейко, М. Соколянський, працям яких завдячуємо упровадженню кількісного та аналітичного підходу до аналізу комунікативних процесів, тобто поєднанню соціокомунікативної методології та соціотехнологічних підходів. Саме дослідження комунікативних процесів В. Подшивалкіна, О. Катвалюк, В. Матвієнко, Ю. Сурміна, М. Туленкова прикметні науковим підходом до проблеми з важливого погляду технологізації та алгоритмізації соціальної активності людини [234].

Представники *філософсько-культурологічного підходу* В. Владимірова, Н. Костенко, Д. Мусієнко, В. Ільганаєва з належними підставами поставили комунікативні процеси в контекст розвитку постмодерністських традицій сучасної культури і суспільства загалом. Ці підходи О. Курбан поширила на аналіз соціальних комунікацій, однак, на наш погляд, вони можуть бути застосовані для аналізу саме комунікації загалом, оскільки враховують специфіку комунікації в

мовленнєвому акті та основні складові комунікативної моделі.

Хоча спілкування можливе за допомогою різних матеріальних знаків та мов, виокремлюємо спілкування за допомогою художніх текстів, художніх творів, зокрема драматичних, тобто літературну комунікацію. Її складниками й ферментами є не тільки текст твору, що ставиться, а й сценографія, костюми героїв, афіша вистави та її музичний супровід, навіть екстер'єр глядацької зали. Для дослідження художньої комунікації важливо те, що вона є міждисциплінарним об'єктом, який досліджується у філології, антропології, психології, соціології, педагогіці, біології, інформатиці та інших дисциплінах.

Художня комунікація як практична діяльність, разом із перекладом є, напевно, однією з найдавніших видів філологічної діяльності людини, яка пов'язана з появою писемності. Саме писемність фіксує усне висловлювання у стійкій та закріпленій формі, віддаляючи його від адресанта, та дає змогу розуміння, тлумачення і сприйняття тексту адресатом.

На сьогодні наука нагромадила значний досвід комунікативного аналізу у різних сферах наукового знання. Комунікація стала важливим об'єктом дослідження гуманітарної науки, яка пропонує різноманітні теоретико-методологічні підходи до аналізу художньої комунікації. Мова про літературну модель В. Шкловського [447], театральну модель М. Євреїнова [144], фольклорну модель В. Проппа [341, 342], культурологічну модель М. Бахтіна [24,25], наративну модель Цв. Тодорова [395], театральну модель П. Єршова [148,149], текстову модель О. П'ятигорського [344], ігрову модель Й. Гейзінги [183].

Мовна модель комунікації О. Потебні [331] враховує феномен читання, літературознавча модель І. Франка [417] – характер твору, що є поштовхом до визначення останнього як основи художньої комунікації.

Так, літературна модель В. Шкловського [447] пояснює функцію мистецтва через поняття “очуднення”, яке з відомого творить новий невідомий об'єкт. Відсторонючись від біографічних і позатекстових категорій та параметрів, В. Шкловський акцентував проблему форми. “Літературний твір є чистою формою, він є не річчю, матеріалом, а відношенням матеріалів. Жартівливі, трагічні, світові, кімнатні твори,

протиставлення світу світові чи кішки камінню – рівні між собою” [447, с. 4. Тут і далі переклад наш. – Л.С.]. Дослідник одним із перших запропонував формалізацію схем, за якими творяться художні тексти. Отже, В. Шкловський з погляду комунікативістики ввів концепт тексту як об’єкту спілкування та його функцій у процесуальному вимірі.

М. Євреїнов [144] у своїй театральній моделі досліджує питання ролі художника в театрі, проблему мистецької взаємодії режисера-постановника й акторів, художника-сценографа, звукорежисера, поєднання в одному тексті знаків різних семіотичних систем. З цієї проблеми посутньо висловився В. Івановський: “Для театральних вистав необхідна саме взаємодія всіх його компонентів: вираженої словами (розмовами, монологам) дії і міміки учасників, музики, декорацій, які відтворюють зовнішню обстановку, і т. д. Кожний з цих елементів повинен нести щось від себе, ні в одному з них не повинно бути порожнього місця, провалів, які нічого не дають п’єсі” [цит. за 336, с. 13]. Успішність комунікації, на думку М. Євреїнова, досягається завдяки театральності, яка властива людині в її повсякденному житті [144, с.101]. Театральна модель комунікації П. Єршова враховує характер інформації та способи і канали її трансляції, більш актуальна при сценічній постановці [148,149].

Модель В. Проппа допомагає виокремити функції, на яких базується текст, їхню послідовність та кількість. Їх дослідник аналізує в праці “Морфологія казки”, розуміючи під функціями елементарні складові казки [342, с. 285]. Одночасно В. Пропп дослідив у фольклорних текстах прояви комізму [342, с. 286]. Функції – це і є ті елементи, що утворюють схему-кістяк твору, фабулярність.

Культурологічна модель комунікації М. Бахтіна враховує категорію адресатності в комунікативному акті. “Слово, орієнтоване на співрозмовника, орієнтоване на те, хто цей співрозмовник. Абстрактного співрозмовника, так би мовити, людини в собі, не може бути” [28, с.93]. Дослідник увів поняття металінгвістики, що включила і діалогічні стосунки, ставлення мовця до власного слова [28, с.311].

Супутня фундаментальна ідея М. Бахтіна – карнавалізація, яка стирає межу між актором та глядачем. “Карнавал не знає поділу на глядачів та виконавців. Він не знає рампи навіть в початковій формі”

[26, с.12]. Тож діалогічність та карнавальність – засадничі ідеї М. Бахтіна, які виокремлюють культурологічну модель комунікації.

Наративна модель комунікації Цв. Тодорова продовжила традиції російських формалістів та В. Шкловського, які вважали літературність ознакою тексту. Наративну організацію тексту вчений пов'язав із рівнем ідей, а не подій [395, р. 130], що підтверджує думка Ж. Женетт: “Автор наративу, як і будь-який автор, звертається до читача, якого навіть не існує в той момент, коли автор звертається до нього, і який може й не з'явитися” [153, с. 149]. Наративна модель комунікації пояснює фігуру адресанта драматургічного тексту та виступає складною багаторівневою схемою, де поєднано потенційного та імпліцитного автора, оповідача, наратора, автора, реального та бажаного читача.

Внеском моделі О. П'ятигорського є зосередження уваги на понятті тексту та його зв'язків із категоріями часу та простору, аналіз проблеми Іншого, виділення ознак тексту: “Текст як дещо існуюче тільки в сприйнятті, читанні та розумінні тих, хто вже сприйняв його” [344, с. 59]. Текст як інтенція може бути посланим та сприйнятим, тобто текст функціонує як сигнал. “Конкретний текст не може бути породженим нічим іншим, ніж другим текстом” [344, с. 56]. Отже, в моделі О. П'ятигорського актуалізуються схема комунікації та особливості тексту як сигналу, факту об'єктивації свідомості та здатності породжувати нові тексти посередництвом сюжету та ситуації [344, с.66].

Модель комунікації Й. Гейзінга заснована на атрибуції феномену гри як обов'язкового і одночасно незрозумілого феномену людського буття. Гра відмежовується від буденного життя. “Певний замкнений простір, чи матеріальний, чи видуманий, відокремлюється, відособлюється, відмежовується від повсякденного оточення” [183, с.31]. Й. Гейзінга пов'язує ігровий момент з увагою до адресата, тобто аудиторії, та актуалізує процес передачі інформації, а не її зміст. Тож процес стає комунікативним. Крім того, в його моделі комунікації вагомими є будь-які елементи – мовчання, пропуски, паузи, очікування.

Серед студій українських дослідників, які розробляли проблеми рецепції трактування та сприйняття тексту, вагомими є праці О. Потебні, [331] О. Білецького [39], І. Франка [417], К. Довганя [132],

Гр. Сивоконя [364, 366, 367], М. Ігнатенка [186], Р. Гром'яка [196], М. Зубрицької [174]. Так, О. Потебня, І. Франко представляють рецептивну концепцію тексту; про вплив художнього твору на життя пишуть О. Білецький, Гр. Сивокінь.

Отже, проаналізувавши вищезазначені моделі комунікації, можемо виділити такі характеристики комунікації в драматургічному тексті: наявність наративу як базової категорії характеристики адресанта (Цв. Тодоров, О. Білецький, Гр. Сивокінь, М. Зубрицька); діалогічність, театральність, цілісність, інтертекстуальність, протяжність в часі та просторі, можливість сприйняття, конденсації та трансформації інформації як текстової характеристики (О. Потебня, І. Франко, В. Шкловський, М. Бахтін, М. Євреїнов, П. Єршов, О. П'ятигорський); ігровий момент як принцип відображення дійсності в тексті та сприйнятті адресата, здатність до інтерпретації та творення нових смислів тексту (Й. Гейзінга, О. П'ятигорський, М. Бахтін, Гр. Сивокінь). На наш погляд, ці характеристики враховують усі складові комунікативного акту в драматургічному тексті та сприяють виявленню комунікативних стратегій тексту, оскільки саме вони визначають специфіку творів українських драматургів межі XIX – XX століть.

1.2. Поняття комунікативної стратегії

При аналітико-синтетичному дослідженні української драматургії кінця XIX – початку XX ст. з погляду реалізації комунікативних стратегій продуктивним виступає філософсько-культурологічний підхід до комунікативних процесів, в яких реалізуються комунікативні потреби та інтенції мовця. Загальна інтенція обумовлює вибір комунікативної стратегії. Комунікативна інтенція є осмисленим чи інтуїтивним наміром адресанта, який визначає внутрішню програму мовлення і спосіб її втілення [30, с.116]. Тобто найкраща, оптимальна реалізація інтенцій адресанта щодо досягнення конкретно поставленої мети, вибір успішних та дієвих ходів спілкування визначає комунікативну стратегію, яка реалізується в комунікативному акті посередництвом тексту. Драматичний художній твір – унікальне словесне утворення, результат діяльності адресанта й адресата, які ведуть умовний уявний діалог. Створюючи художній твір, автор закладає своє, тільки йому

деколи зрозуміле авторсько-мистецьке осмислення дійсності, однак при цьому адресує свої інтенції і задум читачеві, готовому долучитися до процесу декодування цих інтенцій, смислів і значень, втілених в образному слові тексту. Одним із шляхів осмислення проблем психології художньої творчості є аналіз комунікативних стратегій – як авторських, так і жанрово-видових, котрі у своєрідний спосіб прочитуються в художньому творі, зокрема й у драматургії.

Комунікативний потенціал драматургії на сьогодні майже не вивчений, наявні лише поодинокі дослідження О. Александрова, М. Скуленка, В. Учонова. Мовний вплив став об'єктом уваги Х. Гройса, Дж. Гріна, П. Брауна, С. Левінсона, О. Іссерс, І. Стерніна, О. Селіванової.

Комунікативну стратегію визначаємо як реалізацію інтенцій адресанта для досягнення комунікативної мети в художньому дискурсі тексту завдяки різним ходам і тактикам, які забезпечують успішність комунікативного акту. Комунікативна стратегія передбачає вибір дієвих ходів спілкування, комунікативних тактик, які безпосередньо задіяні в процесі текстотворення.

Питання типології комунікативних стратегій ще не вирішене, адже у запропонованих класифікаціях враховуються, беруться до уваги лише окремі аспекти, як-от: форми комунікації, сфера спілкування, види дискурсів. Так, Т. ван Дейк, беручи за основу класифікації вид дискурсу, вирізняв такі стратегії: когнітивні, контекстуальні, розуміння, мовленнєві, семіотичні, синтаксичні, схематичні, текстові [56, с. 19]. Інші дослідники виділяють тільки два типи стратегій: власне комунікативну і змістову. Зокрема, О. Іссерс зарахував до них:

1) першорядну масштабну стратегію активізації мислення (з метою активізації розумової діяльності); 2) другорядну стратегію формування нової позиції [180].

Проаналізувавши наявні типології комунікативних стратегій, можемо констатувати: спільним для них є врахування мети комунікації, а відмінними – шляхи й способи її досягнення, тобто комунікативна тактика. Комунікативна стратегія і тактика об'єднані родо-видовими стосунками як на вербальному, так і на невербальному рівнях тексту. У текст автор закладає власне розуміння, інтерпретацію дійсності, кодує

смисли, значення, які посередництвом того ж таки тексту декодує адресат. Виявленню авторських інтенцій, комунікативних стратегій останнім часом присвячено дослідження М. Житенєва, К. Зацепіна, Л. Кайди, Т. Круглової, Ю. Нестеренка, О. Сінченка [369].

Комунікативна стратегія характеризується набором та індивідуальним поєднанням мовленнєвих і паралінгвістичних тактик, що реалізуються в дискурсі драматичного тексту й по-різному впливають на адресата. Втілення індивідуально-авторської стратегії – це вибір між певними дискурсивними ситуаціями, умовами, в яких відбувається комунікація, відносинами між комунікантами і, власне, їх особистістю, соціальною, когнітивною та психологічною [318].

Враховуючи особливості та специфіку предмета дослідження – а це українська драматургія модерної доби, – комунікативну стратегію визначаємо як авторську інтенцію планування дискурсу художнього твору для досягнення ефективності його сприйняття реципієнтом (адресатом). Реалізація комунікативної стратегії забезпечується комунікативною тактикою, яка в тканині тексту реалізується комбінаторикою різних ходів.

Комунікативна стратегія – це “вектор” мовленнєвої поведінки конкретного автора, що реалізується у виборі адресантом продуманих поетапних мовленнєвих дій, які призводять до порозуміння між автором і читачем; ця лінія мовленнєвої поведінки обрана на основі усвідомлення комунікативної ситуації загалом і спрямована на досягнення ефекту успішного, умовно синхронного спілкування з читачем. Комунікативна тактика – конкретний мовленнєвий крок, що відповідає певному етапу реалізації авторської комунікативної стратегії та спрямований на вирішення конкретного комунікативного завдання.

Враховуючи семантику цих понять, констатуємо, що у межах комунікативної теорії драматичний твір трактується нами як особливий різновид мовного висловлювання, в якому автор адресує читачеві свої інтенції, наміри, мотиви за допомогою комунікативних стратегій і тактик. Визначаючи драматургічний твір як текст, тип висловлювання, завдяки якому здійснюється комунікація між адресантом та адресатом через обрані комунікативні стратегії і тактики для досягнення прагматичної мети, пропонуємо власну класифікацію комунікативних стратегій. Означивши драматургічний текст як завершене художнє

творіння, яке забезпечує комунікацію та визначається єдністю змісту і форми, виділимо два види комунікативних стратегій: 1) комунікативну стратегію експериментування з формою драматичного тексту; 2) змістову комунікативну стратегію. Обидві ці комунікативні стратегії мають досить різнопланову систему комунікативних тактик та ходів.

Експеримент із формою драматичного тексту стосується правил і послідовності організації висловлювань, яких дотримується адресант у драматичному тексті – наперед визначеній родо-жанровій формі, що ним корелюється. Змістова стратегія – це покрокове змістове планування мети комунікації із залученням для її досягнення ідейно-тематичної та художньо-образної системи драматичного твору.

Обидві ці стратегії, на наш погляд, визначають індивідуально-авторський стиль комунікації, її неповторність, взаємодію тактик та ходів у тексті п'єси, тобто є способами і засобами досягнення мети. За результатами аналізу драматичного доробку українських авторів кінця XIX – початку XX ст. у межах цих стратегій вирізняємо комунікативні процеси, умовно кажучи, “олітературнення”, підвищення питомої ваги інтертекстуальності драми як висловлювання, збагачення форм авторської присутності, родо-жанрових трансформацій текстів п'єс.

Отже, вважаючи стратегічність головною ознакою спілкування, яка зумовлює вибір мовних засобів та художніх прийомів, адаптацію їх до умов комунікації, визначимо особливості художньої комунікації загалом і в драмі зокрема.

1.3. Особливості художньої комунікації

Дослідники виділяють різні види, моделі, способи, канали комунікації. Процес породження, передачі та сприйняття повідомлення, в основі якого лежить художнє пізнання світу/дійсності, назвемо художньою комунікацією, яка здійснюється за своїми правилами. Особливості існування літературного твору визначаються його належністю до певного виду комунікації, зокрема художньої [203, 334, 336, 363]. Художня комунікація апелює до почуттів та емоцій адресата. Вона, втілюючи комунікативні стратегії автора, неоднозначна і передає різні авторські інтенції, хоча задум теж неоднозначний. Адже автор може мати кілька завдань, і, як наслідок, текст може поєднати кілька

сміслів, тому художня комунікація в тексті амбівалентна, багатозначна. Художня комунікація та художній текст, як основний носій інформації в ній, виступають генератором, що породжує в процесі свого історичного творчого буття новісмісли. Тому літературний, зокрема “поетичний текст розглядається як інформаційний генератор, який має риси інтелектуальної особистості” [259, с. 104-105].

В умовах художньої комунікації творча свідомість, взаємодіючи з реальністю, прагне її досягнути, пізнати. Як процес, так і результат цього пізнання відзначаються особистісним, суб’єктивним характером. Художня комунікація адресована будь-якому читачеві та прогнозує його співучасть і співпереживання в процесі комунікації [191, с. 204-212]. У комунікативному плані це відбувається наступним чином: спершу фрагмент об’єктивної реальності відображається в індивідуальній свідомості творчої особистості. Там він утворює певний закритий універсум, організований за своїми законами. Поки що це думка, розумове утворення, що існує тільки у свідомості. Тому його називають “видумана реальність”, “вторинна дійсність”, “квазіреальність”, “конструкт” [див.: 3, с. 6; 95; 200, с. 193; 203, с. 33].

Особливість художньої комунікації полягає в тому, що в художньому тексті описується не фрагмент об’єктивної реальності, а квазіреальність, вигадана реальність, усвідомлена денотативною структурою й означена текстуально. Іншими словами, референтний простір художнього твору є продуктом авторської свідомості. Цим пояснюється суб’єктивний характер та антропоцентризм художнього твору.

Якщо в інших видах комунікації ми говоримо про два антропоцентри, то художня комунікація неминує в центр цього референтного простору ставить людину. Цю рису тексту художньої комунікації В. Кухаренко визначає як антропоцентризм [236, с. 75], тому слід говорити про три антропоцентри [111, с. 14] в художній комунікації. Тому референтний простір тексту в художній комунікації не матеріальний, а ідеальний, гомогенний, адже це вигадка, хоча й правдоподібна.

Навіть якщо в основу художнього твору покладені реальні події, вони перетворюються та переусвідомлюються автором, і тільки цей відбиток дійсності стає зображенням. Наявність цього відбитка і є особливістю художньої комунікації, яка відрізняє її від інших видів комунікації на

етапі генези повідомлення та стає предметом декодування для адресата. Варте уваги питання того, як читач декодує цей текст повідомлення. Сприйняття тексту в художній комунікації обумовлено низкою причин. Спочатку виокремлюється денотативна структура тексту, і на її основі читач відтворює свій варіант реальності художнього тексту. Причому вибіркковість і фрагментарність денотативної структури стосовно його референтного простору в художньому творі збільшується багаторазово.

Крім цього, стосунки денотативної структури та референтного простору тексту в художній комунікації ускладнені варіаціями номінативного процесу, авторською позицією, наявністю підтексту, невідповідністю значень цілого сумі значень його частин [79, 200, 203]. Усі ці фактори ускладнюють виокремлення читачем денотативної структури тексту, на основі якої й відтворюється квазіреальність. Однак усі ці фактори забезпечують не тільки виявлення денотативної структури, а й естетичний вплив, насолоду від читання художнього тексту.

Зазначені фактори також обумовлюють відмінності між авторським та читацьким варіантами квазіреальності: “Тут треба відзначити, що чим дальший у часі момент декодування надперсонально адресованого тексту від стану його генези, тим більша ймовірність розбіжності вторинних реальностей на вході в текст і на виході з нього” [203, с. 35], а Ю. Лотман назвав їх сукупність смисловою реальністю тексту [258, с. 253].

Читач, залучаючи власну фантазію та досвід, створює квазіреальність художнього тексту, яка має особистісно-індивідуальний характер та характеризується безліччю варіацій, що лише частково збігаються з референтним простором тексту. Така множинність фінальних трактувань є особливістю художньої комунікації і нормою для неї [398, с. 34].

У художній комунікації при створенні тексту автор віддаляє особисту мотивацію від власне комунікативних завдань та стратегій. Ці завдання полягають у тому, щоб через посередництво художнього тексту створити варіант читацької квазіреальності, яка, при всій своїй варіативності, повинна відповідати тому ж естетичному канону, що й авторська квазіреальність. Для реалізації цього завдання автор вдається до використання відповідних комунікативних стратегій.

Комунікативні стратегії визначають норми побудови художнього тексту, узгоджуються з естетичним каноном, видом, родо-жанровою специфікою (категоріями, які є магістральними,) і можуть реалізовуватись різними варіантами авторсько-індивідуальних стратегій і тактик. Адресат у художній комунікації теж виконує певну комунікативну роль. По-перше, читати текст не означає автоматично одержувати повідомлення. Мета і завдання адресата можуть бути різноманітними, але найголовніше – декодування художнього тексту та мети і завдань адресанта. Тобто всі складові комунікативного акту повинні задаватися одновекторно, звучати в унісон. Адресат художнього тексту теж повинен керуватися естетичними принципами, близькими відправнику-автору, та залучати при цьому особисті духовні ресурси, які визначають його комунікативну стратегію, тактики та ходи.

Перебуваючи у межах комунікативного процесу, кожен одержувач художнього повідомлення переконаний, що створена ним квазіреальність ідентична авторській, тому є єдино можливою і правильною. “Можна зробити висновок про те, що безперервна віра читача в ідентичність створюваної ним квазіреальності та авторського задуму є невід’ємною рисою комунікативної ролі одержувача художнього повідомлення”, – справедливо зазначає І. Колегаєва [203, с. 41]. Однак це фікція, адже наміри, комунікативні стратегії у адресанта і адресата різні і, як правило, вони не збігаються.

Стосунки між комунікантами та їхніми текстовими аналогами не симетричні. Образ автора лише певною мірою корелює з реальним автором, образ читача – мисленнєво-розумовий конструкт, який рідко збігається з реальними комунікантами і є текстовою категорією, якій у комунікативному акті відповідає адресат [3, 22, 48, 86, 203, 366].

Однак поняття “образ автора / образ читача”, “адресат / адресант” не є синонімічними та взаємозамінними. Перші використовують при аналізі композиційно-мовленнєвої специфіки повідомлення, другі – при розгляді комунікативної моделі, яка реалізує комунікативні стратегії [132, 79].

Повідомлення є середньою ланкою комунікативного ланцюжка, тому воно теж набуває специфічних ознак, які залежать від жанру, композиційної організації тексту, часу та місця його створення, тобто

комунікативної ситуації, яка визначає його генезу, форми вияву образної структури, мету, завдання комунікативної стратегії, опосередковані художнім текстом [30, 48, 56, 67, 77, 93, 132].

Текст, на думку Ю. Лотмана, “містить в собі згорнуту систему всіх ланок комунікативного ланцюжка” [251, с. 58], тобто учасники комунікативного ланцюжка відображаються в тексті повідомлення. Кожному комуніканту відповідає корелят: відправнику – образ автора, одержувачу – образ читача. Перші є реальними людьми, які вступають у відповідні комунікативні ролі на різних кінцях комунікативного ланцюжка, хоч їх діяльність взаємно скерована. Образ автора і образ читача – результат текстотвірної діяльності одного з комунікантів, спрямованої одновекторно (від автора до читача), тому й комунікативні стратегії повинні бути текстово означеними. Загалом характер комунікації суттєво впливає на всі її складові і визначає специфіку як тексту, так і комунікантів певного комунікативного акту, диференціюючи саме способи художнього пізнання, сприйняття, відображення дійсності, які маркуються в тексті комунікативними стратегіями [203; 363; 367].

При художній комунікації референтний простір тексту є квазіреальним мікрокосмом, створеним автором за естетичними законами. Предмет опису при художній комунікації стає частиною цієї квазіреальності, а текстова цілісність зумовлена закономірностями і стосунками, відмінними від тих, які діють в об’єктивній дійсності [180; 133; 174]. Це ніяк не тривожить читача, який є адресатом. Тому констатуємо: у художній комунікації цілісність текстового опису забезпечується “стрижневою” єдністю предмета опису.

Одним з перших про розмежування “художнього твору” та “естетичного об’єкта” написав Р. Інгарден. “Літературний твір не є ані фізичним, ані психологічним, ані психофізичним утворенням, він є “чистим інтенційним об’єктом”, його джерело існування міститься у творчих актах автора, але водночас він має і певне фізико- онтичне підґрунтя. Насамперед завдяки своєму значеннєвому шару він є інтерсуб’єктивним інтенційним об’єктом” [179, с. 372].

Український дослідник О. Білецький теж вивчав естетичну і ціннісну функції художнього твору, але пов’язував їх не з текстом, а з рецепцією, адже, на його думку, читач визначає художню цінність твору, якої, може, не бачив сам автор [31].

Проаналізувавши думки Р. Інгардена та О. Білецького можна

помітити, що обидва відзначають, що категорія естетичності реалізується в комунікативному акті в момент знайомства читача/слухача з текстом через конструювання потенції естетичності тексту реципієнтом. Отже, текст та його естетичність, як об'єктна характеристика, утворюють художній твір, в якому наявні три модуси означування: автор, текст, читач.

Грунтовною для нашого дослідження є праця О. Сінченка “Літературна комунікація та комунікативні стратегії”, в якій дослідник слушно зазначає: “Об'єднавчим принципом усіх проаналізованих підходів стає те, що література мислиться як різновид комунікації, в якому акцентування тієї чи іншої позиції – “автор”, “текст”, “читач” зумовлює розуміння таких складних літературознавчих категорій як “смысл”, “референція”, “художність” [369, с. 58]. Водночас ця єдність зумовлена не законами логіки об'єктивної дійсності, а конкретним естетичним ідеалом, комунікативною метою, яка й визначає комунікативну стратегію.

Результат художньої комунікації залежить від мети і завдань автора, які визначають комунікативні стратегії. Тому його текстотвірна діяльність спрямована на переконливе художнє зображення та відтворення реальності, що забезпечує реалізацію цих комунікативних стратегій у творі. За допомогою обраних комунікативних стратегій автор залучає адресата у світ власного текстового макрокосму, спонукає читача до співпереживання й емпатії, впливаючи на його емоції та почуття. Комунікативна мета і завдання автора призводять до того, що “поетичний текст плинний і безперервний” [385, с. 132]. Саме ці дві ознаки художнього тексту і сприяють замиканню адресата в межах квазіреальності, представленої в ньому.

У літературній комунікації повідомлення виступає переважно у вигляді художнього тексту. Художній текст – це поняття системне і змінне, йому властивий саморозвиток, як і будь-якій системі, що пройшла випробування часом. Створений автором, текст існує у відповідності з закладеним у ньому алгоритмом – незалежно від волі автора. Тобто текст виступає матеріальним носієм інформації в художній комунікації, тому, як і будь-яке явище матеріального світу, здатен до саморозвитку, самоорганізації [20, 133, 184]. Літературний

текст у художній комунікації досягає успіху в результаті безпомилкового, точного підбору комунікативних стратегій, які впливають на емоції, що проявляються в реакціях адресата. При художній комунікації текст, тобто повідомлення, сприймається як єдине ціле. Він може членуватися на окремі частини, однак для художньої комунікації важливий аналіз тексту як єдиного цілого.

Починаючи з 60-х років ХХ ст., багато дослідників вважають текст основною одиницею комунікації. Це, з одного боку, пояснюється інтересом до процесу комунікації, а з іншого – текст визнається первинною даністю всієї гуманітарно-філософської думки і є тією безпосередньою дійсністю, з якої тільки й можуть поставати ці дисципліни [28, с. 281]. Аналізуючи текст, зокрема художній, як складову комунікативного ланцюжка, можемо констатувати: він звернений до невизначено великої кількості адресатів, реакція яких на повідомлення не є миттєвою (вона не повинна й не може бути такою).

Мова художньої літератури є вторинною семіотичною системою, а в художньому тексті реалізується кілька різних кодів. Ця думка не нова, однак ми послугуємося нею, щоб виділити найзагальніші ознаки художньої комунікації. З погляду змісту твору як витвору мистецтва такою можна вважати художницьку методу, а з точки зору форми – роди, види, жанри літературного тексту, які реалізуються в процесі комунікації обраними автором стратегіями. Реалізація стратегії в художній комунікації відображає принцип творчого ставлення автора до дійсності. Автор не “відображає” дійсність, а моделює її шляхом відбору й оцінки явищ цієї дійсності, вдаючись до певних комунікативних стратегій, тактик, ходів – одно слово, перетворює її. “Метод існує поза своїм конкретно-історичним перетворенням, він “згасає”, розчиняється у творі мистецтва, реконструюючись в ідейно-художній своєрідності стилю, “проявляється в тематичних особливостях, ідейному задумі, композиції та мовленні твору”, – слушно занотував А. Мороховський [291, с. 45]. Метод у художній комунікації пов’язаний з екстралінгвальними чинниками. Тому в ньому простежується конкретно-історична залежність, яка визначає мету комунікативної стратегії, котру обирає автор комунікації, значною мірою канали та способи.

Іншою важливою ознакою диференціації художньої комунікації є розмежування за родами та видами (жанрами). Найґрунтовніші дослідження в цьому аспекті належать М. Бахтіну [24, 25], А. Вежбицькій [59], Ю. Лотману [253, 257]. Звичайно, певний метод актуалізує сплеск певного жанру, тому метод і жанр часто взаємно перетинаються в художній комунікації.

Поділ художнього тексту на лірику, прозу, драму є однією з основних формальних ознак тексту в художній комунікації. Відмінність між ними забезпечується в першу чергу ритміко-інтонаційною організацією тексту. Ритм поетичного мовлення створюється чітким поділом на однакові відрізки, які у більшості випадків не збігаються з синтаксичним поділом [4, 17, 59, 86, 213, 199]. Прозове художнє мовлення при художній комунікації членується на абзаци, періоди, речення, що властиво звичайному мовленню, але вони відповідно впорядковані (ритм прози, безперечно, існує, однак це питання вивчене ще недостатньо). Літературні твори, близькі за типом мовленнєвої організації та пізнавальної спрямованості, в художній комунікації об'єднуються поняттям роду. Це можна представити схематично:

Епос	Лірика	Драма
Текст відтворює предметний світ	Текст передає стан мовця	Текст відтворює процес мовного спілкування
«він» і «минуле»	«я» і «теперішнє»	«ти» і «майбутнє»
Об'єкт	Суб'єкт	Художнє висловлення

Художня комунікація забезпечується в різних літературних родах завдяки неоднорідним характеристикам адресанта та відмінній просторово-часовій організації текстового повідомлення. В епосі вона відтворює об'ємність буття, просторово-часову протяжність, подієву насиченість, сюжетність. У ліриці вона імпульсивно-спонтанно передає внутрішній світ особистості в перебігу становлення почуття, зміни настроїв, вражень, рефлексій, медитацій [180, 191]. Нарешті, художня комунікація в драмі фіксує мовленнєві акти в їхній емоційно-вольовій скерованості та психо-соціальній характеристиці, тобто зовнішній

обумовленості та внутрішній свободі. В межах літературних родів існує поділ на види, які нерідко зазнають дифузії та утворюють жанрові різновиди. Завдяки цьому при художній комунікації встановлюються певні відповідності між “типовим” змістом та характерними особливостями організації повідомлення [233, 245, 257, 266, 334, 348].

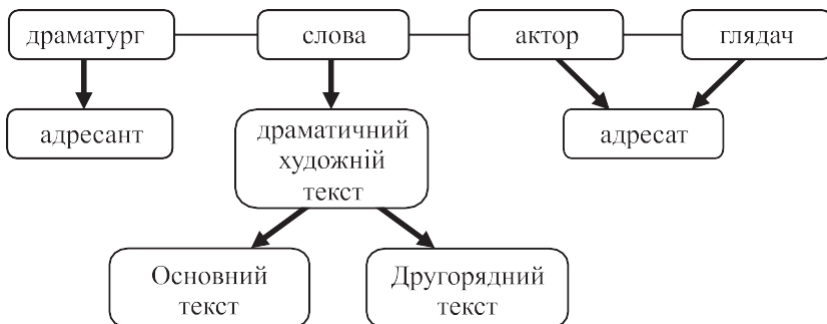
Отже, можемо стверджувати: на характер та вид художньої комунікації впливає належність повідомлення до певного роду чи виду літератури, що визначається індивідуально-творчим методом автора, його інтенціями, комунікативною стратегією, яка реалізується системою тактик і ходів та формальними структурними схемами організації повідомлення в художньому тексті.

1.4. Особливості художньої комунікації в драмі

Характер художньої комунікації в драмі будується за іншою моделлю, ніж у прозових і ліричних текстах.

Комунікативна модель “відправник – повідомлення – одержувач” реалізується різними фігурами. У прозі це – “романіст – слова – читач”, у драмі – “драматург – слова – актор – глядач” [383, с. 132]. Така узагальнена комунікативна модель драматичних художніх текстів суттєво відрізняє їх від прозових та ліричних, адже до звичної “тріади” комунікативного акту додається ще один елемент – актор. Художній текст репрезентує вторинну дійсність, що неодноразово відзначали дослідники художньої комунікації. [3, 200, 203, 213, 219, 245, 291, 348, 363, 398] Однак у драмі ця вторинна дійсність переосмислюється, інтерпретується не тільки автором, а й актором, який виступає посередником між автором і глядачами. З одного боку, фігура актора допомагає передати авторську настанову та інтенції (адже фігура адресанта в драмі не є яскраво вираженою і чітко репрезентованою текстуально), з іншого ж – виступає інтерпретатором тексту, суб’єктом, який суто текст перетворює на сплав, синтез вербально-невербальної поведінки (акторської гри на сцені). За її допомогою й доноситься повідомлення до глядача (адресата).

Схематично це можна представити так:



Кожний з елементів цієї комунікативної моделі має свої особливості реалізації в драматургічному творі, які ми й спробуємо проаналізувати. Художній текст, зокрема драматичний, який трактується як художній дискурс, що моделює культурно-мовний континуум (універсум) відповідної епохи на основі актуалізації комунікативних та лінгвостилістичних параметрів, дає можливість дослідити процес художньої комунікації.

Основу художніх драматичних текстів складає діалогічне мовлення, яке, як зазначав акад. В. Виноградов, є також частиною різних типів прози. Воно організує самостійний літературний жанр – драматичний твір, де “мова слів взаємодіє з іншими системами вираження – з мовою жестів та міміки” [65, с. 88]. Основу такого художнього тексту складає драматичний діалог, який визначаємо як внутрішню комунікацію, тобто комунікацію між персонажами. Однак тільки спілкуванням між персонажами комунікація твору не обмежується [27, 86, 91, 336, 346]. Драматичному тексту властива й зовнішня комунікація, яка й уможливорює комунікацію на початку (автор) та в кінці (читач / глядач) ланок комунікативного ланцюжка, залучаючи текст в комунікативний акт, простір, процес.

Суттєво відмінний характер комунікації драматичного тексту від ліричного чи прозового якраз і полягає в кількарівневій, різнонаправленій організації комунікативного акту, внутрішній та зовнішній формах комунікації драматичного тексту, які разом з моделлю адресанта,

актуалізованого в тексті фігурою автора та моделлю адресата, утворює комунікативний простір драматичного твору [179, 189].

Драматичний текст як об'єкт художньої комунікації аналізується у дослідженні не як абсолютна, самодостатня даність, відчужена від суб'єктивного читача, а як середня єднальна ланка комунікативного акту “відправник – повідомлення – одержувач”, в якому найменші зміни одного з елементів призводять до змін комунікативного акту, системи художньої комунікації.

Кожна із частин інтерактивного блоку – це певний хід одного із учасників спілкування, що репрезентується мовленнєвим вчинком і немовленнєвою дією. У драматургічному тексті адресантом є не лише автор, а і режисер-постановник, і актори-виконавці ролей, і суфлери, які передають текст актору.

Адресат мовлення – глядач / читач драми – неоднорідний за віком, соціальним статусом, освітою та культурою. Але таким адресат є для будь-якого тексту художньої комунікації, а не тільки драми. Тому, враховуючи ці неоднозначні визначення адресанта й адресата, в комунікативному акті слід говорити про фігури. Художня комунікація в драмі визначається як багатофункціональний, різносеміотичний, поліфонічний феномен, усередині якого є основне джерело, що притягує адресата-глядача – сама драматургічна дія, яка забезпечується як взаємодією (спілкуванням), комунікацією дійових осіб драматичного твору, так і зовнішньою комунікацією.

Важливою ознакою художньої комунікації драми є театральність, яку не можна підмінювати одноманітністю, мімезисом реальності. У художній комунікації фактологічний контекст постає перед адресантом як суцільна театральна дія, яку не завжди можна зафіксувати словом, вербально. Адресант репрезентує себе в художній комунікації драми і через персонажне мовлення, поведінку персонажів, антураж сцени, жести, міміку, голос, інтонації тощо. Відповідно адресат у художній комунікації драми завжди має можливість добудувати, продовжити траєкторію поведінки персонажа, інтенції адресанта, розширюючи таким чином межі комунікації.

Особливою властивістю комунікації драми є подвійна адресація, яка принципово відмінна від множинної адресації, типової для інших

видів художнього тексту [205, 334, 336, 363]. При подвійній адресації передбачається функціональна диференціація адресатів, про що свідчить різна ілюкативна сила основного і вторинного, другорядного тексту в писемному варіанті та реплік і претексту в сценічному варіанті його втілення [178, 189].

Враховуючи специфіку комунікації драми, де фігури адресанта та адресата багатоплановими, а текст неоднорідним, можемо говорити про етапи художньої комунікації драми: 1) комунікація в п'єсі як замкнена система. Вона реалізується в писемному варіанті драматичного тексту між персонажами твору; 2) сценічна комунікація як процес, де співдіють автор і глядачі / читачі. На цьому етапі задіяний як писемний, так і сценічний варіант драматичного твору; 3) міжособистісна комунікація, яка містить текст п'єси – причину комунікації чи її посередника. Тут задіяно претекст, драматичний текст у писемному та сценічному варіанті втілення; 4) подальша комунікація між автором і глядачами/читачами опосередковується чи ускладнюється текстом, який містить рефлексію стосовно початкового тексту, коли текст починає жити своїм життям, без автора [250, 253, 261].

Отже, зазначені етапи аналізу художньої комунікації драми дають змогу дослідити як текстові комунікативні стратегії, так і стратегії спілкування автора з глядачами, яке здійснюється за посередництвом драматургічного тексту. Така текстова комунікативна стратегія залучає глядача / читача до процесу творення смислів і значень тексту та забезпечує успішність комунікації, сценічність і театральність твору.

Оскільки текст є зв'язною ланкою комунікативного акту, зосередимось над окресленням його специфіки та особливостей.

1. 5. Текст як об'єкт художньої комунікації

1.5.1. Визначення тексту

Дослідженням тексту, його категорій та моделей із позицій комунікативістики – а цей напрям дослідження тексту є інноваційним та перспективним – плідно займалися М. Бахтін, чий науковий концепти лягли в основу розробок багатьох інших дослідників, а також В. Кухаренко [236], І. Колегаєва [203], Ю. Лотман [251-261], О. Селіванова [363], В. Тюпа [403], Р. Гром'як [96], М. Зубрицька [174, 175] та ін. Як зазначає І. Гальперін, текст – це твір, який має певну цілеспрямованість і

прагматичну настанову [79, с. 18].

У дослідженні В. Кухаренко “Інтерпретація тексту” дається визначення тексту, виділено основні текстові категорії, рівні актуалізації мовних одиниць у художньому тексті, введено поняття концепту як однієї з ознак тексту.

У праці І. Колегаєвої досліджено текст, його категорії з комунікативного погляду, за рахунок комунікативних розширено кількість текстових категорій, проаналізовано парадигматичні, синтагматичні стосунки тексту, особливості художньої та наукової комунікації [203]. О. Селіванова [363] у своїй моделі комунікативної ситуації, побудованій на концепції діалогічності гуманітарного пізнання М. Бахтіна, врахувала здобутки психолінгвістики, лінгвопрагматики, семіотики і культурології: “Пропонована нами модель містить 5 модулів – самостійних функціональних вузлів, діалогічне співвідношення яких забезпечує здійснення комунікативного процесу: модулів адресанта (автора), адресата (читача), тексту як знакової форми організації дискурсу, інтеріоризованого буття лінгвокультурної спільноти і модуля коду культури, науки та інших семіосфер, тобто семіотичного універсуму” [363, с. 35]. Така модель використовує діалогічність пізнання, закладену безпосередньо й у текстовому модулі, який зв’язує свідомість адресата і адресанта, враховуючи реальність буття в часі і просторі.

Інтерес дослідників до тексту пояснюється бажанням дослідити його як засіб комунікації, майже універсальний і масштабний, виявити через посередництво тексту зв’язок із діяльністю людини та способами досягнення дійсності, пізнати буття мовлення. Цілком справедливо зазначила О. Я. Тураєва: “Лінгвістика тексту – це наука про сутність і організацію передумов і умов людської комунікації” [398, с. 5].

Дослідженням певних аспектів тексту, зв’язків мовця з культурою, мисленням, свідомістю, психологічною діяльністю, практичним мовленням займалися В. В. Виноградов [65], Л. В. Щерба, В. М. Жирмунський [156].

Текст, як і будь-який документ, твір служать відображенню дійсності, про що писав ще Аристотель в “Поетиці”, використовуючи платонівський термін “мімезис” [11]. Але текст не тільки відображає дійсність, але й

повідомляє, інформує про неї, представляє дійсність перевтіленою у свідомості як адресанта, так і адресата. Тому семантика тексту містить номінативний і комунікативний компоненти. Одночасно текст виконує різні функції: комунікативну, когнітивну, емотивну, прагматичну.

Як певна даність, текст існує незалежно від свідомості творця, автора і читача / слухача (як замкнута система) [178, 207, 196]. Однак у процесі комунікації текст актуалізується свідомістю адресата, виступає результатом співтворчості. Тому й характер переданої текстом інформації теж може змінюватись, що дозволяє визначити текст як відкриту систему.

Художній текст є рухомою і мінливою системою, яка перебуває в стані саморозвитку. Він існує незалежно від волі свого деміурга, за власними законами. Текст як художній твір починається з опису ситуації за допомогою певної кількості слів, він ще відкритий для різнопланових ліній розвитку сюжету, що й інтригує читача, адже невідомо, якою лінією розгортатиметься сюжет. Вибір ідеї, форми і засобів її втілення підпорядковується інтуїції, яка допомагає адресанту відібрати відповідно до його задуму та естетичних уявлень словесний матеріал. Тобто структура тексту суб'єктивна і цілком визначається автором, який у комунікативному акті представлений фігурою адресанта. Тому при створенні тексту, який є об'єктом повідомлення, важлива авторська комунікативна стратегія, спрямована на створення художнього образу, тексту нової якості [196, 206, 339].

Текст стане системним утворенням лише тоді, коли його читають, слухають, тобто унаслідок взаємодії з емоційно-розумовою діяльністю адресата. Виступаючи одночасно і структурою, і системою, текст, організований на основі композиційної та смислової єдності, передає думки та інформацію від адресанта до адресата в часі та просторі, виступаючи матеріальним носієм. Текст, за спостереженням Ю. Лотмана, здатен втілювати не тільки евристичні ідеї системної організації об'єктів, які частково копіюють, а частково удосконалюють принципи, закладені в довікеллі, але й сукупність думок, почуттів, переконань, оцінок, поглядів, які визначають ставлення людини до себе і до світу [252, 253, 258, 259, 260, 261].

Рухливість, динаміка семіосфери обумовлює появу ще одного

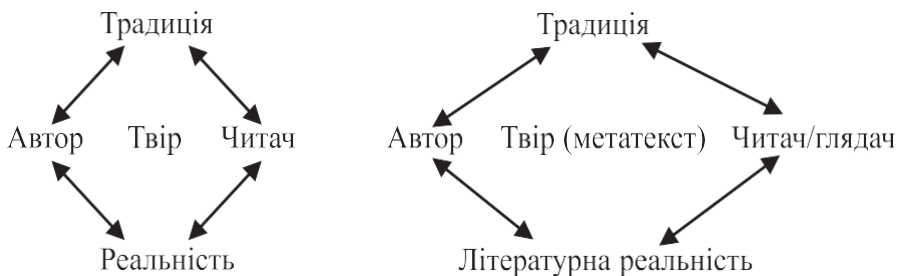
аспекту, який Ю. Лотман називає “текстом в тексті”. Тобто текст постає як “мікрознак”, редукований та згорнутий, формуючи в іншому тексті при посиланні на нього вмонтовану семіотичну ситуацію, яка змінює всю ситуацію, весь текст, в який його вводять [261, с. 428-441]. У такому “тексті-імені” дослідники виділили низку особливостей, насамперед “здатність відображати певну референтну ситуацію, цілісність “правильного” в смисловому і граматичному відношенні тексту, нетотожність тексту до смислу його складників, наявність “внутрішньої форми” [352, с. 83].

Складність інтерпретації тексту як результату комунікації пояснюється ще й тим, що, з одного боку, він трактується і сприймається як предмет мовлення, а з іншого – як літературний твір, акт художньої творчості. Будь-який художній текст, витвір стає художньою комунікацією. У такому тексті, на думку Г. В. Степанова, формула “дійсність – смисл – текст” модифікується в іншу тріаду: “дійсність – образ – текст”, що представляє художній текст як певну єдність, сукупність відображення дійсності і вигадки, поєднання правди і фантазії [385]. Художній текст є об’єктом художньої комунікації [336], внаслідок якої набуває низки специфічних ознак-характеристик: часової (довгоіснуючої); семіотичної (породжує, створює нові тексти на базі одного); емотивної (суб’єктивність тексту). Часто художня комунікація постає як самоопис, і лише додаткові інтерпретації дозволяють співвідносити її з дійсністю. Тобто художня комунікація часто переносить текст в інші площини (як часові, так і семіотичні), використовуючи найефективніші способи впливу та включаючи їх в нові контексти. Як справедливо зазначив Г. Почепцов, “художня комунікація опирається на дійсність, але на більш складному рівні... Художня комунікація реінтерпретує дійсність, ймовірно, в більш романтичному модусі” [334, с. 354].

Справді, літературні тексти були основним засобом впливу на людину протягом багатьох століть, а проблема відображення, перевідображення дійсності у творі є однією з основних ще з часів Аристотеля. Проблема мімесису є основною не тільки для літератури, а й для мистецтва загалом, про що писав ще Гегель. Описуючи структуру системи “мистецтво”, німецький учений визначив основні елементи

комунікації, ствердивши: мистецтво “розпадається на твір, який має характер зовнішнього, наявного буття, на суб’єкт, який його продукує, і на суб’єкт, який його споглядає і перед ним схиляється” [81, с. 383]. Отже, на разі наявна модель “автор – твір – читач”, яка, звичайно, в теорії комунікації реалізовується схемою: адресант → повідомлення → адресат.

Автор через текст реалізує свої комунікативні стратегії, інтенції та кожного разу створює нову програму для твору, яка неминуче пов’язана з традицією, що забезпечує саморегуляційну систему тексту в гомеостазі [256, с. 346]. Отже, у процесі художньої комунікації текст, автор і читач зазнають кореляції як з боку традиції, так і з боку реальності, що призводить до трансформації комунікативної моделі спілкування:



Запропонована модель художньої комунікації схожа на найпростішу комунікативну модель, однак вони не тотожні. Адже в звичайній комунікації важливою є передача інформації від однієї системи до іншої та її використання. У художній же комунікації її завершенням є інтерпретація тексту, перетворення його на мистецький витвір завдяки конкретному акту комунікації. Крім того, в реальності стосунки між ланками цієї схеми мають прямі і зворотні зв’язки, не обмежуються трьома елементами, а пов’язані з реальністю та попередньою літературною традицією.

Продовження дослідження тексту як об’єкта художньої комунікації знаходимо у формалістів та семіотиці Ю. Лотмана, який поглибив, розширив традиції формалістської школи, аналізуючи художню комунікацію як деавтоматизовану. Стан автоматизму властивий нехудожнім структурам [259, т. 1, с. 95]. Естонський учений виокремив такі можливості функціонування текстів:

1. Автор створює текст як твір мистецтва, а читач так його й сприймає.

2. Автор створює текст не як витвір мистецтва, але читач сприймає його естетично.

3. Автор створює художній текст, але читач не співвідносить його з розумінням художності (не сприймає його як художній).

4. Нехудожній текст, створений автором, читач сприймає як нехудожній [259].

Така типологія текстів за функціональністю включає два їх різновиди, однак нас цікавлять насамперед тексти мистецькі, які й використовуються при художній комунікації.

Найпродуктивнішою для комунікативістики у другій половині ХХ ст. стає ідея діалогічності пізнання М. М. Бахтіна, яка застосовується стосовно мовних жанрів тексту, гносеології мови тощо. Ця теорія суттєво вплинула на подальший розвиток теорії літератури, теорії комунікації та лінгвістики тексту. Тракткування діалогічності М. Бахтіна не вичерпується активним зворотнім характером тексту, а аналізується як комунікативний і пізнавальний процес у гносеологічній та культурно-історичній площинах.

У гносеологічному плані діалогічність базується на основі популярного у 20-30-і роки ХХ ст. філософського вчення категоріальної опозиції особистості і предмета, ширше – суспільства. Обґрунтовуючи діалогічність стосунків особистості і світу як предмета, М. Бахтін спирається на вчення Платона, Канта, Б. Рассела, А. Мейера, Л. А. Флоренського, С. Н. Булгакова, А. Ф. Лосева, полемізуючи з попередниками або творчо інтерпретуючи їх концепції.

Стосовно тексту ця опозиція особистість – суспільство (предмет) реалізується на рівні особистості і мови, далі – тексту і мовлення. О. Селіванова справедливо зазначила: “Пріоритетами М. М. Бахтіна завжди була реляція діалогічності, стосунки Я і ТИ, спільного духовного кровообігу (за С. Л. Франком), а не МИ як субстанційна онтологічна єдність, яка веде до монотеїзму” [363, с. 151].

Поняття діалогічності є ключовим при аналізі тексту. Комуніканти діалогізують за допомогою мови, яка є породженням антропоцентричного діалогу з буттям певного етносу. Використання

особистістю мовних стереотипів – таке застосування чужого слова, що є одночасно актом власного текстотворення. За спостереженнями М. Бахтіна, система мови є знаковим сховищем людського досвіду, знань, культури. Перебороти стереотип “чужого слова”, тексту можна завдяки людській фантазії, породженню нестандартних текстів. Створюючи текст, автор використовує виражальні і мовленнєві засоби мови, що також пояснюється діалогічністю [28, 363].

Мовленнєве спілкування в середовищі сприймається як даність і породжує використання стереотипних текстових конструкцій, які руйнуються там, де починається діалог, який є виходом із звичного кола текстових стереотипів. “Світ, який пізнається, дуже розширився, збагатився, диференціювався за той час, протягом якого мова майже не змінилася”, – зазначає М. Бахтін [26-29]. Ця незмінність мови і зміна дійсності забезпечує діалогічність, яка реалізується появою контекстуальних значень мови, котрі породжуються думкою, мисленням. Саме діалогічність на гносеологічному рівні забезпечує породження нових сенсів і текстів.

Діалогічність з культурно-історичного погляду передбачає занурення комунікантів і тексту в культурний код, який розгортається у часі та просторі. Адресант і адресат породжують та декодують текст, з одного боку, діалогізуючи з буттям, з іншого – з семіосферою мистецтва, літератури, культури. Ю. М. Лотман виділив дві, здавалось би, протилежні, характеристики семіосфери: глобальність розширення у просторі та часі і її цілісність, універсальність. Причина цієї цілісності полягає в тому, що в основу всіх комунікативних процесів покладено інваріантний принцип, який допускає внутрішню різноманітність семіосфери [253, с. 20]. Текст вступає в діалогічні стосунки з семіосферою як при створенні, так і при сприйнятті: “Кожне висловлювання, репліка діалогу, монолог наповнені відлунням чужих висловлювань”, – підкреслив М. Бахтін [25, с. 223-224]. Отже, діалогічність тексту і семіосфери полягає в залученні чужих текстів, фрагментів висловлювань при створенні чи декодуванні нового тексту. У розвідці “Проблема мовленнєвих жанрів” М. Бахтін вирізняв у висловлюванні обов’язкову віднесеність до слухача і чужого мовлення, які є характеристиками нового тексту [25, с. 228].

Незважаючи на монологічність висловлювання, воно “наповнене діалогічними обертонами, без відродження яких не можна до кінця зрозуміти стиль висловлювання. Адже й наша думка....народжується і формується в процесі взаємодії і боротьби з чужими думками, й це не може не знайти свого відображення і у формах словесного вираження нашої думки [25, с. т. 5, 197]. Такі відгомони чужого мовлення прийнято вважати інтертекстуальністю, яка є текстовою категорією і завдяки концепції М. Бахтіна поширюється на тему, ідею, задум, основну думку тексту – знакової структури певної культури. При розгляді тексту як висловлювання інтертекстуальність стає у ньому тією текстовою категорією, яка забезпечує реалізацію комунікативної стратегії автора. Враховуючи двосторонній характер зв'язків тексту, М. Бахтін відмічає і прекурсивний характер тексту та можливість моделювання його впливу на культурну традицію, перспективний вплив на семіосферу. Саме діалогічність впливає на подальший розвиток культури, літератури, мовних жанрів у майбутньому.

“Твір – ланка у ланцюжку мовного спілкування, як і репліки діалогу, він пов'язаний з іншими творами – висловлюваннями – як з тими, на які він відповідає, так з тими, які на нього відповідають” [25, т. 5, с. 178]. Конкретним прикладом прояву діалогічності можна вважати діалог між текстом і текстовою парадигмою, який реалізується в семіосфері культури, народу та цивілізації. У такі парадигматичні стосунки, завдяки діалогічності, можуть вступати теми, жанри, стилі, індивідуально-авторські парадигми. Цю думку М. Бахтіна розширив Ю. Лотман, співвідносячи текст з семіотичним універсумом, який включає не тільки семіосферу вербальної комунікації, а й музики, кіно, живопису, науки [256, 258].

Третій аспект діалогічності – безпосередньо комунікативний. Це діалог авторської свідомості, яка втілена в інтенції та комунікативних стратегіях тексту, з читацькою свідомістю. “У писемному чи друкованому наадресному спілкуванні автор діалогізує, перш за все, з самим текстом, не маючи можливості його скоректувати в процесі читацької рецепції, з текстом вступає в діалог його адресат”, – слушно зазначила О. Селіванова [363, с. 155].

Діалог автора і тексту, тексту і читача створює не два різних

розуміння тексту й не одне спільне розуміння, яке стирає всі відмінності між адресатом і адресантом, а нове розуміння сприйняття тексту, надає йому нового існування. Тому М. Бахтін і виділив дві позиції автора, а саме “автор – творець” та “автор – функція”, який перебуває у діалогічних стосунках з текстом і “з чужою живою і повноцінною свідомістю” [25, т. 5, с. 342].

Автор-творець і автор-функція вступають теж в діалогічні стосунки, опосередковуючи діалог автора-функції з текстом, персонажами, читачем, який, у свою чергу, теж діалогізує з адресованим текстом за посередництвом його сприйняття, розуміння та інтерпретації. “Говорячи (розмовляючи), я завжди враховую аперцептивний фон висловлювання мого мовлення адресатом: наскільки він поінформований в ситуації, чи є у нього спеціальні знання даної культурної сфери спілкування... – адже все це буде визначати активне зворотнє розуміння ним мого висловлювання”, – пише М. Бахтін [25, т. 5, с. 201].

Діалог автора з читачем за посередництвом тексту Ю. Лотман означив поняттям епантіоморфізму, аналізуючи певну комунікативну модель як систему. “З одного боку, системи не тотожні і породжують різні тексти, а з іншого – вони легко змінюють одна одну, що забезпечує текстам взаємний перехід... Для можливості діалогу його учасники повинні одночасно бути різними і мати у своїй структурі семіотичний образ контрагента,...епантіоморфізм, який є елементарною “машиною” діалогу [253, т.1, с. 21].

З погляду комунікації сприйняття тексту адресата включає внутрішню і зовнішню діалогічність. Внутрішня інтерпретація тексту передбачає діалогічність адресата з текстом і собою шляхом трансформації значення тексту на власне словесне чи виражальне мовлення. При цьому враховується і сприймається буття та розуміння культурної семіосфери. Зовнішня діалогічність у адресата – це співвідношення з іншими інтерпретаціями як авторськими, так і чужими про чужий текст, що мотивується відкритістю тексту і можливістю побудови парадигми текстів. Можна сказати, що внутрішня діалогічність є одним із засобів створення варіативно-вільної його інтерпретації, яка включає авторський задум і декодування.

Діалогічність проявляється як на рівні тексту художньої

комунікації, так і на рівні внутрішньотекстових зв'язків. Зокрема, можемо говорити про діалогічність мовлення персонажів, авторського мовлення, “адже всі персонажі та їх мовлення є об'єктами авторського ставлення” [29, с. 321]. Отже, діалогічність тексту художньої комунікації реалізується на гносеологічному, культурно-історичному, безпосередньо комунікативному рівнях. Вона відображає складні стосунки, в які текст вступає у процесі комунікації, будучи проміжною зв'язною ланкою між адресатом та адресантом; враховує стосунки з іншими текстами, які реалізуються в художній комунікації у вигляді текстової парадигми, забезпечує зазначений двосторонній зв'язок у схемі художньої комунікації.

Подальший розвиток у дослідженнях комунікативістики пов'язуємо з постаттю Ю. Тинянова, котрий з'ясував складові елементи тексту художньої комунікації та його схематичні зв'язки. У монографії “Проблеми віршованого мовлення” вчений проаналізував вплив словесної конструкції на глибинний зміст твору, дослідив системні зв'язки текстів [402, с. 303]. Завдяки Ю. Тинянову терміни “система”, “конструкція” стали звичними у теорії комунікації та дослідженнях тексту.

Аналізові тексту як знакової системи в комунікації присвячені студії Ю. Лотмана. У них досліджено цілісність тексту – умову, за якої текст стає частиною семіосфери. Тож текст, за Ю. Лотманом, – інтелектуальний твір, здатний продукувати нову інформацію та бути одночасно єдиним і подвійним. “Кожна з двох бінарних його структур вважає, що вона повинна бути одночасно і цілим, і частиною цілого. Ідеальною моделлю є триада, в якій будь-яке ціле є частиною цілого вищого порядку, а будь-яка частина є цілим на нижчому рівні” [253, т. 1, с. 30]. Такий підхід до тексту розширює межі його функціонування та інтерпретації як художнього твору, конструкту культури певної історичної епохи.

Смисли текстів підпорядковуються певній ієрархії, тобто вони пов'язані, взаємообумовлені, залежні та визначають зміст тексту як певну структуру смислів. Комунікативна діяльність спрямована на виявлення корекції між змістом тексту і комунікативним задумом адресанта, тобто на з'ясування того, що хотів сказати адресант і як цей авторський смисл

перетворюється в результаті комунікації на перцептивний – такий, що береться з повідомлення адресатом, а також на розкриття того, які при цьому задіяні комунікативні стратегії, тактики, ходи.

1.5.2. Драматургічний текст як об’єкт художньої комунікації

Загальною тенденцією, яка характеризує стиль наукового пізнання модерної доби, є рух із сфери систем до центру всіх їх – людини. Звідси зацікавленість мовою як простором людської думки [75, 76]. Тож цілком закономірно, що фундаментальною основою комунікативістики є антропоцентризм. Художній текст абсолютно антропоцентричний, адже його творцем, його об’єктом, його реципієнтом є людина [398, с. 127]. Враховуючи різні підходи до тексту та критерії виділення, актуалізації тих чи інших текстових ознак, можемо говорити про типологію текстів художньої комунікації: “за семіотичним критерієм виділяємо тексти функціонально-жанрових різновидів мовлення (публіцистичні, наукові, побутово-розмовні, офіційні, художньо- белетристичні, які, у свою чергу, поділяються на прозові, поетичні, драматичні; власне комунікативний критерій дає змогу виділити тексти, орієнтовані на процес і результат [30, с. 150].

З цієї точки зору тексти художньої комунікації націлені на результат. Мета комунікації загалом і художньої комунікації зокрема полягає у переданні інформації від адресанта до адресата, яка у лінгвістиці тексту реалізується поняттями “значення”, “смісл”. Вони реалізуються в лінгвістиці тексту і комунікації у вигляді постійного центру, який різні дослідники визначають як основну текстову категорію. Зміст тексту, на думку Є. Агриколи, розкривається в темі, яких може бути й декілька.

В. Кухаренко головною текстовою категорією щодо художніх текстів вважає концепт: “Є твори безсюжетні, без легко виділеної теми, але твору без концепту немає... Тому обов’язкову наявність концепту – концептуальність художнього твору – можна вважати його основною категорією... Все, що вводиться в текст і функціонує в ньому, у тому числі й текстові категорії, – все служить єдиній меті: формуванню концепту” [236, с. 88]. Тобто концепт реалізується в схемі комунікації як авторський задум, що завдяки передачі інформації в тексті досягає адресата, який сприймає й інтерпретує останню. Концептом в такому

розумінні є певний згусток втілення авторського задуму, який інтерпретує реципієнт.

Однак інші текстові категорії також можуть передавати, втілювати концепт (фрагмент тексту, висловлювання), зокрема антропоцентричність. Драматургічний текст не є винятком. У художній комунікації він має двоплановий характер. Залежно від форми подачі адресату (усної чи писемної) це:

- текст, виголошений акторами перед глядачами, такий текст позбавлений писемної форми (якщо відсутні анонси та програми);

- текст, який читається, відповідно позбавлений актора і сцени. Цей текст існує в писемній формі, тому читачеві часто потрібна додаткова, позатекстова інформація, що виводить його за межі певного комунікативного акту.

Тобто драматургічний текст у художній комунікації постає як багатопланова структура, як “текст у тексті” [261, с. 428-441].

Р. Інгарден розділив драматичний текст на “основний” і “другорядний” [179, с. 220]. Такий поділ можливий у писемному варіанті тексту, де другорядний текст виділяється стосовно основного тексту навіть графічно (різний шрифт, розрядка, курсив, прописні літери, дужки). Другорядний текст присутній уже на початку твору. Сюди, на наш погляд, слід віднести: 1) заголовок; 2) девіз, якщо є – посвяту; 3) передмову; 4) перелік дійових осіб і місця дії; 5) позначення і нумерацію частин дії (акти, частини, виходи); 6) сценічні вказівки, ремарки щодо декорацій та присутності дійових осіб, їхнього вигляду; 7) вставлені в мовленнєві переходи сценічні вказівки щодо поведінки персонажів. Важливими при цьому є сценічні та режисерські вказівки – ремарки.

Тож драматургічний текст у художній комунікації має дві форми існування (усну та писемну), структурно поділяється на основний та другорядний текст [179, 572]. При сценічному відтворенні другорядний текст передається в основному невербальними засобами, тобто в художню комунікацію залучається інша семіотична система, що значно ускладнює комунікацію драматичного тексту. Саме такий текст, до якого залучаються вербальні та невербальні засоби, стає основою художньої комунікації між актором (він репрезентує цей текст) та публікою. Драматургічний текст стає інформативним каналом між автором та

глядачем завдяки посередництву актора, його гри, режисера й звукорежисера, сценариста, постановника, освітлювача, костюмера, суфлера.

Слід звернути увагу на відправника повідомлення драматургічного тексту, який в комунікативному акті реалізується моделлю адресанта, а у драматичному тексті – постаттю автора, який є завуальованим, прихованим.

Модель, за якою відбувається комунікація, можна окреслити як внутрішню комунікативну систему драматичного тексту, якщо комунікативна дія розгортається в його межах. Образ автора розпорошено по всій тканині драматичного тексту, у мовленні персонажів, акторській грі, невербальних засобах. Спілкування автора з глядачами відбувається у різних комунікативних діях, що об'єднані комунікативним простором драматичного тексту: автора і публіки, виконавця і публіки, поміж виконавцями. При цьому спілкування актора, виконавця з публікою може відбуватись як у межах ролі, так і з виходом за ці межі, тобто можливе дистанціювання актора від дії п'єси [177, 179]. У такому разі актор виконує подвійну роль у художній комунікації, зображуючи і одночасно пояснюючи своє виконання.

Коли ж актор не виходить за межі ролі, то реалізується протилежна комунікативна стратегія драми. Актор, реалізуючи авторську інтенцію, звертається до публіки, забезпечуючи в такий спосіб діалог автора з адресатом у непрямій формі. Саме текст, який творився мовленням персонажів та невербальними засобами акторської гри, стає репрезентантом авторської позиції, пов'язуючи його з публікою. Публіка (адресат) при цьому стає співучасником подій, тобто вступає в комунікацію [182, с. 5-16]. Комунікація автора з публікою відбувається не тільки за посередництвом основного художнього тексту, а включає й тексти афіш, анонси, програми, тобто другорядний текст.

У свою чергу, другорядний текст, репрезентований ремарками, де подано опис місця та часу дії, костюмів, авторських зауваг щодо поведінки акторів у комунікативному акті при сценічному втіленні реалізується невербальними художніми засобами, що також є своєрідністю комунікації драматургічних текстів. Актуалізується, на наш погляд, комунікація на рівні другорядного тексту, і це передбачає аналіз комунікативних актів (питання, веління, обіцянки, привітання

тощо), які реалізуються акторським виконанням (грою) та мовленням персонажів.

Враховуючи своєрідність візуального сприйняття драматургічного тексту у комунікативному акті (читання чи сценічне втілення), мету комунікації, ситуацію сприйняття тексту, його кількочасову структуру, визначаємо текст драми як поліфункціональний метатекст, що є єдиною ланкою комунікативного процесу між адресантом та адресатом.

Отже, драматургічний текст у художній комунікації виступає як поліфункціональний метатекст, структурно неоднорідний (основний і другорядний), одночасно представлений двома формами існування, писемною чи сценічно втіленою (усною), репрезентований як вербальними, так і невербальними компонентами, із залученням до комунікативного акту знаків інших семіотичних систем.

1.6. Невербальні компоненти комунікації в драмі

Комунікацію як акцію спілкування за допомогою знаків (мовних і немовних), для передачі інформації незалежно від способу і намірів, традиційно розподіляють на вербальну / невербальну. Вербальна комунікація за своєю суттю умовна, адже в чистому вигляді фактично не можлива. Невербальна комунікація вміщує парамову жестів, міміку, кінетику, вторинні комунікативні системи, математичні і комп'ютерні символи, гру, мистецтво. Врешті-решт, взаємодія людини з довкіллям за допомогою органів відчуттів теж є своєрідним інформативним обміном, який може здійснюватись без звучання слова. Тому невербальна комунікація вивчається в антропологічних дослідженнях, у театрознавчих працях як засіб повідомлення і процес вираження, складова висловлювання [8, 23, 57, 82, 91, 152, 199, 220, 318, 347]. Особлива роль при цьому надається жестам і міміці, які втілюються у писемному варіанті драматичного твору та описані вербально, а на сцені – відтворюються акторською грою. Слушно зауважує К. Вульф, що при цьому “тіло трактується як засіб (медіум) вираження і представлення; його енергія перетворює світ на слово і образ, інсценізацію і представлення” [72, с. 125].

П. Паві у “Словнику театру” наголосив: виражальна природа жестів,

міміки пов'язана з виявленням внутрішніх порухів душі, зі сферою семіотики, творчої індивідуальності автора, які в процесі комунікативного акту дешифруються артистом. Семіотичні властивості жестів, міміки реалізуються не лише в сценічно втіленому варіанті драматичного твору, а й у писемному варіанті, де у ремарках подані авторський сценарій рухів, жестів, міміки, пластики, які можемо означити як своєрідну драматургію парамовних засобів [91, 519]. У такий спосіб адресант забезпечує взаємодію персонажного мовлення з авторськими ремарками в комунікативному акті, репрезентантом якого є текст, що трактується відповідно як знаковий (висловлювання – знак).

Отже, невербаліка теж є своєрідною стратегією, яку трактуємо як поведінку персонажа у перебігу процесу комунікації, тобто вона є комплексом парамовних засобів, спрямованих на досягнення комунікативної мети. Для реалізації комунікативної стратегії, задуму та досягнення комунікативної мети обирається “тактика, яка є сукупністю мовних і парамовних засобів та, одночасно, шляхом реалізації стратегії” [180, с. 82].

Невербальна комунікація, складова системи спілкування, характеризується, як і будь-яка інша система, ієрархічністю, упорядкованістю, внутрішньою організацією. Однак знання та уявлення про склад, механізми і принципи функціонування невербальних компонентів у комунікації не декодовані ще науково чітко внаслідок їхньої двоїстості. Невербальні компоненти комунікації, з одного боку, є простими, економними та легкими у виконанні. З іншого боку, вони швидкоплинні, їх неможливо “торкнутися руками” та зберегти в матеріальній субстанції [176, 437]. Так, невербальні компоненти комунікації здатні задовольнити інформаційні та комунікативні потреби мовців миттєво. Але одночасно їхня багатозначність, полікомунікативна насиченість, щільність і швидкість використання, до того ж їхня нестандартність спричиняють розшарування інформації, яку сприймає адресат, змушують його працювати в обмеженому часі. Адже адресат мусить декодувати сигнали, що надходять невербальними каналами, зіставляючи або узагальнюючи їх із вербальним змістом реплік для здійснення успішного та правильного комунікативного ходу у відповідь.

Невербальна комунікація має мультимодальний характер, тому її

компоненти неоднозначно сприймаються у процесі спілкування. Крім того, погляд, жест, усмішку, інтонацію часто використовують інтуїтивно, що є теж підґрунтям для усвідомленого оперування невербальними компонентами. Як справедливо зазначає З. Чанишева, набір цих компонентів комунікації “є систематизованим та внутрішньо пристосованим до характеру вербального висловлювання. Тільки цей зв’язок словесної структури і паралінгвістичної характеристики дає можливість декодувати кожне конкретне повідомлення” [438, с. 44-46].

Отже, невербальний компонент є предметом дослідження різних наук, які пропонують власні методи дослідження. В цьому дослідженні пріоритетним є аналіз засобів відображення невербальної поведінки людини та елементів невербальної мови в писемних текстах, зокрема у художніх творах. Продуктивними у цьому напрямі є дослідження Є. Верещагіна (1998), В. Костомарова (2005), А. Вежбицької (1999), О. Вансяцької (1999), І. Горелова (1980), Т. Железанової (1982), О. Зуєвої (2001), С. Кодзасова (2000), Г. Крейдліна, Чувиліна (2001), А. Барташової (2004), З. Чанишевої (1979), Т. Анохіної (2006), Royatos (1997), Lerey, McNeill (1992).

На наш погляд, події художніх творів можна розглядати як детальні транскрипти комунікативного процесу, де автор виступає кваліфікованим інформантом, котрий відтворює не тільки вербальну взаємодію комунікантів, але й невербальні варіації їхньої поведінки. Недаремно О. Селіванова констатує: “У художньому тексті комунікативна взаємодія персонажних антропоцентрів є максимально вербалізованою, при цьому маркерами паравербальної взаємодії героїв є авторські описи їхньої зовнішності, манери поведінки, мовлення” [363, с. 96]. Художній твір дає можливість дослідити як мовні механізми відтворення невербальних компонентів, так і закономірності їх функціонування та взаємодії з вербальними висловлюваннями.

В. В. Виноградов аргументовано відзначив: діалогічне мовлення є складовою частиною різних типів прози, але організує одночасно й літературний жанр – драматичний твір, де “мова слів взаємодіє з іншими системами вираження – з мовою жестів та міміки” [65, 365].

При цьому драматичний діалог включає внутрішню (між персонажами діалогу) та зовнішню (автор – реципієнт) комунікації,

невербальні її компоненти та авторські ремарки. До невербальних зараховуємо набір компонентів немовного характеру, які персонаж створює в результаті фізичної діяльності під час комунікації та використовує разом із вербальними засобами в результаті набуття ними вагомості в перебігу спілкування і розвитку сценічної дії та конфлікту. Розуміючи простір, час і рух як головні характеристики невербальних засобів та системи їх сприйняття і відображення (зорова та акустична), виокремлюємо три групи невербальних комунікативних компонентів: 1) кінетичний комунікативний компонент (жести, міміка); 2) проксемічний компонент (простір); 3) просодичні комунікативні компоненти (інтонаційне оформлення висловлювань) [23, 91, 152, 208].

Отже, дослідження дискурсу невербальних компонентів комунікації у драматургії українських митців кін. XIX – поч. XX ст. є доцільним та необхідним, оскільки вони можуть визначати характер персонажа, жанрово-стильову природу п'єси, розкривати характер авторського задуму та інтенцій, комунікативну стратегію і тактику. Ж. П. Сарразак підкреслив, що жести впливають на фабулу твору, визначають характер стосунків між персонажами і дією, а “серія жестів визначає персонажа, його поведінку в певній ситуації, яка швидко змінюється іншою” [543, с. 64].

Зазвичай більшість драматургів вдаються до комбінаторики використання невербальних компонентів комунікації. Однак можемо говорити і про певні переваги тієї чи іншої групи в п'єсах певного автора. Так, Леся Українка у драмі “Руфін і Прісцилла” та драматичній поемі “У пущі” використовує переважно просодичні невербальні комунікативні компоненти, які мають переважно акустичний характер. Так, репліки Прісцилли супроводжують характеристики “спокійно”, “трохи помовчавши”, “лагідно”, “тихо до Руфіна”, “значно збентежена”, що вказує на характер стосунків між подружжям, на їхню ширість.

Прісцілла: *Неправди я казатъ тобі не хочу,
а правду перемовчатъ не здолаю....* [40, т. 4, с. 108].

Руфін: *Люба,
ти знаєш, я ніколи не вживаю супроти тебе ні тієї сили, яку мені
дала сама природа, ні того права, що дає закон.
Мені бридка слухняність поневолі, –
я ж не рабиню взяв собі за жінку.* [40, т. 4, с. 108].

Як бачимо, у наведеному прикладі взаємодіють вербальні і невербальні компоненти та передають ідентичну інформацію, яка є семантично та інформативно односпрямованою, характеризує стосунки подружжя, їхнє бажання бути відкритими і щирими. Муки та страждання, які розділяє Руфін заради того, щоб бути з Прісціллою, передаються у сцені відмови Руфіна від хрещення. На слова єпископа – “Мовчання. Руфін не рушиться” – відповідає голосом зміненим від муки, мов чужим, без відтінків. Слова Прісцілли ніби відсторонюють її від Руфіна, спричиняють непорозуміння між ними, що підкреслюється і характером інтонації. Руфін пояснює причину саме такої невербальної реакції на слова єпископа:

“Чимсь іншим, ніж я сам, я бути не можу” [40, т. 4, с. 280], а Прісціллу просить:

“відлучи себе від справи про довір'я їх до мене” [40, т. 4, с. 283].

Однак Прісцілла намагається досягти порозуміння з Руфіном, тому з поривом, (голос її переривається від турботи) звертається до мужа:

Руфіне, дорогий! Я дуже винна супроти тебе! Марним підозрінням сплямила я себе! Картай мене!...

*Але скажи, що то я помилилась,
що ти... душею християнин... правда? (Зривається, хапає Руфіна
за руку.*

*Але опускається на коліна, тремтячи від слабості і крайньої
стурбованості.)* [40, т. 4, с. 283].

Руфін тримає в обіймах Прісциллу, підтримує її, що свідчить про бажання та намір захистити дружину, розділити її страждання, та одночасно відновлює втрачене взаєморозуміння. Тому й розповідає далі Руфін про самообман, про те, що без віри пристав до християн, *“бо марилося мені: нова віра врятує, може, Рим”* [40, т. 4, с. 285]. Жести та інтонація подружжя передають характер їхніх стосунків, драматургію їхніх почуттів і переживань, емоцій. Прісцилла *“в пориві підводиться і простягає до нього руки”*, *“потроху заспокоюється, слухаючи його”*, *“говорить тихо, просто, як дитина”*, Руфін *“притуляє її до себе і голубить”*, *“бере її за руку”*, *“тихо цілує її в чоло”*. Загалом жест братися за руки є наскрізним у цій драмі, що слугує, на наш погляд, розширенню комунікативно вагової інформації, яка міститься в невербальній складовій, причому перевагою такого типу організації тексту є те, що передача інформації на вербальному та невербальному рівнях розгортається не лінійно, а одночасно, збільшуючи ефективність комунікації з погляду переконаності та впевненості в правильності сприйняття її адресатом. Така невербальна поведінка доповнюється вербальною частиною репліки, для уточнення значення невербальної частини.

Прісцилла: *Дай руку...*

Руфін бере її за руку.

(Вона промовляє ледве чутно, немов засипаючи.)

І завтра так... поберемось за руки... не будем розлучатись... Правда?

Руфін: *Правда.* [40, т. 4, с. 288-289].

В останній дії вони так і появляються на арені, побравшись за руки і ступаючи повагом.

Як бачимо, невербальна частина репліки виступає як засіб планування майбутньої поведінки персонажів, адже остання сцена перед стратою є ситуацією надмірної емоційної напруги, а слова зазвичай є надмірними, зайвими у таких ситуаціях. Тому жестові і просодичні невербальні компоненти виступають у драмі “Руфін і Прісцилла” індикаторами комунікативної стратегії взаєморозуміння персонажів та розширюють, пояснюють, уточнюють вербально

виражені комунікативні смисли. Завдяки жестам персонажі переконують один одного в істинності своїх намірів, а велика їхня експресивність підкріплює довіру один до одного.

Невербальні компоненти комунікації виконують іронічну функцію у драматичній поемі Лесі Українки “У пущі”. Так саме мова жестів передає маніпулювання Годвінсона громадою для досягнення необхідного комунікативного ефекту, використовуючи їхню двоїстість у вираженні смислів. Так, Годвінсон, прийшовши з громадою до Річарда *“бере Біблію”, “розгортає її”, “спускає очі на Біблію”, “ретельно шукав у Біблії”, “Посуває книгу Калєбові і читає, роблячи пропуски та натискуючи на особливо важливі слова”*. Тут компоненти невербальної комунікації, як бачимо, подані за ідентифікаційним принципом взаємодії з вербальними компонентами, але виражають негативний смисл за допомогою саме невербальних компонентів, двоїста природа яких дає можливість Годвінсону маніпулювати у подальших стратегіях спілкування. Опираючись на Біблію як священний сакральний текст, він *“(одкриває Біблію ніби наугад, але в дійсності на закладеному заздалегідь тексті. Читає глухим голосом):*

*“Будь проклятий той,
хто виліпить чи виллє бридке перед богом
діло рук мистецьких і покладе його у схові!”* [41, т. 5, с. 90].

Як бачимо, вербальна частина репліки в інформативному плані у даній ситуації є порожньою, мінімально інформативною, тоді як основна частина інформації передається невербальним каналом та якраз і передає авторську іронію стосовно образу Годвінсона.

Іронічність авторського трактування цього образу посилюється і просодичними невербальними компонентами комунікації. Особливо це простежується у сцені вигнання Річарда, коли на слова скульптора Годвінсон не відповідає, а *“починає трястись, далі втуплює очі в простір поперед себе, простягає руки немов до якогось видива і, викрикнувши ненатуральним, екстатичним голосом, перебиває Річарда”, “хапається за голову”, “змінює плачущий тон на грізний”, “опускає руки, закриває очі, мов знесилений одчасм”* [41, т. 5, с. 89].

Така невербальна поведінка Годвінсона є розгорнутою, експліцитною та багатовекторною в інформативному плані для обізнаного адресата, а також передає іронічне авторське ставлення до персонажа.

Але ця іронічність образу Годвінсона зрозуміла лише адресату, тоді як члени громади сприймають його слова та поведінку покійно, фанатично, прямо і суворо проклинаючи вслід за пастором Річарда.

Отже, драматургія жестів і просодичного оформлення висловлювань персонажів у драматичній поемі Лесі Українки “У пуці” діє у двох напрямках: передає авторську іронію у трактуванні образу Годвінсона, яка зрозуміла адресату, та виражає негативні смисли за допомогою невербальних компонентів, що дає можливість маніпулювання поведінкою інших персонажів.

Вплив драматургії жестів на жанрову природу п’єс В. Винниченка досліджувала Н. Малютіна, яка констатує, що “драматургія жестів як вияв авторського дискурсу і поряд з тим внутрішньо текстової гри відкриває простір літературного мімезису, стає знаком жанровостильових реляцій і потужним засобом оцінювання” [269, с. 208].

Справді, драматургія В. Винниченка є досить гарним матеріалом для аналізу невербальних компонентів комунікації, які, на наш погляд, характеризують жанрову природу п’єс опосередковано та імпліцитно. Натомість експліцитно вираженою у п’єсах В. Винниченка є невербальна інформація, яка передає правду душі і тіла, часто вона буває більш вірогідною, ніж та, що передається вербально, тобто вербальними і невербальними каналами передається інформація, яка є протилежно спрямованою за комунікативним змістом. Як приклад розглянемо п’єсу “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”.

У п’єсі автор торкається актуальних для себе і митця загалом проблем суті мистецтва, покликання митця, співвіднесення буденних сімейних та естетичних потреб і категорій, “Глядач потрапляє у містифікований простір театральної гри між реальним опредмеченим світом і метафізичним світом бажань, ревнощів, пристрастей, інстинктів” [362, с. 105]. Конфлікт між Ритою і Корнієм – це продумана модель поведінки, комунікативна стратегія Рити, яка намагається своєю поведінкою викликати ревнощі Корнія. Тому її міміка і жести підкреслюють, доповнюють цю поведінку: *“лукаво-радісна непомітна*

посмішка”, “обережно, лукаво”, “обурено, злісно” [1, т. 12, с. 5]. Але коли її тактика не спрацьовує, то змінюється і її поведінка, міміка: “Стиснувши брови, хмуро дивиться на його, різко і твердо”, “закусує губи й подалу повертається до дверей”. Цю зміну в поведінці Рита пояснює: “Якби на його очах цілувалася з другим, а йому підставили його полотно, він би й забув про мене” [1, т. 12, с. 5]. Але Рита не збирається опускати руки.

“Рита: Нічого! Ми ще поміряємось. Я дитини не оддам за полотно! О, ні! Хоч би воно йому там було найгеніальніше. Це ще ми побачимо. Хай іде до своєї Сніжинки, коли не любить, а брехати собі не позволю. (Бере зі столу ніж і сильно встромляє його в стіл)” [1, т. 12, с. 5].

Отже, на початку п’єси в першій дії Рита за допомогою невербальних компонентів комунікації, зокрема жестів, міміки, просодичних характеристик намагається дезінформувати Корнія, примусити ревнувати, однак дана тактика не досягає мети. Тому жест з ножем є досить красномовним, він імпліцитно виражає справжні почуття Рити, її намір утримати Корнія в сімейному колі. Демонстративність цього жесту вказує на психологічний стан героїні, її бажання відстоювати свою позицію до кінця. Саме тому цей жест, на наш погляд, є подвійним та обрамлюючим у тексті. Вдруге у фіналі вже після прийняття отрути:

“Рита. (Підходить до полотна, знімає його з мольберта, бере з столу ніж і розрізає)” [1, т. 12, с. 56].

Бачимо, що означений в першій дії п’єси комунікативний намір розправи з полотном реалізується у фіналі та передається авторською ремаркою. Не бажаючи висловити свою інтенцію вербально, Рита у непрямий спосіб, невербально демонструє свої справжні наміри. Саме невербальна поведінка Рити переконує глядача, читача у справжній суті її намірів. Цей обрамлюючий п’єсу жест розкриває психологію поведінки Рити, характеризує її внутрішній світ. Перед нами постає жінка, яка бореться за своє сімейне, родинне щастя і в цій боротьбі вона готова на все, тільки б зберегти ілюзорний, але такий необхідний сімейний затишок.

Дія друга переноситься в артистичне кабаре. Міняється не просто дія, міняються і ролі головних персонажів, тут уже задіяні Чорна Пантера і Білий Ведмідь. В такий спосіб автор підкреслює та мотивує

інстинктивну поведінку персонажів, яка доповнюється і поведінковими жестами. Автор створює маскарад, передає атмосферу гри. Але якщо для Мулена, Сніжинки, Янсона це гра заради гри, розваги, вони не підмінюють нею реальність, то для Чорної Пантери і Білого Ведмеда це можливість проявити і відчувати себе справжніх, без обмежень, умовностей, моралі. Хоча кожен з них веде свою гру, мета цієї гри також різна, однак – це гра. Саме жести та міміка показують справжню сутність, єство Корнія і Рити, зривають маски та виявляють справжні наміри. Це як повернення до себе первозданного, природнього, спонтанного, імпульсивного, без моральних норм і обмежень. Це повернення в п'єсі автор здійснює, вдаючись до сценічного прийому гри. Жести Рити, Корнія, Сніжинки, Мулена передають ігровий характер їхньої поведінки, драму переживають Чорна Пантера і Білий Ведмідь, вони досить відверто проявляють свої емоції, які не лише передають їхній внутрішній стан, а й підтверджують їх ігрову поведінку, яка є спробою містифікації оточення та глядачів.

У другій дії в артистичному кабаре з'являється похмурий Корній, який озирається, ніби когось шукає, *“задумливо барабанить пальцями по столу”*. Ця поза очікування, похмурий вигляд активізують внутрішньотекстовий план суперечки, дискусії про красу, покликання митця між Корнієм і Сніжинкою. У поведінці Сніжинки відчувається виклик і бажання спровокувати його на розрив стосунків з Ритою. Свої репліки Сніжинка вимовляє *“гаряче – злісно”, “з усмішкою, наспівуючи”*, тобто її жести та міміка, інтонація вказують на іронічно-ігровий характер розмови з Корнієм. Ця іронія і насмішка доповнюються і словами Сніжинки: *“О, бідний, покинутий муж сидить, сумує, колихає дитинку й гіркі сльози ллє. Бідний, бідний!”* [1, т. 12, с. 21]. Вона заперечує право артиста на звичайне родинне щастя, бо *“Артист є жрець, артист – весь краса повинен бути, весь! Пелюшки, горщечки, колиски – це не його справа! Двом богам не служать! Хто хоче бути великим артистом, той не повинен бруднити себе”* [1, т. 12, с. 21], а *“Сім'я – це дикі, темні інстинкти, це звіряче, а краса – в чисто людському”* [1, т. 12, с. 22]. Ніби високі та правильні слова, але вони для Сніжинки лише слова, а не переконання. Це засіб її гри для завоювання Корнія. І саме жести, міміка та інтонація, які характеризують ці висловлювання Сніжинки, вказують

на її справжні наміри, провокаційно-ігровий характер поведінки. Це відчуває і Корній: *“А-а, все можна сказати, все... Та що з того? Може, й так. Тільки ви все-таки... не так. Що таке краса? Що таке людське? А... все можна сказати”* [1, т. 12, с. 22]. За цією іронічною провокаційно-ігровою манерою Сніжинка приховує справжнє почуття до Корнія, в якому й зізнається йому: *“А я хочу з вас сміятись! Хочу сміятись до.. сліз. Медведю! Через те, Медведю, що... що люблю вас. Чувсте, люблю... О, ви червоністе?”* [1, т. 12, с. 21]. І зовсім не іронічно, не патетично, а турботливо відповідає Корній: *“Сніжинко, краще мовчіть, бо вийде не краса, а... Це все не так. І не те...”* [1, т. 12, с. 23].

Отже, невербальні компоненти комунікації переводять загальнотеоретичні викладки Сніжинки про красу, її сенс у мелодраматичну площину, що передається ігровою поведінкою персонажів, провокаційно-ігровим характером їхніх жестів, міміки, інтонації.

У комунікаційній сцені гри Рити з Муленом на поцілунки, а потім, за пропозицією Корнія, на його полотно і Чорну Пантеру жести, емоції, реакції виявляють справжню суть персонажів, характер їхніх стосунків через дискурс бестіарного тіла, який несвідомо проявляється у невербальних компонентах. Рита своїм диким танцем, поведінкою, грою на поцілунки провокує Корнія закласти полотно. Вона тривожиться за Лесика, але не дозволяє експліцитно висловити своє занепокоєння, про що свідчить тембр та інтонація голосу, інтенсивність рухів: *“Видно, тяжко питати, з зусиллям”, “дуже швидкий”, “хрипло”, “прожогом наливає склянку вино й випиває”, “гостро-дико”, “мовчки, тяжко дихаючи”*. Ці жести, рухи інформують читача про її стан, вказують на надзвичайну напругу, тому вона не встигає загальмувати свою невербальну реакцію, хоча вербально своїх істинних намірів не демонструє.

І справжнє ество розкривається у танці Чорної Пантери. *“Рита (плескає в долоні музикам). Алло!*

Музики грають. Рита й Мулен танцюють. Дедалі то з більшим запалом, якоюсь дикою, п'яною жагою і майстерством” [1, т. 12, с. 37]. Цікавою є реакція глядачів на цей танок, особливо Сніжинки: *“захоплено встає й жадно слідує”* та Корнія *“п'є, але не зводить очей*

з Рити. Кулаки його машинально стискаються. Він то схопиться, то знов сяде. І знов п'є чарку за чаркою” [1, т. 12, с. 37]. Жести Корнія видають його переживання, фізичний біль, гнів, які він збирає зусиллям волі, стискаючи кулаки. Так несвідомо у фізіологічних проявах активізується внутрішньотекстовий мотив гри, який рухає інтригу п'єси. Маємо свого роду об'єктивізацію внутрішнього життя персонажа у зовнішній дії, тобто саме через невербаліку передаються справжні наміри та істинна суть персонажів. Відчай Рити, коли виграє Мулен, передається амплітудою почуттів від “*дико*” до “*тихо спускаючись на стілець*”, “*заплющує очі і сидить як мертва*” [1, т. 12, с. 29], тоді як тихий голос Корнія вказує на його зосередженість. У вирішальний момент “*Рита дрижить і жадно слідкує за картами*”, “*Корній стиснув кулак, стоїть непорушно*” [1, т. 12, с. 30]. Ця неоднаковість поведінки є поєднанням протилежностей, які і створюють одну суть, одне єство персонажів, повертають їх до себе.

За всіма ознаками фінал п'єси можна трактувати як трагедію, однак помста полотну (порізала ножем), картинна сцена смерті, домінування у Рити ідеї “*всі троє – одно*” над здоровим глуздом переводять п'єсу до розряду трагікомедії. Досягає цього автор завдяки мотиву гри, який реалізується у п'єсі невербальними компонентами комунікації.

Отже, проаналізувавши невербальні компоненти комунікації у п'єсі В. Винниченка “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”, констатуємо, що останні спрямовані на розкриття істинних намірів персонажів, передають справжню інформацію про їхній внутрішній світ, емоції, почуття, розкривають їхню природу, справжнє єство героїв. Драматургія жестів відтворює внутрішньо текстовий мотив гри, який виступає структурно-композиційним чинником твору та реалізує авторську комунікативну стратегію успішності комунікації з читачем, глядачем шляхом декодування невербально поданої інформації.

1.7. Ремарка як комунікативно-змістова стратегія драми

Використання текстів творів як прикладів функціонування невербального компоненту комунікації (далі: НКК) сприяють, на переконання дослідників О. Бандурка, В. Друзя, створенню цілісної картини комунікації [15, с. 356]. Зокрема, перспективним напрямом

дослідження є вивчення закономірностей функціонування НКК у драматургічних текстах, адже це вони забезпечують переведення знаків однієї семіотичної системи у знаки іншої. На етапі відбиття НКК у дискурсі драматичного твору вмикається механізм переведення невербального у вербальне. Закріплені в матеріалізованій формі номінації НКК дають можливість аналізу їхнього функціонування та сприйняття драматургічного (і літературного загалом) діалогу як аналогу реальної комунікації.

На наш погляд, комунікативні події драматургії можна розглядати як аналоги комунікативного процесу, а у письменнику варто вбачати інформатора, який відобразив не тільки вербальну взаємодію комунікантів, але й невербальні варіації їхньої поведінки. Тому справедливою є думка О. Селіванової, яка паравербальні взаємодії комунікантів вважає авторськими кваліфікаторами мовлення персонажів [363, с. 96]. Вони підвищують інформативну місткість тексту, в якому вербальними засобами відтворюються вторинні комунікативні системи [438, с. 69], оскільки частину інформації про комунікативну спрямованість висловлення буде втрачено, якщо відображати лише репліки в діалозі. Тому це дає можливість дослідити мовні засоби відтворення невербальних компонентів, закономірності їх функціонування та взаємодії з вербальними висловлюваннями-репліками (ВКК). У драматичному творі “мова слів взаємодіє з іншими системами – з мовою жестів та міміки” [65, с. 360].

Однак драматичний діалог, основа відповідного тексту, може досліджуватись у двох аспектах: 1) аналіз діалогічного розмовного дискурсу (внутрішня комунікація); 2) інтерпретація драматургічного тексту (зовнішня комунікація). Внутрішня комунікація є первинною стосовно зовнішньої (автор – читач/глядач). Авторські ремарки якраз і відтворюють невербальні компоненти комунікації, які Дж. Остін охарактеризував як “витончений засіб, здатний прояснити силу висловлення або те, як у єдиному розумінні його слід сприймати...” [313, С. 22-129]. Як бачимо, Дж. Остін актуалізував роз’яснювально-інформативну функцію ремарок, тоді як українські дослідники Н. Малютіна ускладнення функцій ремарок пояснює способом виявлення наратора в драматургічному тексті [267, с. 253], а С. Хороб простежив

тенденцію епізації драматичної дії у поетиці ремарок [431, с. 223].

Ремарки з погляду комунікативістики реалізують стратегію успішної комунікації драматургічного тексту. На нашу думку, це і є основною комунікативною стратегією ремарки в тексті. Крім того, на підставі врахування специфіки драматургічного тексту (основний та другорядний) та способів його функціонування (для читання та сценічного втілення) зазначимо: ремарки, належачи до другорядного тексту, реалізують комунікативну стратегію потенційної сценічності тексту й обов'язкову інтенцію на драматургічне втілення. Тому ремарку, в нашому розумінні, є підстави трактувати як той *“текст у тексті”*, що реалізує авторську комунікативну стратегію сценічності твору.

Слід погодитись із віднесенням П. Паві ремарок до метатексту, бо вони пояснюють та розкривають смисл і значення драматургічного тексту, забезпечують успішність його сценічного втілення. Однак це не єдина функція ремарок. У контексті умов успішності комунікації між адресантом і адресатом ремарку можна вважати претекстом, який сугерує її особливе сценічне втілення. Ремарка творить світ фікції, вона не є предметом, який зображено в тканині драматичного твору. Тому, визначаючи ремарку як *“текст у тексті”*, який здатний забезпечити комунікативну стратегію успішності та сценічності твору, класифікуємо ремарки на: 1) інформаційні. 2) описові. 3) технічні. 4) когезійні (вказують на зв'язність частин тексту).

Інформаційні ремарки вказують на генезу дії, авторську позицію та концепцію. Такого типу ремарки зустрічаються у п'єсах *“Лісова пісня”*, *“Адвокат Мартіан”*, *“Руфін і Прісцилла”* Лесі Українки, *“Злотна нитка”* Олександра Олеся, *“Брехня”*, *“Memento”*, *“Закон”* В. Винниченка та ін. Зокрема, у Лесі Українки перша поява Мавки подається у супроводі ремарки:

“З очеретів чути голос сопілки [мелодії № 1, 2, 3, 4], ніжний, кучерявий, і як він розвивається, так розвивається все в лісі. Спочатку на вербі та вільхах замайоріли сережки, потім береза листом залепетала. На озері розкрились лілеї білі і зазолотили квітки на лататті. Дика рожка проявляє ніжні пуп'янки.

З-за стовбура старої розщепленої верби, півусохлої, виходить Мавка, в ясно-зеленій одежі, з розпущеними чорними з зеленим полиском

косами, розправляє руки і проводить долонею по очах” [41, т. 5, с. 213].

Ця ремарка імпліцитно виражає генезу творчого мислення авторки у неоромантичній драмі-феєрії, відтворює, передає рух і плинність життя, пробудження природи, що стимулює пробудження людських почуттів. Інформаційні ремарки стосуються не певного фрагменту, а всього тексту. Трамбування таких ремарок доповнюється всією тканиною тексту та контекстуально. Такі ремарки мають дискурсивні властивості.

Настроєві символістські ремарки у “Злотній нитці” Олександра Олеся створюють ілюзію дії, музики, звуку, кольору, це етюдний і поетично вербалізований театр звукодії: *“Глибокий, безмежний простір. Крізь легку блакитну хмару помітно – сидять три жіночі постаті. Жінка в чорному в жалобі виходить з лівого боку і спинається. На обличчі – мука. Музика: пісня туги”* [29, т. 2, с. 87]. Ремарка організовує сценічну дію п’єси, але це не єдина її функція, вона задає тональність, яка поглиблюється наступними ремарками: *“Музика. Чуються перші звуки, перші акорди... Великому Життю”* [29, т. 2, с. 89].

Отже, ремарка стає не просто компонентом, а єдиним елементом тексту драматичного етюду, створює настрій та набуває сугестивно-символічного значення. Тому вона – не простий другорядний текст п’єси, а повноцінний компонент її структури, забезпечує успішність комунікації та сценічність дії як способів реалізації формотворчої комунікативної стратегії.

Крім того, в інформаційних ремарках символи, образи переплітаються з фантазією та наративом автора. Так у “Лісовій пісні”: *“На голос веснянки озивається зозуля, потім соловейко, розцвітає яріше дика рожка, біліє цвіт калини, глос соромливо рожевіє, навіть чорна безлиста тернина появляє ніжні квіти.*

Мавка, зачарована, тихо колишеться, усміхається, а в очах якась туга аж до сліз. Лукаш, завваживши те, перестає грати” [41, т. 5, с. 219].

А в “Над Дніпром” Олександра Олеся: *“Глянув Дніпро. Розсердився. Зашумів. Блиснула блискавка. Загримів грім і стих. Темно стало”* [29, т. 2, с. 62]. Або в “По дорозі в казку”: *“він сидить замислений і слухає співи... Декілька хвилинка тиша”* [29, т. 2, с. 27].

У “Злотній нитці” ремарки інформаційного типу передають рух недовомленої психологічної дії авторським мовленням: *“Дзвін розірваних струн і брязкіт ножниць... біла в синім небі”* [29, т. 2, с. 91]. Репліка Дівчинки в білім доповнює експресивне висловлювання ремарки, продовжує її, посилює почуття туги і жалю від втрати співця. Ремарка відтворює уявлювану дію, але в новелістичній манері, впливає на емоції адресата еманованою імпресією, яку інтерпретує автор. Імпресію до того ж посилює сугестія музики, і це сприяє успішності комунікації, доносячи авторську стратегію на рівні підсвідомого до адресата.

Такі синтетичні ремарки навіть вагоміші змістовно і композиційно за окремі діалоги п'єси. Отже, ремарка в етюді *“Злотна нитка”* Олександра Олеся дешифрує авторську стратегію на рівні підсвідомого, у результаті чого можна говорити про підтекст п'єси, що є поняттям радше оповідного жанру, аніж драматичного. Крім того, образно-символічна система персонажів п'єси, її імпресія й сугестія музики є засобом розкриття не душі персонажів, а стану душі мовця, а це наближає п'єсу до *“...новел з конфліктною дією і розвинутим діалогом, – у всякому разі за формальними ознаками* [347, с. 52].

Такого типу ремарки, звернені до адресата, є безпосередніми носіями авторських інтенцій і настроєвості, тому вони реалізують комунікативну стратегію текстуальної присутності автора на рівні сюжетики, адже *“перебирають на себе функції сюжетобудови й органічно вплітаються в сюжетну канву”* [347, с. 51]. Такі ремарки можна кваліфікувати як авторський ліричний монолог, що опосередковано представлений ремарками та доповнюється, розширюється мовленням образів-символів п'єси. Оповідність, епічна форма цих ремарок зумовлена, як видається, їхньою інформаційною функцією та потребою забезпечення успішності комунікації між автором та читачем/глядачем.

Описові ремарки містять загальні вказівки на характер світу фікцій у тексті п'єси. Так, у драматичних поемах Олександра Олеся описові ремарки абстрактні: *“Ліс. Ніч. Люде. Сплять, збираються спати. Убрання не має ознак націй й часу”* [“По дорозі в казку”, с. 6]. *“Весна. Ніч. Сад. Дерева в цвіту”* [29, т. 2, с. 65]. У Лесі Українки ремарки-описи чітко вказують на час та місце дії: *“З часів першого полону вавилонського,*

рівнина Іорданська” [*“На руїнах”*, с. 369]; *“Катакомби коло Рима”* [*“В катакомбах”*, с. 401]; *“Околиці Мемфіса”* [*“В дому роботи, в країні неволі”*, с. 411]; *“Драма діється в II ст. по Різдву Христовому”* [*“Руфін і Прісцилла”*, с. 511]. Однак ця хронологічно-топонімічна конкретність, точна віднесеність ремарки є ілюзорною. Адже за картинами далеких часів та буття екзотичних країв приховане авторське сприйняття та потрактування зображуваних подій не з її середини, а відсторонено, іззовні. Ця відстороненість надає об’єктивності зображення авторському наративу, що й створює настрій п’єси. Тобто модальність й індивідуалізація ремарки допомагає реалізації комунікативної стратегії авторської присутності в тексті та успішності комунікації останнього з глядачем / читачем.

У В. Винниченка описові ремарки переважно характеризують не зовнішню топоніміку, а внутрішній простір, що також концентрує увагу читача/глядача не на зовнішній стороні організації конфлікту, а на психологізмі, діалектиці внутрішнього життя персонажа.

Поступово описові ремарки з епічного фрагменту драматургічного твору перетворюються у літературі для театру модерної доби на оповідні за формою вкраплення, де поєднано психологічну та побутову конкретику. Ремарка у них виконує сюжетотворчу функцію: “завдяки насиченню епічним матеріалом ремарка-опис втрачає маргінальні функції і стає композиційною складовою драми, помітно епізуючи її”, – констатує А. Речка [347, с. 51]. Це спостереження підтверджує застосування комунікативної стратегії “олітературнення” драматургічного тексту. Воно полягає у тому, що завдяки епізації чи ліризації тексту послаблюється драматичне начало, міняється місце, роль і характер ремарок у структурі тексту. Розлогі ремарки-описи можуть експонуватися не лише на початку дії, а й усередині, між явами, що значно змінює формотворчу комунікативну стратегію твору й парадигму співіснування даного тексту з іншими.

Саме такою є ремарка в драмі “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської. П’єса починається із символічного заспіву: *“Темно. Посеред сцени на групі зложених прапорів і зброї стоїть висока жіноча постать, завинена в білу одіж, над головою в неї язик палаючого світла”* [33, с. 60]. Монолог Жіночої постаті завершується політональною

ремаркою “Темно” [33, с. 61]. Цей заспів зближує п’єсу з народними історичними піснями, а обрамлення цією ж ремаркою імплікує характер розвитку дії п’єси, виявляє почуттєво-настрєєвий регістр тексту. Символічний образ Матері-України теж подано у форматі описової ремарки низхідного кадансу: *“Схиляє голову на гармату, на сцені стає ще темніше. Пісня долітає все слабше й слабше, але точиться впродовж всієї сієї сцени, складаючи їй фон. Задня стіна декорації прояснюється, і замість таборища видно далеке поле, геть-чисто засіяне червоним маком, серед маку в’ється стежка, мов всипана вся блискучими перлами. Стежкою іде жінка, вона зовсім сліпа, дві чорні коси спадають з-під намітки на плечі, іде, спираючись на палицю”* [33, с. 190].

Камертонні заспів драми та її ремарки виконують функцію експозиції, наче в епічному творі, а ремарка з образом Матері- України виступає неначе самостійною оповіддю, котра фокалізує інтерпретаційний погляд авторки. Напевно, такого типу оповідна ремарка-опис є проявом драматизму та високої напруги тексту, а її майже прикінцева позиція (V дія, кінець I яви) є свідченням її функціонування як повноцінного елемента художньої структури сценічної дії, який надає п’єсі епопейного характеру. Поряд із тактикою епізації авторка вдається й до руйнації сценічного простору: перед ремаркою стоїть репліка Дорошенка: *“Ох, де ж той сон? Минають дні і ночі, а сим очам скривавленим нема ні спокою, ні сну. Мамо, мамо, який тяжкий прокльон твій”* [33, с. 190]. Надалі саме ремарки переносять у світ візій і фантазій Дорошенка, продовжують його репліку, вивільняючи емоції й набуваючи рис лірично-драматичної мініатюри внутрішніх станів, сумнівів і болей гетьмана.

Наведена ремарка поєднує світи реальний та візійний, дійсність, яка переходить у сон (чи, навпаки, сон, який стає дійсністю) та вимисел. Завдяки цій ремарці руйнується сценічний простір дії й усієї п’єси; крім того, вона на рівні навіювання та сугестії залучає до дійства інтерпретацій тексту й адресата. Така комунікативна стратегія, звичайно, реалізується на формотворчому рівні, адже завдяки ремарці руйнується традиційна структура драматичного тексту.

Отже, ремарка у драмі “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-

Черняхівської реалізує змістову комунікативну стратегію “олітературнення” (за сприяння тактики епізації драми), розширює сценічний простір п’єси та руйнує традиційну структуру драматичного тексту, що є комунікативною стратегією формотворчого характеру. За нашим спостереженням, такого типу описові ремарки в подальшому сприяють відходу драматичного тексту від традиційного поділу на дії, акти чи яви та готують ґрунт для появи нових жанрових форм в українській драматургії, як-от: сцена-мініатюра, моноспектакль, театр абсурду тощо.

Описові ремарки у “Лісовій пісні” Лесі Українки нагадують ліричні мініатюри новелістичного типу. Цю властивість ремарки відзначив іще В. Сахновський-Панкєєв, пов’язавши її з процесами міжродової дифузії [358, с. 198]. Так, близько до фіналу “Лісової пісні” ремарка ліризована, передає настрій, емоції, експресійно-імпресіоністичні світовідчуття Лукаша та створює у цей спосіб відповідний настрій читача / глядача: *“Лукаш нахиляється до того місця, що показала Доля, знаходить вербову сопілку, що був кинув, бере її до рук і йде по білій галяві до берези. Сідає під побілілим від снігу довгим віттям і крутить в руках сопілочку, часом усміхаючись, як дитина. Легка, біла, прозора постать, що з обличчя нагадує Мавку, з’являється з-за берези і схиляється над Лукашем”* [41, т. 5, с. 291].

Ця ремарка створює двоплановість дії драми-феєрії, підтекст провокує подальшу поведінку Лукаша, а вона ніби підготовлює наступні репліки персонажів. Закладена в ремарці імпресія відтворюється спочатку у репліках Лукаша і Мавки, а потім – у музиці. Імпресія, сугестійність музики, репліки персонажів спрямовують адресата у заданому автором напрямку інтерпретації та сприйняття тексту, реалізують комунікативну стратегію успішності авторської картини світу, репрезентованої текстом твору.

Ремарки у “Лісовій пісні” Лесі Українки можна трактувати як *“текст у тексті”*, як надфразні єдності, що руйнують форму драматичного твору, тобто виступають новою тактикою тексту, реалізованою на жанротворчому рівні: *“Лукаш починає грати. Спочатку [мелодії №15 і №16] гра його сумна, як зимовий вітер, як жаль про щось загублене і незабутнє, але хутко переможний спів*

кохання [мелодія №10, тільки звучить голосніше, жахливіше, ніж у першій дії] покриває тугу. Як міниться музика, так міниться зима навколо: береза шелестить кучерявим листом, весняні гуки озиваються в завітлім гаю, тьмянний зимовий день змінюється в ясну, місячну весняну ніч. Мавка спалахує раптом давньою красою у зорянім вінці. Лукаш кидається до неї з покликом щастя. Вітер збиває білий цвіт з дерев. Цвіт лине, лине і закриває закохану пару, далі переходить у густу сніговицю. Коли вона трохи уцухла, видно знов зимовий красвид з важким навісом снігу на вітах дерев. Лукаш сидить сам, прихилившись до берези, з сопілкою в руках, очі йому заплющені, на устах застиг щасливий усміх. Він сидить без руху. Сніг шапкою наліг йому на голову, запорошив усю постать і падає, падає без кінця...” [41, т. 5, с. 292]. Такого типу ремарки є мікронovelами у структурі драми, забезпечують ліризацію тексту, трансформують його у новелістичний фрагмент драматичної поеми. Це також є оригінальною авторською тактикою, яка реалізується комунікативною стратегією міфопоетичного й філософського оновлення традиційної форми драматичної поеми. Ця ремарка своїми метафоричністю й образністю “розширює” межі тексту, уможлиблює множинність його інтерпретацій та налаштовує читача / глядача на дискурсивні стосунки з текстом. І при цьому вона самодостатня та умовно завершена як самостійний текст.

Технічні ремарки адресовані до режисера, артистів-виконавців, тобто тих посередників, які допомагають донести авторські інтенції та настанови до адресата, забезпечують успішність комунікації та додаткову інформацію, яка є комунікативно вагомою, що посилює ефективність спілкування між адресантом та публікою, хоча вона стосується і акторів. Саме такою є ремарка-нотатка наприкінці “Лісової пісні”: “Увага. Усі ці мелодії належить грати solo, без оркестрового супроводу і без штучного аранжування; коли трудно переходити від одної мелодії до другої в такому порядку, як тут поставлено, без довгих і штучних модуляцій, то краще нехай вони відділяються одна від одної просто паузами, як то звичайно буває при грі сільських музик, бо саме тут і слід доховати сільського стилю, без зайвих хитроців. Тільки якщо для того інструмента, що має імітувати сопілку, которась мелодія не підходить по тону, то її може сам артист транспонувати

вище або нижче, відповідно до того, як буде краще звучати і як буде легше переходити з мелодії на мелодію” [41, т. 5, с. 298]. Вона фокусує на авторській тактиці, що мала бути відтворена режисером (конкретно М. Садовським) та акторами його театру. Крім того, ремарка містить сценічні вказівки для них, адже вони є посередниками між адресантом і адресатом та саме від їхнього розуміння авторської позиції і правильності її інтерпретації залежить сценічний успіх п'єси, тобто забезпечується успішність комунікації.

Серед технічних ремарок можна виділити ще й такі види: інтонаційні ремарки, ремарки, які передають емоції та почуття мовця; вказують на адресата мовлення; ремарки, що вказують на особливості протікання вербального впливу; ремарки, що вказують на “нульову” мовну дію. Зокрема, перші, інтонаційні ремарки, у драматичному творі є ремарками до мовленнєвих дій персонажа і передують репліці. Такі ремарки, звичайно, неоднорідні, їх слід погрупувати на:

а) ремарки, які вказують на характер (гучніше чи тихіше) виголошення фрази чи репліки: у Лесі Українки: *впівголоса; збентежено; нервовим голосом; кличе; голосно шепчучи; сміється нервовим сміхом; перебуває; голосно; од берега озивається; гукає; спокійно; кричить до народу; голосно; нишком; стогне знов і ламає руки; волає; співає; кричить; тихше*. У В. Винниченка: *уклоняється й регоче, захльобуючись; крики; тихо, але твердо; раптом встає спокійно; мертво; тихо; насторожено; зітхнувши; гукає*.

б) ремарки, які передують різним емоціям та почуттям мовця. У Лесі Українки: *в пророчому нестямі; тремтить; спинається, потім говорить зміненим голосом; голосно кричить; щосили кричить; раптом стискується і говорить зовсім убитим голосом; плеще в долоні і гукає; воркотячи; гнівно; віщим голосом; співає грубим голосом і невлад; волає, зібравши всю силу; з страшним спокоєм, якимось неживим голосом; важливо, дивлячись їм у вічі; впівголоса; плачучи; з урядовою повагою; ридає, ображена відвертається; холодно; мимохить; трохи збентежено; сміється; стурбовано; покірно; напружено; понуро; здригнувся; спалахнувши; мов прибита; з дитячою радістю, забувши гнів; з жахом прислухається; з дивним спокоєм; з тривогою блаючи; злорадно; здивований; похмуро; лагідно; спокійно; гірко; з забобонним*

страхом; усміхнувшись; сумно; до краю здивована, аж не розуміє; облесливо; перебиває; з досадою; з жахом; з вибухом гніву; невинно; пристрасно; розчулений; тривожно, безпорадно.

У В. Винниченка: *злісно; тихо; стрепенувшись; холодно; з ненавистю твердо; скипівши; гнівно; вдумливо; жартуючи; жорстко й твердо; м'яко; лукаво; посміхнувшись; зневажливо; задоволено сміється; ліниво; спалахнувши; заклопотано; злякано, ліниво; серйозно, глибоко-переконано; напівжартівливо, напівсерйозно; прибито; холодно; хапливо, угодливо; вражено; розтернявшись; не довіряючи; спокійно, мертво; з мукою вагається; потеряно; обурено; заревівши; волає, зібравши всю силу; пошепки; з притлумленим сарказмом; рівно й тихо; голосно, понуро.*

в) ця група ремарок вказує на адресата мовлення, тобто вони звернені до співрозмовника безпосередньо або про себе. Леся Українка: *до рабинь; ввізголоса до себе; до Гелена лагідно; До Клітемнестри; До Агамемнона; До Егіста пошепки; тихо до Руфіна; до Прісцилли; скося поглядає на Руфіна; йому вслід; до учеників; до себе; їй услід; до дівчини, що стоїть близько; до всіх; до свого батька; до принцеси; люто до Монтаньяра; до статуї; прочанин тихо до себе; до молодиці люб'язно; шепче, схилившись Мавці на плече; більш до Лукаша ніж до Лева; до Злиднів пошепки.*

В. Винниченко: *Несподівано до Гані; До Семена; про себе – Сидора Антонича; тихо з стражданням Насті;*

г) ремарки, що вказують на особливості протікання вербального впливу. У Лесі Українки: *скипів, але погамував себе; заклопотано; глухо, але зневажливо; суворо; фанатично; з жалем; нишком; смутно і спокійно, хоч видимо ображена; потакує головою; удає надзвичайну радість; спалахує radoщами; робить зусилля й гальмує свою муку; з укритою насмішкою; сміється; усміхаючись; соромлячись; задумується; заслухавшись; журливо задумується.*

У В. Винниченка: *скоромовкою; крізь сльози; плачучим голосом; з одчаєм; виходячи з задуми; глибоко зітхаючи; плачучи; піднімаючи руки догори; ридас; помалу, з насмішкою; з мукою; тяжко зітхаючи; образившись; скаженіючи; шарпаючи її; вся дрижить весь час;*

д) ремарки, що вказують на “нульову” мовну дію. Леся Українка:

Чоловік мовчить; жінка мовчить; жінка мовчить і ще нижче хилиться; пауза; мовчання. Л. Старицька-Черняхівська: Усі замовкли, Санфо грає на лірі; задумується; Всі скам'яніли в різних групах. Олександр Олесь: Він мовчить; Дівчинка дивиться кудись в далечінь, наче стежить за льотом жайворонка, а парки сидять, прядуть і перерізають нитки життя. Завіса тихо-тихо спадає; Сторожиха мовчить, схиливши голову; Входить батько, з жахом в очах спинається на порозі і падає.

Такі ремарки можна вважати своєрідними сценічними інструкціями, які допомагають сприймати текст та містять зауваги до сценічного втілення й акторського виконання. Вони також забезпечують реалізацію авторської комунікативної стратегії на композиційному та жанротворчому рівнях, яка являє собою фрагментарний ігровий діалог різних видів і жанрів, літературних і театральних.

Технічні ремарки є ремарками-позначеннями та ремарками-описами: перші передають значення в максимально згорнутій і експресованій формі, а другі роз'яснюють смисл позначення, актуалізують релевантні ознаки тексту, відображають прагнення автора вловити та передати найтонші нюанси поведінки персонажів, задіяних у комунікації. Крім того, технічні ремарки вербалізують найвиразніші рухи тіла персонажа, його поведінки, що мають психологічну або комунікативну релевантність і здатні потім, за допомогою знаків іншої семіотичної системи, відтворитись невербально в акторській грі, жестах, міміці, рухах тіла, артикуляції.

Когезійні ремарки вказують на зв'язок частин, дій, актів п'єси, тобто вони пов'язують їх між собою в єдину тканину тексту. На наш погляд, ремарки саме цього типу суттєво трансформуються в українських драматургічних текстах кінця XIX – початку XX ст. Так, у творах Лесі Українки “В дому роботи, в країні неволі”, “Кассандра”, “Руфін і Прісцилла”, “У пуші”, “Адвокат Мартіан”, “Камінний господар”, “Оргія” на початку вказуються дійові особи і, як правило, зазначається місце дії та час. Крім того, текст п'єси поділено на дії, кожна з яких починається з ремарки.

Р. Інгарден відніс ремарки до “*другорядного тексту*” та співвідніс їх із умовним світом сцени [179, с. 572]. Тож ремарки організовують репліки персонажів в єдину дію, подію, яка зазвичай описана чи означена

ними. У сценічному ж утіленні все, зазначене вербально, відтворюється декораціями, грою акторів, режисерським баченням та декодуванням тексту. Зовні ці ремарки здаються схожими на ремарки у класичних п'єсах, однак, враховуючи текстові стратегії драматургії зазначеного періоду (інтертекстуальність, “олітературнення”, відчуження, авторська присутність, фрагментарність тексту, адресованість реплік не конкретному персонажеві діалогу, а уявному адресатові), – можемо говорити про нову якість їх як текстової категорії – зв’язність (когезію).

Когезійні ремарки стоять не лише на початку дії, а можуть бути і у кінці, перед завісою. Леся Українка такого типу ремарки розташовує на початку дії “Руфіна і Прісцилли”, “Кассандри”, “У пущі”, “Осінньої казки”, “Оргії”, “Камінного господаря”. У В. Винниченка когезійні ремарки містять ще й детальний опис персонажів (“Панна Мара”, “Гріх”, “Закон”, “Щаблі життя”, “Базар”, “Чужі люди”). Ці ремарки “провокують” ініціативу читання драми, а фігура адресата набуває нового значення – глядача-критика. У п'єсах же Я. Мамонтова “Дівчина з арфою” та “Батальйон мертвих” когезійні ремарки є одночасно й описовими, у “Дівчині з арфою” – частиною літературної полеміки, а у п'єсі “Рожеве павутиння” – театральної.

Когезійні ремарки допомагають з’ясувати справжні наміри автора, виявити та описати різні можливі співвідношення між мовними і немовними кодами, змоделювати комунікативну тактику, яка забезпечить успішність текстової комунікації. Отже, когезійні ремарки у текстах українських драматургів межі XIX – XX ст. продовжують виконувати функції атрибуції місця дії та героя, однак вони стають другорядними позначеннями. На перший план натомість виходять їх жанрові та трансформаційні характеристики, які Н. Ішук-Фадєєва визначає як ознаки: 1) трансформації жанру (ремарка як знак порушення єдності героя і драматургічної дії); 2) перерозподілу всередині системи, основний текст – другорядний текст (“*просування паратексту до центру*”); 3) акцентуації автора (ремарка як ключ, засіб означення “*авторської позиції*”) [182, с. 15-16].

Тому збільшується обсяг ремарки, зростає її текстове навантаження, вагомість за рахунок основного тексту. Таким чином, когезійні ремарки забезпечують реалізацію комунікативної стратегії трансформації

формотворчого рівня, що веде до родо-жанрових дифузій, впливів та взаємодій, до оновлення жанрової системи драматургічних творів. Ремарка “створює дискурс авторської оцінки, кореляція якого з мовленням персонажів розширює спектр прагматики висловлювання, зокрема, через засоби специфічного впливу на читача” [267, с. 261]. Слід відзначити загальне збільшення ролі і функцій ремарок, про що свідчать українські п’єси тих драматургів межі століть, де подано “приклади засвоєння сукупності ремарки як своєрідного аналога оповіді, через який стереоскопічно проступає авторська концепція дійсності” [243, с. 149].

Отже, з погляду комунікативістики ремарки у драматургічних текстах українських драматургів рубежу XIX – XX ст.:

- 1) забезпечують реалізацію комунікативної стратегії успішності авторського дискурсу та комунікативну стратегію сценічності тексту саме завдяки специфічним формам їхньої організації та функціонування;
- 2) підвищують інформативність тесту;
- 3) надають прагматичності драмі;
- 4) створюють дискурс авторських оцінок та інтенцій; 5. виконують когезійну функцію у творі.

Проаналізувавши невербальні компоненти комунікації та ремарки у творах українських драматургів межі століть, констатуємо:

- 1) у дискурсі драматичного твору невербальні компоненти комунікації переводяться у вербальне оформлення, що дає можливість аналізу їхнього функціонування та сприйняття в драматичному діалозі;
- 2) невербальні компоненти комунікації передають поведінку персонажа, доповнюють його вербальну характеристику;
- 3) невербальні компоненти комунікації та ремарки впливають на фабулу твору, змінюють його жанр;
- 4) невербальні компоненти комунікації та ремарки створюють підтекст, двоплановість твору завдяки сугестії та навіюванням;
- 5) тактика епізації драми, втілена в ремарках, до якої часто вдаються драматурги означеного періоду, руйнує традиційну структуру драми, що сприяє реалізації формотворчої комунікативної стратегії.

Висновки до I розділу

Отже, проаналізувавши наявні визначення комунікації, базовим для нашого дослідження вважатимемо перехід від говоріння Одного до дій Іншого, який реалізується в комунікативному акті завдяки передачі інформації від адресанта до адресата. Беручи до уваги проаналізовані комунікативні моделі, для характеристики комунікації в драматургічному тексті враховуємо наратив, діалогічність, театральність, цілісність, інтертекстуальність, можливість сприйняття, конденсації та трансформації інформації як текстової характеристики, момент гри як принцип відображення дійсності в тексті та сприйнятті адресата, здатність до інтерпретації та творення нових смислів тексту.

Текст визначається як висловлювання, яке є матеріальним носієм інформації, він здатен до саморозвитку, самоорганізації.

Художня комунікація в драматургічному тексті – це багатофункціональний різношаровий поліфонічний феномен, який базується на драматичному діалозі, котрий забезпечує внутрішню та зовнішню комунікацію посередництвом тексту.

Фігуру адресанта у драматургічному тексті окреслюємо позиціями автор-творець, автор-функція, а сам текст трактується як висловлювання, поліфункціональний метатекст, що ділиться на основний та другорядний, що має дві форми існування і стає інформативним каналом між адресантом та адресатом.

Сприйняття тексту адресатом включає внутрішню і зовнішню діалогічність, що передбачає трансформації значення власне словесним чи виражальним мовленням, співвідношення декодованої інформації з іншими інтерпретаціями тексту, як авторськими, так і чужими, що дає можливість створення парадигми текстових інтерпретацій.

Аналіз невербальних компонентів комунікації поряд з вербальними сприяє створенню цілісної картини художньої комунікації. Вони є авторськими індикаторами мовлення персонажів.

РОЗДІЛ II.

“ОЛІТЕРАТУРНЕННЯ” ЯК КОМУНІКАТИВНА СТРАТЕГІЯ ДРАМАТУРГІЇ МЕЖІ СТОЛІТЬ

2.1. Основні ознаки та характеристики феномену “олітературнення”

Відомо: драма характеризується особливими просторово-часовими умовами сприйняття подій, які однаково актуальні як при читанні, так і під час постановки на сцені, коли суттєво змінився, завдяки театру, характер інтерпретації драми, а отже, і сприйняття тематично-художніх параметрів, родо-жанрової природи п'єси.

На початку XX ст. поширюються тенденції епізованої драми, насиченої прийомами, властивими розповідним жанрам. Цей процес широкого використання в межах драматичного тексту прийомів і прикладів, властивих епічному твору, можна назвати, слідом за А. Чирковим, літературизацією драми, або “олітературненням”. Цим підкреслюється перевага в драмі як творі мистецтва, який існує одночасно у двох художніх вимірах – літературному і театральному, літературного первня. Цю думку підкреслюють і слова Леся Курбаса, керівника і організатора “Березоля”, про те, що у двадцяті роки XX ст. література “заволоділа театром” і “вбила його і актора” [235, с. 35-49]. Для означення цього поняття користуємось визначенням А. Михайлова, який розумів під ним тенденцію “компонувати” матеріал за законами більш високими, ніж закон самого матеріалу, – “лірично” перетворювати”, перевтілювати матеріал, піднімати його над буквальним значенням на більш високий рівень” [278, с. 346].

У літературі означеного періоду загалом і у драматургії зокрема стрімкої популярності набуває поетологічна література, що свідчить про саморефлексію останньої. Школа формалістів, яка набуває надзвичайної популярності саме в цей час, намагається визначити суть поняття література. Однак його хиткість, нестабільність не дають можливості повного та вичерпного його означення. Тому формалісти вводять поняття літературності, яке застосовується для аналізу тексту, зокрема художнього [156, 434, 447, 402]. З погляду формалістів, літературність – це така ознака тексту, яка перетворює його на художній текст, тобто це здатність художнього тексту задіяти мовні

можливості у всьому різноманітті, багатстві. Саме в художньому тексті, на відміну від повсякденного спілкування, мовлення демонструє всі свої можливості завдяки літературності.

Означена особливість літератури початку XX ст. проявляється в драматургії, де переважають літературні тенденції, ідеї, літературний, а не драматичний, театральний міметизм. Очевидно, література у процесі культурних вибухів стає не менш потужним чинником, аніж сам театр і актор. “Олітературнення” відбувається в різних національних літературах і в різні часи. Стосовно драми процес “олітературнення”, поетологічності передбачає не тільки проблему інтерпретації відомих текстів, прийомів новими художньо-стильовими, жанрово-родовими формами, а й проблему інсценізації. Отже, “олітературнення” драматургічних текстів у кінці XIX – на початку XX ст. є не просто родовою ознакою, а новою комунікативною стратегією драми, свідченням її нового сприйняття у розвитку культури.

“Олітературнення” – це здатність, спроба вибудувати нову картину світу крізь призму літературних прототипів на основі відомих літературних текстів, які й стають базою для формальних експериментів нового текстотворення. “Олітературнення” руйнує класичний сталий канон жанрових форм, способів текстотворення, сюжетно-композиційних прийомів. Воно веде до алієнації, абсурду, агресивності стосовно традиції сприйняття класичних творів, еkleктичності художнього твору, що дає імпульс появі нових естетичних течій і напрямків – авангардизму, імпресіонізму, символізму, а згодом і постмодернізму.

Комунікативна стратегія “олітературнення” української драми досі не була предметом спеціального наукового дослідження. Поодинокі зауваги та спостереження стосовно цього містяться у працях І. Денисюка [124], В. Погребенника [326], А. Чиркова [440], Л. Курбаса [230], однак спеціальних досліджень цієї тенденції немає. Поняття “олітературнення” вперше використав І. Денисюк у дослідженні “Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.” [124], де воно застосовується стосовно використання фольклорних текстів у прозових творах українських авторів, зокрема новелістиці другої половини XIX – початку XX ст.

В. Погребенник у своїх дослідженнях говорить про “художню асиміляцію фольклору” [326, с.35, с.85, 87, 91]. Скориставшись слушними думками І. Денисюка, В. Погребенника, зауважимо: “олітературнення” є суттєвою ознакою текстів театру корифеїв, а згодом і інших українських драматургів кінця XIX ст.

На наш погляд, саме комунікативна стратегія “олітературнення” призводить до текстуальних змін у репертуарі українських театрів, до розширення тематики й проблематики драматичних текстів нової літератури від І. Котляревського до рубежу XIX – XX століття, появи нових героїв, що пояснюється, звичайно, й соціально-культурними змінами у житті українського суспільства. У зв’язку з цим проблема літературного мімезису не зводиться до реалістичного наслідування дійсності у драматургічному тексті. Ні М. Кропивницький, ні М. Старицький, ані І. Карпенко-Карий не наслідують у п’єсах реальну дійсність, а намагаються її інтерпретувати, психологізувати, суб’єктивізувати, тобто перевтілити. У них ще досить сильний зв’язок з фольклорною традицією, що виявляється на рівні тематичному, текстуальному. Крім цього, робиться спроба драматизації романно-повістевих форм, зокрема прозових творів М. Гоголя.

На іншому рівні проблема “олітературнення” реалізується у драматичних текстах Лесі Українки. Яскраво виражена несценічність п’єс поетеси є реалізацією комунікативної стратегії “олітературнення”, виявом авторської настанови щодо читання цих п’єс, а не сценічного втілення. На нашу думку, саме стратегією “олітературнення” пояснюється новаторство функціонування поетичного слова у драмах письменниці. “Олітературнення” уможливорює тісний зв’язок драматичних текстів Лесі Українки зі світовою літературно-театральною традицією, що знаходить відображення в її теоретичних дослідженнях і з питань історії української драматургії, трансформації драматичних жанрів в українській і світовій драматургії в контексті літературних напрямків і стилів.

Літературно-театральна полеміка кінця XIX – початку XX ст., яка знайшла відображення в роботах М. Вороного, Леся Курбаса, В. Мейєрхольда, вивела український театр на новий рівень [71, 235, 277]. У роботах вищеназваних авторів декларуються принципи “нового театру”, який повинен орієнтуватися не на фольклорно-

етнографічні теми, традиційні сюжети мелодраматичного характеру з життя українського села, а освоювати та творчо переосмислювати світову традицію, вписувати українську драматургію у світовий контекст, переосмислювати та інтерпретувати у нових художньо-стильових формах та прийомах життя та героїв, яких народжує реальна дійсність. Робиться спроба інтелектуалізації театральних вистав, орієнтації на “нову драму” Г. Гауптмана, психологізації дійових осіб. Фактично українська драматургія другої половини ХІХ ст. завдяки “олітературненню” відходить від фольклорно-етнографічних тем та сюжетів, традиційних родо-жанрових форм і стереотипних дійових осіб. Однак це не означає повного розриву з фольклорною традицією. Комунікативна стратегія в драматичних текстах означеного періоду реалізує себе на рівні адаптації традицій, нової сценічної інтерпретації фольклорних текстів у п’єсах “театру корифеїв”, у стилізації драматичних поем Лесі Українки, сугестивності поетичного слова. Цей етап, на наш погляд, становить перший крок у осмисленні та дослідженні стратегії.

Зовсім по-іншому проявляється “олітературнення” в українській драматургії 10-20-х рр. ХХ ст. На наш погляд, за основу літературознавчого аналізу української драматургії 10-20-х рр. ХХ ст. слід брати формалістський метод, який був одним із найпродуктивніших у теорії літератури ХХ ст.

Виділимо думки формалістів, які, на наш погляд, мають посутнє значення в осмисленні проблеми. Спираючись на “Поетику сюжетів” Ол. Веселовського [62], формалісти дали своє визначення “мотиву” і “сюжету”. Для нас важливо те, що вчений розглянув “сюжет” не на рівні тематичному, а як елемент “композиції”, тобто художньої організації матеріалу. Відтак предметом дослідницького аналізу у формалістів стала невідповідність між відчуттям (відчуттям) процесу творення матеріалу та його можливим буттям у дійсності. Звідси випливає: твір відрізняється від об’єктів, предметів дійсності особливою “умовністю” (В. Б. Шкловський) [447], “літературністю” (Р. О. Якобсон) [460]. Під “літературністю” формалісти розуміли “систему прийомів”, яка забезпечувала “перетворення мовлення в поетичний твір”. Це перетворення, перевтілення призводило до того, що реальні “положення, стани” звільнялись від їхніх реальних взаємовідносин і впливали один на одного “за законами даного художнього зчеплення” [460, с. 132].

Отже, основним у формалістів був прийом “відсторонення”, котрий дав змогу вивести художній текст з “автоматизму сприйняття”. Формалісти довели прийом до автоматизму: прийом та умовність стали параметрами першого ряду в художніх текстах, а змістові критерії, ідейно-тематична спрямованість твору — другорядними, що значно зменшило інтерпретаційні можливості тексту. Вищезазначені концепти й ідеї формалістів знайшли яскраве практичне втілення в текстах українських драматургів 10-20-х років ХХ ст. До того ж це ще й перехідна епоха, коли відбувалася руйнація старих, звичних ідеалів, родо-жанрових форм і окреслилися обрії та орієнтири нових літературних ознак та якостей художніх текстів.

Українські драматурги 10-20-х рр. ХХ ст. часто вдаються до містерій, однак їхні п'єси є містеріальними не стільки за змістом, як за формою (наприклад, “Вій” Остапа Вишні, “Вій” Л. Улагая-Красовського, “Милость Божа” Л. Старицької-Черняхівської). На жанровому рівні у цю добу спостерігаємо дифузію жанрів, переважання містеріально-вертепних форм. У 10-20-х рр. драматизується і серйознішає комедія, яка підноситься до рівня сформованого сатирично-викривального письма, розмаїто оперуючи засобами іронії, сатири й гротеску. Драматурги зазначеного періоду часто вдавалися до прийому “театр у театрі”, що розширювало художній простір і час, надаючи п'єсам С. Черкасенка, В. Винниченка, Я. Мамонтова, Л. Старицької-Черняхівської, Г. Хоткевича більшої умовності, візійності.

Провідним жанром означуваного періоду стає не комедія, як було раніше, а драматична поема. Змінюється її характер. Ю. Липа, І. Кочерга, Є. Єлсєй-Карпенко, Олександр Олесь, Є. Кротевич все частіше вдавалися до інтертекстуальності як основи творення тексту, літературизації, яка стає основою еклектики драматичних творів 10-20-х рр. ХХ ст. і готує появу нового естетичного напрямку української літератури — авангардизму.

Саме завдяки комунікативній стратегії “олітературнення”, на наш погляд, драматична поема набуває ознак метафоричності дії, схематичності. Відбувається руйнація двоплановості дії в драматичних поемах, що веде до символізації, алегоричності дії, виведення художньої умовності у візійну площину. Якщо у драматичних поемах, етюдах, драмах Олександра Олеся через зовнішню дію прочитується метафізичний план,

а двоплановість усе ще відчутна, то у драматичних творах Ю. Липи, І. Кочерги цей двосвіт руйнується, один пласт життя поглинає інший.

Драматичні тексти початку ХХ століття відзначаються також тенденційністю, яка проявляється у домінуванні авторської позиції. Комунікативна стратегія “олітературнення” дає змогу автору вибудувати картину світу, відмінну від наявних. Драматургія, як і вся література, сприймає світ через призму художніх стереотипів, які спричиняють дифузію жанрів і літературних родів, призводять до руйнації класичних творів і канонів, ведуть себе агресивно стосовно традиції.

Вдаючись до очуднення, абсурду, пародіювання, гротеску, іронії, автори цього періоду вдаються до спроб нової інтерпретації творів, які становлять українську класику, зокрема М. Гоголя, І. Нечуя-Левицького, І. Карпенка-Карого. Інсценізації прозових, ліричних творів пояснюють прагнення авторів розширити проблемно-тематичне коло драматичних текстів, експериментальним шляхом відшукати нові форми розвитку театру, передати плин і своєрідність, неповторність своєї доби. При цьому важливий суб’єктивний чинник, що реалізується у категорії адресанта, і це дає змогу зрозуміти і виявити авторську позицію. При виявленні авторської позиції слід враховувати і різну функціональну спрямованість драматичного тексту: текст для читання чи для сценічного відтворення. Зрозуміло, що характер комунікації між автором і реципієнтом різниться.

Вихід за “вербальні межі”, дослідження категорії автора і читача можна також пояснити тенденцією “олітературнення” драматургічних текстів 10-20-х рр. ХХ ст. Воно дає змогу проаналізувати не так окремі тексти одного автора, як прагне до виявлення всіх текстів, які “сконденсовані” в досліджуваному творі. Отож, твір постає “розмовою” з іншими текстами, з якими і автор, і його твір стикалися протягом життя, – свого роду палімпсест. Автор у драматичних творах доби виступив не як зовнішній автор, а своєрідно сконструйований суб’єкт тексту. Тому й картина світу в драматичному творі створюється героєм та автором. Авторське “Я” презентує текст драми, конструює діалоги, веде нарацію, вирішує, як розвивається фабула, концентрує увагу реципієнтів, зупиняє напругу, дозволяє бачити дійсність за законами власної поетики.

Комунікативна стратегія “олітературнення” через відчуження, відсторонення, очуднення та інші художні прийоми демонструє

авторську владу над створеним світом безпосередньо й опосередковано. Багатосуб'єктивність віднесення слова у драмі, актуалізація літературних і театральних умовностей яскраво відчутна у драматургії М. Куліша, І. Кочерги, Я. Мамонтова, М. Ірчана, Ю. Липи, де авторська тенденційність виявляється у стилі і композиції. З точки зору комунікативної стратегії “олітературнення” автор є творцем, деміургом, який по-своєму інтерпретує традицію, грає з нею. Але автор не лише творець, він і наратор, який роздає ролі своїм персонажам, котрі виконують при цьому алегоричну функцію.

Ще М. Вороний у театральних статтях зазначав, що характер пристосування прозових сюжетів до драматургічного втілення наприкінці ХІХ ст. передавав не лише авторські уподобання і технічні вимоги сцени, але й набув характеру інтерпретації [71].

Н. Малютіна у дослідженні “Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки” зауважила: “Простежується певне “олітературнення” мелодрами, а внаслідок цього пародійна дотичність до сталих літературних форм через “надбудову” фарсового, трагедійного, трагіфарсового, героїчного, іронічного пафосу. ...Інсценізація романно-повістевих сюжетів набувала характеру імітації або стилізації фантастично-містичної умовності чи героїчного пафосу, театально-фарсового обігрування сюжетних кліше, нарешті, – пародійно-іронічного травестіювання або транспонування загальновідомих сюжетів” [267, с. 114]. Зауваження дослідниці здається нам слушним, адже “олітературнення” спричиняє до того, що предметом референції є не дійсність, а сюжетні кліше, які, в свою чергу, ведуть до руйнації конфлікту та появи нових жанрових форм, – таких як драматичний етюд, сцени-картини, малюнки і т. п.

Зростання оповідності драми у ту добу відзначає академічна вчена Л. Мороз. Це, на її погляд, веде до розмивання жанрових чинників драми [288, с. 192]. “Олітературнення” драматичних текстів означеного періоду виявляється і в обговоренні значної кількості проблем, які за умови обмеженості художнього простору до кінця так і не розв’язуються, і у наявності великої кількості персонажів, відсутності головного героя, внаслідок чого порушується ознака центричності п’єси, що призводить до зниження сценічності твору.

Комунікативна стратегія “олітературнення” драматичних текстів 10-20-х рр. XX ст. проявляється і на рівні конфлікту. Спостереження С. Михиди щодо драматургії В. Винниченка, на наш погляд, стосується багатьох п’єс цього періоду: “відсутність наскрізного означеного конфлікту, який організував би весь твір, робив його цілісним” [281, с. 60]. Це міркування дослідника можна доповнити спостереженням, що нерозв’язність, незавершеність конфлікту зумовлює умовне обрізання дії, зникнення конфлікту взагалі, що веде до епізації драми, відкритості її фіналу, а це є також фактом комунікативної стратегії “олітературнення”.

О. Чирков у дослідженні “Эпическая драма (проблема теории и поэтики)” слушно узагальнив: “...епічна драма, спираючись перш за все на досвід епізованої драми, широко використовує прийоми, властиві розповідним жанрам. Цей процес широкого використання в межах драматичного мистецтва прийомів та принципів, властивих епічному творінню, можна умовно назвати літературизацією драми, підкресливши цим посилення у драмі як творі мистецтва, існуючого одночасно у двох художніх площинах (літературній та театральній), перш за все літературного елементу” [440, с. 127].

Отже, посилення епічного елементу драматичних текстів є ще одним проявом комунікативної стратегії “олітературнення” п’єс українських драматургів досліджуваної доби, що позначилося перевагою літературних тенденцій, ідей. У драматургії означеного періоду переважає літературний міметизм, а не драматичний. Окрім посилення епічного компоненту, у драматургії Олександра Олеся, Л. Старицької-Черняхівської, Ю. Липи, Б. Грінченка досить помітна ліризація. Вона спричинилася, в свою чергу, до створення ліричної драми, яка набуває ознак елегійності, візійності, пафосу, чуттєвості. У драматичних творах названих авторів виділяються риси ліричного художнього мислення – “хронотоп моментальності особистості”, тобто спосіб суб’єктивного переживання фрагменту буття. Ліричний первень проявляє себе у символіко-сугестивній природі поетичного мовлення, мелодійності вислову.

У драматичних жанрах цих авторів комунікативна стратегія “олітературнення” виявляється у “полістилістиці” (термін А. Шнітке) та реалізується в тексті на рівні цитування, алюзій, ремінісценцій та адаптації. Під принципом цитування мається на увазі “...шкала прийомів,

пов'язана з використанням ...стереотипних елементів чужого стилю” (характерні мелодичні інтонації, гармонічні послідовності, кадансові формули”, які належали іншій епосі або іншій національній традиції). Алюзія, на думку композитора Шнітке, “...проявляється в найтонших натяках і невиконаних обіцянках на межі цитати, але не переступаючи її”. Техніка адаптації – це “...переказ чужого нотного тексту власною музичальною мовою (аналогічно сучасним адаптаціям античних сюжетів у літературі) або вільний розвиток чужого матеріалу у власній манері” [451, с. 143-144].

На наш погляд, ці концепти мають загальнотеоретичне значення, адже дають змогу виділити та дослідити стереотипні мікроелементи чужого стилю, прийоми поєднання своєї і чужої мови при адаптації- переказі, спостерігати за розгортанням чужого матеріалу за допомогою власних стилістичних прийомів, виявляти прямі цитати, псевдоцитати і т. д. Коротше кажучи, полістилістика дає змогу дослідити застосування ліричних жанрів у драматичних творах. Згущена ж експресія переживань героїв і монологічної форми пізнання стають джерелом і способом реалізації драматичної дії. Ця “музичність”, яка була властива суто ліричним жанрам, завдяки стратегії “олітературнення” проникає в драматургію.

Резюмуючи, ствердимо: у 20-ті роки ХХ ст. література “заволоділа” театром. У драматургії переважають літературні тенденції, ідеї, міметизм. Стосовно драми комунікативна стратегія “олітературнення” передбачає не тільки проблему інтерпретації відомих сюжетів, мотивів, насичення їх новими художньо-стильовими, жанрово-родовими формами, а й проблему інсценізації. Комунікативна стратегія “олітературнення” стала текстологічною ознакою драми, її новою філософією, свідченням її нового сприйняття у розвитку культури.

Комунікативна стратегія “олітературнення” драми проявилася на рівні родо-жанрових дифузій, інтелектуалізації сюжетів, сценічної інтерпретації недраматичних текстів, у тенденціях епізації та ліризації творів української драматургії 10-20-х рр. ХХ ст. Процес “олітературнення” в ній відбувся через діалог з традицією як у світовій, так і в національній драматургії на рівні адаптації, трансформації тем, проблематики, типів висловлювання, авторської інтенції та форм виявлення авторської присутності в текстах.

2.2. Особливості драматургічного мислення “корифеїв” театру

Традиційно п'єси “корифеїв театру” трактувалися у межах та категоріальних поняттях реалістично-народницького дискурсу. Це пояснюється у першу чергу соціальною заангажованістю критиків та односторонністю методологічного аналізу текстів. Все це не дозволяло побачити модерні прояви у п'єсах “театру корифеїв”, створених у ХХ ст. Як правило, вони досліджувалися крізь призму соціальної драми та соціальної сатири. Однак уже у працях дослідників початку ХХІ ст. робиться спроба виявлення модерністських ознак, новаторства “театру корифеїв”.

Так, зокрема Т. Свербілова, Н. Малютіна, Т. Скорина у колективній монографії “Від модерну до авангарду” (2009) наголосили: “Загальноприйнята точка зору на традиційну драму порубіжжя полягає в тому, що старі майстри в останніх п'єсах спромоглися уникнути етнографізму і вийти за межі сільської тематики національної української драми, звернутися до нових тем з життя інтелігенції. Утім, змістовні зміни ще не вирішують долю новаторства. Слід визнати, що усередині традиційного психологізму народницьких напрямів навіть у п'єсах з сільською, немовби традиційною національною тематикою, виникає “мавританський стиль”, реінтерпретація якого є відмінною від звичайного” [362, с. 15]. Тож дослідники відзначили переборення етнографізму, тематичне та стильове новаторство (як приклад аналізуються народна драма “Украдене щастя” І. Франка та п'єса “Хазяїн” І. Карпенка-Карого).

Один із перших, хто подбав про професійний український театр, його акторів, репертуар, – М. Кропивницький. У ХХ ст. творчість драматурга його режисерські підходи вивчали (але в плані виключно реалістичному) Є. Киричок [195], Л. Мороз [288, 287], І. Пільгук [17], М. Пивоваров, М. Смоленчук [375], Л. Білецька [36]. Вони слушно відзначили заслуги М. Кропивницького у створенні українського професійного театру [36, с. 48]. Так само, як у Росії новий театр “правди життя” створив великий К. Станіславський, так і в Україні Марко Кропивницький, захоплений ідеєю створення народного українського театру, згуртував і виховав плеяду талановитих майстрів реалістичного й демократичного театрального мистецтва. Важливим є

не тільки факт заснування професійного театру, а й дальший розвиток і розквіт українського професійного сценічного мистецтва, яке створило наприкінці XIX ст. класичний канон і стало відомим далеко за межами України [36, с. 48]. Художність полягала у створенні сценічного образу як збірного поняття, а також у мистецтві перевтілення, глибокому психологічному розкритті характерів [36, с. 7].

Відзначаючи роль М. Кропивницького у створенні українського “театру корифеїв”, Л. Білецька виділила художність його п’єс, що виявилася у психологізмі характерів, типовості образів, тематичному й образному розмаїтті. Драматург орієнтувався на сучасне життя, що дало змогу розширити образний ряд, ввести свіжі теми та відреагувати на нагальні проблеми. У п’єсах М. Кропивницького майстерно поєднано етнографізм із загальнолюдськими реаліями, що дає право розглядати його спадщину не тільки в традиційному руслі, а й у площині того “мавританського стилю”, про який ішлося вище.

З погляду “олітературнення” як комунікативної стратегії української драматургії кінця XIX – початку XX ст. слід виділити у творчій спадщині М. Кропивницького групу визначальних ознак. Тут стає у пригоді театрознавча рефлексія В. Стасова, який серед характерних особливостей драматургії М. Кропивницького вирізняв використання прийомів живопису, важливість деталей, широкі узагальнення типових характеристик та обставин, низку персонажів, маски яких автор зриває, п’єси-картини, де широко відтворено дійсність, тему жінки та її ролі, деспотизму в сім’ї [384, с. 612]. В. Стасов зафіксував проникнення в драму елементів інших видів мистецтва, зокрема живопису, наявність різних родо-жанрових форм у п’єсах М. Кропивницького.

Це, на наш погляд, руйнує традиційний жанровий канон драми, адже прагнення широкого зображення дійсності проявляється у драматурга в епічності його драм, бажанні створювати не традиційні жанрові форми, а п’єси-етюди, мелодрами, де яскраво простежується романно-повістєва фактура (етюди “По ревізії”, “Лихо не кожному лиху”, мелодрами “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “Глитай, або ж Павук”). Окрім того, починаючи з 80-90-х років, М. Кропивницький вдається до інтертекстуальності. Він творчо осмислив творчість Мольєра, переробляючи, перелицьовуючи його твори (“Хоч з мосту в воду головою”), переклав трагедію “Отелло” та поему Т. Шевченка

“Невольник” (“Глум і помста”)

Творчо інтерпретується й українська спадщина. Зокрема, Марко Лукич інсценізував роман Є. Гребінки (“Чайковський, або Олексій Попович”), звернувся до творчості Т. Шевченка, М. Гоголя, І. Котляревського, О. Стороженка. Ці родо-жанрові трансформації є проявом комунікативної стратегії “олітературнення” драми, бо давали змогу по-новому подивитись на звичну тему, сюжет, образ. У багатьох творах М. Кропивницького простежуються алюзії на твори тогочасних російських драматургів, зокрема М. Островського, Л. Толстого. Так, стосовно п’єси “Глитай, або ж Павук” І. Франко відзначив, що автор “бере собі за взірць Островського” [417, т. 26, с. 148], а у творі “Зайдиголова” простежується алюзія на п’єсу Л. Толстого “Власть тьмы”.

Отже, алюзійність, жанровий еклектизм, прояви інтертекстуальності ведуть до стилізації та естетичної модифікації п’єси М. Кропивницького, що дає право аналізувати його творчість не в руслі традиційних народницько-реалістичних традицій, а як перехідне явище від реалізму до модернізму. Яскравою ілюстрацією твердження може служити п’єса “Глитай, або ж Павук”. Її дослідники, як правило, звертали увагу на соціально-побутовий характер п’єси, а модерні прояви залишалися поза увагою. Але ж із погляду соціальної достовірності фінал п’єси здається не зовсім вмотивованим (вбивство Глитая Андрієм). М. Кропивницький перевів соціальні проблеми в п’єсі у моральну площину, розглянувши їх при цьому у межах традиційного сімейного сюжету. Автор одним із перших звернувся до “сучасного сюжету про загальну несвободу людини у новітньому суспільстві” [362, с. 17]. Про цю залежність, несвободу говорять усі персонажі п’єси: Стеха, Андрій, Олена, чоловіки, зборщики. Таке загальне відчуття несвободи звично було б розуміти не як соціально обумовлене, а сутнісне, онтологічне, що дає право трактувати поведінку Бичка не як соціально й історично зумовлену певною епохою, а як “вічний сюжет про маленьку людину, яка ніколи не може почувати себе захищеною в цьому світі” [362, с. 17]. Слова Стехи наприкінці п’єси доводять цю думку: *“Багато людей родяться й помирають у нужді та злиднях, а й не нарікають на свою долю, тільки я грішниця не стерпіла забарної*

голодної смерті, тільки я злякалась убожества і задумала підвести на гріх свою рідну дитину! Дочка збожеволіла, а я, мов неприкаяна, тиняюсь, мов звір, визираю Андрія, щоб помститись йому за мою Стеху” [17, т. 1, с. 485]. Неможливість людини вирватись із пут несвободи робить життя фактично всіх персонажів п'єси трагічним. Трагізм буття, екзистенційна приреченість людини на злидні, відтворені у репліках персонажів, їхніх вчинках, діях, і надають п'єсі позанародницького, модерного, характеру. М. Кропивницькому вдалося передати настрій приреченості і трагізму людського буття, що має також позачасовий і позанаціональний вимір. Саме в таких категоріально-понятійних визначеннях можна трактувати і образ Бичка, який є свого роду алюзією на Тартюфа. Він, як і персонаж Ж.-Б. Мольєра, “нібито з двірських, з лакеїв: у якогось-то полковника служив, та той як помер, а він і затаїв гроші...” Мовлення Бичка облесливо-релігійне, як і у Тартюфа: “Не плюну, государю мій! Бо я християнин і пам'ятаю, повсякчас пам'ятаю, що Господь милосердний усіх нас буде судить: праведним він готує царствіє небесне, а неправедних осудить і покарає” [17, т. 1, с. 442].

Однак богобоязність та релігійність Бичка є лише маскою, за якою ховається інша сутність. Саме так поводить себе і мольєрівський Тартюф. Така алюзійність, на наш погляд, сприяє руйнації традиційного драматургічного канону та є проявом комунікативної стратегії “олітературнення” п'єси, уможливаючи в такий спосіб її відкритість та дискусійність. У п'єсі досить багато реплік, які мають описовий характер, що свідчить про тактику епічності зображення, використання романно-повістевих картин у п'єсі (“**Христя:** Ходжу понад ставом та все гусю-гусю-гусю! А вони запливли аж геть під очерета та знай собі хлюпочуться та глитають ряску. Почало вже й сонечко спочивати, а далі й смеркло, а я ходжу по березі, як манія, та кличу гусят” [17, т. 1, с. 449].

Тактика описовості забезпечує реалізацію змістової комунікативної стратегії “олітературнення” та уможливорює “добудову” трагедійного пафосу, що надає мелодрамі, як зазначалось вище, онтологічно-екзистенційного характеру. Проникнення романно-повістевих чинників у драму завдяки вищезазначеній стратегії руйнує її традиційну схему,

композицію, модернізує та трансформує її природу. Констатуємо, отже, що комунікативна стратегія “олітературнення” п’єси “Глитай, або ж Павук” відбувається завдяки наснаженню романно-повістевими чинниками епічності, описовості відтворення традиційної сюжетно-композиційної канви мелодрами, що забезпечує зміну комунікації на рівні форми. Алюзії, трагізм і приреченість буття, відкритість та дискусійність твору забезпечують, у свою чергу, використання вічних тем і мотивів у сюжеті п’єси, що є реалізацією змістової комунікативної стратегії “олітературнення” української драматургії межі століть.

Однак “олітературнення” забезпечує успішність комунікації не лише на рівні форми: ця комунікативна стратегія забезпечує й драматургічне втілення прозових сюжетів. Як справедливо зазначила Н. Малютіна, “інсценізація романно-повістевих сюжетів набувала характеру імітації або стилізації [267, с. 114]. Додамо, що на стилізацію як характерну особливість сучасної йому драматургії звернув увагу ще М. Вороний (“Театр і драма”). Стилiзація романтично-героїчного пафосу стає основою “історично-драматичної бувальщини” М. Кропивницького, де адаптовано сюжет роману Є. Гребінки (“Чайковский”). Оскільки відбулася трансформація змісту засобами іншої родової форми, то і особливості комунікації інші, бо ж структурні інновації змінюють і характер висловлювань, їхню модальність. З’єднавши ознаки мелодрами і трагікомедії, М. Кропивницький у процесі адаптації вдався до іронічної невідповідності комізму ситуації та штучного сентиментально-героїчного пафосу. У п’єсі більш акцентується увага на інтригах Герцика, який у фіналі твору постає як романтичний месник за сім’ю. Паралельність сцени з перейменуванням Олексія Поповича на Чайковського та думи про сповідь та покаяння цього грішника, писаря січового, що врятувало чайки від козацької стихії, утворює пародійно-іронічний дискурс п’єси, чого немає в тексті Є. Гребінки.

Трансформував драматург, порівняно з романом, і фінал п’єси. У романі фінал відкритий, підкреслюється торжество зла (смерть Герцика), а у пролозі йдеться про негероїчну смерть останнього представника роду. М. Кропивницький зосередився у фіналі на смерті Олексія Чайковського як героя. Отже, сюжет Є. Гребінки трансформується М. Кропивницьким у п’єсу з жанровими ознаками мелодрами, до яких

“додаються”, “надбудовуються” ознаки трагікомедії, що й надають п’єсі іронічно-пародійного пафосу. Іронічна невідповідність комічних ситуацій та героїко-сентиментального пафосу, який драматург створив штучно, розхитування жанрових канонів (зокрема мелодрами), ефект обманутих глядацьких і читацьких сподівань є ефективними проявами комунікативної стратегії “олітературнення”.

Одним із її проявів у п’єсах митця можна вважати ліризацію тексту. М. Кропивницький створив на основі поеми “Невольник” Т. Шевченка драматичний малюнок з однойменною назвою (у пізнішому сценічному втіленні – “Глум і помста”). У творі простежуємо тенденцію до розмивання родових чинників драми й епізації тексту. Поєднуючи фольклорний наратив (кобзарської думи) з авторським (шевченківською темою), автор зінтерпретував його засобами драматичної дії. “Невольник” – це драматичні малюнки у 5 одмінах. У цьому творі дія поєднується з розповіддю, яка в певні моменти стає елементом драматичного в тексті. Розповідний характер твору втілюється у великих розлогих репліках, наприклад Неплюя, передорученій оповіді (переказ розповіді діда). Так само, як і в епічному творі, дистанціюються події, про які розповідають, і події самої оповіді. Змінюється й роль глядача, адже епічність вимагає не переживання, а скоріше сприймання і пізнання. Як зазначав П. Шонді, епічність п’єси примушує глядача набувати властивостей спостерігача, якого внаслідок відповідної аргументації змушують приймати рішення [546, с. 105].

Цей епічний компонент драматичного малюнку “Невольника” посилюється введенням у текст народної думи, яку виконує сліпий Степан. “Вживлення” фольклорного жанру в “матричний” текст п’єси є своєрідною адаптацією, що формує читацьку рецепцію, визначає сюжетно-композиційну будову п’єси, забезпечує психологічну характеристику Степана і Ярини та визначає характер їхніх висловлювань. Отже, епізація та фольклорна сюжетно-композиційна будова драматичного малюнку М. Кропивницького є яскравим проявом комунікативної стратегії “олітературнення”, розмивання родових ознак драми. Крім того, завдяки кобзарському речитативу Степана властивий думі героїчний пафос переводиться у драматичний пласт, побутово-сімейні реалії задля пояснення невідповідності поведінки персонажів

духу та ідеям часу.

У фіналі малюнку М. Кропивницький, на наш погляд, вдається до надакотної розв'язки, яка властива, в першу чергу, новелі. Та й жанрове визначення п'єси автором – *малюнок* – вказує на специфіку новелістичного структурування. У п'єсі, як і у новелі, взаємодіють різноманітні висловлювання персонажів як дві теми-партії. Фінально вони призводять до різкої зміни модальності, що забезпечує переведення героїки у побутовий план, створює драматичне напруження. При цьому виникає не тільки зміщення пафосу репліки, але й все, мовлене у творі раніше, набуває помітного іронічного забарвлення. Вбачаємо слушною думку Н. Малютіної про жанрову природу таких п'єс: “Поширений на рубежі XIX – XX ст. був жанрово-визначальний підзаголовок “малюнок”, що вказує на характер викладу ситуації, невеличкий розмір, статику твору і дозволяє зафіксувати щонайменші подробиці сцени” [268, с. 24].

Отже, засоби новелістичної композиції, які забезпечують і визначають структуру висловлювань, мовних партій персонажів п'єси, елементи епізації та фольклорний наратив думи, ремінісценції та алюзії на “Кобзар” Т. Шевченка, можна вважати проявами комунікативної стратегії “олітературнення” п'єси. Це засвідчує новаторський характер драматургії М. Кропивницького, одного з містків переходу від традиційного реалістичного театру до естетики й поетики модерністського театру.

Послаблення етнографізму у п'єсах представників театру “корифеїв” компенсується, на наш погляд, саме стратегією “олітературнення” тексту. У випадку з І. Тобілевичем, як чільним представником цього “театру”, стратегія “олітературнення” виявляється у поглибленні психологізму образів та їхньому переосмисленні в тексті п'єси, використанні прийому маски. Крім того, п'єси митця націлені на відтворення змін соціального життя України другої половини XIX ст., а це вже міметизм зовсім іншого плану. Як писав І. Тобілевич, “український театр повинен відображати реальне життя, а не лише «нещасне кохання». «Я взяв життя» – таке авторське визначення тематики п'єс” [54, с. 327].

Отже, поглиблення психологізму та ускладнення комедійного характеру, з одного боку, а з іншого – бажання відтворити складні колізії

реальності, призводять до порушення лінійності побудови, структури п'єси. Натомість автор вдавався до монтажу, дискретності, алюзій, інтертекстуальності, епізації драматургічного твору, що є проявами комунікативної стратегії “олітературнення”. Цю особливість п'єс І. Карпенка-Карого спостеріг іще Я. Мамонтов у розвідці “Драматургія І. Тобілевича”, назвавши автора “найлітературнішим з побутових драматургів” [71].

Літературність п'єс І. Карпенка-Карого реалізувала комунікативну стратегію “олітературнення”, що знайшло втілення як на структурно-композиційному, так і образному та тематичному рівнях. Цю думку переконливо ілюструють п'єси “Хазяїн” і “Сто тисяч” та діалогія “Суєта” (1904), “Житейське море” (1905). Зокрема, “Хазяїн” (поставив П. Саксаганський у Києві 1900 р.) видається “несценічним” твором. Автор свідомо уникав яскравих ознак, проявів театральності у п'єсі, як і комічних сцен і ситуацій. Його більше цікавило усвідомлення сенсу життя такими хазяями, як Терентій Гаврилович. Автор не даремно писав: “Комедія ця дуже серйозна і я боюся, що буде скучна для публіки, котра від комедії жде тільки сміху” [14, 15, 16].

Переводячи сенс п'єси з соціально-побутового в екзистенційний, філософсько-онтологічний план, автор надав їй іншого звучання та осмислення. Це вже не просто смішна, комічна історія жмикротапузиря, який робить гроші заради грошей, а, як справедливо, на наш погляд, зазначила Т. Свєрбілова, “історія самогубства сильної – “ніцшеанської” – людини, яка у своєму фанатизмі переплутала справжні моральні орієнтири людства” [362, с. 23]. Тема пошуку сенсу життя, яка властива зазвичай інтелігенції, переноситься до українського народницького дискурсу і накладається на “сільський сюжет”. Така еkleктика, нашарування свідчать про прагнення автора долучитись до загальнокультурного й зокрема літературного процесу. Отже, констатуємо, що завдяки комунікативній стратегії “олітературнення” п'єси представників “театру корифеїв” потрактуємо як перехідне явище від реалізму до модернізму завдяки структурно-композиційним змінам, оновленню тематики, трансформації образної системи.

2.3. Текстологічне мислення Лесі Українки

Леся Українку справедливо вважають найбільшим українським драматургом кінця XIX – початку XX ст. Її “Блакитна троянда”, на думку багатьох дослідників, є “першою європейською драмою в українській літературі” [362, с. 24]. Загалом драми та драматичні поеми Лесі Українки стоять окремо в українській літературі, це самобутнє і неповторне явище. Драми Лесі Українки відзначаються інтелектуальністю змісту та літературністю (це прояви відомої комунікативної стратегії), що є новацією для вітчизняних письменства і мистецтва театру. Завдяки цим рисам Леся Українка виводила українську драматургію в європейський модерний дискурс. Як аргументовано наголошувала Т. Гундорова, “звернення до самодостатнього слова, перехід від референційної, співвіднесеної з реальністю ролі тексту до інтертекстуальної його ролі, підкресленої знаковості слова, гри зі словом – формують текстологічне мислення Лесі Українки” [102, с. 244].

У більшості драм Лесі Українки людські почуття стають об’єктом для роздумів, дискусії, тому текстуалізуються. Це призводить, у свою чергу, до літературності світовідчуття, залучення до мовної гри в універсумі людського буття. Все це є проявом “олітературнення” текстотворчого мислення Лесі Українки, комунікативною стратегією, яка саме у творчості цієї авторки, на нашу думку, знайшла своє свідоме та причинно-обґрунтоване втілення.

Драматургічні тексти Лесі Українки під цим кутом зору аналізуватимуться далі, а тут є сенс проблемно осмислити її статті з приводу драми, її характеру та перспектив розвитку. Вони неодноразово аналізувалися з різних аспектів, однак з погляду втілення та виявлення у статтях проявів “олітературнення”, в аспекті комунікативістики вони досі не розглядалися, що робить наше дослідження актуальним та надає йому наукової новизни.

Особливості нової драми, її характер та специфіку Леся Українка досліджує в роботах “Заметки о новейшей польской литературе”, “Михаель Крамер” (последняя драма Г. Гауптмана), “Новейшая общественная драма” та незакінченій статті “Про театр”. З підходу комунікативістики спробуємо визначити комунікативну стратегію, яка постулюється Лесею Українкою в її виступах. Основна увага дослідниці

була сконцентрована на новій драмі, причому за основу аналізу беруться твори виключно західноєвропейських драматургів. Тому основні зауваження якраз стосуються текстотворення, характеру драматичних текстів, змістовно-концептуальної інформації, породженої цими текстами.

Тобто основні інноваційні прояви та трансформації Леся Українка пов'язує саме з текстом твору – тією основною ланкою, що пов'язує між собою фігури адресанта та адресата. Для неї зразком творця нової драми є Г. Гауптман, його “Ткачам” і п'єси “Міхаель Крамер” вона віддає чимало уваги. Намагаючись визначити приналежність Гауптмана до певного літературного напрямку чи школи, вона зауважила: “Меньше всего он натуралист, хотя многим сценам и выражениям в его драмах позавидовал бы сам Золя; реалист он настолько, насколько неизбежно бывает им всякий истинный художник; печать декадентизма лежит на большинстве его героев; освободительный дух неоромантизма веет во всех его сочинениях без исключения. Гауптман причастен всем современным ему школам, и все-таки он «одинокий» в литературе, подобно тому как все его главные герои «одинокі» в жизни” [43, т. 8, с. 135].

Виділяючи особливості творчої манери Гауптмана, Леся Українка аналізувала константні для його п'єс типи і мотиви, які служать розвитку ідей, важливих і дорогих для письменника, і сприйнятих ним настільки широко і тонко, що обмежитись одним твором він не в змозі: “....часто такие идеи воплощаются в одной излюбленной фигуре, которую писатель потом варьирует бесконечно, придавая ей каждый раз или новую черту, или новое положение, или новую окраску, и таким образом создавая каждый раз совершенно новый мир на старом фундаменте” [43, т. 8, с. 135].

На думку дослідниці, основним типом героя, до якого повертається раз у раз Гауптман, є “одинокий” протагоніст Чайльд Гарольд. Тема самотності в літературі не нова, її по-своєму опрацювали Байрон, Мопассан, Гейстер, Метерлінк, Ібсен. Звичайно, герої Гауптмана відмінні від літературних попередників-одинаків: “они одиноки по существу, как Чайльд Гарольд Байрона, они уже сразу являются нам такими, в их жизни нет поворотных пунктов к одиночеству, у них бывают, наоборот, поворотные пункты от одиночества к единению с

окружающими, но они не хотят, или не умеют, или уже не могут воспользоваться этими поворотными пунктами” [43, т. 8, с. 136].

Самотність стає не просто темою, а лейтмотивом, що об’єднує п’єси Гауптмана на образному, текстовому рівні, Леся Українка виділяє своєрідність самотнього героя саме у п’єсах Гауптмана. “Все одинокие Гауптмана отмечены некоей переходностью, отсутствием цельности: они не могут ни мстить, ни прощать всецело, они, как Манфред, напрасно ищут забвения.... Оттого одиноки, что стремятся к слишком тесному единению, что слишком идеальные требования ставят окружающим...” [43, т. 8, с. 138]. Ці вимоги настільки високі, що самі вони не можуть їм відповідати. “Знамение времени заключается в том, что теперешний Чайльд Гарольд не «исключительная натура», а обыкновенная человеческая личность, начинающая осознавать свое достоинство и права” [43, т. 8, с. 138].

Як бачимо, трансформацію мотиву самотності Леся Українка пов’язує з історико-соціальними змінами в суспільстві. Це пробудження особистості, пробудження “самості духу” (за Гегелем) шукає свого словесного та логічного оформлення, наукового обґрунтування. Впізнаваність і новизна – ось, на думку дослідниці, характерні ознаки стилю Гауптмана: “Драма «Михаэль Крамер» есть апофеоз одиночества и вместе с тем протест против него...совершенно новая по замыслу, фабуле и по исполнению, и все-таки Гауптман не выходит в ней из своего излюбленного круга идей” [43, т. 8, с. 139]. Мистецтво Леся Українка ставить в один ряд з працею та самотністю. “Михаэль Крамер.... создает культ искусства трудом одиночества, возводя его в теорию, ставя искусство в логическую и неразрывную связь с одиночеством и трудом” [43, т. 8, с. 140].

Незважаючи на те, що перед нами драматичний твір, дія в ньому відбувається на текстотвірному рівні. Тому текст (словесне оформлення) стає основною рушійною силою п’єси. Дія п’єси рухається не ситуаціями чи характерами п’єси, а завдяки слову, яке стає структурно й образотворчо дієвим засобом розвитку сюжету і композиції п’єси. Саме текст, на думку Лесі Українки, є тією комунікативною стратегією, що змушує глядача шукати СЛОВО, вступити в акт співтворчості з автором та завдяки цьому зрозуміти, осягнути світ і себе в цьому світі.

Таким словом, на думку дослідниці, у драмі “Міхаель Крамер” є слово “смерть”.

“...Попытка найти «освобождающее слово», освобождающее от вавилонского проклятия «одиначества», которое превращает любящего отца в тирана, ясно видящего бессилие, которое заставляет сестру быть Кассандрой... Драма заставляет чувствовать, что это слово – слово «смерть». Оно впервые заставило отца увидеть в своем сыне не только своего сына, но и сына матери, сына человеческого” [43, т. 8, с. 153].

Отже, завдяки слову світовідчуття та світорозуміння героя втягуються в орбіту універсального життя, надаючи конфлікту п’єси онтологічного звучання, людські почуття актуалізуються і стають об’єктом зображення. Така текстуалізація, на наш погляд, забезпечує літературність світовідчуття, що, усвоючергу, веде до “олітературнення” драми. Саме ця ознака, як нам здається, і стає основною у драмах Гауптмана, на що справедливо звернула увагу Леся Українка.

Свої погляди на розвиток драматургії, перспективи її руху Леся Українка виклала у статтях “Заметки о новейшей польской литературе” і “Новейшая общественная драма”. На відміну від Вороного, дослідниця пов’язала перспективи розвитку драматургії не з естетикою модерну, а з розвитком соціальної драми. У статті “Заметки о новейшей польской литературе” Леся Українка аналізує творчість С. Пшибишевського, його погляди на мистецтво, нову естетику. “Пшибишевский в своем сборнике quasi-критических статей “На путях души”, который считается манифестом польской «модерны», сам заявляет, что в его теории нет ничего нового, а есть только синтез мыслей. Попробуем изложить взгляды Пшибишевского, насколько они поддаются изложению” [43, т 8, с. 117]. Відтак Леся Українка піддає критиці “мистецтво заради мистецтва”, коли воно стає самоціллю, суб’єктивно-мовною практикою, ознаками якої є естетизм, еkleктизм, стилізація та сила, енергія, яка нічому не підкорюється. “В основу положен принцип «искусство для искусства»; искусство есть воссоздание сущности, т.е. души, притом души, где бы она не проявлялась: во вселенной ли, в человечестве или в отдельной индивидуальной душе” [43, т 8, с. 118].

Програма “льартпурльартизму”, естетизму сприймається Лесею

Українкою іронічно, адже мистецтво, позбавлене мети, трактується як абстрактне: “искусство не имеет никакой цели – оно само в себе цель, оно абсолютно, так как оно отражение абсолютного: души. Особенно низко стоит «искусство демократическое, искусство для народа». Народу не искусство нужно, а хлеб: когда у народа будет хлеб, он сам себе найдет дорогу” [43, т 8, с. 118].

Ця заувага дослідниці про мистецтво для народу і визначає, на наш погляд, її іронічне сприйняття тези “мистецтво заради мистецтва”, яку відстоює С. Пшибишевський, поширюючи її на людей мистецтва: “артист точно также не имеет никаких обязанностей и целей, ...он стоит выше жизни, всегда чист и свят, не знает ни прав, ни ограничений и ничего не признает, кроме силы, в чем бы она не проявлялась” [43, т 8, с. 119].

Абсолютна свобода позбавляє артиста та його мистецтво будь-яких прав, вона, на думку дослідниці, неможлива. Тому мистецтво як самоціль, як абсолютний спосіб пізнання абсолютної душі – абсурд. Драма, як і будь-яке мистецтво, на думку Лесі Українки, повинна бути суспільною. Тому, як бачимо, дослідниця окреслює головну мету, якій повинна служити театральна справа: “Общественная драма в новейшем смысле этого термина, – т.е. драма массы, драма борьбы разных общественных групп между собой – есть создание последних десятилетий XIX в.” [43, т 8, с. 229].

Отже, заперечуючи тезу мистецтва заради мистецтва, Леся Українка натомість пропонує концепт *суспільної драми*. Витоки, джерела, елементи такої драми вона вбачає в давньогрецькій трагедії, де громадська боротьба представлена як особиста драма або під маскою алегорії. В інтермедії середньовіччя політичне суспільне протистояння виражене в карикатурній формі, а у драмі XIX ст. натовп є лише тлом для головних персонажів. Але ж це не просто натовп, а зібрання окремих індивідуальностей: “В первый раз серьезное отношение к толпе как выдающемуся элементу драмы мы встречаем у Шиллера.... Но это исключительная, необыкновенная толпа, состоящая почти сплошь из героев, выражающих самые возвышенные чувства самым возвышенным стилем. И все же она не самостоятельна” [43, т 8, с. 230].

Авторка звертає увагу на змістовий аспект нової драми, яка зазнає трансформацій як на структурному, так і на образному рівні: “... именно

в драме, где наиболее проявилась демократическая идея, толпа впервые была выдвинута на первый план и даже идеализирована, как не случайность и то, что роль ее при всей обширности, не выяснена и запутана... Идея просвещенного деспотизма и мессионической роли гениев среди толпы слишком доминировала тогда над идеей о свободном, самоуправляющемся народе” [43, т 8, с. 230].

Аналізуючи нову соціальну драму, Леся Українка вказує на її специфічні, відмінні ознаки, які по-новому трактують натовп, народ як образ, і це репрезентує, на нашу думку, втілення стратегії “олітературнення”. Адже ця риса – образність, яка є здатністю тексту до появи, творення у реципієнта різних вражень і уявлень. Образність може бути й опосередкованою через художні тропи та фігури, які забезпечують семантичні літературні трансформації тексту. Суттєво й те, що образ натовпу, народу дослідниця намагається проаналізувати впродовж різних літературних епох та стилів, виділяючи характерні риси цього образу для кожного періоду: “Романтическая драма в начале XIX века, разрабатывая тему борьбы личности против среды, освещала всесторонне только личность, а среду... изображала какой-то темной, однообразной, хотя подчас капризной стихией, подчиненной непонятным, неправильным и бессмысленным приливам и отливам” [43, т 8, с. 231]. На противагу цьому “новейшая общественная драма основывается на принципе антагонизма между общественными слоями или группами” [43, т 8, с. 232].

Пов’язуючи походження нової соціальної драми з давньою сатиричною комедією, Леся Українка бачила їх споріднюючу мету: “Цель такой пьесы – исправление нравов данной среды в рамках существующего строя при помощи только морализирующей проповеди, критика самих учреждений, она стремится понять и выяснить причины общественных антагонизмов во всей ширине и глубине” [43, т 8, с. 233].

Таким чином визначається мета нової соціальної драми, яка забезпечує функціональну сторону п’єси – визначає характер структурно-композиційних трансформацій, образну своєрідність нової драми. Зразками таких перехідних п’єс Леся Українка вважає п’єси Г. Ібсена та Б. Бйорнсона, виокремлюючи в першого викривальний характер, нову форму та композицію (однак за ідейною спрямованістю, на її гадку,

драми Г. Ібсена тяжіють до старого типу: “Особенности драм Ибсена: 1. Художественный талант не превратил их в диалогическую проповедь. 2. Обличает, драмы похожие на суд, где заранее известен приговор. 3. Новаторство формы и внешних приемов. 4. По идеям принадлежат к драмам старого типа, герои доминируют над толпой” [43, т 8, с. 234]. Отже, у драмах Г. Ібсена Леся Українка виділяє традиційне – ідейну складову і нове – форму та структуру п'єс, що свідчить про новий характер спілкування автора з аудиторією читачів / глядачів.

Першим творцем нової соціальної драми, на переконання Лесі Українки, є Гауптман. Аналізуючи його “Ткачів”, дослідниця виділила такі новаторські ознаки п'єси, “зразка” нового стилю: а) “Тщательная отделка деталей, каждая из которых вполне индивидуальна... и их невозможно смешать между собой...” [43, т. 8, с. 235]; б) “Ткачи и ткачихи Гауптмана сохраняют до конца особенности своих характеров...” [43, т. 8, с. 235]; в) “...герои все те, в лице которых толпа переживает все перипетии страдания и борьбы” [43, т. 8, с. 236]; г) “...неоромантизм с его стремлением к освобождению личности в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных, т.е. признаются ее права в литературе, ... личность наделена своим личным характером, имеет интерес сама по себе, таким образом уничтожается толпа как стихия и на место ее ставится общество, т.е. союз самостоятельных личностей. С этого момента начинается общественная драма в полном смысле этого слова” [43, т. 8, с. 237]; д) “Ни один из ее членов не герой ни по характеру, ни по положению, но вся она вместе героична, потому что ее страдания превышают меру человеческого страдания и судьба ее слишком трагична для обыденной жизни” [43, т. 8, с. 236].

Як бачимо, Леся Українка трактує натовп не як стихійне утворення, а як спілку самостійних особистостей, індивідуальностей. Тому зрозуміло, що нова соціальна драма для неї – не звертання до соціальних проблем, а інтерес в першу чергу до особистості, яка є частинкою суспільства та своєю неповторністю, оригінальністю забезпечує рух суспільства вперед. Тому функціональність таких п'єс є проявом “олітературнення” драми, адже світ у ній представлено різними типами дискурсів, зрозуміти які можна тільки у співвіднесенні з іншими мовленнєвими жанрами, аксіологічними, філософськими, історичними і

соціальними питаннями.

Аналізуючи нову соціальну драму, Леся Українка, на наш погляд, актуалізує ідею структури, всі складові якої підпорядковані. Тому “олітературнення” і є тією ознакою, що структурує текст драми, виступає літературною ознакою, кваліфікацією тексту, проявляється в традиції та здатності до трансформації.

Отже, “олітературнення” як комунікативна стратегія в літературознавчих дослідженнях Лесі Українки може бути проаналізована не як внутрішня властивість драматичних текстів, постійна, “вроджена” їх риса, а як інтегрована складова, корелят інтенцій віднесення до тексту, що прихований за системою обов’язкових суспільних норм і правил. Комунікативна стратегія “олітературнення” забезпечує вписування драматичного тексту в смислову структуру дискурсу, який має хронологічно-національну, хронотопну й образну прив’язаність.

Леся Українка закликала ставити на українській сцені твори відомих майстрів світової сцени. У статті “Про театр” вона наголошувала: “Ми прагнемо бачити на театральній сцені твори преславних письменників тих народів, що випередили нас своєю культурою; ми прагнемо бачити нові п’єси українських авторів, такі п’єси, щоб у них малювалося життя всіх частин, усіх станів, усіх шарів нашого народу, ... щоб театр... розширював наш розумовий видокруг, освітлював ті питання, що турбують душу інтелігенції наших часів” [43, т. 8, с. 261]. І це у час, коли у газеті “Рада” писалося, що “наші уславлені театральні діячі, коли й виставляють тепер під натиском української інтелігенції п’єси, перекладені з чужих літератур, то вибирають такі, що самі підходять під звичайний лад старих українських п’єс” [43, т. 8, с. 261].

Отже, ставлячи за зразок кращі твори світової драматургії, дослідниця прагне стимулювати появу нових п’єс в українському театрі, що забезпечить включення вітчизняної драми в світовий театральний процес. Поява таких п’єс на нашій сцені свідчитиме про залучення української драми в загальноестетичні процеси символізації художньої образності, візії світу, експериментування. Все це, на наш погляд, є проявами комунікативної стратегії “олітературнення”, які

можемо виявити у теоретичних виступах Лесі Українки та українській драматургії кінця XIX – початку XX ст.

2.4. Стратегія “нового театру” у розвідках Миколи Вороного

Межа століть завжди постає рубіконом, що породжує хвилю літературних дискусій, діалогів, сутічок. Ним є в українській літературі кінець XIX – початок XX ст., доба, яка протиставила традиційному реалізму модернізм у його відгалуженнях. Літературний дискурс на перетині XIX–XX ст. свідчить, за висновком М. Хорошкова “про кризу народницької ідеї літературної творчості й пошук нових ідей” [433, с. 95]. Дискурс модернізму, його завдань, мети й естетики є актуальною науковою проблемою навіть за наявності низки ґрунтовних і цікавих досліджень Я. Поліщука [328], Т. Гундорової [101], О. Забужко [161], С. Павличко [315], М. Моклиці та ін. Стосовно драматургії цього періоду досить змістовними є роботи С. Михиди [280], С. Хороба [432], Т. Свербілової [362], Н. Малютіної [267], Л. Скорини, Р. Тхорук [399]. Але ці дослідження торкаються переважно особливостей драматичного тексту, новаторства певних драматургів і лише частково – питань рецепції, аналізу драматичних творів.

Постать Миколи Вороного цікавила дослідників переважно дотично, а його якраз і треба вважати апологетом української модерністської естетики як у ліриці й ліро-епіці, так і в драматургії. М. Вороний заявив про себе як критик, письменник, публіцист, мистецтвознавець, тому логічним є той факт, що його творча діяльність стала предметом наукових студій та розвідок Г. Вєрвеса, О. Калінчука, В. Кузьменка, В. Колкутіної, В. Кшевецького та ін. Його театрознавчі виступи постали під впливом нових історико-мистецьких віянь і присвячені новій драмі.

Аналізуючи критично-театральний доробок М. Вороного з погляду комунікативістики, спостерігаємо: автор протиставляє традиційній тоді для української народницької ідеї літературній творчості з її служінням громадській справі – естетику модернізму з його культом надземної краси, зверненням до естетичного ідеалу, внутрішнього світу людини. Його лист 1901 р., надрукований у ЛНВ, є свого роду першим маніфестом українського модернізму. “Хотілося

б творів, – пише митець, – хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свободною ідеєю, з сучасним змістом, ... де було б хоч трохи філософії, де б хоч клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглибною таємничістю...” [71, с. 472].

Висуваючи тезу нового мистецтва, М. Вороний ставить питання і про новий український театр, його призначення, мету, репертуар, авторство і публіку. Отже, всі складники комунікативного акту розглядаються та аналізуються дослідником у збірці статей “Театр і драма”. Простежуючи становлення і розвиток театрального мистецтва взагалі, і українського зокрема, автор виділяє принаймні дві його функції: “У справі національного відродження наш театр ще недавно вів вперед, він був майже єдиною, можливою за російських обставин формою для популяризації української ідеї” [71, с. 154]. Як бачимо, виховна, ідейна роль нового театру ніяк не заперечується дослідником. Тобто можна вважати, що йдеться про плинність традицій українського театру, коли він є не стільки засобом розважання публіки, скільки місцем виховання глядацької аудиторії.

Визначаючи проблеми українського театру, дослідник вказує на функції, які театр повинен реалізувати: “... oprіч виконування безпосередніх завдань високого і чистого мистецтва, нести ще й національно-культурну місію – впливати на виховання сих народних мас в національно-демократичному напрямі” [71, с. 144]. Отже, виділяючи естетичну та виховну як основні функції українського театру, дослідник вважає їх провідними для залучення публіки до театру. Можемо констатувати, що мету сучасного театру М. Вороний трактує у двох аспектах: естетичному та ідейно-виховному.

Мета передбачає вибір комунікативної стратегії для втілення, враховуючи специфічний характер складників комунікативного акту. Будь-яка комунікація, як відомо, починається з адресанта, стосовно ж драматичних творів доцільно говорити про фігуру адресанта. Адже для драматичного твору, що одночасно реалізується засобами художньої та сценічної комунікації, фігура адресанта вміщуватиме в собі, ніби компенсуючи, доповнюючи одну іпостась іншою, автора, режисера, актора. Така багатоаспектність фігури адресанта реалізується в драматичному творі, на що вказує дослідник.

Однак при розмислі над проблемою науковець констатує брак в нашому театрі акторів, драматургів і публіки. М. Вороний звертає увагу на дволикість фігури адресанта (автор і актор) та різні їхні функції: “написану драму і скомпоновану симфонію: вони мають своє самостійне, самоцільне значення, як твори художні, і так само належать до мистецтва статичного... окрема властивість, їх можна трансформувати, перенести з сфери мистецтва статичного у сферу динамічного мистецтва, тобто грати, виконувати на сцені. З того моменту як драма переходить на сцену, вона вступає у нову фазу, перестає бути “писаною” і стає “творимою”. Інша сфера мистецтва вимагає іншого творця, і от замість автора виступає нова особа – актор. Він, безперечно, самостійний художник, творець сценічних цінностей” [71, с. 47].

Актор не просто відтворює авторський текст, а вдається до гри кодів, декодування авторської інтенції відповідно до свого світосприйняття, розуміння, прочитання. Автор і актор виконують при цьому різні завдання. З того, що є в “написаній” драмі і що належить творчості драматурга, актор робить те, що “повинно бути”, що лежить за межами літературного твору і що належить особистій творчості актора – він дає “твориму дію” [71, с. 47-48]. От власне виявити цю “ненаписану драму” і є завданням актора.

Отже, маємо дволикість фігури адресанта, яка забезпечує виконання різних комунікативних функцій, що є вимогою часу: “Силою нової культури ми змушені прокладати шлях у сферу філософічно-естетичної абстракції. Новіший час розриває акторові рамки його динамічного мистецтва, вимагаючи від нього... самостійної філософічно-художньої праці, що виявляла б на сцені скриту, ненаписану трагедію життя... індивідуальна творчість актора мусить бути і в означеній певним робом залежності від автора, персонажа п’єси і умовно-сценічного оточення (декорацій, обстановки тощо)” [71, с. 49].

З “писаної” драма стає “творимою дією”, тобто художня комунікація переходить у сценічну. Різноманітність тексту і дволикість фігури адресанта забезпечується поєднанням у драмі різних видів комунікації – літературної та сценічної. “Як художній літературний твір, обрахований на читача, драма вже виконує своє високе призначення, та

для творчості актора є тільки схемою з відповідним текстом” [71, с. 49]. Як бачимо, актору в “новому” театрі М. Вороний надає особливого значення, вказуючи на необхідність розвитку акторської техніки, сценічності мовлення та поведінки, а не просто наявності гучного голосу. “Стимул творчості, таланту – вибух екстазу, святе натхнення, сим тільки й можна запалити душі глядачів, злити їх одними, спільними всім думками і почуваннями і піднести до найвищої гармонії і краси. “Паном моменту” буває великий актор, якому театральне мистецтво дає найбільше потрібних засобів, щоб виявити свою величезну силу над юрбою” [71, с. 159]. Отже, актор і є тією ланкою, що перетворює літературний текст у сценічний. М. Вороний надає актору в новій драмі першочергове значення у творенні дії, порівняно з автором. Фігура адресанта включає в себе ще й режисера. У творчому тріумвіраті (автор – режисер – актор) домінуючу роль грає режисер, пасивну – автор, активну – актор [71, с. 50]. Отже, М. Вороний визначив адресанта як тріумвірат, який має свої функції в перебігу комунікації з глядачем.

На правильну думку М. Вороного, адресанта з адресатом пов’язує “сцена,... вона є та форма, що вбирає в себе зміст п’єси,... конкретизує життя духу,... утворює місце дії” та “... повинна мати відповідні засоби для втілення в конкретних образах єдиного настрою або лейтмотиву актора” [71, с. 51]. Отже, сцену можна вважати тим елементом, який художню комунікацію переводить у сценічну, тобто писемний текст постає сценічним втіленням. “Сучасна сцена ускладнила свої завдання... наслідком зміни характеру літературно-художньої творчості” [71, с. 51].

Вказуючи на соціальну природу театру, його вплив на почуття і настрої (театр об’єднує людей, “він – гіпноз, свого роду колективна сугестія” [71, с. 54]), М. Вороний прагне сформулювати нові завдання для театру. При цьому у своїх міркуваннях він спирається на думки Л. Толстого, Г. Фукса та доводить, що новий театр прагне *theatraliser le theatre* – ретеатралізувати театр, що веде до появи нових театрів і нових експериментальних технік, нових спроб спілкування з публікою. М. Вороний робить спробу виділити основні течії сучасного йому театру: “неореалістичну, що вже більш-менш знайшла свою форму, і загально символічну, що ще не вийшла зі стадії шукання” [71, с. 57]. Думка митця про “ретеатралізацію театру” здається нам слушною, адже

вона і є тією підвалиною, що забезпечує “олітературнення” драматичних творів кінця XIX – початку XX ст. “Ретеатралізація” – це зменшення видовищності та сценічності театрального дійства, стилізація та залучення особливостей ліричних та епічних форм до драми. Звичайно, що “ретеатралізація” призводить до родо-жанрової дифузії, а потім – і до розмивання особливостей драми як роду.

Отже, “олітературнення” стає не просто особливістю, а комунікативною стратегією “нової драми”, про що свідчать праці М. Вороного. На характер комунікації драматичного твору, на його переконання, впливають два чинники: “драматична література і публіка” [71, с. 109]. Тобто автор актуалізує поняття драматичного тексту, специфіки його творення, ідейної залежності від світогляду драматурга, виокремлюючи ту особливість, що драма найскладніша з усіх родів літературно-художньої творчості, адже “має вузькі межі літературних, психологічних завдань, залежить від вимог сценічної архітекτονіки, діалогічної форми твору, порівняно невеликого обсягу” [71, с. 110]. Аналіз розвитку і становлення української драми привів М. Вороного до визнання: п’єси Котляревського, Квітки “появлялися спорадично”. Тому “початком справжньої української драми, що стала служити потребам театру, як постійної поважної інституції, треба вважати кінець 80-х, а властиво 90-ті роки минулого століття. Власне в тій добі починають писати і виставляти на сцені свої п’єси корифеї української драми М. Кропивницький, М. Старицький, І. Тобілевич (Карпенко-Карий)” [71, с. 132]. Ця думка М. Вороного є для нас досить плідною, адже саме в цей час п’єси українських драматургів починають поступово набувати ознак “олітературнення”, які є новою комунікативною стратегією української драми.

Звичайно, обмежена суворими рамками цензури, з одного боку, з іншого – вона формувалась під впливом російської драми. Однак цей вплив, як зазначає М. Вороний, “міг бути переважно технічного характеру – власне щодо драматичної форми твору і загального літературного напрямку його”, адже на сценах “всевладно панувала мелодрама” [71, с. 131]. Однак, як не без підстав зазначив дослідник, українська драма, для якої добре підходили “простонародні сюжети, обмежені обсягом кохання і родинного життя, які *volens nolens* мусили тоді опрацьовувати наші

драматурги” [71, с. 133], пішла іншим шляхом – мелодрами, яка не сліпо наслідує французько-російську, а прагне розвиватися по-новому. Як приклад, М. Вороний навів ранні п’єси М. Кропивницького, де спрощується фабула, складні перипетії змінюються співами і танцями, а моральна ідея в основі п’єси залишається. Такі п’єси, на думку дослідника, мало що дають і для розуму, і для душі, адже на сцені з’являються не живі люди, а трафаретні персонажі, “сюжетні ролі” [71, с. 134].

Дозволимо собі не погодитися з думкою М. Вороного, адже М. Кропивницький уже у перших п’єсах намагався створити галерею нових образів, які постають в реаліях тогочасної української дійсності: збирачі податків, багаті селяни, робітники-найманці тощо. І та серія колоритних типів і характерів, яка постає у другий період творчості М. Кропивницького, підготовлена саме ранніми п’єсами драматурга. Крім того, бажання переборення мелодрами, її елементів неодноразово відзначалось дослідниками творчості М. Кропивницького (Л. Скорина, Н. Малютіна, П. Киричок).

Особливу увагу М. Вороний приділив творчості І. Карпенка-Карого, “батька реальної драми і комедії характерів” [71, с. 134]. Серед прикмет його п’єс М. Вороний виділив такі: це галерея нових і цікавих образів, художня діалектика, характеристичні образи, соціальний характер п’єс, особливо на історичну тематику, де відчувається вплив В. Шекспіра. М. Вороний спостеріг, що ознаки соціальної драми, яка робить перші кроки на Заході, в нашій літературі виявились “цілком самостійно... з тою лиш різницею, що через цензурні умови її довелося перенести з сучасності у далину минулого” [71, с. 135]. Проаналізувавши репертуар тогочасного українського театру, М. Вороний констатував: “старі драматурги М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий – помирали, а надію маємо на Винниченка, Лесю Українку, Старицьку-Черняхівську, Черкасенка, хоча загалом українському театрові добрих драматургів бракує” [71, с. 137].

Із здійсненого М. Вороним аналізу українського репертуару тогочасного театру випливають висновки: 1) з жанрового погляду основним різновидом п’єс є мелодрама. Однак, починаючи з п’єс М. Кропивницького, руйнується її основа, в українських авторів зберігається переважно формальна її специфіка. На сюжетно-

композиційному та образному рівнях відбувається її естетична ревізія; 2) з'являються твори з ознаками соціальної драми, цілком самостійні, не позначені впливом західноєвропейської літератури. Це переважно історичні п'єси, де сучасність маскується за історією; 3) традиційність, включення української драматургії в світовий літературний процес, що знаходить вияв в алюзійності на твори В. Шекспіра, М. Островського тощо.

Все це засвідчує “олітературнення” драми як однієї з основних комунікативних стратегій тогочасної української драматургії. Однак з комунікативного погляду важливий і адресат, тобто публіка, якій драматичні тексти можуть бути цікавими. Розділ IV “Театру і драми” М. Вороного присвячено саме публіці. На жаль, “під натиском буржуазного світогляду, під впливом смаків публіки загальний рівень драматичної творчості і театрального мистецтва впав надзвичайно низько” [71, с. 140]. Звідси завдання сучасного театру – “визволитися з-під впливу буржуазії і зробитись доступним, коли не всьому народові, то принаймні широким народним масам” [71, с. 141].

Дивлячись на театр як інститут спілкування з публікою, М. Вороний підкреслив: автор звертається до публіки за допомогою свого твору, тобто тексту. А він із комунікативного погляду виступає “незамкненою структурою” стосовно читача / глядача. Тобто текст (п'єса) забезпечує діалог адресанта та адресата. Тому роль адресата (публіки) в комунікативному акті вельми вагома.

“Театр дає тільки натяки, тасмничі настрої, вгадати їх – се завдання глядача” [71, с. 58]. Для такого театру важливою є стилізація як прояв “олітературнення” п'єси, бо це ідея умовності, узагальнення і символізму [71, с. 58]. Показове бажання відтворення умовності, символізму, спроби узагальнення відрізняють новий від “старого” театру, уможлиблює залучення до драматичного твору елементів та художніх прийомів інших родо-видових характеристик та ознак, що стає причиною руйнації традиційного канону драми як виду мистецтва. Таке залучення до драматичного твору ознак інших літературних родів і видів призводить до взаємопроникнення одного роду літератури в інший, дифузності жанрових різновидів драми, трансформацій образно-тематичного плану та до появи нових “скомплікованих”

(І. Денисюк) жанрів. На нашу гадку, ці особливості і пояснюються “олітературненням”, що перетворилося на визначальну комунікативну стратегію української драми кінця XIX – початку XX ст.

М. Вороний підкреслив, що текст п’єси в написаному варіанті є статичним мистецтвом, яке завдяки сцені, режиссеру й акторам трансформується в динамічне мистецтво. Тобто “мистецтво з сфери первинного художника, що вже колись пережив свій твір, переходить у сферу другого художника, що його тепер переживає. Тут відбувається трансформація мистецтва статичного в динамічне” [71, с. 46]. При цьому текст п’єси забезпечує культурний діалог автора та публіки (читач / глядач), що містить інтерпретацію, декодування, художнє сприйняття світу, завдяки чому і відбувається комунікація.

Початок XX ст., на переконливу думку М. Вороного, характеризується появою нового типу драми, цілком відмінного за своєю природою художнього тексту. Називаючи таку драму неореалістичною, М. Вороний убачав серед її чільних творців Ібсена, Виспянського, Гауптмана, Чехова, “і оце недавно до їх кола прилучився і наш В. Винниченко. Вони утворили нову концепцію драми, дали їй іншу будову і характер” [71, с. 165]. Інноваційність таких п’єс дослідник пов’язав із тим, що нова драма показує боротьбу індивідуума з собою, це драма почувань, перечувань, докорів сумління, неспокою, “вагання волі, ляку і жаху; се страшний образ кривавого побоїща в душі людини... в психологічній концепції, інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план” [71, с. 166].

Таку модерну драму М. Вороний номінує драмою “живих символів”, зазначаючи: вона приходить на зміну неореалістичній течії, та вслід за Ш. Бодлером, С. Пшибишевським постулює, що предмет поезії не істина, а вона сама. Нова драма відрізняється й архітектонікою: “без голосових ефектів, без монологів, натомість з силою психологічних нюансів, далі ірреальність деяких сценічних настроїв – все се збиває автора з пантелику, робить цілком безпорадним” [71, с. 72].

Осмислюючи структурні особливості “нової драми”, М. Вороний вирізняв структурні зміни: відкидається монолог, дія ведеться переважно в діалогах, немає розлогих повістувальних про минуле життя чи вдачу героя, штучних ефектів, зовнішнього комізму і внутрішнього драматизму. Навзамін маємо “повільне зростання внутрішніх настроїв,

конфлікт протилежних переживань, психологічні афекти: завіса опускається в мить досягнення найвищої напруги драматичної колізії – це перспектива переживань майбутності” [71, с. 166].

У новій драмі монолог замінювався “живим символом”. “Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту, – і все має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну... Ся постать з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна тратити враження таємничості, або якогось скритого і глибокого значення” [71, с. 169].

У процесі аналізу п’єси “Брехня” як взірця такої драми дослідник, поєднуючи підходи до неї як до літературного тексту і сценічного явища, посутньо схарактеризував суттєві риси манери В. Винниченка: він “творить інтуїтивно, – мислить образами, живими символами, не голими розуміннями” [71, с. 169]. У нього “...мораль стає ярмом, і Винниченко намагається зірвати його. “Брехня”... – цікава проблема, оригінальна драматична композиція” [71, с. 170]. М. Вороний зауважує, що говорить про п’єсу як твір літературний, розглядаючи її разом з тим і в призмі сценічній [71, с. 170].

Цінно, що п’єса вивчається в аспекті художньої комунікації, що забезпечує своєрідне та нове трактування сюжетно-композиційної та образної її специфіки. Занурення у психологію протагоніста, його душевну глибину уможливила нова письменницька метода. Так, “... автор внутрішню боротьбу Наталії Павлівни виніс з її душі на білий світ, втіливши у двох образах – її самої і Івана Стратоновича, що дало можливість виявити найбільші глибини психології героїні. Се є новий метод в техніці сучасної психологічної драми” [71, с. 179].

Поглиблення художньо-людинознавчого підходу допомогло авторові сконцентруватися на психологічних глибинах образу, піддати епічний елемент драматургічній інтерпретації, що маркує стратегію “олітературнення” нової драми. Завдяки епічним елементам інтрига та зовнішні обставини, побутові сцени стають у п’єсі другорядними: “... інтригу, зовнішні обставини і побутові ознаки усунено на другий план і служать вони побічно тим же психологічним завданням, ускладнюючи драматичну колізію” [71, с. 189].

Стратегія “олітературнення” драми вплинула і на характер мовлення

персонажів, що спричинилося до заміни довгих монологів діалогами героїні з “живим символом”, редукції монологів-оповідань (“докладів”) про минуле дійової особи.

Тож із приводу статей М. Вороного про український театр слід констатувати: автор побачив у сучасному йому українському театрі не лише явища занепаду і виснаги, а й процес переродження, що дає поштовх до розвитку як соціальної драми, так і драми нової, символічної. Саме остання (зокрема драма “живих символів” В. Винниченка “Брехня”) найбільше цікавила дослідника, і він аналітично заглибився в її риси. З погляду “олітературнення” дослідник відніс до специфічних ознак нової драми поглиблення психологізму (внутрішнє протистояння героя постає в іншій іпостасі “живим символом”, що є проявом родової дифузії драми); введення в текст п’єси епічних та ліричних елементів. Це розхитує звичну структуру п’єси, бо ж інтрига, колізії стають другорядними, а на перший план виходить діалог персонажа з собою, до якого залучається й глядач/читач. Цим розширюються межі комунікативного акту, публіка через посередництво сценічно втіленого драматургічного тексту залучається автором не просто до споглядання, а до активної участі в комунікації.

Завдяки “олітературненню” як стратегії драматургічних текстів відбуваються трансформації традиційної комунікативної моделі. Адресант вміщує в себе не тільки постать автора, а й режисера, актора, які в певні моменти трансформації писемного тексту в сценічний драматургічний можуть передавати першість один одному. Фігура адресата (читача / глядача), на випереджаючу свій час думку М. Вороного, також передбачає не лише споглядання, а й залучення, співучасть у дії п’єси. Дослідник правомірно наголосив: враховуючи смаки публіки, її соціальний та національний склад, не можна нехтувати виховною функцією театру: він має розвивати публіку характером репертуару, видами п’єс, які ставились. Аналіз в аспекті комунікації драматургічних текстів, ланок єднання адресата з адресантом, призвів М. Вороного до ідеї про поєднання в репертуарі оригінальних п’єс українських драматургів і перекладних творів.

У плані ж структурно-композиційному сучасна драма, на думку М. Вороного, повинна перебороти мелодраматичні ознаки, застарілий

етнографічний побутопис, стати на шлях нової драми – психологічної, драми “живих символів” “театру настрою”. За такого підходу руйнується звична схема побудови драми, інтрига та зовнішня дія стають не основними, натомість на перший план виходить внутрішній стан героя, його боротьба з самим собою. Ці структурні зміни п’єси естетично переорієнтовують усталений драматургічний канон, сприяють розхитуванню й модернізації традиційних жанрових форм та є свідченням комунікативної стратегії “олітературнення” п’єс українських драматургів кінця XIX – початку XX ст.

Висновки до II розділу

Визначаючи драму як висловлювання, що враховує поетику драматичного слова та театральну-літературну природу драми, останню визначаємо в кінці XIX – на початку XX століття як таку, де переважають літературні тенденції над драматичними, театральними. “Олітературнення” драматургічних текстів є новою комунікативною стратегією драми, свідченням її нового сприйняття у культурному поступі. Комунікативна стратегія “олітературнення” – це спроба, спроможність створення нової картини світу крізь призму літературних прототипів на основі відомих літературних текстів, які є базою нових формотворчих, текстотворчих експериментів. Комунікативна стратегія “олітературнення” сприяє розширенню тематики й проблематики драматичних текстів, забезпечує текстуальні зміни репертуару українських театрів.

Комунікативна стратегія “олітературнення” уможливило зв’язок драматичних текстів Лесі Українки зі світовою літературно-театральною традицією, що знаходить відображення в її теоретичних дослідженнях з питань історії української драматургії, трансформації драматичних жанрів в українській і світовій драматургії в контексті літературних напрямків і стилів.

У драматургічних текстах рубежу XIX – XX століття проявляється авторська присутність, що є ознакою нової драми, що в свою чергу веде до дифузії жанрів, літературних родів, зростання оповідності, а це порушує центричність, зменшує сценічність п’єс. Крім того, зазначена стратегія “олітературнення” веде до незавершеності вирішення

конфлікту та до епізації драми.

У п'єсах “корифеїв” театру стратегія “олітературнення” сприяє розхитуванню жанрових канонів, ліризації та епізації тексту, поглибленню психологізму.

П'єси “корифеїв” театру завдяки комунікативній стратегії “олітературнення” є перехідним явищем від реалізму до модернізму, в них прослідковуємо трансформацію образної системи (трагізм і приреченість персонажів), послаблення етнографізму.

У критичних статтях Лесі Українки про драму, її розвиток людські почуття стають об'єктом для роздумів, тобто текстуалізуються, що є свідченням літературності світовідчуття. Авторка інноваційні трансформації пов'язує саме з текстом твору, який є єдиною ланкою в комунікативному акті. Слово, за переконанням Лесі Українки, стає структурно й образотворчим, дієвим засобом розвитку сюжету і композиції п'єси.

М. Вороний комунікативну стратегію “олітературнення” пов'язує з фігурою адресанта, яка включає не лише автора реального, а й автора-функцію, актора, режисера, сценариста тощо. Текст драми зазнає трансформацій на структурному рівні, що веде до збільшення ваги внутрішніх настроїв, переживань, психологічних ефектів. Символічність та настроєвість – ось основні критерії нової п'єси, на погляд М. Вороного.

“Нова драма” завдяки таким п'єсам змінює репертуар, розвиває і виховує глядача, залучаючи його до безпосередньої участі у комунікативному акті.

Розділ III.

ТЕКСТУАЛІЗАЦІЯ ДРАМАТИЧНОГО МИСЛЕННЯ ЯК КОМУНІКАТИВНА СТРАТЕГІЯ

3.1. Інтертекстуальність як основа творення тексту

Теоретико-літературознавчий термін *інтертекст* має чітку хронологічну визначеність появи та конкретного автора. Цей термін запропонувала і ввела у використання Ю. Крістева у книзі, виданій у 1969 р. Термін не виник на голому місці, його поява пов'язана з компаративістикою. Історію літератури також цікавить, звідки узяті ті чи інші елементи досліджуваного твору, а інтертекстуальність виявляє місце, роль даного елемента у структурі твору, семантичній, композиційно-сюжетній організації тексту. Тому інтертекстуальність включає стосунки з творами, які стали структурним значеннєвим елементом літературного “продукту”. Ці стосунки очевидні і прозорі для читача, розраховані на його впізнавання.

Підґрунтям теорії інтертекстуальності, у першу чергу, є теорія діалогічності М. Бахтіна. Вона забезпечує інтертекстуальність завдяки категоріям автора та реципієнта, де автор є не лише творцем, а й читачем, а реципієнт “не тільки читачем, а й творцем тексту, тому письмо є способом читання” [223, с. 427-437]. Розширюючи думку Ю. Крістєвої, можемо ствердити, що завдяки інтертексту відбувається нарощення смислів тексту, а процес читання ускладнюється, перетворюється на процес читання-письма для реципієнта. Таким чином динаміка смислу літературного слова уможлиблюється завдяки втягненню останнього в літературний загальний дискурс, який є “місцем перехрещення текстових площин, як діалог різних видів письма – самого письменника, отримувача (чи персонажа) і, нарешті, письма, яке формується нинішнім або попереднім контекстом” [223].

Інтертекстуальність, отже, реалізується на рівні всього тексту, є його характеротворчою ознакою, яка пов'язує різні неоднорідні тексти гіпотетично, часово, просторово і надає їм ознак одночасності та сучасності, вводячи їх у культурно-літературний дискурс.

Тому, повертаючись до теорії діалогічності М. Бахтіна, констатуємо: остання розуміється ширше, ніж інтертекстуальність. Адже до інтертекстуальності належить те, що дослідник визначав як стилізацію,

тобто наслідування мови іншого засобами власної мови. При цьому вчений не розрізняв внутрішню діалогічність та діалогічність, яка пов'язує висловлювання з іншими, тобто не виділяв різних рівнів будови тексту, де принцип діалогічності реалізується. Генетично пов'язана з теорією діалогічності М. Бахтіна, інтертекстуальність, однак, не є деталізацією останньої, бо має свою проблематику, об'єкт та предмет дослідження, тому утворює самостійну сферу літературних дослідів.

Цв. Тодоров визначив літературу як дискурс “у просторі існуючого слова” [396], – кожен текст виростає, постає на інших текстах, а не в текстовому/словесному вакуумі. Тобто зв'язок тексту з іншими мислиться як іманентна характеристика. Інтертекст є свого роду посиланням на попередні тексти, елементом значеннєвої будови тексту. Тобто відбувається семантична активізація іншого тексту, де превалює текст, який посилається, а актуалізація тексту, на який посилаються, є вторинною. Тут є змога, певно, говорити про інтертекстуальні жанри. Слушною вважаємо думку М. Гловінського, який підкреслив: типи літературних висловлювань, для яких інші тексти стали головним диференційним чинником, тобто пародія, пастиш, травестія, парафраза, бурлеск, свідчать про інституалізацію інтертекстуальності [394, с. 292]. Однак ці інтертекстуальні жанри треба відділяти від власне пародії, пастишу, де вони є метою. У випадку, коли їх визначаємо як інтертекстуальні жанри, вони є не метою, а засобом для створення нового оригінального тексту, де посилання на зразки є важливим фактом, але не кінцевим пунктом, співчинником значення, сенсу тексту.

Осмисливши студії Ю. Крістєвої [223], Р. Барта [18-22], Цв. Тодорова [394], Н. Панкова, М. Шаповал, М. Руденка, присвячені проблемі предмета інтертекстуального дослідження, стверджуємо: 1) дослідження інтертекстуальності полягає не стільки у висвітленні типів висловлювання, де вони є не засобом, а метою, скільки у виявленні, з'ясуванні функцій; 2) аналіз значень інтертекстуальних висловлювань у складній тканині тексту, де основною метою є не ігрове “наслідування”; 3) інтертекстуальність не є жанровою характеристикою твору, хоча деколи вона є обов'язковою характеристикою жанру; 4) відкрита форма твору дає можливість творення колажних та монтажних текстів; 5) інтертекстуальність виражається усвідомленою позицією

автора/наратора впродовж усього тексту (хоча деякі з дослідників, як М. Шаповал, вважають її текстовим модусом, тобто “інтенцією самого тексту” [146]); 6) інтертекстуальне посилання є свідомим авторським посиланням.

Визначаючи інтертекстуальність не просто авторською стратегією, а структурним елементом тексту, його модусом, стверджуємо, що вона може корегувати авторські настанови і творити власну стратегію зв’язків з іншими текстами (звичайно, через автора, відшукує ж її реципієнт). Тобто текст постає перед останнім як самодостатній, відокремлений від автора і читача, але існує лише у взаємозв’язку з ними, за твердженням М. Бланшо [45, с. 212]. Цілком логічним при такому розумінні інтертекстуальності як текстової категорії є аналіз контексту, адже це він допомагає встановити функції, смисли, значення інтертексту.

Отже, вищезазначені особливості складають предмет дослідження інтертекстуальності, яку одні дослідники пов’язують із категорією наратора, інші вважають текстовою категорією. У цьому дослідженні стоїмо на тій позиції, що інтертекстуальність – текстова інтенція, яка, враховуючи контекст, відокремлена від наратора та реципієнта, але існує лише у зв’язку з ними. За такого трактування інтертекстуальності науковий інтерес спрямований не стільки на її структурний аспект, чим досить плідно займалися французькі вчені, а на прагматику, тобто роль інтертекстуальності у комунікативному акті.

Одним із перших у цьому ракурсі досліджував інтертекстуальність А. Ріффатер, який визначає останню як своєрідний спосіб читання [349, с. 69-91]. Інтертекст тут виступає не просто повідомленням, яке встановлює лінійні зв’язки між адресатом і адресантом, а своєрідною диференційною ознакою літературності. Інтертекстуальність посилює потенційні стосунки тексту, призводить до того, що вони мають рухомий характер і в процесі читання, залежно від типу рецепції, можуть висуватись на передній план, а за інших умов – немов зникати (але у тексті вони наявні обов’язково).

Тому, враховуючи іпостась адресата, яка у комунікативному акті виступає інтерпретатором, котрий реконструює своєрідну рамку, в яку вставляється інтертекст, можна говорити про рухомість, впізнаність / невпізнаність інтертекстуальності. Впізнаність / невпізнаність

посилань у тексті, на наш погляд, пояснюється історико-літературними обставинами. Адже з часом те, що очевидне для сучасників, для прийдешніх поколінь у значній часовій перспективі невідчутне, інтертекстуальні зв'язки не прочитуються і не відчуються в тексті. Це можна вважати стиранням, і стираються, як правило, тексти, що не залишились у читацькому обігу, хоча свого часу могли бути навіть популярними.

Кожна літературна епоха має свої методи підходу до давніх текстів, власні способи їх використання як компонента нових текстів, тому тут доцільно розглядати інтертекстуальність у межах історико-літературного підходу. Саме він забезпечує вибір текстів, на які посилаються найбільше, формуючи в такий спосіб корпус гіпертекстів, в яких виражаються, як правило, типові для даного часу тенденції, котрі можуть мати обов'язковий, постійний константний характер. І відбувається це тоді, коли формування літературного канону пов'язане з принциповими змінами, тобто в перехідні епохи, коли змінюються як функції, так і структурні властивості самої літератури. Це є "олітературнення" п'єси, що перебуває в процесі формування завдяки досягненню попереднього літературного канону.

Інтертекстуальність, яка проявляється в "олітературненні", виконує в такий спосіб оцінну функцію та забезпечує рух літератури, її еволюцію. Активна роль при цьому належить реципієнтам, які визначають вагомість, читабельність текстових посилань, тобто ті або інші прояви інтертекстуальності: чи приживаються, чи відкидаються вони часом та читацькою рецепцією. Тож інтертекстуальність як елемент зміни й еволюції має свій історико-літературний вимір, тобто виступає своєрідною формою стосунків із літературою минулого і тому її можна трактувати з історико-літературного погляду як вияв літературних традицій в новому тексті.

Крім статусу, досить дискусійним є питання різновидів інтертекстуальності, які, на наш погляд, тісно пов'язані з дослідженнями тексту, текстових категорій та визначень поняття тексту. Враховуючи інтертекстуальність як основну характеристику тексту, Ж Женетт у праці "Полімпсести" визначає її як транстекстуальність та виділяє п'ять її типів:

1. Власне інтертекстуальність, тобто дійсна присутність тексту в

тексті (цитата, алюзія, плагіат).

2. Паратекстуальність – це коментарі до твору, передмова, післямова, епіграфи, назви.

3. Метатекстуальність – коли в тексті з’являються коментарі, які стосуються іншого тексту, тобто це критичні стосунки тексту з текстом.

4. Гіпертекстуальність – це відносини, які пов’язують текст В (який Женетт називає гіпертекстом) з попереднім текстом А (згідно з Женеттом – гіпотекст).

5. Архітекстуальність – це відсилання до загальних правил, за якими збудовано текст, що іноді зазначено паратекстом (драма, роман, есе), а деколи не зазначено [489].

Найбільше уваги дослідник приділяє аналізу гіпертекстуальності, тоді як інші різновиди інтертекстуальності аналізуються фрагментарно та дотично.

Польський дослідник М. Гловінський у статті “Інтертекстуальність” критично проаналізував класифікацію Женетта і запропонував виділяти три різновиди: інтертекстуальність, метатекстуальність та архітекст. Архітекст не має дискурсивного характеру, а метатекст не мусить жодним чином безпосередньо враховувати структурні властивості даного тексту. “Архітекст... становить властивість будь-якого літературного твору, адже посилання на правила є передумовою його зрозумілості... Архітекст становить сферу своєрідної граматики літератури, а інтертекстуальність ніколи не має такого “граматичного” характеру, вона не є обов’язковою” [394, с. 291].

Отже, інтертекстуальність – це своєрідна активізація двох текстів на рівні семантики, де провідним є текст, який посилається, а текст, на який посилаються, є вторинним. Стосовно різновидів інтертекстуальності можна дискутувати, однак, на наш погляд, слід говорити про інтертекстуальні стратегії, які реалізуються у творчості певних авторів.

Український літературний процес кінця XIX – початку XX ст. активно інтегрувався в західноєвропейський контекст. Драматургія не була винятком, адже завдяки проявам модернізму зазнала трансформацій як на тематичному, структурному, так і на жанровому рівні. Ключовою постаттю у цьому процесі виступила Леся Українка.

3. 1. 1. Поетика драм та драматичних поем Лесі Українки: інтертекстуальний аспект

Комунікативна стратегія української драми кінця XIX – початку XX ст. “олітературнення” є рухом письменства до авангарду. Однак це не тільки родова прикмета драми, а швидше загальна тенденція. Адже література схильна вибудовувати картину світу за вже наявною художньою картиною, сприймаючи світ крізь систему мистецьких стереотипів. З іншого боку, “олітературнення” драматургічних жанрів – прояв дифузії, еклектики, що дає змогу народитися в 20-х рр. XX ст. новій естетиці – авангардизму. Однак стратегія “олітературнення” драми, порівняно з іншими літературними родами, має свої особливості, що впливає на інтерпретацію драматичних текстів і ще більше – на їх інсценізацію. “Олітературнення”, яке включається в інтертекстуальність, у свою чергу, примножує літературність. Ще Б. Шоу звертав увагу на літературний характер тексту п’єси: автор, “призначаючи цю п’єсу до постановки, повинен зробити її зрозумілою для глядачів і слухачів” [452, с. 540-549].

Однак не тільки доступність п’єси для реципієнта є проявом “олітературнення”. Поняття *літературності* було об’єктом дослідження представників різних шкіл: формалістів, структуралістів, деконструктивістів, постмодерністів тощо. Існують два способи опису цього явища. Перший, традиційний, бере до уваги сутність літератури. Згідно з ним, літературний твір – текст, що викликає естетичні переживання та послугується лише емотивно насиченою і багатозначною мовою, трохеїчною (романтична концепція “літературності”).

Формалісти характеризують літературність через домінування естетичної функції у творах літературних. Мова літературна є спрямованою на саму себе [506]. Літературності відповідають три риси: 1) образність – здатність твору до творення у реципієнта різноманітних вражень і представлень і образність опосередкована – властиві літературі семантичні трансформації, тропи і фігури; 2) упорядкування (особлива організація тексту, поділ на вірші, строфи, рими тощо; 3) фікціональність (вимисел) [506].

Формалістичне переконання щодо “уявної” автономності літератури заперечували З. Темпіцкі, С. Скварчинська (визнавали автономію

позірну), М. Бахтін, який обстоював динамічну інтерактивність між літературою і світом (розмаїтими типами дискурсів, від яких література набуває, але і сама утворює) [24, с. 139]. За М. Бахтіним, літературу не варто розуміти без віднесення до інших мовленнєвих жанрів, а також аксіологічних, історичних, суспільних, філософських питань.

Структуралісти Фелікс Водічка, Ян Мукаржовський (“Про структуралізм”, 1996) [338] розглядали літературу у зв’язках з соціоісторичною дійсністю, спостерігали у сфері літератури норми не лише ідіо –, але й алогенетичні.

Три ознаки літературності формалістів (структуралістів) піддав критиці Г. Маркевич. Адже образність може бути властива і побутовому мовленню (розмовному), її убачають і у філософських, психоаналітичних дискурсах [506, с. 140]. З приводу фікціональності Р. Інгарден твердив: література має характер не тільки перфоративний, але і пізнавальний (референтний) [506, с. 179]. Однак ця характеристика властива і кінофільмам. Неможливо заперечити, що фікціональність (перформативність) належить також до філософії (ідеї Платона) [506, с. 141]. Назагал література є тим, що ми настановили вважати нею, а про літературну кваліфікацію тексту свідчить традиція – змінна і придатна до трансформації [506, с. 143].

Такеставлення до цінності твору накреслює горизонтфілософського мислення, відкриває для реконструкції етичний вимір. Так осмислена реконструкція літературності є, безсумнівно, філософією події: вона намагається описати те, що неантитипове, а також непередбачуване, відбувається тоді, коли відкидаємо категорії, за допомогою яких порушується однозначність події якоюсь вищою рамкою [479]. Темою реконструкції є те, що інше і непередставлене (за Е. Левінасом).

Продовжуючи філософію Емануеля Левінаса, французький структураліст Дерріда проблематизує Інакшість), вказуючи на її двозначний характер. Парадокс, який спостерігав Дерріда, полягає у тому, що Інакшість, вписана у структуру тотожності як її елементарні можливості (якби не міг відрізнятися від інших, не був би собою), одночасно є умовою її неможливості, бо заохочуючи інших до розмов про себе, втрачає автономію. Умова можливості Інакшого (того, що є вписаним у мій горизонт) є, однозначно, умовою його неможливості

(тому що таким чином не може бути Інакшим). За Деррідою, кожний інший є повністю іншим. З цього парадоксу виходить уся філософська конструкція вченого, для якої єдиним засобом наближення до феноменальної події є порушення точно окреслених меж філософського дискурсу і спроба обійти вписані в нього пастки. Найліпшим засобом видається література, яку він потрактовує двоюко: це є той простір, в якому доходить тематизація до парадокса реконструкції: з одного боку, кожний твір літератури є подією абсолютно одиничною і неповторною, з іншого – вписується в рамки інституціональні, що позбавляють його особливостей [485, с. 365]. Це є можливим настільки, наскільки Дерріда намагається з кожного тексту зробити “подію”, особливу, неповторну [485, с. 365].

Присвятивши свої досліді Малларме, Джойсові, Шекспіру, Бланшо, Женетту, Дерріда кожного разу пише інші тексти, присвячені іншій версії описуваного вище парадоксу реконструкції [485, с. 366]. Він – той філософ, який намагався змоделювати межі філософського дискурсу, застосовуючи для нього літературні стратегії. За Деррідою, кожному тексту можемо приписати літературність залежно від контексту, до якого його вміщуємо. Не існує сентенції, є лише змінні контексти її уживань [485, с. 366], тобто літературність не є вродженою рисою, внутрішньою властивістю текстів, а корелятом інтенціонального відношення до тексту, інтенціонально віднесеними та інтегрованими у собі правилами та нормами. Очевидно, це не означає те, що літературність є суто суб’єктивною проекцією – емпіричною суб’єктивністю або капризом кожного читача. Літературний характер тексту вписує його до предмета інтенціонального у його, можна сказати, ноєматичній структурі, а не тільки до суб’єктивної сторони ноєматичного акту.

Властивості тексту вимагають відчуття літератури і притягують умовності, інституції або історію літератури. Ноєматична структура включається (вміщується у собі) як “нереальна”, за термінологією Гумперца, у суб’єктивності, однак неемпіричній, пов’язаній із інтерсуб’єктивністю і трансцендентною спільнотою [485, с. 366].

Отже, підсумовуючи, констатуємо: поняття літературності еволюціонувало впродовж ХХ ст. Формалісти визначали її як перевагу естетичної функції в літературному творі, котра є засобом

способом самотворення та самохарактеристики, і наділяли її такими рисами: опосередкована образність, формально-композиційний спосіб упорядкованості тексту, функціональність. Доповнив концепцію формалістів М. Бахтін, який артикулював можливість зрозуміти літературність лише у співвіднесенні з іншими мовленнєвими жанрами та історичними, суспільними і філософськими постулатами. У зв'язку з соціально-історичною дійсністю літературність розглядали структуралісти, які вважають її ознакою тексту-структури.

Постструктуралісти обстоюють той концепт, що літературність – не внутрішня ознака тексту, а корелят інтенції віднесення до тексту, інтегрованих у собі як складова, або інтенціональний прошарок, прихований за системою інституціональних суспільних норм або правил. Літературність – та ознака тексту, яка вписує його в парадигму літературного – із одного боку, а з іншого – в культурно-історичний і соціально-політичний контексти.

Літературність як реалізація комунікативної стратегії “олітературнення” притаманна драмам та драматичним поемам Лесі Українки, які в такому прочитанні виходять на рівень інтертекстуальних проявів. При цьому актуалізується дещо новий тип текстотворення, який реалізується як на жанровому рівні, так і на рівні структури висловлювання. “У новій драмі актуалізуються тісніші зв'язки між характером мовлення і його змістом, між словом і самим процесом говоріння, отже, варто простежити за тим, як ускладнюється, стає більш синтетичною сама структура висловлювання персонажа”, – наголосила Н. Малютіна [267, с. 217].

Тому драматичні поеми Лесі Українки, при своїй зовнішній неспенічності, актуалізують, ускладнюють зв'язки між висловлюванням і способом його донесення до реципієнта, “подаючи” інформацію адресату. Вибір жанрової форми драматичної поеми декодує бажання авторки перебороти, перерости жанрові обмеження драми, розширити її обрії. Адже драматична поема “...синтезує драматичні і ліричні, а також епічні способи відображення дійсності”, її основою є “конфлікт, гостра боротьба ідей”, що веде до конденсування в “афоризмі чи сентенції” [242, с. 157]. Саме форма драматичної поеми найбільше підходить для змістового вираження дискусії, яку Леся Українка веде посередництвом тексту зі своєю аудиторією.

Однак у своїх одноактних драматичних поемах письменниця переросла традиційну західноєвропейську драму ідей. У драматичній поемі “В катакомбах” (1905), власну позицію авторка висловлює експліцитно, на перший план виходять безпосередні роздуми персонажа, які мають характер не особистісний, а екзистенційний, хоча подані через суб’єктивне розкриття у висловлюваннях персонажа.

Характер висловлювань у драматичній поемі будується не традиційно, логічно залежно від попередньої репліки антагоніста, а, як справедливо зазначає Ф. Клоц “опонентом персонажа А стає персонаж В. Супротивником його, як вже було доведено, є світ” [498, с. 184].

Конфлікт, протистояння персонажів є, отже, лише формальним, тому що увиразнюється власний конфлікт, який уможливилося вербально вираження власного, екзистенційного, набутого досвіду та роздумів. Ці суб’єктивні інтенції героя, зафіксовані вербально у висловлюваннях, і стають основною рушійною силою драматичних поем Лесі Українки. Висловлювання у них мають справді нерозмовний, літературний характер, що є проявом комунікативної стратегії “олітературнення”.

Так і у драматичних діалогах “Три хвилини”, “В дому роботи, в країні неволі” характер протистояння, наприклад, Єгиптянина і Гебрея, Монтаньяра і Жирондиста є лише зовнішньою ознакою конфлікту. На перший план авторка вивела власний внутрішній конфлікт персонажа, що має, як правило, не особистісний, а екзистенційний характер та вербально відтворений у монологіях. Про це свідчить і нерівномірність мовних партій персонажів: монологічне висловлювання Єгиптянина поетичне і риторичне, структурно неоднорідне. Він досить детально розмірковує про власне майбутнє, тоді як Гебрей в оцінці власного Я, ролі в суспільстві небагатослівний:

“Я! Що зробив би я?

Розруйнував би усі ті храми ваші й піраміди! Порозбивав би всі камінні довбні!

Всіх мертвяків повикидав би геть!

Загородив би Ніл

і затопив би увесь сей край неволі!” [39, т. 3, с. 268].

Тож дискусія у драматичних поемах і діалогах – не зовнішній вияв протистояння персонажів. Вона має суб’єктивний характер, однак не

суто особистісний, а екзистенційний. Таким чином Леся Українка вже перші свої драматичні твори включає у світовий загальнокультурний контекст, який серед літературознавців визначається як “вертикальний контекст” [262], що має багато точок дотику з інтертекстом. Так постає контекстуальний діалог із йому властивим “багатоголоссям” (за М. Бахтіним). Вертикальний контекст може бути представлений через алюзії, прийом неправильної адресації, коментування (в діалозі), віддалене порівняння.

У драматичних поемах і драмах Лесі Українки ускладнюється назва твору, яка має, як правило, алюзійний характер, активно використовуються топоніми та антропоніми екзотичних країн. Так, алюзійний характер відчутний у назвах драматичних творів “На руїнах”, “В катакомбах”, “Оргія”, “Три хвилини”, “Камінний господар”, де назва виступає як абсолютна метафора. Так відбувається спроба пізнання, структурування й пояснення світу. Метафора тут є не тільки способом висловлювання, а й моделює сутність концепту, тобто є результатом зустрічі різнохарактерних смислів в одному слові, що й забезпечує “багатоголосся”.

Використання топонімів “Вавилонський полон”, антропонімів “Кассандра”, “Айша та Мохамед”, “Руфін і Прісцилла”, “Адвокат Мартіан” надає п’єсам Лесі Українки вторинної (літературної) міфологізації, посилюючи в такий спосіб “кодекс таємниці”, та забезпечує системні зв’язки цих текстів з іншими, як попередніх, так і авторської епохи. З такого погляду тексти цих драматичних поем і драм вписуються в історико-літературну систему на діяхронічному рівні та створюють своєрідний певний контекст, в якому простежуються інтертекстуальні прояви, а на рівні синхронії потрібне дослідження нових “якостей” тексту.

Таку вторинну міфологізацію, на наше переконання, правильно вважати проявом стратегії текстуалізації, яка з погляду синхронічного системного аналізу драматичних поем, діалогів і драм Лесі Українки дає змогу говорити про процес “розшарування, порушення мови”, котре виявляється у характері висловлювання та його специфіці. Отже, вводячи уже назвами свої драматичні твори у загальнокультурний контекст, враховуючи етнопсихологічну та історичну специфіку мови, яка диктує

характер побудови й організації висловлювання, Леся Українка завдяки цій контекстуальній полісемії створює інтертекстуальні зв'язки.

Важливу роль для встановлення та зміцнення контекстуальних зв'язків відіграють епіграф та посвята, які виконують функцію “контекстуального програматора” (термін Г. Колшанського), тобто задають тон і смисл висловлюванню. У Лесі Українки єдина драматична поема “В катакомбах” має посвяту “*Шановному побратиму А. Кримському*”. Ця посвята, на наш погляд, програмує сприйняття реципієнта, його ставлення до персонажів твору.

Драматичні поеми Лесі Українки з погляду вертикального контексту можуть містити різного роду інтертекстуальні елементи. Слідом за Н. Фатєєвою виділяємо такі елементи, які утворюють конструкцію *текст в тексті*: паратекстуальні, метатекстуальні, гіпертекстуальні, архітекстуальні [388]. Інтертекстуальність трактується як спосіб творення, функціонування і рецепції власного тексту та репрезентації власного “Я” крізь систему стосунків з текстами інших авторів у вигляді як маркованих, так і немаркованих цитат, алюзій, ремінісценцій, посилань.

У драматичних поемах Лесі Українки представлено різні типи інтертекстуальних зв'язків, залучено не лише літературний, а й культурно-історичний контекст, який ми окреслюємо як вертикальний. Тому досліджені вище заголовки, епіграф є проявом паратекстуальності, адже вказують на зв'язок тексту з назвою, заголовком, епіграфом і посвятою. Так, посвятою А. Кримському у драматичній poemі “В катакомбах” авторка свідомо виходить на рівень інтертекстуального діалогу з нащадками, що характеризує ставлення до сучасності, подане топосом іншої чужої країни.

Паратекстуальність творів Лесі Українки проявляється і у виборі назв драматичних поем і драм, адже вона звертається, в основному, до історичних та культурних подій з історії величних країн – Вавилону, Єгипту, Греції, Риму, Іспанії та Франції. Звертання до прецедентних текстів, звичайно, надає особливого звучання біблійному інтертексту з чисельними біблійними алюзіями та ремінісценціями. Поетеса активно інтерпретувала християнські образи і символи (Ісус, Юда, Бог, Господь, Авель, Каїн, буття, дух, рай, пекло, смерть, благодать тощо).

У драматичній поемі “Одержима” виразний біблійний інтертекст, однак функціонально він не є продовженням Біблії, а швидше запереченням, критичним переосмисленням. Критиці та сумніву піддаються основні християнські догми. Як відомо, поема написана під враженням конання С. Мержинського, тому тут досить важливий особистісний підтекст. Однак автобіографічність тісно переплітається з глибоким філософським змістом, що виводить за межі суто автобіографічного трактування поеми.

У поемі присутня автоінтертекстуальність. Йдеться про поезії та поезії в прозі “Жертва”, “Я бачила, як ти хилився додолу”, “То може станеться і друге диво...”. У цих поезіях, як і у драматичній поемі, на рівні гіпертексту простежується біблійний сюжет та образи, які зазнають реконструкції, при цьому залишаючись досить упізнаваними. Біблійні цитати, розпорошені по тексті, модифікуються, що є свідченням парадоксального способу утвердження оригінальності і своєрідності Лесиного тексту: *“Месія прийде в славі світ судити”*; *“Війна і звада, смерть, недуги зникнуть, Мир буде на землі і щастя в людях”*; *“Слава в вишніх”*; *“Скажи, ти в мене віриш?”*; *“У тебе мало віри. Якби ти хоч зерня віри мала...”*; *“Вони не відають, що творять”*; *“Про царство божє на землі ти чула?”*; *“Не проклинай, вертається прокляття на того, хто сказав його”*; *“Хто мовить, що любить Господа, а брата ненавидить, неправда то”*; *“Хто зрікся всього, а себе не зрікся, не любить той”*; *“Жертви я не хочу, любові тільки”*; *“Спите? Не спіть!”*; *“Розпни, розпни його”* тощо [39, т. 3].

Як бачимо, біблеїзмів досить багато, і присутні вони переважно в репліках Месії. Образ Христа-Месії виник у Лесі Українки як переосмислення асоціацій, пов’язаних із стражданнями С. Мержинського. Розпач, безсилля перед хворобою, неможливість врятувати життя близької людини – все це викликає у авторки не покору, смирення перед лицем долі, а протест, небажання прийняття християнських догматів віри. Міріам, яка кидає виклик самому Месії та християнству, апелює до біблійних цитат мало, напевно, тому авторка і відмовилась від початкової назви твору “Месія і одержима”, адже її більше цікавить доля звичайної людини з її можливостями та переконаннями, бажаннями та устремліннями.

Комунікативна стратегія інтертекстуальності драматичної поеми із біблійним текстом найяскравіше маніфестується біблійними цитатами, що є проявом гіпертекстуальності, оскільки саме цей тип відносин описує взаємодію двох різних жанрів. Цитати виступають у тексті поеми знаками ситуативної моделі, з якою за допомогою асоціацій співвідноситься текст, що відображає, головним чином, максималізм авторки щодо проблем моралі й етики. До “колінопреклонної” ставлення письменниці й героїні переважно негативне. Міріам “одержима духом”, сповідує іншу мораль. Для неї віддати душу – “значить бути готовим загинути за любов” [39, т. 3, 135], власною кров’ю викупити душу Месії. Проте з любові вона

*“Зреклась! я прокляла себе і душу, ту душу, що не хтів прийнять
Месія
собі на жертву. Де ж ще більше горе,
як не могли віддати за друга душу?.. [39, т. 3, с. 141].*

Тому останні слова Міріам, яку натовп закидує камінням, звучать утвердженням її почуття до Месії:

*Месіє! коли ти пролив за мене... хоч краплю крові дарма... я тепер
за тебе віддаю... життя... і кров...
і душу... все даремне!... Не за щастя...
не за небесне царство... ні... з любові! [39, т. 3, с. 147].*

Наведений приклад демонструє, що гіпертекстуальність – як тип інтертекстуальності – поєднує біблійний прецедентний текст із текстом поеми та поглиблює емоційність останньої, що є властивістю вираження за допомогою системи мовних засобів стану психіки, соціальних та індивідуальних емоцій. Топоніми *Гадаринське озеро, Галілея, Назарет, Гефсїманський сад*; оніми *Ваал, Астарот*; загальні назви, що передають реалії того часу, як-от: *синедріон, садукеї, преторіанці* – переносять нас у минуле. Однак їхня функція у тексті забезпечує не інтертекстуальність зв’язків сучасності з минулим, а введення сучасності в контекст вічності: за допомогою опрацювання онтологічної проблеми – ставлення до життя та смерті. І це бажання Міріам віддати із любові життя заради друга виводить проблему у пласт

екзистенційного розуміння і трактування цих понять через символічні біблійні образи та ремінісценції.

Біблійні цитати, ремінісценції, алюзії є основою гіпертекстуальності двох інших частин драматичної трилогії Лесі Українки: “Вавилонський полон” і “На руїнах” разом із “Одержимою” ґрунтуються на біблійному інтертексті. Обидві драматичні поеми об’єднує звернення до образу поета-співця, пророка свого народу. Елеазар та Тірца через апеляції до біблійної інтертекстуальності намагаються пробудити свій народ, людське ество та гідність завойованих. У “Вавилонському полоні” використано стилізовані під Біблію висловлювання:

Щасливе лоно те, що не родило, Щасливі груди, що не годували...

Гей, не втішайся, жінко вавилонська !

Гей, не радій, синів гадючих мати!.. [39, т. 3, 150].

Авторка трансформує біблійний текст під народну традицію для більшої узнаваності читачами. Змінюється характер лексики, тип висловлювання, розмовний характер якого ініціює успішність комунікації автора з читачем.

За гріх батьків нам взяв господь святиню,

за нечесть прадідів забрав свій храм! [39, т. 3. с. 151].

“... і не пізнали дому

моєї слави, – так не пізнав

оселі батька п’яний син безумний” [39, т. 3. с. 152].

Трансформація прецедентного тексту розмовним стилем наближує авторську комунікацію до адресата, забезпечує її доступність.

“... так ви б збирались

до мене в храм єдиний, але ви,

як дикий рій, на безвість розлетілись,

за те я ос лихих на вас наслав” [39, т. 3. с. 152].

Такі модифікації, на нашу думку, не руйнують семантики образного ядра цитати. Їх використання посилює виразність та емоційність висловлювання, допомагає чіткіше та точніше сформулювати авторську ідею. Елеазар не просто співець, він пророк, який не визнаний серед

співвітчизників, однак для вавилонян він раб. Пісні, що викликають “сльози у переможців”, він не співає, не нагадує і про славу своїх предків, бо *“Чи тільки світу, що в Єрусалимі”* [39, т. 3. с. 161], запитують переможці та засвистують Елеазара. Він співає їм про *“Едом, про Мізраїм і про чужі мови / чужою мовою”* [39, т. 3. с. 162]:

*“Сьогодні я співав їм про Офір,
Сідон і Тір, про їх майстерність, мудрість, про скарби їх, яких
нема й не буде
ніколи у скарбниці вавилонській”* [39, т. 3. с. 162].

Та зовсім по-іншому функціонують біблійні цитати в кінці поеми. В останньому монолозі Елеазара проводиться паралель між падінням Єрусалима та невільницькою ганьбою іудеїв:

*“... як і святиня,
всі полягли ми, як Єрусалим.
І як тепер відбудувати тяжко святиню нашу, так нам тяжко
встати із пороку невільницької ганьби”.*

*“Нам два шляхи: смерть або ганьба, поки
не знайдем шляху на Єрусалим”* [39, т. 3. с. 166].

Елеазар закликає боротись за життя, поки народ віднайде сили для виходу з вавилонського полону. Звертання авторки до біблійного прецедентного тексту у цьому випадку має метою висловити власні думки, що спричиняє зсув у художньому втіленні образу пророка, якого можна співвіднести з біблійними – наприклад, Ілією, Давидом чи Мойсеєм. Образ пророка на рівні архітекстуальності створює єдине культурне поле, де Лесин поетичний світ, завдяки дотичності до біблійного інтертексту, реалізує власні настанови, думки й образи. “Вавилонський полон” не виконує гіпертекстуальну функцію пародіювання біблійного тексту, однак сакральність останнього підмінюється авторкою прозаїчним описом, що контрастує з пафосом претексту як на початку поеми, так і в кінці. Крім того, бажання авторки висловити власні думки щодо тогочасної ролі митця пояснюють звертання до прецедентного тексту, який реконструюється при цитуванні.

Інтертекстуальність тематично близької до попередньої драматичної поеми “На руїнах” прочитується крізь біблійний текст, який служить подачі та розкриттю основної теми активної ролі мистецтва в житті суспільства та народу на історичних роздоріжжях. Слово доноситься людям через пророків, але їх багато, а хто з них справжній, невідомо. Тірца й Співець звертаються до претексту задля вислову власних думок, і тому кожен по-своєму реконструює біблійний текст. Це дозволяє з різних позицій осмислити тему пам’яті народу та ролі митця у збереженні цієї пам’яті. Тірца переконана, що треба:

“Розкути меча на рало...”. “Лежачим краю рідного немає. Чий хліб і праця – того і земля” [39, т. 3. с. 171]; “Устань, Ізраїлю, роби намети!” [39, т. 3. с. 172]. “Бракує арфі струн, співцеві слів!” [39, т. 3. с. 173].

Висловлювання Тірци категоричні, вони оформлені в наказово-закличній формі, але одночасно їх сентенційний характер надає їм переконливості.

*“Сліні! нещасні! Чи не видко вам,
що саме час настав справдити слово
Ісаїї-пророка? Вже пора,
щоб лев з ягням як браття поєднались.
Іудин лев нехай шакалів душить,
а не займа господню отару” [39, т. 3. с. 180].*

Леся Українка піднімає тему пророка не визнаного на батьківщині, що є алюзією на сучасні їй події та українську історію. Однак Тірца, як біблійна Дебора, не зважає на неприйняття натовпу, на особисту долю і закликає народ до непокори.

*“...хай встане жінка, як нова Дебора,
і скрикне: “Встань, Ізраїлю, повстань!...
Стовп огняний не поведе нікуди,
не скаже хмарний стовп: іди за мною...
Устань, Ізраїлю! Зори плугами
се бойовисько, не давай ні кроку
землі обітованої” [39, т. 3. с. 181].*

Протистояння Тірци і Співця – це протиборство нового і старого, традиційного та сучасного. Тому цим максимам нового, які проповідують Тірца, Співець протиставляє плач Єремії: *“хочу пригадати і все не можу... пам'яті бракує”* [39, т. 3. с. 174], побиту арфу з порваними струнами, які *“Слабенько грають. Та зате сі струни / колись бриніли у руках пречистих / святих співців, пророків незабутніх. / Нема ні одної струни нової, / всі давні... шкода, згублено багато”* [39, т. 3. с. 175].

Протистояння Тірци і Співця, подане на рівні біблійних цитат та алюзій, є осмисленням історичних змін й у житті України, свідком яких була авторка, та свого роду відповіддю на діяльність романтиків, які ідеалізували минуле. Тірца бореться зі сном, звичайністю, вона бореться проти смерті за життя. Тому у репліках Тірци біблійні цитати виконують різні функції: від сатиричної до героїчної. А от Співець живе минулим, він підтримує *“сон рабів”* своїми напівзабутими піснями. Тобто біблійний прецедентний текст дав змогу авторці відтворити мотив кризи культури свого часу в реаліях та поняттях іншого народу, за яким чітко прочитується культурно-історична ситуація тогочасної Наддніпрянської та Західної України.

Отже, проаналізувавши драматичні поеми “Одержима”, “Вавилонський полон”, “На руїнах”, можемо підкреслити, що інтертекстуальність маніфестується у них на рівні використання біблійного тексту різними видами (гіпертекстуальність, архітекстуальність, метатекстуальність), виконує різні функції, що дає підстави говорити про використання поетесою виду інтертекстуальності “текст у тексті”.

Псалом “На ріках вавилонських” став тим біблійним текстом, який дав імпульс появі поеми “Вавилонський полон”. Звичайно, текст псалма авторка трансформувала та переосмислила, завдяки чому він набув інших контекстуальних значень та смислів. На площах Вавилону чужою мовою єрусалимський співець Елеазар змушений заради хліба насущного співати пісні свого народу. Співвітчизники у таборі вигнанців звинувачують його у зрадництві, але у своїй прощальній останній пісні, граючи на арфі пісні своєї скривдженої завойованої країни, він перетворюється на пророка:

*“О, рано ще радіти, Вавилоне!
Між вербами бринять ще наші арфи,
ще ллються сльози в ріки вавилонські,
ще соромом горить дочка Сіону,
Іудин лев іще рикає гнівом.
Живий господь! Жива душа моя!
Живий Ізраїль, хоч і в Вавилоні!”* [39, т. 3. с. 166]

Тут Леся Українка інкорпорувала не лише псалом, а й молитву “Живий Господь”. Таке апелювання до прецедентного тексту з його біблійними образами, висловлюваннями, сентенціями допомогло авторці, на нашу гадку, ввести сучасність, українську історію у контекст вічності, повніше й образніше висловити жаль і біль за ситуацію в країні та дійти певного висновку. Тому й висить на вербі арфа Елезара нікому не потрібна, а пісні сіонської слави викликають у переможців здивування. Тоді Елезар співає пісні інших народів чужою мовою про найдавнішу історію, коли Вавилон був ще маленьким звичайним містом на межі знищення, як згодом Сіон. Він співає про найдавнішу духовність, мудрість, про загальнолюдську культуру, яких немає і не буде у Вавилоні.

Прецедентний текст у такий спосіб пов’язує переможців і забезпечує вселенськість сприйняття і розуміння історії та сучасності, долі народу у загальнолюдському культурному поступі. На наш погляд, інтертекстуальні зв’язки забезпечують таку інтерпретацію поеми. Тому цілком слушною здається думка авторів книги “Від модерну до авангарду” про те, що “вихід за межі міфологізованої національної історії і традицій національних форм культури був у даному випадку засобом подолання комунікативного розриву” [345, с. 158].

Особливе значення літератури в українській історії полягає у тому, що вона взяла на себе державотворчу роль, стала тією комунікативною стратегією, яка консолідує українців як політичну націю. Відповідно до такої ролі та функцій можна інтерпретувати й митця, художника, людину, яка несе це слово істини, правди, пророцтва до інших. Стратегія інтертекстуальності забезпечила трансформацію звичайної людини, персонажа в художника, співця, який поступово перетворюється на пророка. Так можна інтерпретувати образи Міріам, Тірци, Антея.

Така трансформація можлива завдяки реалізації на образному рівні інтертексту, який, у свою чергу, сприяє своєрідній організації просторово-часового континууму. У більшості драм і драматичних поем Леся Українка місцем дії обирає іншу країну, краї чи міста: це Вавилон, Греція, Рим, Єрусалим, Іспанія, Америка.

Топос “іншої країни” у новоромантичному дискурсі письменниці забезпечив зв’язок минулого і теперішнього в історії України та завдяки неоміфологізації біблійних мотивів увів українську драму в європейський контекст “нової драми”. При цьому створюється “...характерна саме для української ментальності й української драми спроба містеріального освоєння національної історії в якості карнавалізованої народної трагедії, поєднання античної матриці з проблемою самого існування національної культури” [345, с. 157]. Погоджуючись з думкою Т. Свербілової, зазначимо, однак, що топос іншої країни створює у драматичних поемах Лесі Українки літературний інтертекст, який трактуємо як специфічне надтекстове утворення. Маємо на увазі надтекстові утворення, політекстові єдності, які формалізуються навколо топонімів високої культурної ваги.

Звертання до подібних згущень літературних рядів топонімів доцільне й науково продуктивне з позицій стратегії інтертекстуальності, адже взаємопокладання текстів утворює зовсім особливий міжтекстовий художній простір, який набуває семіотичних ознак. Топос іншої країни у творах “На руїнах”, “Оргія”, “Вавилонський полон”, “В катакомбах”, “У пуші” стає тим ядром, архетипом культури давньої України, яка протиставляється модерній, новоромантичній інтерпретації цієї культури. Тому топос “іншої країни” дає право нам говорити про надтекстове утворення в драматичних поемах і драмах Лесі Українки, яке тут означимо як *український надтекст*.

У драмах і поемах Лесі Українки, які створюють український надтекст, виділяємо ядро – сукупність варіантів, котрі зводяться до одного джерела. Український надтекст по суті присутній в кожній драматичній поемі авторки, але в іншому варіанті. У кожному творі інтертекстуальна єдність реалізується по-своєму, не чекаючи подальших значеннєвих і смислових нарощувань. Саме організація топосу в цих поемах Лесі Українки та персонажі-пророки створюють український надтекст цих творів.

Він утворюється не лише завдяки біблійним мотивам, алюзіям, ремінісценціям, цитатам, а й апелюванням до античності, грецької та римської міфології. Антична міфологія є автентичним жанром фольклорної давньогрецької традиції, який має свою композицію та структуру, тематику, виконує пізнавальну функцію та є синкретичною. Це тяжіння до синкретизму зближує античність із новоромантичною драмою Лесі Українки, адже синкретизм є підвалиною й онтологічною характеристикою стилю модерн. “Синкретизм мистецтва модерну закономірно вів до включення іновидових реалій і в літературний текст” [345, с. 161], тому не дивно, що саме античні тексти міфів і їх елементи були інкорпоровані у літературні твори як в ізольованій формі, так і як частина сюжету, образу, теми.

У такого роду інтертекстуальних контактах яскраво маніфестуються архітекстуальні стосунки, оскільки цей тип діалогічних стосунків описує взаємодію двох різних жанрів, усної та писемної традиції. Одними із найбільш поширених мовленнєвих засобів є омоніми та топоніми. Однак у драмах Лесі Українки антична міфологічна стратегія переосмислюється і трансформується, осучаснюється, що бачимо на прикладі “Кассандри”. До античного міфу нас відсилає вже назва твору, і на зв’язок поеми з античністю вказували різні дослідники, як-от: О. Білецький [37], І. Журавська, Д. Антонович [9], Я. Поліщук [312], В. Петров. Кожен по-своєму інтерпретував роль міфу в поемі: О. Білецький вказав на гарну обізнаність автора з античними міфами, на використання версії маловідомого міфу троянського циклу. Тому дослідник стверджує, що “Кассандру” Леся Українка написала “договорюючи, розвиваючи натяки своїх джерел, античних переважно, але цілісного матеріалу вона не мала” [37, с. 543-564].

Сучасні дослідження оминають стратегію інтертекстуальності цієї поеми, хоча саме завдяки їй вводиться хронотоп не історичного, а міфологічного, тобто сакрального наскрізного часу. Це стає причиною того, що “Міф загибелі Трої перетворюється в авторську візію загибелі старого порочного, спрофанованого людиною світу апокаліптичних пророцтв, таких популярних у добу *fin de siècle*”, – зазначав Я. Поліщук [312, с. 265-377].

Отже, стратегія інтертекстуальності, яка забезпечується за рахунок введення антропонімів, алюзій тощо, відображає ставлення Лесі

Українки до традицій, з одного боку, а з іншого – вказує на той комунікативний розрив, який накреслився в українській історії. І роль та місце Кассандри в цьому комунікативному розриві визначена та вирішена: вона пророкує майбутні катастрофи, та їй не вірять, а коли збуваються пророцтва, її вважають винною в них. За роллю та функціями Лесина Кассандра близька античній міфологічній Кассандрі, але авторка переносить долю однієї особистості на долю всього народу, його історії.

Хід історії Леся Українка пояснює не з погляду раціоналістичного позитивістського, а швидше з екзистенційного. “Твір Лесі Українки наближається до екзистенційної драми ХХ ст. з її відчайдушною сміливістю у ставленні до останніх істин буття – життя і смерті, втрати сенсу існування, втрати віри, неможливості раціонально досягнути причини і наслідки подій, відсутності лінійного урівноваженого і біографічного часу і принципової неможливості раціонально передбачити події майбутнього і вплинути на них, нарешті, відсутності впевненості у фізичному існуванні взагалі”, – справедливо зазначають автори дослідження “Від модерну до авангарду” [345, с. 167]. Образ Кассандри головним чином є метатекстуальним, це вид інтертекстуальної взаємодії, який поглиблює емотивність художнього тексту та забезпечує взаємодію міфологічного і художнього дискурсу. Однак образ Кассандри у драмі Лесі Українки більш психологічно глибокий. Якщо у міфі Кассандра сприймає дар пророцтва як волю богів, вона пасивна і приречена на таке життя, то у драмі Кассандра відважна і безстрашна, долає інтуїтивний страх, який пов’язаний з її даром пророцтва, і страх смерті. Це риса вдачі тогочасної жінки і ознака екзистенційного буття людства загалом у ХХ ст.

Використання у літературному тексті сюжету міфу уможливорює твердження про наявність тактики метатекстуальних відносин, що дозволяють автору, не цитуючи текст, досягти інформативності. Тактика метатекстуальності реалізується у поемі на двох зрізах – текстовому (образ Кассандри) та дискурсивному (сюжетна лінія). Саме тактика метатекстуальності забезпечує трактування хронотопу в драмі не як лінійного історичного часу, а як надпрагматичної єдності тексту, яка існує над фактичними подіями та відтворюється ритмом сцен, мотивами центральної теми, метафоричністю тексту та символічною

активацією простору. Образ Кассандри є тією скріпою, яка тотально проектує необ'єктивність хронотопу.

Дещо інший характер має стратегія інтертекстуальності в драмі “Оргія”. Антропоніми *Антея*, *Меценат*, *Цезар*, топоніми *Коринф*, *Еллада*, *Рим* відсилають нас, звичайно, до античності і є маркерами інтертекстуальних стосунків твору з античними текстами Горация, Цицерона, Калімаха на рівні гіпертекстуальних. У цьому випадку можна вважати, що оніми різних типів виступають у ролі прецедентних антропонімів і стають основою авторської інтерпретації прецедентного античного тексту. Протиставлення Греції і Риму у поемі трактується не як конфлікт завойовників і поневолених: “*А я лишусь “без хліба і без слави”, як ти казав, та, може, не без честі*” [42, т. 6, с. 189].

Антею, як протагоністу, не протиставляється антагоніст, адже конфлікт, в якому він задіяний, відбувається не між суперниками, а між особистістю Антея та його долею, його світом. Тобто Леся Українка надала Антеєві центральну позицію головного персонажа, який бореться, страждає, гине. Принцип структури центрального “Я” втілено в архітектоніці поеми, тому Антей самотньо возвеличується в центрі всесвіту, який наступає на нього з різних сторін.

*“Ліпше нам самим те все стоптати,
щоб ворогам не завдавати праці?
Се жрець краси так думає й говорить?
Лишилося одно – так і вчинити”* [42, т. 6, с. 191].

Розвиток дії в “Оргії” не лінійно обумовлений чи спрямований на виділення поставленої мети, а на постановку, формування питань, які часто так і залишаються невирішеними. Тому Антей, як сучасний митець, виконує вакхічну пісню, але не приймає вакхічний танок Неріси. І це неприйняття Антея, його нерозуміння та небажання служити своїм мистецтвом Риму зрозуміле вже з першої ситуації, його першої яви в поемі: “*Як? Я, і ти, і наша рідна мова латинськими вже стали?*” [42, т. 6, с. 167]. Його непоступливість та небажання компромісу налаштовують читача на прогнозований варіант розвитку дії, а в наступних сценах реалізується лише інтенсивність, послідовність очікування. Йому потрібні:

“Признання в ріднім краї

Без помочі ласкавих переможців” [42, т. 6, с. 194]

Дія завдяки стратегії інтертекстуальності драматизується, Антей, який виконує не пісню на честь переможців, а вакхічний танок – мелодію таємних коринфських оргій грецьких співаків, бачачи нерозуміння римлян, сприйняття ними мистецтва як розваги, вбиває себе і Нерісу: *“Антей раптом зриває ліру з канделябра і кидає її з розмаху в Нерісу”* – *“Здіймає з ліри одну струну. Задавлюється струною і падає мертвий край Неріси”* [42, т. 6, с. 218]. Стратегія інтертекстуальності виступає зовнішньою зв’язкою драматичного тексту драми з античними прецедентними текстами. Тактику паратекстуальності забезпечує назва поеми “Оргія” як таємне зібрання коринфських гетеріотів, а не як місце розваг і веселощів. Знову ж таки, поетеса цим прагне вийти на рівень свідомого інтертекстуального діалогу культур, традиційного і нового, а консолідуючу роль при цьому бере на себе мистецтво як універсальна категорія.

Універсальність мистецтва репрезентується мотивом арфи, яка разом з оргією забезпечує алюзійний зв’язок поеми з аполлонійсько-діонісійським дискурсом античності. У такий спосіб новоромантична драма Лесі Українки інтертекстуальним алюзійним аспектом залучає читача до своєрідного діалогу епох та часів, творить певний культурний трафарет, який має позачасовий характер. Таке апелювання до античних прецедентних текстів, канонів і ритуалів забезпечує інтертекстуальні алюзії, паратекстуальність та гіпертекстуальність поеми. Стратегія інтертекстуальності творів “Оргія”, Кассандра”, “На руїнах”, “Вавилонський полон” забезпечує створення топосу іншої країни, який реалізується на рівні хронотопу, образів, структурно-композиційних особливостей поем.

Крім біблійних, античних алюзій, цитат, Леся Українка вдається і до народної фольклорної традиції, яка в драматичних творах авторки “олітературнюється”. Адже у “Лісовій пісні”, “Боярині” вводиться міфологізована концепція буття. Жанрове визначення “драма-феєрія” забезпечує паратекстуальні зв’язки “Лісової пісні” з казкою, українською міфологією. Хронотоп, його організація в драмі, мотив метаморфоз,

вічних перетворень забезпечує поемі гіпертекстуальні стосунки, оскільки, як справедливо зазначає А. Стебельська, “Леся Українка у свою чудову казку-драму вклала вічні, життєві, суто трагедійні, універсальні конфлікти, в яких найчільніші проблеми – це Смерть і Життя, Дочасність і Вічність, Матерія та Ідея. Пересічна людина, якої життя переповнене суетою та дочасними дрібницями – творча людина, яка своїм духовним зусиллям має право собі заробити на безсмертя” [384, с. 154-160].

Намагання опрацювати одвічні онтологічні питання людського буття пов’язує на рівні інтертекстуальності драму-феєрію як із фольклором, так і з тогочасною модерністською європейською традицією. Цей зв’язок забезпечує послідовність руху традиції, але засвоюється вона на іншому, вищому витку. З погляду інтертекстуальності образ Мавки поєднує як фольклорну, так і культурну сучасну авторці традицію. Мавка, справжня фольклорна демонологічна істота, символізує смерть. Але в драмі Мавка ототожнюється не з міфічною істотою, а з вільною душею, яка розуміє та відчуває красу життя. В такий спосіб міфологічний образ Мавки вводиться в реальність для увиразнення авторської ідеї, протиставлення образам реальних людей *“хатнього рабського духу”* з метою впливу на реципієнта. У такий спосіб стратегія інтертекстуальності забезпечує результативність такого впливу.

За допомогою міфологічної Мавки Леся Українка вводить у текст драми поняття “свого” – “чужого” хронотопу, який безперечно включає текст в український надтекст. “Свій”, маємо на увазі авторський хронотоп, – це соціально-історичний час та певна місцевість, яка конкретно чи приблизно окреслена або не визначена ніяк. Авторка конкретно зазначає хронотоп феєрії. *“Старезний, густий, предковичний ліс на Волині. Посеред лісу простора галява з плакучою березою і з великим прастарим дубом. ...Містина вся дика, таємнича, але не понура, – повна ніжної задумливої поліської краси.*

Провесна. По узліссі і на галявині зеленіє перший ряст і цвітуть проліски та сон-трава” [41, т. 5, с. 213]

Але, крім цього, є й чужий простір. Для Мавки це реальне життя з його потребами, клопотами, турботами. Якщо для Килини і матері Лукаша – це звичайний плин життя, порядок, який вони сприймають не

замислюючись, тоді Мавки цей світ негармонійним. Тому її втручання у життя “земних” персонажів вносить певний дисонанс у встановлений порядок. Але, крім дисонансу, Мавка вносить у це буденне земне життя інакшість його розуміння і сприйняття, що впливає, в першу чергу, на життя Лукаша. Вона стає причиною того, що Лукаш прагне зрозуміти та досягти інакшості, із “свого” світу (але “чужого” для Мавки) перейти в інший “чужий” для нього (але “свій” для Мавки).

Тому “життя людини” – в першу чергу життя Лукаша (яке перетворюється на протистояння всьому світу), заплутаного боротьбою з самим собою, “цикл життя від пробудження до смерті. Цей коловорот – тяжкий шлях пізнання та істини через зраду самого себе, через з’ясування власної індивідуальності у світі, тобто визначення принципу індивідуалізації” [345, с. 173]. Така інтерпретація тексту драми-феєрії дає право виділяти в ній кілька сюжетних ліній, кожна з яких має свій простір та час. Стратегія інтертекстуальності забезпечує авторці можливість створення українського надтексту на основі філософсько-метафоричного розуміння життя.

За такого підходу “Лісова пісня” визначається як транstekстуальний феномен, що має діахронічні та асинтагматичні ознаки, де відсутні правила часового слідування суб’єктів один за другим. Таке порушення хронотопу особливо відчутне у фіналі драми-феєрії, коли в одній сцені поєднуються різні часові характеристики. Отже, стратегія інтертекстуальності забезпечує впливовість та результативність даного тексту завдяки тактиці паратекстуальності та транstekстуальності на реципієнта, пов’язує міфологізовану історію з сучасністю, по-своєму інтерпретуючи одвічні онтологічні принципи буття людини.

3.1.2. Інтертекстуальні асоціації та прояви драми “Блакитна троянда”

Модерністські тенденції яскраво і своєрідно проявились не тільки в російській літературі “срібного віку”, яка дала ціле гроно поетів-модерністів та досить відмінні спектри пошуку нової літератури, що знайшли втілення у розгалужених та різноманітних проявах модерністських течій, напрямів, стилів: “Художественные системы Л. Толстого, А. Чехова, А. Блока, Максима Горького, Леонида Андреева

были включены в общеевропейский процесс развития “новой драмы” и связанных с нею театральных форм, каждый из этих авторов создал свой театр, оказав значительное воздействие на дальнейшее развитие драматургии и театрального искусства”, – пише В. Барбунок у своїй статті [51, с. 104].

В українській літературі “Леся Українка зуміла інтегрувати у своїй творчості новітні тенденції мистецьких віянь із Західної Європи, врахувавши кращі здобутки національної культури” [117, с. 184]. З цією слушною думкою перегукується твердження В. Агєєвої, яка пише: “У драматургії Лесі Українки яскраво виявились тенденції, властиві всій європейській “новій драмі” [1, с. 91]. Дослідники Л. Демська-Будзулак [115], С. Кочерга [217], С. Хороб [432] неодноразово відзначали зв’язок, перегук дебютної п’єси Лесі Українки з творами європейської “ нової драми” “Синій птах” М. Метерлінка, “Нора”, “Привиди”, “Дика качка” Г. Ібсена, “Пані Юля” А. Стріндберга. Про це писали інші дослідники, зокрема Т. Свербілова, Н. Малютіна, В. Барбунок аналізують цю п’єсу в контексті драматургії А. Чехова, що вмотивовано впливом А. Чехова на західноєвропейську “нову драму” доби порубіжжя, – його художні пошуки, новаторські прийоми накреслили шляхи розвитку світового театрального мистецтва ХХ ст.

Обираючи власну траєкторію руху, українська драматургія кінця ХІХ – 20-х рр. ХХ ст. опиралася на національну традицію, однак творчо трансформувала її відповідно до нових мистецьких та історико-часових вимог, які знайшли втілення в модерністських текстах російської і західноєвропейської літератури. Тому цілком справедливо говорити про впливи як західноєвропейської, так і російської драматургії на українських драматургів, які реалізуються на рівні інтертекстуальних проявів, асоціацій і типологічних зв’язків. Цікаво, що цей вплив був не одновекторним, а й зворотнім.

На рівні інтертекстуальних проявів це вперше засвідчила “Блакитна троянда”. П’єса написана в 1896 році, і з нею Леся Українка пов’язувала надії на модернізацію українського театру, який, на її думку, “щось нікого не вабить: п’єси погані” (лист до М. Кривинюка від 23 квітня 1897 р.), “жаль мене гризе за український театр” (лист до О. Кобилянської від 26 грудня 1900 р.). Розуміючи стан українського театру, письменниця

в 1897 році веде перемови з трупою М. Кропивницького про постановку п'єси, яку визначає сама як п'єсу нового напрямку. У листах до матері вона пише: “Може справді їм моя п'єса не сподобається, яко написана “не в тому характері, що “Вій”, “Пропаша грамота” et toute la boutique du diable. От, значиться, і пиши драми “нового напрямку” [44, т. 10, с. 113].

Однією з характерних ознак, яка забезпечує стратегію інтертекстуальності новаторської п'єси, є її “літературність”. Золя, Ібсен, Надсон, Гіппократ, Сократ, Бісмарк, Рубенс, Верді, Россіні, Данте, Беатріче, Жанна д'Арк, Ксантиппа, Мефістофель – це імена композиторів, письменників, художників, героїв, філософів тощо, до яких апелюють персонажі. Але це не просто відсилання чи згадки, це залучення багатьох текстів до тексту п'єси, що створює множинність інтертекстів, а це, у свою чергу, є проявом модернізму. У такий спосіб кожне ім'я в п'єсі породжує “мікросюжет” (визначення З. Палерного), який домислюється реципієнтом. Ці позасценічні “мікросюжети” розширюють смислову рамку п'єси, умотивовують пошуки та почуття персонажів п'єси. Як приклад, можна навести слова Гощинської про художника, котрий вішається від відчаю у романі Е. Золя “Творчість”.

Тому персонажі п'єси (Л. Гощинська, яка захоплюється літературою і живописом, Орест Груїч — письменник-початківець, журналіст Острожин) викликають асоціації з творами вищеназваних авторів, а також персонажами “Чайки” А. Чехова. Цілком слушною видається думка В. Борбунок, яка пише: “В пьесе Леси Украинки, как и в “Чайке”, реализуется шекспировская метафора “жизнь – театр” [51, с. 108]. І дійсно, кожен з персонажів п'єси намагається “програти” життя, а не банально-буденно його прожити.

Прикметним проявом стратегії інтертекстуальності п'єси “Блакитна троянда” є масив цитатності, літературні аналогії. Їх функції у п'єсі багатозначні. З одного боку, вони сприяють зображенню середовища української інтелігенції, з іншого – розширюють та поглиблюють значення та смисли п'єси, її символіку. Прикладом є суперечка Ореста з Мілевським, які цитують вірші С.Надсона. Мілевський декламує “Только утро любви хорошо”, а Орест – “О любви твоей, друг мой, Я часто мечтал”. У вірші, вибраному Мілевським, кохання, як і квітка,

недовговічне, Груїч мріє про недоступне щастя, яке, однак, не знищить квітку кохання. У такий спосіб вірші С. Надсона доповнюють характеристику персонажів, поглиблюють символіку заголовка п'єси.

З приводу символіки у драматургії Лесі Українки Л. Демська-Будзулак писала: “Західноєвропейські символісти, чи то вживаючи, чи то творячи певні символи, переважно користувалися класичною семантикою, а Леся Українка часто на власний розсуд змінювала її, надаючи цілком нового, досі не вживаного смислового навантаження класичним символам” [17, с. 47]. Таке новаторство у підході до використання символів проявляється у п'єсі “Блакитна троянда” на рівні використання деталей-символів. Наприклад, червоний абажур символізує любов, щастя. Тут до символу – деталі залучається ще й символіка кольору від ремарки 1 дії (“*Загальний тон кімнати темно-червоний*”) [39, т. 3, с. 272], а любов для Ореста асоціюється з червоною трояндою: “*Ти розквітнеш розкішною червоною трояндою, ти будеш щаслива, щаслива, щаслива*” [39, т. 3, с. 374]. Однак у фіналі колір змінюється на блакитний: “*і ти повинен...за мною..., Беатріче твоя... роза блакитна... так треба*” [39, т. 3, с. 375]. Червоний та блакитний кольори протилежні у кольоровому спектрі, що властиве для експресіонізму, який, як відомо, апелює до підсвідомого, глибинного психологізму, архетипних стереотипів.

Отже, враховуючи символіку кольору п'єси “Блакитна троянда”, можна говорити про колір як компонент драматичної дії, малюнка п'єси. Саме колір сприяє виявленню підтексту п'єси, загостренню конфлікту. Крім того, колір передає і стан душі персонажів, їхні почуття. Якщо для Ореста любов – то червоний колір, то для Любові – блакитний, отже, колористика тексту виступає еквівалентом почуттів, переживань, спогадів і бажань. А це зближує п'єсу з імпресіоністичними полотнами, де на перший план виходить не сюжет, а колір, світло. Спираючись на колірну і звукову пам'ять, Леся Українка вводить глядача у загальнокультурний контекст епохи, залучає при цьому кольоропис для формування сценічного простору і для створення семантичних картин та додаткових колізій.

Крім символів-деталей, у п'єсі використано й образи-символи, про що свідчить уже назва п'єси. Блакитна троянда – це середньовічний

символ, знак піднесеної, неземної любові. Походження, природа цього образу-символу – містична. Однак містично-християнський образ-символ авторка доповнює фольклорно-міфологічними мотивами, які уможливають мотив русалки у п'єсі: “Языческая символика розы проясняет возникающий в пьесе Леси Украинки мотив русалки... Образ русалки раздваивается на возвышенную и профанную составляющие” [51, с. 111]. Далі авторка цитованої статті проводить паралель між майбутнім Любові та майбутнім чеховських “русалок”, яке означене контекстом “русальної” традиції: “в последний день перед уходом русалки собирались на большой дуб, там веселились, пели песни, а затем исчезали” [66, с. 121]. Так само, як русалки, зникають і героїні Чехова; так спочатку і Любов поїде, через що Орест страждатиме, а потім закінчить життя самогубством, адже Орест відчував до Любові неземне кохання, він її обожнював, бачив у ній тільки блакитну троянду.

Отже, образ-символ блакитної троянди, який сприймається Орестом у дусі традиції середньовіччя, доповнюється “русальним” фольклорно-міфологічним мотивом, який пояснює психологічні стани Любові, її ставлення до життя, до себе й інших. Тому образ-символ “блакитної троянди”, заголовний у п'єсі, постає як багатофункціональний знак, який завдяки стратегії інтертекстуальності та літературності уможливорює свою поліфункціональність у п'єсі. Асоціації та типологічні зв'язки, які з'являються при цьому, вимагають, звичайно, відповідної глядацько-читацької аудиторії, яка відчує чеховську традицію, поглиблений психологізм, розгортання сюжету як “руху душі”. Вводячи у текст п'єси філософські категорії та поняття, які розширюють розуміння та трактування образу, виводять конфлікт на рівень загальнолюдських та філософських проблем, Леся Українка створює метатекст, який прочитується та дешифрується у загальнокультурному контексті. П'єса Лесі Українки на типологічному та образно-тематичному рівні перегукується з творами А. Чехова, який також перебував на етапі пошуку нових драматичних форм.

Завдяки стратегії інтертекстуальності “Блакитна троянда” активно взаємодіє з пластами попередніх культур, свідченням чого є цитати, які доволі часто зустрічаються в тексті. Цитата з Гейне “*Тільки хвора людина є людиною*” [39, т. 3, с. 75] наводиться Любов'ю як свідчення

свої хвороби, яка не повинна заважати бачити, перш за все, в ній особистість. Називаючи Ореста Данте, вона звинувачує його в “манії самовозвеличення” [39, т. 3, с. 75]. Це відкрите цитування Любові слугує в тексті підтвердженням розуміння нею своєї хвороби, неможливості бути щасливою разом із Орестом. Її слова боляче ранять Ореста, звучать як вирок, адже він не дає їй можливості зловити щастя. Все це допомагає глибше розкрити психологічний стан героїні, яка знає про свою хворобу, але намагається довести всім, і в першу чергу собі, що хвора людина має право називатись людиною. Стратегія інтертекстуальності, виявлена тут за допомогою цитати, пояснює ставлення Любові до життя, розуміння його сенсу, а також виступає опозицією до іншої світоглядної настанови, яку репрезентує в п’єсі лікар. Лікар Яків Григорович репрезентує традиційну мораль, старосвітський розмірений спосіб життя. Він пригадує, що в молодості вони часто співали пісню, “отже, тішимося, поки ми молоді”. Молодечий гедонізм, розміреність життєвого циклу він сповідує і в старості, спираючись на одвічні істини: “отчаяние есть смертельный грех”, “жена да убоится мужа”. Ці біблійні цитати, студентські пісні латинською мовою репрезентують епікурейське, життєтвердне сприйняття людського буття.

Стратегія інтертекстуальності в такий спосіб забезпечує онтологічне протистояння в сприйнятті життя в п’єсі: традиційне і модерне, гедоністичне і песимістичне, хворобливе й приречене. Цікаво, що це модерне, сучасне сприйняття ближче до трагедійного, драматичного, що й передається за допомогою цитат та алюзій, тобто інтертекстуальність тут проявляється на рівні “тексту в тексті” та уможливорює вищеназвану онтологічну опозицію трактування життя – смерті. Якщо лікар репрезентує звичну, традиційну мораль життя, а смерть сприймає за християнською традицією, то Любові й Орестові властиве модерне розуміння не лише життя, але й смерті. Так, Любов говорить “Ніж доходить на лютім, повільнім вогні, краще блиснути враз і згоріти”, “Всякий має право повіситись”. З огляду на її знання про свою фатальну генетичну хворобу, вона, напевно, розуміє, що смерть для неї – єдине можливе звільнення від недуги. У цьому випадку стратегія інтертекстуальності відтворює психологічний стан героїні, ту напругу та боротьбу, яка відбувається в її душі, тому інтертекст виступає тут засобом психологічної характеристики героїні, передає її розуміння смерті як

звільнення від недуги.

Стратегія інтертекстуальності допомагає з'ясувати і сприйняття персонажами сенсу життя. Мілевський, розуміючи характер стосунків між Орестом та Любов'ю, застерігає його, що *“Дівчина в 25 літ найнебезпечніше створіння в світі, може, навіть гірше, ніж та прославлена femme de trente ans”* [39, т. 3, с. 35], називає героїню *“лицарем без страху і догани”* [39, т. 3, с. 36]. Ця характеристика сервантесівського Дон Кіхота свідомо переноситься авторкою у п'єсу, щоб за допомогою цієї цитати ввести читача в художній дискурс епохи середньовіччя та Відродження. Його поглиблює цитата з монологу Джульєтти (*“Летите вчвал, ви, руки огнисті”*) трагедії В. Шекспіра *“Ромео і Джульєтта”* та забезпечує комунікацію Відродження і Модерну завдяки тактиці архітекстуальності як різновиду інтертексту.

Так посилюється емоційність художнього тексту, за допомогою семантики мовленнєвих одиниць відтворено стан психіки Любові, її стосунків з Орестом. Оскільки апелювання сягає середньовіччя, то зрозуміло, що на перший план виходить куртуазна, лицарська культура з культом Прекрасної Дами та вірного служіння їй Лицаря. Тому й заперечує Любов проти того, що *“любов представляється тільки як драма або комедія. Pardon, це як балет! Певне, того, що ви присяжний театрал. Любов може бути прекрасною поемою, що люди потім перечитують у спогадах, без болю, без прикрого почуття”* [39, т. 3, с. 31]. Їй вторить Орест: *“Єсть іще, – або, краще сказати, була любов мінезінгерів; се була релігія, містична, екзальтована, культ мадонни і культ дами серця зливались в одно. А була любов часів “блакитної троянди” – се любов не наших часів і не нашої вдачі. Коли є що в середніх віках, за чим можна пожалкувати, то, власне, за сею “блакитною трояндою”* [39, т. 3, 31].

У першій дії вводиться ключовий символ *“блакитної троянди”*, що є проявом тактики паратекстуальності, адже окреслюється відношення тексту до заголовка. Тобто заголовок є результатом процесу, який дешифрується текстом твору. Отже, з одного боку, заголовок прогнозує перебіг подій, з іншого – налаштовує читача на зміст і тональність п'єси, вводить ліричні елементи. Любов та Орест розуміють кохання, як любов Данте до Беатріче – екзотичну, містичну, чисту й безмежну.

Однак цинік Мілевський понижує тональність: *“У трубадурів часом трудно одрізнити блакитну квітку від адюльтера. А Данте, може, якби мав щастя познайомитися з своєю Беатріче ближче, то теж, може, попросив би її руки... Тоді б ми мали не “Божественну комедію”, а просто комедію під назвою “Як у людей, так і у нас”* [39, т. 3, с. 30]. Отже, у текст п’єси інкорпорується імена та твори епохи середньовіччя, які сприймаються як чужинні, що активізує комічний, саркастичний, побутовий ефект і нівелює значення образу-символу “блакитної троянди”, що веде до необ’єктивного його сприйняття.

Як бачимо, стратегія інтертекстуальності забезпечує неоднозначне трактування центрального образу-символу персонажами п’єси, а звідси й різне функціонально-смісловіе його наповнення. Мотив “блакитної троянди” набуває культурно-історичного характеру, модифікується в епоху Модерну: *“Єсть і в наші часи блакитні троянди, але се ненормальні створіння хворої культури, продукт насильства над природою”* [39, т. 3, с. 30]. Ці слова Ореста є виразом свого часу, який він означає як “хвору культуру”. Тому імена відомих у той час лікарів Р. Крафта-Ебінга, А. Вейсмана є алюзією на інтерес до психіатрії, нових теорій, яка вводить у художній твір науковий дискурс і співвідносить художній текст з академічним науковим дискурсом, завдяки інтертекстуальності. “Хворий вік” породжує “хворих людей”, тому проблема спадковості, спадкових хвороб стає актуальною, спричиняється до розквіту психіатрії і психоаналізу, які проникають і в художні тексти, що якраз і бачимо у п’єсі Лесі Українки.

Крім наукового, стратегія інтертекстуальності проявляється у п’єсі і на рівні тогочасного мистецького дискурсу. Діалог між Орестом та Острожиным є аналогом літературної дискусії парнасівців та символістів. Про захоплення символізмом свідчить цитата Острожина: *“Мої блідо-жовті мрії спустились на серце твоє, немов навуки-крестовії”*; апеляція до творчості популярного С.Надсона, вірші якого *“Только утро любви хорошо”, “О любви твоей, друг мой, я часто мечтал”* цитуються персонажами. Причому, другий вірш наводиться в п’єсі повністю у перекладі Лесі Українки.

Можна сказати, що популярність зробила текст поезії впізнаваним для подальшої реалізації метатекстуальних відносин. Оскільки це

ліричний твір, його цитати маркуються графічними засобами (подаються з нового рядка). Ці рядки вживлюються, інкорпуються в текст. Метатекстуальний зв'язок вірша та тексту-приймача (п'єси) передає емоційний заряд Ореста, адже авторство приписується йому. У такий спосіб передається стан напруження, трагічне очікування у розвитку стосунків Ореста і Любові. За допомогою цитати створюється емоційний стан п'єси, про що свідчить подальша ремарка: *“Люба слухає, спустивши очі, часом підводить їх і з тривогою і страхом дивиться на Ореста”* [39, т. 3, с. 38].

Тактика метатекстуальності у цьому випадку забезпечує поліфонічність п'єси, що зумовлено значною кількістю голосів, роздумів, звуків, що не змішуються. Апеляція до тогочасної літературної дискусії, поезії О. Пушкіна “Герой” уможливило розвиток внутрішнього сюжету п'єси, створює тон для стосунків Ореста і Люби. Метатекстуальність прогнозує трагічність цих стосунків, смерть “блакитної троянди” та катастрофу Ореста. Це відчуття трагічності стосунків Ореста і Люби підкреслюють і різні антропоніми, розпорошені по тексті: *Ібсен, Золя, Надсон* тощо. Їх можна вважати своєрідними емоційними маркерами, які використовуються для відтворення напруги, прогнозування розвитку стосунків закоханих, введення сучасності у культурно-історичний контекст. Завдяки стилізаціям, ремікс-сценам, алюзіям Леся Українка вибудувала асоціативний ряд в контексті епох. Інтертекстуальні включення в п'єсі авторки, як правило, трансформуються, переосмислюються, символізуються та виконують різні функції.

3.2. Прийоми художньої умовності як способи творення нової (авторської) картини світу

Характер прозової та поетичної творчості Я. Мамонтова, відчутно позначений впливами модернізму, поклав відбиток і на його перші драматичні спроби. “Дівчина з арфою” розпочата ще в 1914 році, а завершена в 1918, опублікована і поставлена на сцені, за згадками його дружини. Це стало поштовхом до написання драматичних етюдів “*Dies igea*” (“День гніву”), “Третя ніч”, “Захід”, два з яких написано білим віршем.

1919-1920 рр. автор пише п'єсу “Над безоднею”, створену під

впливом Ібсена, у творчості якого Мамонтова захоплював реальний символізм (вираз Г. Брандеса), прозорість підтексту, гострота драматичних конфліктів, стрункість сюжету, стислість, чіткість діалогу, уміння ставити і вирішувати проблему [22, с. 9-10].

Все вищезазначене свідчить про бажання експериментаторства, пошук власного шляху автора. Однак критики і літературознавці першої половини ХХ ст. не піддавали глибокому і спеціальному аналізу твори автора, за винятком Є. Кротевича, який здійснив спробу періодизації творчості Я. Мамонтова в контексті загального розвитку тогочасного українського театру. П'єси “Дівчина з арфою”, “Над безоднею”, драматичні етюди “Dies ireda”, “Третя ніч”, “Захід” він визначив як індивідуально-психологічні із значними елементами символізму [224, с. 29].

Сценічна дія у п'єсах набуває алегоричного, деколи іронічно-пародійного, деколи поетично-героїчного характеру, а поєднання комічного і трагічного є шляхом до узагальнення реалій життя, що, у свою чергу, переводить конфлікт п'єс із побутового в філософсько-онтологічний план. Використання алегорії, символу, пародійності зумовлено, на наш погляд, бажанням автора переключити глядача на інший план умовності, художньої образності, ним не прогнозований та неочікуваний.

Зазначені трансформації драматичних текстів Я. Мамонтова є проявами комунікативних стратегій як характерних властивостей драматургічного тексту двадцятих років ХХ ст., що стала відмінною рисою драматургічного дискурсу зазначених років, яка пов'язана з усвідомленням, актуалізацією явищ літературності як феномену художнього тексту, як дискурсивної одиниці спілкування [340, с. 296]

Заглиблення у символізм, використання символів та підтексту, апелювання до несвідомого об'єднує п'єсу “Дівчина з арфою” з п'єсами “Третя ніч”, “Захід”, основаними на мелодраматичній фабулі, яка, однак, набуває ознак символістської, веде до багатовимірності прочитання, алегоричності сприйняття кодів, віднесення, аналогій. Новаторством Я. Мамонтова у цих п'єсах можна вважати авторську суб'єктивність, тенденційність, яка реалізована у ліризмі. Ліризм і жанрова віднесеність вказують на авторську позицію, визначаючи в такий спосіб особливості

комунікації з глядачем та його рецепцію п'єс.

Про авторську тенденційність текстів Я. Мамонтова, його бажання творення нової художньої умовності, де б авторська позиція прочитувалась та інтерпретувалась глядачем, свідчать його статті та книга “На театральних роздоріжжях”, що вийшла в 1925 р. у Харкові. Автор книжки наголосив: *“Театр, що своїм репертуаром і своїм мистецтвом не може об'єднати коло себе широкого кола читачів, стоїть поза своєю добою... то мусимо перш за все поставити питання, в якій мірі даний театр є організатором масових переживань (емотивних реакцій) нашого суспільства?”* [25]. Отже, Я. Мамонтов ставить питання театрального впливу на реципієнта, його функцій та ролі. Далі він звертається до проблеми адресата: *“...актори, режисери та інші театральні працівники – це ще не театр: щоби бути театром, вони мусять ще об'єднатися з масовим глядачем, бо тільки тоді театральний процес може виявитися в своїй суті і набути закінчених форм. Ось чому корінь усіх театральних проблем, зрештою, в руках глядача: в законах його масових сприймань і реакцій. Кожен театр і починається орієнтацією на того, або іншого глядача”* [25].

Як бачимо, підхід до адресата, глядача як до суб'єкта комунікації, а драматургічного тексту – як висловлювання, що акумулює реальність та художньо-культурні традиції, актуалізують художні засоби, за допомогою яких у рамках п'єси виявляється авторське “Я”.

Крім того, Я. Мамонтов прагне поєднати неможливе: модерністську техніку західноєвропейських драматургів з українською реалістично-народницькою технікою етнографічно-побутової драми. У статті “Сучасна українська драмопись” він радить молодим драматургам ставитися до глядача не як до читача, а як глядача, вивчати технічну культуру не лише чужих драматургів, а й пильно прислухатися до голосу своїх глядачів, студіювати техніку етнографічно-побутової драми. Саме ці складові, на думку Я. Мамонтова, потрібно враховувати драматургу при створенні власних п'єс.

Теоретичний пошук властивий і самому Я. Мамонтову, котрий у період з 1920 по 1925 написав багатоактні п'єси: “Веселий Хам” (1921), “Коли народ визволяється” (1922), “Ave Maria” (1923), “Батальйон мертвих”, “До третіх півнів” (1924) та цикл одноактівок – “У тієї

Катерини”, “Чернець”, “Роковини”. Ці одноактівки пов’язані з ім’ям Т. Шевченка, автор писав їх для постановки колективами художньої самодіяльності на сценах робітничо-селянських театрів. Завдання такого театру Я. Мамонтов вбачав не тільки у тому, щоб “відбивати дійсність, але й судити і закликати до великого майбутнього”, тому сучасний театр повинен бути “насичений динамікою нашого часу і наелектризований революційною думкою” [25].

Багатоактні п’єси драматурга цього періоду прикметні тим, що вдаючись до жанру трагедії, драми, Я. Мамонтов надає не властивої їм прагматики, створює інакшу типологію висловлювання. Вона визначає своєрідний перебіг дії, алегоризм авторської позиції, яка поєднує сатирично-дидактичне, іронічно-пародійне, гротескно-шаржеве спрямування, актуалізуючи архетипний сюжет жертвоприношення з типом героя-мученика у центрі. Однак завдяки авторським вказівкам та асоціативним наближенням сприйняття глядача утворює аналогію з сакральними обрядовими пафосом і фабулою, композицією міраклі та житія. Отже, стилізація містеріальної драми стає засобом художньо-естетичного оцінювання явищ тогочасної дійсності, знаком авторської пафосності. Характерною ознакою у трагедіях Я. Мамонтова “Коли народ визволяється” та “Ave Maria” вважаємо дистанціювання профанної дійсності та ідеалізовано-вимріяного метафізичного *sacrum* ідейної присутності автора”, – справедливо зазначає Н. Малютіна [267, с. 77].

Це бажання авторської присутності, тенденційності руйнує драму як таку, означає драматичне дійство, розхитує композиційно-структурну будову п’єси. Реальність та часова віднесеність створюють у п’єсі не драматичний, а епічний часопростір, що дає право виділяти надтекстовий пласт. Такий надтекст активізує в уяві глядача / читача “культурний контент, відкриває полемічність тексту, іронію, контекстуальну несумісність” [158, с. 20]. Ремінісценції та алюзії, подані як “чуже висловлювання”, “чужий текст” у драматичній дії п’єси, спрямовані на збудження культурної пам’яті читача. Вони утворювали семантичну надбудову, той “смісловий айсберг”, завдяки якому сюжет твору виявляв ознаки комунікативної стратегії текстуалізації. Цьому сприяла епізація та ліризація драматичного тексту, що є свідченням

родо-жанрового синкретизму, який забезпечується комунікативною стратегією формотворчого плану. Закріплення епічних елементів у драмі, зростання її оповідності, посилення тенденційності авторів як при виборі тем, так і на образному та композиційно-структурному рівнях, на наш погляд, є проявом змістових комунікативних стратегій тексту, які забезпечують стирання родо-видових відмінностей у літературі означеного періоду. Посилення епічного первня у драматургічному творі спостерігаємо у п'єсах В. Винниченка, М. Куліша та інших українських драматургів 20-х років XX століття.

Свідомо і цілком обгрунтовано сформулював і розробив принципи “епічного театру” Б. Брехт. Саме вони пояснюють та уможливають появу нових форм авторського драматичного стилю, письма, де основним елементом стає розповідь замість дії, глядач – швидше спостерігач, яким маніпулюють всією організацією та постановкою п'єси, проявляючи авторську стратегію та тенденційність.

На думку П. Шонді, “епічна драма з'являється тоді, коли змістові стосунки між об'єктом і суб'єктом утворюються як форма” [547, с. 77]. На початку 20-х років XX ст. в українській драматургії використовується архетипна сюжетика на притчевому параболічному рівні, що є єднальною ланкою між реальністю авторських інтенцій та іманентною логікою художнього висловлювання п'єси. Таке дистанціювання та очуження авторської концепції забезпечує реалізацію комунікативної стратегії відмінного текстотворення драматичних творів. Саме таке конструювання дійсності, реальної історії здійснює Я. Мамонтов у п'єсах “Ave Maria” та “Коли народ визволяється”.

В “Ave Maria” місце і час дії означено стисло й абстрактно-узагальнено: *“Місце дії: невеличке містечко. Час: революційна доба”* [22]. Кожен акт починається репліками містян про політику, релігію, Бога. Ці репліки досить значні обсягом, оформлені в питально-риторичній манері, часто еліптичні, що провокує дискусію між учасниками дійства. Дискусійність забезпечує також параболічність моделювання дійсності, втягуванням у цю комунікативну ситуацію глядача як активного спостерігача, який сам у результаті роздумів має приймати рішення. У такий спосіб автор апелює не до почуттів глядача, а формує його світоглядну картину світу, адже саме сприйняття

переходить у пізнання [547, с. 105].

Своєрідним вектором процесів епізації тексту п'єси "Ave Maria" можна вважати авторську полеміку посередництвом тексту з модними, актуальними у той час філософсько-мистецькими концепціями. Так, у тексті п'єси ведеться відкрита полеміка з постулатом надлюдини Ф. Ніцше. Показово, що ці міркування автор висловлює вустами Марка, безбожника та революціонера, який зневірився у людях:

Марк: *"Річ не в тім як називається божок, а як він переживається. ...А хіба ж ти не робиш того самого, коли кажеш про людство, про його будучність? ... І хіба ти не так само віриш в рай земний, як вони вірять в рай небесний? І чим виправдовуєш ти своє життя, як не цією вірою"* [22, с. 16].

Власне епічний тип висловлювання визначає автора як наратора, що забезпечує безпосередню комунікацію між ним /драматургом та глядачем / реципієнтом, де автор виступає у ролі екстрдієгетичного "оповідача", "режисера".

Ця множинність авторської присутності, різноликості та багатоголосся продовжується дискусією Леона та Марка. На репліку Леона, що кожна людина вірить у що-небудь, Марко відповідає:

"В тім-то й річ, що не кожна! І як би ти хоч один момент пожив без віри, ти почув би весь жах і всю велич цього становища! [З патосом]. Не вірить ні в бога, ні в людей, кинути цілий космос в дикий хаос і з гордим реготом виплунуть в пику вічності кожний прожитий день – от що значить бути дійсним безбожником! Тут – гордість сатани, пафос абсолютного визволення і божевільний жах одчаю перед вічним ніщо, ні нащо, ні до чого!" [22, с. 17].

Таким чином, уводячи дискусію персонажів, автор самовідсторонюється, відчужується від полеміки і стає спостерігачем дійства, яке розвивається, однак, за визначеними ним правилами та ходами. Така авторська тактика забезпечує реалізацію змістової комунікативної стратегії текстотворчого рівня, що веде до трансформації драматичного тексту посередництвом епічних елементів, які руйнують традиційно-канонічне драматургічне висловлювання в драмі. Ця поліфонічність забезпечується не лише полемікою Марка і Леона, а й Леона і патера, в якій теж відчуваються алюзії на ніцшеанську

концепцію:

Леон: *“Не годиться вона для нас – дужих, молодих, обхоплених жагою боротьби”* [22, с. 32].

Леон ніби доповнює Марка, в унісон йому твердить:

“Може хочемо бачити світ таким, як він є, зо всім його жахом, муками, насильствами... Наш бог – ми самі, людство і на його жертвовник ми кидаємо всіх богів минулого” [11, с. 33].

Авторська комунікація увиразнена і комедійно-пародійними ситуаціями трагедії. В іронічному ракурсі подано сцену постановки молоддю пантоміми “Радість визволення”. “Вона утворюється з типових ритмів поневолення і закінчується веселим переможним танком” [22, с. 27]. Цю пантоміму коментує Леон, його коментар є ремаркою одночасно.

“Пантоміма називається “Радість визволення” і носить характер хорового ігрища. Вона утворюється з типових ритмів поневолення і закінчується веселим, переможним танком. Фоном для пантоміми може бути хор – декламаційний (в такому разі Леон – корифеєм), або вокальний... Кінець пантоміми молодь вітає бурхливими оплесками й вигуками “Гура! Гура! Геть королів! Геть панів! Геть богів! Воля! Воля!” [22, с. 27-28].

Маємо трансформацію театрального дійства в мітинг, тобто агітаційно-епічний тип комунікації змінює звичний драматичний полілог, що є проявом авторської комунікативної стратегії текстологічного плану, що засвідчує фінал п’єси.

“Таким чином, театральне дійство переходить в імпровізований мітинг. Сходи ратуші тепер використовуються як трибуна” [22, с. 29].

Даний приклад схожий радше на сценарний листок режисера, ніж на традиційну ремарку.

Про руйнацію звичного драматичного діалогу свідчить і те, що репліки персонажів не номінуються, а подаються як діалог городян.

Розв’язка п’єси не зовсім вмотивована з погляду розвитку художньої дії, однак цілком закономірна в плані втілення авторської стратегії, її реалізації в репліках персонажів, структурно-композиційному оформленні тексту п’єси, характері висловлювань персонажів та

ремарках.

“Остання ремарка. У храмі – орган, а там на майданах – революційний спів і шумливі переможні вигуки тисяч людей” [22, с. 8].

Отже, відкритим фіналом автор провокує глядача (реципієнта) до роздумів та міркувань, що є виявом авторської позиції та розхитуванням традиційних композиційно-структурних ознак драми, а це є комунікативною стратегією змістового рівня.

Пародіювання є структурно-композиційною основою трагедії у чотирьох актах “Коли народ визволяється”. Основна функція даного тексту – пародіювання, “пародійність і є застосування пародійних форм в непародійній функції” [401, с. 290]. Пародіюється жанрова форма трагедії, що є свідченням еволюції жанру щодо зміни співвідношення між членами системи, що є переміною відношення напрямків мовленнєвої діяльності. Саме пародіювання забезпечує уявну опозицію двох способів мислення, явлених у слові:

“Комедіант: А так: він чорт, а я комедіант. І він тішиться людьми, і я тішусь. Тільки моя робота далеко важча... А от хай би він попробував викликати регіт, коли людям хочеться лише журитися і плакати” [22, с. 88].

У даній репліці відчутна критика системи, пародіюється ідея жертвовності заради революційних змін. У репліках “будівничого волі” Альберта відчутна надмірна патетика, що є індикатором пародійності. Автор вдається до тактики іноземних імен, а не совєцьких, вуалюючи у такий спосіб сатиру на тогочасну дійсність.

“Альберт: Ні, Рішаре, коли ідея робиться ціною життя, коли вона приходить в тіло і кров людини, то не можна доручати її “історичній закономірності”! Вона мусить боротись за свою реальність, щоби побороти або загинути, а іншого виходу їй немає” [22, с. 77].

Ця патетика, репліки Гетери, Комедіанта, Жінки переводять пафос трагічного в профанний, пародійний аспект. Стилзація сакрального пафосу є свідченням того, що у висловленнях персонажів відсутнє “творче пробудження Logosu” [267, с. 78], а це є свідченням невідповідності духовності драми жертвоприношення героя і рутинно-звичного характеру розгортання зовнішньої дії. Такий дисонанс внутрішньої та зовнішньої дії якраз уможливлється завдяки

пародійності висловлювань персонажів.

“Жінка: *От тобі й “День національного визволення”! А в мене як не було нових черевиків, так і немає...”* [22, с. 67].

Та якщо висловлювання жінки іронічно-суб’єктивне, то репліка Комедіанта має гостро сатиричний характер, це свого роду пародіювально-фарсова самохарактеристика:

“Комедіант: *Ні, голубко, це ти помиляєшся! В “День національного визволення” будівничий Альберт повинен бути перед народом! А без нього перед ким же ми будемо лоби розбивати за наше визволення”* [22, с. 70-71].

Отже, вдаючись до тактик пародіювання, сатиричності, фарсовості, наратор характеризує не лише окремих персонажів, а й риси нації, народу, але знову ж таки в завуальованій формі.

Репліки Гетери побудовані на оксимороні і тактиці інтертекстуальних алюзій та біблеїзмів

“Гетера: *Він несамохіть показав мені, що є інший світ, чарівний світ борців! І з того часу образ його живе в моїй опльованій душі, як світлий привид”;* *“Нехай герой іде своїм шляхом! Я можу тільки нишком цілувати слід від його ніг”* [22, с. 71].

Пародіювання та фарсовість закладено у назві п’єси і міркуванні Конрада про народ.

“Конрад: *Хе-хе! Народ! Чи ми не знаєм, що таке народ! Доки балакав з ними про рівність – були за нього, а тепер забули! Їм би були пивоварні, а воля, рівність і таке інше, то лише так, про святошниний день, для їхніх промовців”* [22, с. 72].

Отже, міркування Конрада доповнюють, поглиблюють іронічну характеристику народу, створюють уп’єсі збірний колективний портрет.

А далі багатий чоловік Артур не риторично, а відкрито й прямо ставить питання визначення нації. Це питання в устах багатія звучить справді кумедно.

“Багатий чоловік Артур: *“Національне визволення”! А що таке нація? Хіба це не народ? Не мільйони працівників? Чи може, вони думають, що нація це – самий уряд та купка череватих експлуататорів? О, такій нації є що святкувати!”* [11, с. 73].

Отже, констатуємо, що, вдаючись до тактики пародійно-

сатиричного та іронічно-фарсового характеру організації висловлювань персонажів, автор створює образ нації, проявляючи свою позицію наративними ходами і тактиками.

Як бачимо, невідповідність жанрового визначення п'єси її змісту, який базується на пародіюванні, забезпечується, на наш погляд, комунікативною стратегією авторської присутності в тексті як наратора, що надає їй багатовимірності прочитання за рахунок прозорості алюзій, віднесення, аналогій, тактик дешифрування тексту. Жанрова атрибуція твору як трагедії є свідченням авторської позиції, спробою скерувати глядацьку рецепцію, адже таке сприйняття важливих соціальних проблем призвело врешті до трагедії. Комунікативна стратегія наративності забезпечує цей дисонанс між жанровою природою та свідомою авторською стратегією п'єси, що вводить текст у культурний контент епохи, відкриває його пародійність, полемічність. У творі спостерігаємо двоплановість організації тексту, яка ділить дію на внутрішню і реалізується в діалогах та полілогах, та зовнішню, яка демонструє соціальний поділ суспільства на різні верстви населення та інтереси. Автор у такий спосіб вводить у текст соціальний конфлікт часу, не акцентуючи увагу лише на ньому. Двоплановість організації дії, на яку звернув увагу дослідник п'єси А. Криловець, забезпечує і виокремлення в тканині п'єси підтексту, який є комунікативною стратегією текстологічного характеру [221, с. 73].

Повсюдна присутність такого підтексту забезпечує трансформацію відрефлексованого авторською свідомістю “чужого слова” у мовних партіях персонажів, у комунікативній стратегії драми як на вербальному, так і невербальному рівнях. Це створювало полемічність тексту, розмивало класичну форму драми, модернізувало її, впливало на специфіку художнього стилю та характер драматургічного мовлення.

Авторські візії, тенденційність, комунікація з реципієнтом дещо по-іншому репрезентовані в трагікомедії “Республіка на колесах”, створеній на основі оповідання Слюсаренка “Президент Кислопапустянської республіки” та за історичними подіями на Україні в 1918-1920-х роках. Використання жанру трагікомедії автор обґрунтував у статті “Трагікомедія – жанр нашого часу”: “...драматичний процес – єдиний по своїй суті, і в трагіка відбувається в той же самий спосіб, що й в

коміка. А тому немає жодних принципових заперечень для трагікомедії, як окремого, серйозного жанру” [24, с. 5].

Дійові особи та події постають у комедійно-гротескному освітленні, при цьому персонифікація розкрито детально, конкретизовано місце дії (Україна) і час (1919 р.) .

Автор свідомо профанізував у драмі революційні ідеї часу, соціальний конфлікт, боротьбу за владу. Свідоме авторське відсилання до хронотопу твору розраховане на прогнозовану реакцію глядача, критичне сприйняття ним зображуваних подій, що забезпечується невідповідністю очікуваної сакралізації пафосу, з одного боку, та цілком профанного характеру розгортання подій та способу висловлення – з іншого. Конфлікт перенесено із соціальної площини в побутову:

“Дудка: Ми – революційний авангард!... Ми робили революцію! Наші голови котилися з плечей як кавуни! Наша кров лилася патьоками!

Ми живемо в історичний момент! Один за всіх і всі за одного! А хто розводить саботаж – тому набити пику!” [26, с. 16].

Вдаючись до тактики метатекстуальності, яка реалізується нетривіальним застосуванням цитати О. Дюма, автор передає сатиричний характер висловлювання Дудки, поглиблюючи його ще й промовистим прізвищем.

Характер висловлювань представника “революційного авангарду” Дудки фарсово-іронічний, комедійно-розмовний, що свідчить про відповідну авторську настанову формувати його сприйняття як “президента” народної республіки.

Авторська тенденційність проявляється і на рівні висловлювань персонажів. Вдаючись до комедійно-гротескного відтворення подій та дійових осіб, автор у цей спосіб забезпечує рівновагу трагічного та комічного. Поетичність висловлювань персонажів (Феньки, Кудалова, Дудки) завдяки гумористичній та сатиричній інтенціям автора переводять репліки у площину комедійну.

“Кудалов: Дорогі товариші! Народ наш давно прийняв революцію і анархію – матір! А порядку до цього часу немає. Йдіть же авангарди, до нашого народу і установіть на нашій землі волю, закон і порядок” [26, с. 26].

Комедійно-патетичний характер даного висловлювання зближує

поняття анархії та революції як характеристик тогочасної дійсності, ознаки часу, що є проявом стратегії авторської тенденційності та інвективи. Вводячи у текст п'єси тогочасні реалії, автор через персонажне мовлення передає сатирично-іронічне ставлення до подій, яке одночасно є й трагічним. Завдяки тактиці такого поєднання трагічного і комічного суттєво трансформується весь характер тексту, проектується його рецепція.

“Дудка: Чудово! Зараз же скликать установчі збори на всю Бузанівку! Раз революція, то мусять бути народний президент і народна республіка!” [26, с. 26].

Установчі збори, народна республіка, народний президент – це ті ознаки часу, які повинні переконати бузанівців, що нарешті буде встановлено довгоочікуваний порядок. Однак обман розкривається дуже швидко, при цьому автор не вдається до трагічного відтворення подій, а переводить їх у профанно-побутовий план. Це досить яскраво демонструє наступна репліка:

“Фенька: Я чекала героїчних часів і героїчних людей. Я жила мою гордою мрією... А він з'явився – і я повірила... І це ти? Ти? Революційний авангард! Народний президент! Подумай, що ти робиш? На кого міняєш мене? На Люську. На міщанку паскудну” [26, с. 63].

Отже, вдаючись до тактики змішування високого й низького, особистого й громадського, автор реалізує стратегію підміни понять, завдяки “зсувам” демонструє свою присутність у тексті безпосередньо і опосередковано, забезпечуючи багатосуб'єктність віднесення слова у драмі. Одна й та сама репліка щодо мовця може вважатися звичним повідомленням, викладом справи, у віднесенні ж до автора – частиною актуалізації літературних і театральних умовностей. З гри і напруження між цими двома позиціями виникає особлива конденсація значення драматичного діалогу. Характер висловлювання персонажів п'єси забезпечує їй комедійно-гротескне та карикатурно-буфонадне відображення дійсності. У поетиці п'єси цілком закономірно виявляються виразні сатирично-шаржеві елементи, пов'язані, зокрема, із зображенням бузанівців, які очікують революцію (суперечки Печеного та Кудалова про назву станції, монологи анархістки Феньки, яка революцію трактує як вседозволеність, Кузьми, який сприймає все

відсторонено).

Пародією на нікчемну владу є розділ 1 (картина 3), який викликає у глядача асоціації з соціальною дійсністю доби:

“Кудалов: Ми ж не вирішили найголовнішого питання, з вивіскою що робити? Станція “Бузанівка” чи “Бузановка”? Чи, може “Червона Бузанівка”? У мене всі напоготові. Бо тут, не доведи божже, помилитися – життям заплатиш!”

“Печений: Таки так-так! Тільки кінець як-небудь замазати. На всякий случай. Нехай буде станція “Буза”, а далі – як собі хоче: чи “івка”, чи “овка”” [26, с. 20].

Даний діалог репрезентує риси філологічної комедії, традиції якої прослідковуємо у творах Т. Шевченка, М. Куліша. Завдяки цим рисам та авторській стратегії наслідування традиції трагікомедія стала помітним твором в культурно-історичній, літературній спадщині нашої літератури.

П’єса репрезентувала той тип трагікомедії, в якому домінує комічний первень у трагічній обгортці абсурдного суспільства. Під тиском суспільних обставин, коливань влади разом із лінією партії, неспроможності розібратися в ідеології анархістів, меншовиків, більшовиків бузанівці намагаються пристосуватися до нового життя, нехтуючи абсурдністю нав’язуваних їм ідеалів і поведінки. Трагічна по суті ситуація ставить бузанівців у комічну залежність від обставин, власних ілюзій і сподівань. Гротескне функціонування естетики комічного впливає на трагедійний конфлікт твору, переводить його із філософсько-онтологічного в побутово-практичний план. За цих часів головне – залишитись живим, тому слова Мерчика стають свого роду квінтесенцією, постулатом позиції виживання: *“Революція котиться! Дивись – під колесо попадеш!”*

Комунікативна стратегія гротескного зображення дійсності у п’єсі Я. Мамонтова уможливило несподіваний перехід від театральної умовності до реальності. Тому можна твердити, що гротескність у п’єсі стає основним принципом організації тексту, який проявляється на рівні сюжетних моделей презентації персонажів через їх мовлення, через форми безпосереднього відсилання до дійсності та деконструкції п’єси шляхом членування тексту на розділи та картини, які забезпечують епічність

відтворення дійсності, реальних подій та виявляють авторські інтенції та позицію. Поділ п'єси не на акти, а на розділи, кожен з яких має по чотири картини, свідчить про руйнацію театральної умовності, тяжіння до моделювання дійсності за законами гротескної трансформації.

“Дудка: Ви товариші-селяни! Ви – народ темний і нічого не розуміючий! Ми – революційний авангард – докотили до вас революцію! Ми зібрали для вас установчі збори! Нехай же однині буде Бузанівка самостійною і ні від кого незалежною республікою!. Нехай вона буде ваша, а ви – наші. Ура!” [26, с. 31]; *...Я – чоловік бувалий! Я можу для всіх установити закон і порядок! Виходить, по всіх правах мені бути вашим президентом* [32]; *Товариші! Я хочу зараз же призначити міністрів. Ать-два-і державний апарат по всьому коду!”* [26, с.32].

Така гротескна трансформація дійсності у формах художньої умовності може трактуватися як антиутопічна, абсурдна. Саме гротеск забезпечує поєднання трагічного і комічного у п'єсі, дозволяє досягти узагальнення та філософічності, виступає засобом загостреного виразу сутності соціального явища, негативної оцінки соціальної дійсності. Метою гротеску є очуження звичного. “Відсторонюючи читача / глядача, дозволяючи спостерігати певне явище ніби збоку, гротеск тим самим привертає до нього увагу, змушує його сприймати раціонально”, – зазначає М. Кореневич [210, с. 13].

Завдяки гротескно-карикатурній формі відтворення дійсності драма, на наш погляд, включається в ряд типологічно близьких творів, наприклад, В. Самійленка “У Гайхан-бея”. Адже стратегія гротеску як виду художньої образності, якому властиві фантастична основа, тяжіння до умовності форм, поєднання в одному предметі або явищі несумісних рис, є невід'ємною рисою драматургії двадцятих років XX ст. та викликає літературні аналогії. Однак автор намагається надати п'єсі й епічності, про що свідчить поділ розділів на картини, кожна з яких має свою назву, що відповідають етапам появи, функціонування та занепаду “бузанівської республіки”, її маріонеткового президента та уряду. Кожна картина трагікомедії є несподіваною для глядача; разом з тим передає деформацію дійсності, алогічність подій, є алієнацією одного плану сприйняття явища, яке у момент формування глядацького враження умовно абсолютизується, втрачає зв'язок з іншим.

Все дійство трагікомедії організовано за принципом “п’еса у п’есі” завдяки обрамлюючим реплікам Мерчика на початку і в кінці драми: *“Револуція котиться!”* – *“ось що значить поставити республіку на ноги. Цього ж добивався ваш ідіот Дудка”* [26, с. 92].

Насправді ніхто не гониться за бузанівцями, однак вони кудись біжать, створюючи в такий спосіб ілюзію руху, поступу – в першу чергу для себе. На наш погляд, змістова стратегія гротеску дає автору змогу перевести глядача від плану театральної умовності до реального, не очікуваного, передати своє ставлення до світу, авторську візію дійсності, де переплелись і змішались протилежності. Такий спосіб організації композиційно-структурної будови трагікомедії, поділ тексту на розділи, а розділів – на картини, низка мозаїчно-фрагментарних епізодів, зустрічей, спогадів, які нічого не дають для розвитку конфлікту зовнішнього, авторська тенденційність зображення дійсності забезпечують реалізацію комунікативної авторської стратегії як на рівні змісту, так і форми твору, уможливлюють аналіз тексту п’еси у типологічному ряді творів з аналогічною проблематикою.

До жанру трагікомедії Я. Мамонтов звертався цілком свідомо. У листі до режисера Одеської держдрами В. Василька Я. Мамонтов відстоював жанрове віднесення *“Республіки на колесах”* до трагікомедії. *“Дуже радий, що Ви не будете трактувати п’есу як веселий “пустячок”.* На мій погляд, з таким же правом можна назвати (і називали) *“пустячком” і “Ревізора” М. Гоголя, а сам автор бачив у ньому навіть релігійно-містичну концепцію. Поставте п’есу так, щоб глядач, нареготавшись до кольок у животі, подумав: а все ж таки – скільки треба енергії, розуму, витривалості, щоб довести якусь Бузанівку до Дніпрельстану! Щоб глядач повірив у Дніпрельстан так щиро, безпосередньо й зворушливо, як вірять Завірюха і Максим. Тільки серйозна трактовка п’еси дасть Вам можливість розкрити соціальний зміст таких персонажів, як Кудалов, Фенька, Люся... Отже – йдіть накресленим шляхом, – автор буде з Вами”* [24, с. 4].

У трагікомедії відбулося відокремлення явища від його матеріально-образного оформлення, втрата реальності дії, порушено принципи мімезису, що, в свою чергу, веде до використання стратегії гротескного зображення світу. Дійсність постає розчленованою на ту,

якою вона є у художній картині світу в уяві автора, і на пародію реальної дійсності, соціальних явищ і морально-психологічних відношень, і на таку дійсність, якою, на думку автора, вона повинна бути. Важливий при цьому ступінь відходу реальної дійсності від ідеалу, що веде до театралізації ідеального прообразу, який, маскуючись за стратегією гротеску, стає то комічним, то трагічним.

Таке очуднення дійсності властиве трагікомедії “Батальйон мертвих”. П’єса складається з 4 дій, кожна має свою назву. На початку п’єси окреслюється часопросторовий контекст: місце – театр військових подій, час – наш. Як бачимо, таке широке окреслення просторово-часових координат робить п’єсу актуальною і цікавою для різних часів. Крім того, якщо в основу твору “Республіка на колесах” покладено анекдотичну, іронічну ситуацію, то тут ситуація трагічна: на війні вирішується доля народу, держави. У першій дії постають ті генерали, імператор, від яких, здавалося б, ця доля залежить. Продовження війни – це абсурд і безглуздя, але начальник Генштабу генерал Бург, грюкаючи кулаком по столу, запевняє, що не допустить поразки: *“Залишмо зайві розмови про капітуляцію: по двох роках війни, колосальних жертвах і коштах – капітуляція абсолютно неможлива! Це був би шах і мат не тільки імператорові, а всій нашій державній системі, всьому нашому добробуту”* [23, с. 8].

Ці розмірковування про майбутнє держави з трагічно-агресивного тону змінюються піднесено-патетичним доведенням необхідності війни: *“Це не одчай, а математичний розрахунок. Капітуляція – наша загибель. Неминуча, як фізичний закон! Народ не пробачить нам своїх жертв, коли ми будемо під ногами наших ворогів. Разом з нами загине наша державність!”* [23, с. 8].

Генерал Бург нагнітає страх перед капітуляцією, лякаючи й імператора революцією. Безглуздими й страшними здаються його аргументи про рух якщо не вперед, то назад, тільки б не “не висиджувати революцію”. *“Тільки не це! Капітуляція, контрибуція, генеральний бій, – що хочете, тільки не революція!”* – підсумовує імператор [23, с. 14].

Отже, поки є генерали – війна буде тому, що сприйняття генералітету нав’язується імператорові, всьому війську. *“Хіба солдатів питають, чи хочуть вони йти в наступ, чи не хочуть? їм наказують і*

більше нічого! Вони повинні йти на смерть, як на військовий парад!” [23, с. 11]. Тому можемо констатувати порушення мімезису, замість якого створюється враження гіперреальності.

Для імітації реального світу, відтворення картин дійсності автор вдається до епічності, за її співдії передаються масштаби національної трагедії: діаграми і таблиці демонструють кількість дезертирів, вояків, померлих од чуми і розстріляних польовими судами впродовж трьох місяців. Графічні засоби демонструються на екранах, отже автор вводить елементи кіномонтажу у п'єсу. Ця кіномонтажність, епічність відтворення подій у п'єсі підкреслює трагічність конфлікту, масштабність народних страждань. Отже, завдяки стратегії наративності, автор присутній у тексті як функція, умовний наратор – режисер чи кінооператор, а персонажі в п'єсі виступають маріонетками в руках автора. Однією з них є генерал Бург, який діє за принципом “суб’єктивної” свободи, і тому складається враження, що він намагається перебороти фатум, визначити долю держави. Але він неспроможний керувати долею, підкорити її, тому парадоксально, але фатум тяжіє і над ним. Ось чому ситуація наступу сприймається не як трагічна, а як псевдотрагічна: через свій план генерал вступає в конфлікт з армією, компрометуючи себе.

Псевдотрагічність, що переходить у комізм, синекдохально означена реплікою імператора: *“робите з моєї держави якусь-то “Генералобургію”* [23, с. 15]. Завдяки амбівалентності функції трагічного, трагічне викликає у глядача не тільки співчуття і страх, а й стає гротескно-трагічним. Саме у такому гротескно-трагічному плані формується перед глядачами візія реальності.

Тактика гротескності використовується автором не тільки для відтворення картини світу, реалій, вона проявляється й у мовленні персонажів. Тактика гротескності світу репрезентується гротескними висловлюваннями. Гротескність дії, зокрема, наклала відбиток на загальну атмосферу п'єси, її мовну тональність.

Мовлення персонажів є штучним відчуженням від дійсності, деякі події відбуваються поза завісою, тобто не на сцені, про них ми дізнаємось із реплік персонажів, тобто вони передаються, сприймаються крізь призму чужого мовлення, є суб’єктивними.

П'єсу Я. Мамонтова “Батальйон мертвих” змонтовано з чотирьох названих дій, але не поділених на одміни. Кожна дія має не лише назву, а й свій початок і логічне завершення, що дає право розглядати їх як самостійні тексти, що веде до фрагментарності тексту, відсутності лінійного конфлікту: (він виникає в уяві читача чи глядача, що є особливістю гротескного стилю). Завдяки цій тактиці автор зумів передати вихолощення морально-етичних цінностей, підміну понять, що на війні неминучі.

Патріотизм і екзальтація, відданість імператорові – риси вдачі капітана Герда, який керує найкращим батальйоном імператорського війська. Тому батальйон і відправляють в “Долину семи рік”. Як бачимо, автор створює зовні трагічну, а по суті – комічну ситуацію. Наймужніших і найвірніших посилають на вірну смерть, але комізм полягає в тому, що ця атака – фальшива, вона ніби наперед визначає, що ні мужність, ні відданість, ні патріотизм тут ні до чого. Та саме цими поняттями прикривається генерал Бург, від чого план наступу здається ще безглуздішим і абсурднішим. *“Ваша ж гідність і ваша мужність не дозволяють мені зав'язувати вам очі навіть в такому виключному становищі. Річ у тім, капітане Герде, що ваша атака буде... фальшивою”* [23, с. 18].

Фальш, підміна поняття, коли дійсність підмінюється словоблудством, – ось характеристика уявлення генерала Бурга, тому трагічне сприйняття нівелюється, специфічно театралізується, що дає право говорити про його перехід у фарс.

Таке перебільшення, викривлення дійсності можливе тільки при гротескному зображенні, коли трагічне стає комічним.

Тактика гротескного способу освоєння дійсності заперечує однозначне трактування морально-етичних цінностей, розвінчує їх демагогічне й показне проголошення, розвінчує аморальні дії генералів та імператора. Так гротеск набуває етичної значущості у функціональній гостроті та ефективності розкривати вади, гіперболізуючи їх.

Гротескне зіткнення морально-етичних цінностей маємо у дії “Сестра Марієт”, де розглядаються два протилежні погляди на систему моральних цінностей: імператорсько-монархічний та пролетарсько-революційний.

Дію обрамлено церемоніальним маршем: на початку дії Лука, денщик Герда, робить військові вправи під марш, а в кінці дії під звуки оркестру гусари виступають на бойовище. Така кільцева організація дії робить її цілком самостійно завершеним фрагментом п'єси, а рамкове обрамлення надає їй епічної масштабності.

Уже на початку дії закладена комічно-інверсійна зміна позицій, про що свідчать слова Луки “... сьогодні я чищу чоботи, а завтра, може, мені будуть чистити” [23, с. 28]. Звичайно, йдеться про умовність, відносність ставлення до людини.

Патріотично-гіпертрофований романтизм, який піддається іронії, втілено в образі капітана Герда: “ширий монархіст і любить імператора” [23, с. 28]. Ці риси вдачі Маріет пояснює родовими традиціями та вихованням, щиро вірячи: її кохання змінить Герда, він прийме її переконання, революцію. У сцені освідчення Маріет вагомими є авторські ремарки: Герд на колінах стоїть і жагуче обнімає Маріет, а вона впивається в нього руками. Слова між ними спалахують електроіскрами. У цій ремарці автор використовує футуристичне словоскладання, яке відтворює напругу сцени. При цьому вона зізнається, що сестра Маріет – це лише її маска. Однак її поведінка у ролі маски більш людяна, ніж поведінка Ольги (справжнє ім'я). Маріет, яка прагне змінити переконання Герда, скидає маску, розповідаючи капітану про революціонерів. В цій сцені освідчення і Герд, і Ольга викликають у глядачів не співчуття, а усмішку. Зіткнення морально-етичних орієнтирів призводить до диспропорції, нагнітання невідповідностей. Вони виконують функції маски, оскільки подібне викривлення парадоксально натякає на ідеал, який можливий тільки у свідомості персонажів: кожен із них не здатен поступитися цінностями, але при цьому чітко бачить облудність позиції іншого.

Для Герда захист батьківщини – обов'язок, тому і Ольга для нього-зрадник, який женеться за фантомом: “Людство! Де воно ваше людство? Я бачу лише лави озброєних націй” [23, с. 34]. І те, що для капітана зрада і горе, для Ольги – гордість і радість, бо вона ворог його величності і це справа всього її життя. “А кому ти віддаєш себе? Генералові Бургові? Цьому вампірові, що до безтями упирається кров'ю народів! Чи може його величності? Цьому нікчемному неврасенікові! Буфонові з короною на голові!” [23, с. 34].

На перший погляд, це зіткнення двох взаємовиключних морально-етичних систем цінностей, що формує неоднозначність уявлень про реальність. Але, за авторською концепцією, у поєднанні таких взаємовиключних положень через гротескне зображення постає справжня система духовних орієнтирів особистості. При повній відмінності світоглядних позицій всяка репліка дає можливість показати однолінійність кожного персонажа. Тільки зображення з діаметрально протилежних точок зору уможлиблює повноту і осяжність відтворення дійсності в п'єсі.

У цій дії, нарешті, автор пародіював погляд на людину як об'єкт для експериментів. Адже революціонер Бунок розглядає капітана Герда як *“цікавий екземпляр для експериментів, коли не соціологічних, то біологічних”* [23, с. 27]. Такий підхід до людини якдоекспериментального екземпляра засуджується автором, але не в категорично заперечній формі, а пародійній. Адже перед нами маніпуляція поведінкою людини. Третя дія *“Сигнальний вибух”* представлена у вигляді сцен-картин: розмова Бунока з солдатами; лист Бунока приват-доценту Дукеру, розмова Маріет з Лукою, який передає їй листа від Герда, мовчання командирів перед боєм, підбурювання солдат і їхній напад на штаб, побачення Герда з Маріет, розстріл батальйону капітана гусарами. У цій сцені досить багато епічних елементів, де трагічне і комічне то інтегровано, то дистанційовано.

Мелодраматичною є сцена зустрічі Герда й Маріет. Якщо відкинути зовнішні атрибути сцени (військові події та належність обох до ворожих таборів), то ситуація складається мелодраматична. Маріет затримує Герда без його згоди на побачення, а в цей час капітан Бунок організовує бунт і веде батальйон на штурм штабу. Затримка рятує життя капітана Герда, але перетворює його на відступника, зрадника. Автор зводить завдяки тактиці гротеску трагічну ситуацію до рівня мелодраматичної фабули, що підкреслює комічність, іронічність висловлювань та поведінки героїв. Іронічною реплікою Маріет переконує Герда: *“Радій, Едварде! Ти – вільний! Ти будеш жити!”* [23, с. 56]. Іронічною, тому що капітан Герд кидається на передову. Виходить, він менше цінить життя, ніж Маріет. Ця сцена, завдяки мелодраматичній суті, змінює трагічну тональність, доповнює її комедійною тональністю. Отже,

комбінаторика різних жанрових форм забезпечує в тексті реалізацію комунікативної стратегії формотворчого рівня, що свідчить про новаторство автора та експериментальний характер твору.

Авангардно-текстуальна змістова комунікативна стратегія уможлиблює використання ще однієї тактики – мовчання. У певних сценах дію, видовищність автор замінює метерлінківським прийомом мовчання (мертві мовчать, про мертвих йдеться, як про живих). З полілогу командирів дізнаємося, що роти мовчали, навіть ніхто не лаявся. *“Вони й зараз мовчать. Ніби готуються до вічного мовчання”* [23, с. 50].

Дві авторські ремарки і мовчання передають код загибелі батальйону. Цим автор передав внутрішній настрій солдат, передчуття смерті.

Четверта, одноіменна дія і назва твору справджують ці ознаки. Капітан сприймає розстріл батальйону не просто як подію життя, він намагається відсторонитися і найточніше виразити, просто збагнути те, що відбулося. Так постає суб’єктивна версія вчинку і події, яку ніхто не може ні підтвердити, ні спростувати. Тому драматичний є не тільки об’єкт дії, а й суб’єкт власної рефлексії. Він намагається, як дійова особа, словом виразити себе, відчуті і передати те індивідуальне, що є його сутністю. Його розмова з Марієт – це спроба самовизначення хоча б у словах себе, сповідь перед фізичною смертю, тому що духовно – він мертвий. І тут автор використовує комунікативну тактику гіперболізації, синекдоху, адже Герд говорить не про себе і за себе, а за весь батальйон: *“їх була тисяча! Серед них не було жахляків”* [23, с. 66], *“Ні, тисяча душ забилося в мені й закричало диким, смертельним криком!”* [23, с. 66], *“тисячоголовий рев моїх солдатів”, “цілий батальйон мертвих! Ні! Засуджених на смерть! Живими похоронених”* [23, с. 67], *“тисяча трупів на моїм ліжкові...”* [23, с. 67]. Ця репліка емоційно насичена та експресіоністична, що також є проявом комунікативної стратегії авангардизму, яка реалізується автором у тексті п’єси.

Втративши сенс життя, капітан не може прийняти нагороди імператора, бо її він сприймає як глум *“наді мною... над моїм покаліченим трупом... (шпурляє медальйон). О-о! Поганець! Як він смів?”* [23, с. 69]. Але й берегів визволення, до яких закликає його

Марієт, він теж не бачить. Як революція, так і монархія не дають Герду надії, віри в еволюцію людства. Тому й залишається для нього питання: *“Куди гонить людство червоно-чорний жах?”* [23, с. 67] невіршеним. Потрібно зауважити, що червоно-чорний жах – це не просто метафора в п’єсі, це експресіоністськи відтворений узагальнюючий образ влади (не важливо – якої), поданої у гротескно-символічному ключі, який відтворюється різними пародійними ходами.

Вдається автор у п’єсі й до нової стратегії формотворчого характеру, маємо на увазі відсутність поділу на головних та другорядних персонажів, бо кожен з них є важливим для відтворення палітри життя. Свідченням цього може бути образ капітанового денщика Луки, який є концептуальним у п’єсі. Лука звичайна “маленька людина”, елемент системи, однак він втілює в собі прагматично-народну мудрість, яка допомагає йому вижити. Він філософськи сприймає життя, бо сьогодні він чистить чоботи, а завтра, може, йому будуть чистити. Таке передчуття змін породжує в ньому відчуття в собі людини. Упродовж п’єси він намагається знайти відповідь на онтологічні питання буття: хто така людина, в чому її призначення? Персонаж поданий також у гротескному плані, адже діапазон морально-етичних засад Луки досить широкий. Цей образ є явним пародіюванням однойменного персонажа з п’єси М. Горького “На дні”. Якщо у М. Горького Лука визнає за собою право називатись людиною і виголошує це піднесено-патетичним тоном, то пародійно-травестійною щодо “На дні” у п’єсі Я. Мамонтова є сцена, коли п’яний Лука вимовляє слово людина по складах, переводячи таким чином репліку у знижено-комічний план.

В образі Луки утверджується раціонально-прагматичне сприйняття життя. Тому іронічно-трагічним є його розуміння людини: *“Людей нищать, як хробаків! А воно-ж таки людина! Образ божий! Ех, життя наше мотузяне”* [Мамонтов 1926, 60]. Як бачимо, драматург вивів на сцену другорядного персонажа, малоосвіченого денщика, який філософськи сприймає життя, прагне реалізувати себе як особистість. Тому філософсько-двозначною є його фінальна репліка: *“Хороший був капітан... А за що загинув!..”* [23, с. 71].

Вдається автор до стратегії філіації, адже Луку можна вважати предтечею Комихаєцького, “дитини” Швейка.

Отже, можна припустити, що розв'язка конфлікту свідчить, що реалізація людської суб'єктивності, на думку Я. Мамонтова, в тогочасних життєвих обставинах неможлива. Такий відкритий фінал наближає трагікомедію “Батальйон мертвих” до епічної драми Б. Шоу та Б. Брехта, залучаючи читачів, глядачів до продовження дискусії.

Отже, комунікативна стратегія гротескного характеру дії в трагікомедії “Батальйон мертвих” проявляється в жанровій специфіці твору та характері висловлювань персонажів, що надає змогу створити не характери, а персонажі-маски, маріонетки, які репрезентують авторську картину світу. Гротескний образ світу в трагікомедії характеризується проникненням трагічного в комічне і навпаки, а також їхнім взаємодоповненням. Таке викривлення мімезису вбік гротескної картини світу передбачає дуалістичне сприйняття дійсності, призводить до неоднозначності трактування системи морально-етичних цінностей.

У “Батальйоні мертвих” автор, на наш погляд, вдається і до конструктивістської комунікативної стратегії формотворчого характеру, поєднуючи неоднорідні поетологічні засоби, вводячи в її тканину художні прийоми інших видів мистецтва: (кіно, живопису), а також інших видових форм, зокрема епосу та лірики. Така авторська стратегія організації тексту направлена, в першу чергу, на формування глядацького світогляду, руйнацію звичних глядацьких реакцій та стереотипів. Так, вдаючись до тактики епічності, автор членує п'єсу скоріше на розділи, ніж на акти, називаючи їх: “Генералобургія”, “Сестра Маріет”, “Сигнальний вибух”, “Батальйон мертвих”. Це свого роду окремі оповідання, об'єднані на структурно-образному рівні в більш складний текст. Герої між собою структурно не пов'язані єдиним конфліктом, кожен розділ розкриває авторську ідею, за співдії кінематографічних, літературних, театральних прийомів і засобів (екрани, діаграми, таблиці, рельєфна мапа, телеграф, телефон, радіо, листи на екрані). Така еклектичність репрезентує конструктивістську авторську стратегію організації тексту. Досить специфічна нова тактика використовується драматургом у фіналі п'єси, який можна вважати експресіоністським, а трьохвимірність текстуального простору виявляє авторську позицію та провокує глядача до роздумів.

“Маріет перечитує лист (екран), за вікном Невідомий у солдатській шинелі.

Лука біля вікна (на екрані зображується великий натовп солдатів, з революційним прапором і співом, проходить мимо вікон лазарету. Молодий ентузіазм, віра і рішучість в їхніх руках і на їхніх обличчях”

Як бачимо, використовуючи екран як засіб додаткової візуалізації, автор по-іншому фокусує свою позицію, радше як монтажера в кіно.

Вказана трьохвимірність дає автору змогу використати засіб міжвидової комунікації, поєднати кілька часових форм, які розгортаються по-різному, темпорально, включаються в більш широкий часовий потік, розвиваються на тлі точно означеної історичної епохи. Автор при цьому виступає в ролі функції, як монтажер в кіно: прискорювати, уповільнювати, зупиняти кадри, виключаючи час з твору, щоб врешті-решт сформувати типологічне узагальнення, позбавлене конкретної часової визначеності та віднесеності. Така позиція дає змогу реципієнту сприймати те суспільство, яке його оточує, підіймаючись над ним, відсторонено та максимально об’єктивно.

Використання драматургом Я. Мамонтовим комунікативної стратегії змістового рівня, яка реалізується в гротескному зображенні дійсності, різнопланових театральних прийомах, комбінаториці різних міжвидових засобів комунікації, відсутності поділу на головних та другорядних персонажів, наявність не персонажів, а фарсових масок-типів та комунікативної стратегії формотворчого рівня, яка веде до еклектичності жанрової форми твору, авторської присутності в тексті у функції монтажера, провокує появу драматичних текстів зовсім з іншою, не театральною, а радше літературною поетикою.

Пародійного характеру набуває зображення дійсності і в комедії Я. Мамонтова “Веселий Хам”. Це літературна комунікація, про що свідчить тематика цієї комедії. Крім дискусії щодо питань революційних, соціальної позиції кожного з персонажів, маємо у творі й дискусію літературну. Валерій – основний персонаж п’єси, літератор, який написав твір “Веселий Хам”. Він ним пишається, його твором зачитуються. Однак уже в назві твору “Веселий Хам” передається картина світу, створена автором, тобто позиція внутрішнього автора. За визначенням Edwarda Balcuzanu, внутрішній автор – це реалізатор текстових операцій, таких як назва, жанрове визначення, епіграф, авторський коментар [479, с.19]. Назва комедії свідчить про внутрішнього автора як суб’єкта, що виконує

текстові операції, які реалізовані у висловлюванні, в даному випадку – в назві. Внутрішній автор, на наш погляд, у цьому творі направляє мовну діяльність, яка співвідноситься з соціальною структурою суспільства, її змінами. У такий спосіб пародіюється автором біблійне трактування образу Хама від традиційного до модерністського.

“Студент: Адже ми з дідів-прадівів називали хамством усе, чим ганьбилися наше життя: всякий бруд, гід, не поряд. І от раптом нам кажуть, що це зовсім не так: що Хам – символицькості, некорисливості, мистецтва!” [22, с. 41].

Валерій пояснює власну позицію, свою інтерпретацію цього образу.

“Валерій: Автор може бути найгіршим коментатором своїх творів” [22, с. 41].

“Але моя інтерпретація – як її розуміти? Хам – це мистецький або гедоністичний початок у нашому житті; другий син – початок моральний, або аскетичний, а третій – діловий, або побутовий, чи там філістерський, як хоче.”

Так, ми мусимо любити й поважати Хама! Бо він – веселий, щирий, стихійний!” [22, с. 42].

Завдяки пародіюванню біблійного тексту, висловлювання Валерія включають знайомі знаки в нову систему, у такий спосіб руйнують канонічно-традиційне сприйняття біблійного тексту на рівні алюзій та інтертекстуальних проявів, що дає право говорити про перехід п’єси в об’єднаний ряд творів, які руйнують звичну систему сприйняття та інтерпретації образу Хама.

Такий спосіб організації комедії веде до часткової переміни значення, за визначенням Розвадовського, що забезпечує новий рівень і характер стосунків автора та реципієнта. Діалог Валерія є нічим іншим, як представленою дійсністю, він її утворює, є її складовим елементом, тому в п’єсі постає картина світу, створена персонажем (суб’єктом, що говорить) та автором, як актуалізована літературна і театральна умовність. Тому авторська присутність переводить висловлювання Валерія в інтертекстуальний ніцшеанський дискурс про розуміння життя як боротьби.

“...але людство завжди боролось й мусить за що-небудь боротися, коли воно хоче жити! З цього складається історія людства, пане

Гельдмане! ...Ви кажете, що сором бавитися фантазіями в той час, коли мільйони і т.д.. Так казали аскети всіх часів, коли ганьбили своїх “хамів” за їхній веселий сміх! А чим же були винуваті ці веселі Хами перед людством? Тим, що були щирі? [22, с. 44].

Утакий спосіб, на наш погляд, створюється у комедії ілюзія дійсності, ілюзія “розгортання” дії перед реципієнтом, яка минуле, історію вміщує в сьогодення, завдяки повному усуванню від реальної дійсності автора, читача. Створюється враження другої дійсності, яка цілком захоплює реципієнта, утворюючи свій особливий світ. Це воскресіння часу разом з подіями і дійовими особами, адже глядач забуває, що автор алюзійно апелює до біблійного тексту, до філософсько-літературної полеміки кінця XIX ст., що забезпечує умовність самої дії п’єси.

“В тім-то й вага “символістських вигадок”, що вони належать усім часам і народам! Але ви не бачите цього, ви надто засмітилися фетишами сучасності й не бачите того, що передається вам віками минулого, як фатальний закон людського життя” [22, с. 43].

На наш погляд, у висловлюваннях Валерія акцентується зображувальна сторона. Така організація висловлювань персонажів забезпечує метахудожню структуру п’єси, пародіює реальну дійсність, яка подана відсторонено, незважаючи на відголоски революційних подій, в яких задіяні персонажі п’єси. Конфлікт творчої індивідуальності між обов’язком і покликом надає цій комедії трагедійних рис. Специфіка конфлікту полягає в тому, що Валерій, позитивний персонаж, знаходиться всередині й у безпосередньому зіткненні з суспільством, яке нав’язує йому ідеал соціальної активності боротьби. Він – не борець, а в першу чергу митець. **“Валерій:** *Може це дитячий анархізм, але разом із тим це і моя мистецька свідомість! Я почуваю себе мистцем і бути ним, чи не бути – це для мене значить: жити чи не жити?” [22, с. 22].*

У цій репліці Валерія, яка є алюзією на гамлетівський монолог “Бути чи не бути?”, виявляється пародійна деформація естетичної функції трагічного, що надалі впливає на характер конфлікту між героєм та його долею, обов’язком.

“Валерій: *Вам легко казати це, коли ваша індивідуальність не*

нищиться цим обов'язком! Але що робити тим, для кого цей обов'язок є суровим аскетизмом? Кого він душить і нищить у своїх творчих стихіях? А ця натура теж хоче жити і не менше, ніж мільйони, для яких ви хочете загубити її! І таким натурам залишається тільки одно: бути “веселим Хамом”! [22, с. 43].

Цікаво, що Валерію особливо ніхто не заперечує, не вступає з ним в дискусію, тому його діалоги досить об'ємні, мають форму міркувань, мініоповідань, що надає епічності зображенню, конфлікт набуває внутрішнього характеру. Всі ці сумніви, роздуми торкаються більше самого Валерія, ніж його оточення. Це свого роду “внутрішня дія”, яка надає конфлікту екзистенційно-психологічного характеру та переносить його у свідомість персонажа.

Однак завдяки пародії даний конфлікт втрачає ознаки трагічного по суті, хоча вони заявлені у слові, тобто висловлюваннях Валерія.

“Так, я соціаліст, бо визнаю, що соціалістичний лад повинен замінити лад капіталістичний, і щиро того бажаю! Але разом з тим я ще в більшій мірі індивідуаліст і не хочу нищити свою індивідуальність, хоча би того вимагало ціле людство” [22, с. 44-45].

Трагічність знімається у фіналі комедії завдяки прийому “сцена в сцені”. Вводячи візію сну, автор у репліці передає стан персонажа, описуючи його сон, який переривається звинуваченнями батька та куцопів, які називають його відступником. Завіса на початку і в кінці сну ділить дійсність зображуваного на два плани: оноричний та реальний, що зумовлено прагненням автора перевести глядача з одного плану художньої образності до іншого. Така логіка розвитку дії п'єси змінює статус персонажа. Соціаліст перемагає митця, що є дещо несподіваним для глядача. Сцена сну подана великою кількістю ремарок, що створює оповідну манеру, руйнуючи драматичний дискурс.

Свідченням пародійності такої трансформації персонажа є надмірна патерика висловлювання Лю, революційний запал Валерія. У фіналі комедії досить яскраво простежуються ознаки конструктивізму, адже він дещо надуманий і штучний. Як справедливо зазначив С. Бондарчук, “саме конструктивізм передбачає такі способи штучної будови тексту, що втілюють раціональну авторську стратегію, формують світогляд глядача. Тому в основу таких творів покладено світогляд тих сил, що

рухають життя” [50, с. 27]. На наш погляд, автор дещо умовно і штучно розв’язує конфлікт комедії, наближаючи у такий спосіб мистецтво до життя, ставлячи його на службу ідеології того часу. Пародійність якраз і є формою вияву авторського ставлення до такого способу вирішення конфлікту п’єси між ставленням героя до життя та обманутим читачьким очікуванням. Еклектичність фіналу п’єси, велика кількість ремарок, подвійні діалоги, відсутність пластики та вмотивованості переходу героя від абсолютного індивідуалізму до колективної боротьби, постановка “внутрішнього конфлікту”, але не його вирішення, а переведення в іншу морально-етичну площину, прийом “сцена в сцені”, алюзійність та інтертекстуальність на рівні метатекстуальних стосунків, психологічна “усіченість” персонажа у фіналі забезпечують стратегію стилізації п’єси “Веселий Хам”. У комедії спостерігається поєднання різних родових форм організації тексту, що уможливорює реалізацію комунікативної стратегії формотворчого плану.

3.3. Авторська тенденційність як основа модерністської та авангардної п’єси

Враховуючи наукові концепції поліфонічності та діалогічності літературного тексту М. М. Бахтіна та теорію дискурсу Мішеля Фуко, можна вважати будь-яку комунікативно організовану сукупність упорядкованих протяжно знаків, які відзначені маркерами початку та кінця, текстом, цілісним єдиним висловлюванням (дискурсом), який містить низку внутрішніх текстових дискурсів. Це твердження найбільше стосується драматургічного літературного твору.

Сутність твору як комунікативного акту забезпечується текстом як центральним елементом, фігурами адресата та адресанта. Драматургічне висловлювання – п’єса – позбавлене інтегрованої фігури посередника між суб’єктами естетичної комунікації (автор – читач / глядач). Текст драми членується на основний, озвучуваний текст обміну репліками між персонажами, та другорядний, куди входять авторські ремарки, які є коментарем до основного тексту, адже скеровані на читача / глядача і режисера [189].

Оповідь, виклад (нарація) в драматургічному тексті ведеться не від імені автора, а у формі опосередкованого викладу подій, переданих кризь

призму свідомості. Автор, “одягнутий у мовчання” (Бахтін), наявний як творець, естетичний суб’єкт, що надає сенсу створеній, уявній реальності. Тому можемо говорити про використання комунікативної стратегії присутності авторської свідомості у драматичному творі, яку трактуємо як сукупність драматургічних прийомів, об’єднаних чітко вираженим ставленням до дійсності образом автора. Авторська позиція може бути репрезентована через драматичних персонажів, поетичний світ, діалоги, монологи, полілоги, дію, співвідношення різних форм, тобто як багатоелементна система, що реалізована текстуально. Такий підхід виявляє авторську стратегію в тексті на рівні поезики, але вона може бути реалізованою і на сюжетно-композиційному рівні, тобто коли вибір ситуацій допомагає розгорнути конфлікт перебігом сценічної дії. Досить тенденційною та експериментаторською погляду авторської самопрезентації та реалізації у тексті є драматургія В. Винниченка. С. Михида провідними ознаками багатогранного його таланту називає “драматургічність художнього мислення письменника” [281, с. 18], “спрямованість митця на показ внутрішнього, психологічного буття персонажів” [281, с. 25], “європейськість” [281, с. 13].

Данило Гусар-Струк у статті “Винниченко. Моральна лабораторія” [105] справедливо зазначив, що драматург піддавав лабораторному аналізу ті морально-етичні проблеми, котрі турбували його як митця і людину. Якщо письменник випробовує у творі якусь морально-етичну проблему на предмет її істинності, то художність твору багато в чому залежить від того, наскільки об’єктивним і точним є кінцевий висновок. І тут немає значення, якою саме – негативною чи позитивною – є оцінка морально-етичного постулату, що піддається лабораторному аналізу” [281, с. 40].

Тож автор виступає тим “Я”, яке репрезентує текст. Його голос звучить в репліках персонажів, драматичний діалог формується на постійній грі напруги між словом як засобом порозуміння між персонажами і словом, призначеним для глядача, орієнтованим на нього. Така презентація авторської позиції свідчить про “експериментальний тип художнього мислення”. У його творах, на думку Д. Овсянико-Куликовського, є “навмисний підбір певних рис, завдяки чому досліджуваний художником бік життя виявляється так яскраво, так

чітко, що його смисл, його роль стає зрозумілою всім” [308, с. 235].

Експеримент В. Винниченка пов’язаний з дослідженням функції етико-естетичної категорії, яку автор номінував “чесністю з собою”. Найповніше розкрив її у п’єсах “Дизгармонія”, “Щаблі життя”, “Великий Молох”, “Memento”. Розвиваючи поставлену проблему від п’єси до п’єси, автор ускладнював, загострював конфлікт, породжений проголошенням ідеї “чесності з собою” і її сприйняттям оточуючими [281, с. 51].

Починаючи з п’єси “Дизгармонія”, В. Винниченко опрацьовує проблеми європейських мислителів, приміряючи їх до українського ґрунту. Щонайперше, він досліджує, як “нова” мораль, “нові” люди проявляють себе в українських реаліях буття. “Протягом усієї п’єси відбувається втручання автора в хід зображуваних конфліктів” [281, с. 51].

П’єса “Дизгармонія” багатопроблематична, лейтмотив репрезентується внутрішніми численними конфліктами персонажів. Наявність значної кількості проблем нівелює основний, наскрізний, магістральний конфлікт п’єси, решта конфліктів також до кінця не вирішуються. В. Винниченко, який на той час захоплювався революційними, соціалістичними ідеями, обрав дійовими особами п’єси студентів-революціонерів. Це молоді люди, неспроможні розв’язувати великі світоглядні проблеми, які підіймають. Ці проблеми цікавили В. Винниченка як драматурга, прозаїка, а також як людину, тому об’єктивною, слушною здається думка Л. Мороз: “наполягаючи на тому, що між драматургом та його героями існує відстань, мушу все ж твердити, що в багатьох моментах він і помилявся, і спотикався, й мучився разом з ними” [287, с. 36]. Тобто кожен із персонажів по-своєму репрезентує авторську позицію, що забезпечує поліфонічність п’єси. Персонажі п’єси вирішують для себе проблему значення їхньої колективної справи, самого життя, істини, яка представлена на ідейному рівні опозицією “гармонія – дизгармонія”, а на образному – опозицією Грицька і Мартина. Вона забезпечує автопрезентацію і є свого роду ілюстрацією авторських рішень. У роздумах про стосунки людини і суспільства Грицько, схильний до самоаналізу, констатує:

“Іноді небезпечно засовувать далеко ніж самоаналізу. Дуже довго

ковирять і в серці вже дірка, через яку випадає велика віра... Правда... Правдивість... Буť правдивим!... Буť гордим перед усіма, сміливо дивитись собі в душу!... Це, значить, знати правду, знати, що є чистота й істина. Треба злити, згармонізувати почування й розуміння... Звідки я знаю – може правдивість справді є убогість, а зло не є зло, а тільки сила? Може, справді, правда в силі, а не сила в правді?” [2, т. 9, с. 25].

Ця репліка є радше сповідальним монологом, в якому Грицько озвучує свої сумніви та роздуми. Сповідальний монолог є тією комунікативною стратегією змістового характеру, до якої часто вдається автор.

“Я хочу всею істотою робить. Я хочу бути гордим, я хочу знать, на що я повинен опертись, щоб почувати себе гордим і чистим перед самим собою” [т. 9, с. 25].

Самоусвідомлення себе як особистості – ось що важливо для Грицька. З інших позицій ці проблеми вирішує у драмі Мартин. Він речник філософії сильної особистості, ніцшеанської надлюдини.

“Буржуазія, аристократія панують над нами через те, що вони дужі. Брехня, насильство, неправда є прояв їхньої сили. Коли ми хочемо, щоб над нами не панували, треба бути дужими, треба побільшувати свою силу. От і все” [т. 9, с. 25].

Дискусія Грицька і Мартина є автопрезентацією, вона створює надтекст, який об’єднує суб’єктні тексти, репрезентовані висловлюваннями персонажів. Ці авторські презентації є метатекстом, який мотивує роздвоєння наративу. Автор і є тим “Я”, яке представляє текст, адже його голос звучить у голосі персонажів. Протистояння Грицька і Мартина відтворює драматичний діалог, що формується на постійній грі напруги між словом, як засобом розуміння між персонажами, та словом, призначеним для глядача, орієнтованим на нього. У цій орієнтації на глядача і розгортає аргументацію Мартин, переконучи Ольгу в необхідності брехні, насильства, переваги дужого. Подальший обмін репліками остаточно все прояснює:

“Не знаю... Мені здається, що в брехні немає ніякої сили. Я кажу – не знаю, бо Мені здається, що бути правдивим, то є надзвичайна сила. Що тільки дужий може бути правдивим” [т. 9, с. 25].

Мартин розвиває нігілістичні твердження: *“Ну, а мені здається, що правдивість – тільки вбогість, що правдивість обмежує, примушує*

розвиватись тільки в одному напрямі. Розуміється, кожен має свій погляд. В даному разі, я думаю, краще збрехати для того, щоб не одбити прихильних до нашої організації. [т. 9, с. 25].

Етичні проблеми ставлення до брехні, сили, насильства, моралі становлять суть полеміки Грицька з Мартином. Їхні діалоги – словесний спосіб існування авторської свідомості у драмі, настанови драматурга, яка визначає важливість конфлікту у п'єсі між діяльністю історичної особистості і закономірностями суспільного життя. Цей конфлікт має відчутні елементи епічної природи. Їхня присутність в монологах Грицька і Мартина розширює сферу зображення характерів у драмі та руйнує безпосередню сценічну дію п'єси.

Стратегія авторської тенденційності проявляється і в побудові епічних монологів, які апелюють до читача/глядача, а не є елементом сценічної дії.

Мартин *“насмішкувато”* (авторська ремарка) говорить про щирість, добрість, правду, справедливість і роздратовано підсумовує:

“Чому хитрість, лукавство, брехня гірше? Чого я повинен здержувати свої сили? Я нічим не хочу зв'язувати себе, і наплювати мені на всі моралі, на всі расові кайдани, що чіпляють на себе люди!” [т. 9, с. 25].

Тому цілком логічно він робить висновок, що *“мораль видумана дужими для безсилих. Коли безсилі робляться дужими, вони заводять свою мораль, як новий хазяїн заводить нові свої шпалери на квартирі”* [т. 9, с. 25].

Епічність монологу Мартина дозволяє автору пов'язати два моменти сценічної дії, узнати, що було між ними, та дає змогу персонажеві вести мову про події в майбутньому часі.

Вдаючись до комунікативної стратегії авторської тенденційності, нарація в тексті реалізується у побудові монологів та діалогів. Так, автор проявляє себе у тексті, забезпечує дискусійність та багатоголосся тексту, різнобічно аналізує та досліджує проблему, означену конфліктом п'єси.

Репліки Грицька, Мартина, Лії типологічно зіставні з епічними оповіданнями, включеними в монологи. Поєднуючись з драматичними сценами, вони оприявлюють деталізований, цілісний і розгорнутий життєпис персонажів, що характеризує епічні жанри. Однак це є

стратегією автопрезентації, творення авторської картини світу персонажем та автором.

Мотиви правди / брехні, сили / безсилля, влади / покори, дужих / безсилих, “моралі старої” / “нової моралі” хвилювали автора, присутні у “Дизгармонії”, вони знайшли дальше поглиблене психологічне та соціальне обґрунтування у наступних п’єсах автора. В. Винниченко, “засівши в душу” (вираз І. Франка) своїх героїв, намагався досягнути крайності, протилежності розуміння “чесності з собою”, що стає новою мораллю багатьох героїв, а для автора – стратегією формотворчого плану.

Якщо проаналізувати репліки Грицька, то вибудовується своєрідна картина: він не бере участі у конфлікті п’єси, а вирішує для себе нагальні питання в основному морального плану. Це скоріше схоже на діалог з самим собою, думки вголос, які є важливими для Грицька. Тому його звертання до інших персонажів – Мазуна, Лії, Департамента, Мартина – мають скоріше риторичний характер. Основне питання, яке його тривожить: “Що повинно бути головним у житті кожного?” [2, т. 9, с. 17]. Його монологи, розсіпані по всьому тексту п’єси, якраз і є спробою відповіді на це питання.

“Я бачу, що ми – дисгармонічні, що ми не піднялись до нашого розуму, що ми витягуємо голову вгору, а серце, тіло осідає до землі... Ми актори. Перед публікою, масою ми нагвинчуємо на себе, а за кулісами ми видряпуємо одне одному очі за те, що так мало чи багато сльози пустило!” [2, т. 9, с. 25].

Ця репліка радше роздум, думка вголос, а не репліка-апеляція.

“Грицько: Це страшно!.. Це досадно!.. Для чого ж у мене є розуміння й немає сили?” [2, т. 9, с. 54].

У цих монологах відбувається саморозкриття, об’єктивний аналіз думок, дається самохарактеристика, адже в них розкривається внутрішній стан душі Грицька. Це розмова Грицька з самим собою. Якщо зіставити театральну ситуацію п’єси з дійсністю, то можна говорити про те, що у реальному житті розмова з самим собою є свідченням хвороби, патології, але у п’єсах В. Винниченка таких ситуацій досить багато, тому можна припустити, що драматург стилізує патологічний надзвичайний випадок під нормальну форму комунікативного зв’язку.

Тому глядач душевні надриви та міркування Грицька сприймає цілком нормально, їхній морально-філософський характер забезпечує успішну комунікацію автора з глядацькою залюю. Загалом можна ці монологи, виписані у техніці потоку свідомості, вважати стратегією формотворчого характеру. Однак зі сценічного погляду можна погодитися з думкою С. Михиди, що “п’єса “Дизгармонія” – це сума внутрішніх конфліктів героїв. При цьому відсутній наскрізний конфлікт, який би організував твір, переобтяженість персонажами знижує сценічність твору, “розхолоджує” глядача, а розробка одночасно великої кількості проблем – не спричинює їх вирішення [281, с. 98].

Проблема “чесності з собою” перейшла у п’єси “Великий Молох”, “Memento”, “Між двох сил”, “Брехня”, “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”.

У драмі “Великий Молох” автор “... наче поспішав висказати недоказане, розвинути ледь прокреслену аргументацію і контраргументацію”, – слушно зазначає Л. Мороз [287, с. 39]. Естетична категорія “чесності з собою”, яку С. Михида назвав “однією з глобальних проблем, поставлених В. Винниченком у своїх творах”, є у п’єсі “Великий Молох” виявом авторської позиції, презентованої у монологах персонажів. Його цікавила також проблема внутрішньої гармонії людини, однак у плані зіставлення, пов’язання особистих та колективних інтересів. Ці позиції реалізовано образами Зінька і Катрі, які кохають одне одного. Мелодраматична ситуація пояснює непослідовність позиції Катрі у світоглядній нетотожності їхніх із Зіньком поглядів на життя.

Зінько відстоює право людини, особистості на свободу від насильства більшості. Спрямованість автора на зображення внутрішнього, психологічного буття персонажів залишається домінантною та реалізується, як і в попередньому творі, в монологах персонажів. Що і як говорить персонаж, зумовлено низкою факторів, один із яких комунікативний. Ці обставини визнаються автором для репрезентації його авторської позиції. У репліках Зінька відчутна алюзія на ніцшеанську надлюдину, яка не визнає моралі. Однак цій індивідуалістській позиції Зінька протиставляється колективна, суспільна позиція Катрі, яка вважає, що Молох поєднує і згуртовує людей, щоб люди стали богами. Автор немовби полемізує з собою, зі своїми попередніми думками. У цьому багатоголосі, поліфонічності

позицій персонажа відчутна авторська інтенція, адже драматичний діалог формується на постійній напрузі, між словом як засобом порозуміння між персонажами та словом, яке орієнтоване на глядача / читача, призначене йому.

Якщо Зінко виправдовував вбивство власною мораллю, то у Катрі патетичність, емоційність поєднуються із жорстокістю і бездушністю. Отже, протиставляючи інтерес колективу – особистості, МИ – Я, автор через мовлення персонажів втілює комунікативну стратегію поліфункціональності драми. Мовні партії персонажів мають більше значення для глядачів, ніж для них самих, адже глядач через персонажів чує автора. Події є новими скоріше для публіки, ніж для персонажів, що забезпечується аукторіальною семантичною багатозначністю п'єси. Так чітко не визначені адресатні і контактні стосунки дозволяють говорити про стратегію авторської присутності в тексті. У драматургічному мовленні персонажа вона є незвичною. Своєю авторською всюдисущністю, присутністю В. Винниченко руйнує традиційне уявлення про будову, форму драми: “Він настільки добре володів словом як матеріалом зображально-виражальним, що не відчував “опору форми” [281, с. 20].

Авторська тенденційність, яка забезпечує поліфонічність звучання п'єси через персонажне мовлення, і художні засоби психологічного пізнання людини утворюють комунікативну стратегію. Вона руйнує традиційну форму драми, звичний конфлікт, коли осмислює не стільки соціальне оточення, скільки психологічні глибини людського Я.

Доказом цього і є п'єса “Великий Молох”, де зіштовхується колективна та особистісна мораль. Через самоаналіз персонажів автор виступає у функції потенційного автора, адже у їхніх висловлюваннях його позиція, відчутна іманентно і є результатом декодування реципієнтом (глядачем / читачем). Отже, авторська присутність як комунікативна стратегія п'єси В. Винниченка знаходить своє втілення, вираження у персонажному мовленні, поліфонічності, інтерпретації тематики, вербально-оповідному, а не подієвому характері конфлікту. На цю особливість драматургії В. Винниченка звертають увагу і сучасні дослідники, вказуючи на “посилення раціонального начала, проповідництва, різкий акцент на проблемах морально-психологічного змісту” [362, с. 79]. Експериментаторство Винниченка на рівні тематики,

проблематики, характеру конфлікту, детермінованих ідеєю “чесності з собою”, є свого роду відповіддю автора на популярні науково-суспільні ідеї початку ХХ ст. Доводячи ідею “чесності з собою” до фанатизму, автор у драмах “Щаблі життя”, “Великий Молох”, “Memento” виявив всю безглуздість і шкідливість ідеї, її надуманість і штучність. Більше того, нові ідеї та віяння часу автор втілював у жанрі мелодрами, але в пародійній, іронічній формі.

Одна з особливостей мелодрами – неприхована моралізація – якраз і є зручним способом виявлення комунікативної стратегії авторської присутності у драматичному тексті.

Твори В. Винниченка на тему “чесності з собою” викликали різнопланові дискусії. Ідеї “чесності з собою” до нього заявлені у І. Франка, М. Вороного. Для них чесність з собою – це можливість бути “*цілим чоловіком*”, тоді як для В. Винниченка діяти чесно і бути “*чесним з собою*” – це гармонія думок і відчуттів зі словами і вчинками. Думки з цього приводу не покидали його протягом довгих років життя, про що свідчить філософська система винниченківського конкордизму, яка постанала із ідеї внутрішньої гармонії, тобто “*чесності з собою*”.

Ідея “*чесності з собою*” не нова. “Сама ж ідея “чесності з собою” не містить у собі нічого негативного. Корені її – у Біблії”, – пише дослідниця Л. Мороз [287, с. 79]. Ця ідея розвинена екзистенціалістами, як зазначає Л. Онишкевич: “В. Винниченко” ... виявив глибоку увагу до індивідуальності людини та її способу життя, яке, на його думку, слід вести в повній гармонії почуття і розуму, які теж у гармонії між потребами людини і громади” [309, с. 204].

Цей принцип “чесності з собою” стає головним, визначаючи онтологічну сутність життя для персонажів “Щаблів життя” (1907), “Memento” (1909), роману “Чесність з собою” (1911).

Критики теорії звинувачували В. Винниченка у пропаганді індивідуалізму, ототожнюючи позицію автора і персонажа. Слушним бачим зауваження Л. Мороз: “... то один з небагатьох в історії світової літератури випадків, коли сумнівні для сучасників ідеї, висловлені персонажем твору, автоматично приписуються авторові і тверджується, що він ті ідеї пропагує” [287, с. 80].

В. Винниченко змушений був пояснити свою позицію. “Идея “честности с собой” зародилась во мне – я уже сказал – давно. Еще в то

время, когда всякий, называвший себя революционером, представлялся героем... – уже тогда я стал замечать какое-то несоответствие окружающей меня реальной жизни с созданными молодым воображением представлениями. Раньше всего я на самом себе заметил это противоречие. Но то, что я начал замечать и здесь, не только не успокоило меня, а привело в еще большее недоумение и отчаяние. Я увидел, что большинство моих товарищей тоже не святые, их обыденная и даже партийная жизнь не соответствует высоким образцам революционеров прежних времен. Они в большей или меньшей мере делали все то же, что и я. Я написал пьесу “Дизгармония”, в которой поделился с читателями своими мыслями и наблюдениями. Грыцко, наиболее страдавший от этого разлада, говорит в этой пьесе: “Я уверен, что каждый из нас, заглянув в себя, иногда пугается...” [64, с. 11-12].

Як бачимо, критикою виділяється така риса творів В. Винниченка, як парадоксальність і неоднозначність. Для персонажів В. Винниченка “чесність з собою” – це, в першу чергу, принцип, якому вони підпорядковують себе, узгоджують своє внутрішнє життя, щоб відновити внутрішню рівновагу. Це персонажі, які не відчують ніякої потреби чимось поступитися заради іншого, нігілістично зрікаються моральних норм.

Принцип “чесності з собою” В. Винниченко застосовує у крайніх, екстремальних ситуаціях: Мирон Антонович (“Щаблі життя”) вбиває свою матір; Кривенко (“Memento”) вбиває сина. Ці страшні злочини вони здійснюють заради торжества принципу, яким керуються.

Винниченкових героїв часто звинувачували в егоїзмі чи егоцентризмі. Але справа тут не стільки в них, скільки у підкоренні як внутрішнього, так і зовнішнього життя сліпим і мертвим принципам.

Сучасні дослідники творчості В. Винниченка часто пов’язують мораль, життєві принципи його персонажів з ніцшеанською філософією індивідуалізму, в основі якої – культ напівлюдини-напівбога, спроможної змінювати світ і встановлювати в ньому власні цінності. Індивідуальна рефлексія стає тим предметом цікавості автора, що не просто усвідомлюється, а переживається. Так, В. Винниченко намагається досягнути, зрозуміти процес перетворення нормальної, навіть більше, творчо обдарованої особистості на холоднокровного вбивцю. Помилка

Мирона Антоновича, Кривенка полягає в тому, що живе, реальне життя вони підмінюють всесильним абстрактним принципом. А ця підміна веде людину до загибелі, бо така людина "... замість пошуку засобів узгодити, ув'язати принцип із життям (тобто ідеальне з матеріальним), навпаки, ще далі загострює суперечність між ними", – пише дослідниця Л. Мороз [287, с. 91]. Таким чином абсолютизуючи принцип, герої В. Винниченка втрачають себе, поглиблюють дисгармонію власної душі, морально спустошуються.

В. Винниченко поєднував у своїх персонажах, крім тих, які шукають виправдання собі, взаємовиключні бажання, прагнення, волевиявлення, які приводять особистість до самознищення, що є тактикою контрастного зображення персонажів.

Для персонажів п'єс "Щаблі життя", "Memento" "чесність з собою" є тим абсолютним імперативом, який уможливорює морально-естетичний шлях індивіда до істини, до самоствердження навіть за рахунок інших. Тому для персонажів винниченківських драм "чесність з собою" є принципом, що визначає суб'єктивно-всесвітню сторону й аспекти буття.

По-новому, порівняно з іншими п'єсами В. Винниченка, реалізуються комунікативні стратегії у драмі "Між двох сил". Авторська жанрова атрибуція (драма), потребує кореляції, адже в п'єсі переплітаються елементи трагедії та мелодрами, що забезпечує співіснування в площині тексту трагічного й іронічного пафосу, натуралістичного та гротескно перебільшеного зображення дійсності. Комунікативна стратегія на рівні форми реалізується мелодраматичними рисами П'єса має мелодраматичне обрамлення: любовний трикутник Христя – Панас – Софія. Зустрівшись через кілька років, коли Панас одружений на Христі, Софія констатує: *"Якою була, такою й зосталась"*, *"А ви такий самий упертий лишилися, як і були"*, *"Нічого собі зустріч старих приятелів: з першого слова лаялись почали. У мене таке враження, що ми днів на два-три тільки розлучились"* [4, с. 23].

Цікаво, що мелодраматичну напругу подано не в діалогах чи репліках персонажів, а в авторських ремарках, що свідчить про авторську присутність: *"Панас і Софія разом одскакують од вікна вбік за шафу. Софія машинально хапається за Панаса, шукаючи його захисту."*

Панас. (Сильно обнімає її, потім раптом гаряче, жагуче цілує)” [4, с. 43].

Софія намагається визначити природу цього вчинку Панаса: нервовість, спомин чи й жарт? У відповідь чує: *“Стара історія. Невже ви ще й тепер боїтесь загубити своє першенство і владу мущини? Це ж, нарешті, скучно і смішно, мій друже”* [4, с. 44].

Апеляція до минулого та прагматичне пояснення поведінки є свого роду грою, нав’язаною Софією, і її Панас приймає:

“Панас (встає і посміхається). Та й питає не треба: так ясно і вам і мені (Береться за молоток)” [4, с. 44].

Сцена з’ясування почуттів із молотком у руках виглядає, звичайно, іронічною, оскільки опредмечує та уточнює прихований смисл мізансцени, створює ефект не до кінця з’ясованої позиції персонажів. Софія і Панас бояться бути відвертими, про що свідчить еліпсис репліки:

“Софія (якийсь мент мовчить). Правда, мені не зовсім ясно, але коли...”

Панас (сміється). Ну, не ясно. Ну так не варт про такі дрібниці й говорити...” [4, с. 45].

Ця специфіка художнього синтаксису свідчить про комунікативну стратегію автора щодо активного залучення читацької уваги. Автор постійно в ремарках підкреслює, що персонажі сміються. Це є свідченням перебільшеної емоційності, афектації, неадекватної емоційної реакції.

У фіналі п’єси Софія переважно мовчить, від її імені звертається до Сліпченка Панас:

“Підождіть, Микито Івановичу. Я думаю, що Софія Микитовна подумає і...змінить свою думку. Даймо подумати їй.... Коли б ми не встигли захопити її тут вперед, то другі українці уже б розстріляли її..... Тим паче повинно бути легше написати таку заяву, що вона ж сама бачила, які большевики друзі нашому народові. А помилитись кожний може. І ніякого сорому немає признати свою помилку” [4, с. 134].

Замість Софії говорить і її мати, Глікерія Хведорівна, в той час як Софія *“мовчить”, “стоїть непорушно”,* а після того, як Тихон дає їй револьвера, *“озирається на батька, потім зразу приставляє револьвера до виска, стріляє й падає”* [4, с. 136]. Фінальна репліка: *“Сліпченко (тихо, розтеряно). Оттак значить...”* [4, с. 136] є незавершеною, що

свідчить про відкритість фіналу. Отже, мелодраматична тактика у творі використана для актуалізації сучасних ідей і поглядів, створення ігрової ситуації з залученням іронії, гротеску, шаржу тощо. Мета цієї стратегії – підвищення емоційності, створення театральності, привернення уваги глядацької зали. Авторський вплив на реципієнта дієвий, налаштовує його на певну психологічну хвилю не шляхом моралізаторства і повчання, а непомітно, логікою викладу, незавершеними реченнями, що надає п'єсі ігрового характеру, яка забезпечується стилізацією форми мелодрами.

Жанрово автор визначав твір як драму, однак, на справедливую думку Л. Мороз, “п'єса “Між двох сил” за всіма жанровими ознаками є трагедією, – не лише тому, що загнана у глухий кут героїня (людина безумовно світла і чиста) вбиває себе, а тому, що її загибель проектується на безліч смертей її земляків” [287, с. 62].

Сімейно-побутовий конфлікт п'єси трансформується у конфлікт національно-політичний з елементами масових вбивств і самогубства. У сім'ї Сліпченка закодовано соціально-політичні партії України 1918 року, відтворено соціальні та національні потрясіння, що спричинили трагедію не в одній родині, а в народах. Розширюючи сімейно-побутовий конфлікт п'єси до меж національної катастрофи, В. Винниченко переводить його у площину філософського потрактування, що надає п'єсі екзистенційного характеру. Софія, яка на початку п'єси приймає більшовизм як *“величезну подію всіх віків, усього світу, ... переворот усіх цінностей, ... зоряного життя. Цілком нового, на инчих підвалинах, справедливих, розумних, прекрасних”* [4, с. 47], не розуміє, яка сила штовхає робітників *“на злочинство проти себе, проти таких же, як і вони”* [4, с. 47], зовсім по-іншому сприймає більшовиків, як, до речі, і націоналістів, у фіналі п'єси. Тихону, який каже, що вони чужі і тут, і там (*“Тут цураються, зневажають, уникають. Там кленуть, проклинають. Я більше не можу. Або одно, або друге”*) [4, с. 124] Софія заперечує, що головне – це служіння народові: *“З якої ж речі нам «або-або»? Через що ми повинні зрікатися своєї нації, ми, окривджені національно, пригнічені, зневажені? Чому їм? Вони до нас прийшли, а не ми до їх. Вони нас гнітили, зневажали, нищили. І ми повинні тепер зректися? «Не было и не будет»”* [4, с. 134]. Вдаючись до тактики “текст у тексті”,

драматург апелює до Валуєвського циркуляру про заборону української мови. Завдяки зазначеній тактиці текст п'єси вступає в комунікативно-парадигматичні стосунки з текстами аналогічної проблематики та тематики, звертається до актуальних проблем сучасності.

Як бачимо, автор реалізує тут не бажання довести ідею до абсолютної, крайньої позиції, а широкий спектр почуттів героїні від піднесено патетичного, життєстверджуючого до трагічно-стоїчного. Риторичними запитаннями у діалозі з Тихоном про втрачені національні цінності й моральні максими більшовиками автор монологом Софії підводить до відповіді: віра в себе і свою державу збереже українців: *“О, вибачай, было и будет”* [4, с. 134].

Автор ототожнюється в монологі з персонажем, а через нього – і з аудиторією, що надає виразності і переконливості репліці. Драматург займенниками “ми”, “нас” (у протиставленні “їм”, “вони”) надає висловлюванню переконливості, стверджує позицію героїні. У формі комунікативної тактики звертання автор, отожд, говорить від імені усіх, хто так само мислить і разом зі своїми *“однодумцями”* звертається до ширшого загалу, діалогізуючи, полемізуючи з твердженням Валуєвського указу *“не было и не будет”*. Відповідь *“было и будет”* свідчить про активну авторську позицію, роль наставника, вчителя. Отже, зведення у площині твору жанрових форм мелодрами та трагедії свідчить про формальне експериментування В. Винниченка, яке реалізується завдяки стилізації та ігровій моделі потрактування життя як гри. Сценою для персонажів В. Винниченка стає власне життя, що забезпечує театральність п'єси, де сюжетотворення реалізується як персонажна гра у життя. Однак, за цією театральністю та грою проглядаються ознаки трагедії, демонструючи його якості (їх трагічність, можливо, очевидна не для всіх). Ця жанрова подвійність реалізується у тексті завдяки експерименту з формою, що й дає право відносити В. Винниченка до представників “нової драми”.

У межах змістової комунікативної стратегії виокремлюються наступні тактики і ходи, засоби та художні прийоми, як-от: тактика дискредитації, яка вводиться за допомогою *“висміювання”*.

Автор використовує іронію як художній прийом, щоб відтворити опосередковано ставлення до персонажа. Неприхована іронія до Микити

Сліпченка, який записався у козаки, вбрався в українську одіж, (а раніше дітей називав “*дурними хаклаччатами*”). Разом із Марком він записався у гайдамаки, очолив полк. Авторське ставлення до нього виявляє вже прізвище – Сліпченко. Іронічними є його висловлювання, поведінка. Називаючи більшовиків *падлюками, грабіжниками*, він кричить на Тихона: “*Хто сміє поганити мою хату мовою ворогів наших?!?*”, називає його запродавцем кацапським та виганяє з дому. Іронічність образу Сліпченка є не функцією комічного, а способом самообману персонажа, відтворює ставлення до нового життя, яке Сліпченко не до кінця розуміє. Тому його поведінка категорична, подекуди картинна. Драматичні репліки та висловлювання Сліпченка формують діалоги постійної гри, напруги між словом як засобом розуміння між персонажами, і словом, призначеним для глядача, орієнтованим на нього.

До висміювання автор вдається не лише за допомогою іронії, а й тактики гротеску. Гротескно-парадоксальна сцена, коли Панас приходить до Грінберга і заявляє про контрреволюціонерів: “*Це мій батько. Він живе недалеко звідси на селі і балакає по-українському. З самого малечку балакає, заядлий контрреволюціонер...*”, “*є ще дві тітки, старі контрреволюціонерки, селянки, також балакають по-українськи, живуть у другому селі. Читають українські книжки*”, “*я ж ще сам контрреволюціонер. І жорстокий, попереджаю вас, контрреволюціонер. Не тільки читаю, але й пишу по-українському. ... Вітаючи всім серцем пришествіє в особі большевиків соціалізму, я не можу допустити, щоб жив такий контрреволюціонер, як я*” [4, с. 85-86].

Вдаючись до гротеску як комунікативної стратегії, автор регулює рецепцію, керує процесом декодування в комунікативній ситуації. Гротеск пояснює невідповідність між тим, що закладалося у висловлювання, і висловленим, формує трагічну іронію, коли сенс, який має стосунок до героя, і сенс, який доходить до реципієнта, розщеплюються. Адже саме з волі автора Панас, який намагається залишитися осторонь суспільного протистояння, концентрує трагедію часу: “*Как не збожжевольт, мадам, как не збожжевольт? Ведь вы только взгляните туда за окно: горы трупов этих подлых украинцев. Горы, мадам, понимаете ли вы это? Мальчики, дети, старики. К стенке – и*

готово. По усам узнают контрреволюцию. Малороссийские усы — и к стенке. И как же не благоговеть перед вами, как не... не божеволеть? А? Ведь это же ясно, что социализм пришел, и не какой-нибудь там гнилой, европейский, а большевистский, российский, самый настоящий” [4, с. 87]. Ця гротескність, трагічно-іронічний характер висловлювання Панаса зрозумілі реципієнту, але не зрозуміла і безпосереднім адресатам реплік – Грінбергу і Софії, котрі вважають Панаса “п’яним или сумасшедшим”, “божевільним од страху”. Отже, через гротескну мовленнєву поведінку Панаса автор реалізує комунікативну потребу впливу на реципієнта, його переконання.

Комунікативна стратегія контрасту застосовується з метою зіставлення “ідеології більшовизації проти української історії”. Він лежить в основі концептуального авторського підходу й реалізується у композиції п’єси, простежується на рівні ментальних особливостей. У соціальній боротьбі для більшовиків немає “ни отца, ни матери, ни братьев. Братья — все социально угнетенные” [4, с. 75]. “... с национализмом, с этими Шевченками, автономиями, федерациями, самостоятельностью и прочей буржуазной дрянью буду бороться беспощадно” [4, с. 83]. Тому для них “Никакой вашей Украины не было, нет и не будет” [4, с.117]. Цю категоричну й авторитарну репліку Сорокіна Софія сприймає в іронічно-питальній формі. “Это называется «самоопределением вплоть до отделения»?” [4, с. 117], з гіркотою констатуючи далі: “ Не было, нет и не будет!” О, як вони всі чудесно засвоїли цю формулу.... Од чорносотенця до соціаліста, всі однодушно стоять за неї” [4, с. 118]. На наш погляд, така комунікативна стратегія контрасту спрямована на дискредитацію більшовицької ідеї та демонструє авторську позицію захисту української незалежної держави.

Вдається автор також і до можливостей комунікативної стратегії алузії. Фактично в п’єсі “Між двох сил” В. Винниченко одним з перших українських літераторів опрацював тему руйнації роду, родини на ґрунті ідейних суперечностей і соціальних протистоянь. Тому справедливо можемо поставити п’єсу в один ряд з новелістичним романом Ю. Яновського “Вершники”, новелою М. Хвильового “Я (Романтика)”. Звичайно, що кожен з названих авторів дає своє

розуміння та інтерпретацією цієї теми, однак всі вони схожі в оцінці основного конфлікту між особистісним і суспільним, індивідуальним і національним, який змушений вирішувати революціонер.

Алюзійно-комунікуючим із літературною класикою є образ Сліпченка, в якому легко упізнається гоголівський Тарас Бульба, однак у пародійному плані. Йому не вистачає впевненості і переконаності гоголівського персонажа у своїй правді. Він теж намагається вчинити суд над Софією, але романтична піднесеність Тараса Бульби йому не властива, він прагне, щоб Софія сама визначила собі покарання, зреклася своїх принципів, щоб їй можна було б врятувати життя: *“Але слухай: ти колись любила свій край. Ради сеї любові тобі може бути милость.... Але ти тут, зараз же напишеш, що зрікаєшся своїх бувиших приятелів-большевиків, що проклинаєш цих ворогів нашого народу і каєшся за те, що вони тебе спокусили. Чуєш?... Я оддам ще раз своє сиве волосся на глум, на сором, на ганьбу і буду прохати за зрадницю-дочку”* [4, с. 132]. Підштовхуючи Софію до написання листа, Сліпченко підштовхує її до зради, на що вона не здатна. Батько цього не розуміє, дивується і губиться від такої поведінки дочки. Тому комунікативна стратегія алюзії є проявом загостреної стилізації під Гоголя авторської свідомості, яка жанрово модифікує твір та впливає на розуміння і репрезентацію дійсності у ньому.

Використовує В. Винниченко і тактику “епізації” п’єси. Так, він вводить у текст лист Сліпченка до дітей-більшовиків, де є цитата Шевченка, прокльони дітям, моралізаторство і дидактика. Надмірна патетика цього листа є свого роду індикатором пародійності, яка відчутна і зрозуміла реципієнтові. Конфлікт між патетичним, піднесеним ставленням Сліпченка до реального життя і авторським об’єктивним розумінням реальності очевидний читачеві/глядачеві, але не Сліпченку. І це нерозуміння підкреслюють словами пісні “Гей не шуми, луже”, яку постійно наспівує Панас. Дана комунікативна тактика веде до розмивання жанрового канону драми, забезпечуючи дифузію епічних та ліричних елементів.

Отже, вдаючись у п’єсі “Між двох сил” до різних засобів драматургічного письма, які реалізовані різними комунікативними тактиками і прийомами, “ходами” в драмі, є розгалуженими і

різновекторними, але мають однакову мету: залучити реципієнта в коло інтересів автора, примусити його задуматись, дієво осмислити проблеми онтологічного, екзистенційного характеру, В. Винниченко змушує реципієнта, адресата мислити критично, ревізувати цінності, подивитись на історію та реальність з іншого погляду. Серед авторських комунікативних стратегій – актуальність, емоційність, повчання, багатовекторність, пародіювання, стилізація, алюзія гротескності. Все це дозволяє трактувати п'єсу як “нову драму” української літератури початку ХХ ст.

Авторська тенденційність як комунікативна стратегія української драматургії початку ХХ ст. досить своєрідно представлена і в драматичних творах Є. Кротевича, якого можна вважати письменником другого ешелону.

У драматичних творах доби драматурги досить часто використовували прийоми, властиві епічним жанрам. Це широке культивування прийомів і принципів епічних жанрів можна вважати комунікативною стратегією епізації драми. При такому аналізі драми особливого значення набуває теорія драматичного слова як домінування певних сторін художньої цілості та відповідних понять, які знаходять втілення в авторських стратегіях драматичного твору. У драматургів 20-х рр. ХХ ст. епічні способи поряд із ліричними у драматургічних текстах втілюються певними авторськими інвективами. Пріоритетною авторською стратегією, на наш погляд, більшості драматичних творів доби можна вважати текстову специфіку драматургічного твору, який стає все менш сюжетним та більш діалогічним. Завдяки цьому, текст п'єси дає більше самовираження авторові, ніж виявленню конфлікту основних персонажів. П'єси цього періоду можна розглянути як модерні, що належать до “нової драми”. Їх же часто визнають як драму ідей, де, як правило, розгортається інтелектуальний двобій, а дискурс, який формує образну систему, реалізує авторську стратегію. Є. Кротевич п'єсу “Секретар прем'єр-міністра” визначив як драму, хоча головний персонаж, Григорій Райський – особистий секретар прем'єр-міністра, поданий як комедійний тип, що є, безумовно, виявом авторської позиції. Комедійний герой створює некомедійну ситуацію: він піднявся над ситуацією, середовищем, собою, створивши з себе, за М. Бахтіним,

“романний образ людини”. Як і романний персонаж, Райський виявляє невідповідність соціальній ролі, середовищу, життєвим ситуаціям, неадекватна і його оцінка власного еґо, своєї сутності, призначення. Типологія героя як комунікативна стратегія визначає основний конфлікт п’єси, що розгортається як романний у душі героя. Автор намагається відтворити невідповідність автохарактеристик героя і його оточення. Протиставлення себе оточенню, виставлення себе над іншими викликають іронічне сприйняття дідуся, непорозуміння Івася, зневажливо-співчутливе ставлення Неллі до Григорія Максиміліяновича. Відсторонення, самотність Райського кидаються в очі всім, окрім нього. Генерал у розмові з губернатором говорить про незадоволення Райським вищих кіл і підкреслює: *“Крім того, він зовсім один. У нього ніякої навіть партії немає”* [18, с. 9]. Ця свідомо позиція самотності, на думку Райського, дає йому право поставити себе в один ряд із героями середньовіччя, а *“...коли б не було окремих героїв, то не було б самої історії всесвіту, бо історія є історія по суті тих великих дій, які утворені великими людьми”* [18, с. 9].

Отже, існує невідповідність героя як суб’єкта зображення його сюжетній ролі, що є романною комунікативною стратегією, яка суттєво визначає розвиток “внутрішньої дії” й окреслює характер конфлікту та жанрову природу п’єси. Основний конфлікт можна окреслити як онтологічний, який зреалізовано у п’єсі опозиційними поняттями: свобода – рабство, ватажок – юрба, герой – натовп. Водночас визначаючи себе великою людиною, героєм, Райський вважає себе *“нечуваним мерзотником”*, людиною без офіційної посади, чинів, орденів. *“Я – тільки приватний персональний секретар – і більш нічого. Що я уявляю з себе – майже нікому в державі не відомо”* [18 с. 10].

Підкреслюючи в такий спосіб свій незначний посадовий статус, він одночасно вважає себе “героєм духу” і ставить себе поряд з Кантом, Вольтером, Дідро, Руссо. Звичайно, що це зізнання набуває комічного пафосу, переростає у фарс у світлі слухних реплік Дідуся. Гриць, мовляв, дивовижний герой – не любить жінок, не п’є, не курить, золота не любить, пошани, слави. Тому закономірним є питання: *“Щож врешті ти любиш всею своєю душею?”* [18, с. 10], на яке і відповів сам Дідусь: *“Ти любиш славу саму по собі”* [18, с. 10]. У цій репліці

реалізується комунікативна стратегія алюзії на Ф. Ніцше і філософську полеміку доби, яку автор намагається по-своєму інтерпретувати. Намагання протиставити надлюдині, надгерою Райському іншу позицію виявляє репліка Дідуся: *“А хіба до нас не було надзвичайного напруження всесвітньої людської думки? Хіба не завжди симпатії або антипатії великих мас керують подіями, а також врешті й окремими людьми, будь вони хоч тричі зверхлюдьми, зверхгероями?”* [18, с. 11]. Саме така стратегія перетворює Райського на комедійного персонажа (початок п'єси) і підготовляє глядача до його фіаско (фінал), коли зникає театральний пафос героя, а натомість виникає фарсова експресивність.

Стратегія полеміки драматурга з теорією надлюдини Ф. Ніцше знаходить вияв у словах Івася у IV дії: *“А може їхні поведарі кращі? Може вони дійсно знають щось дуже добре, коли людей не вважають за рабів, а навіть хочуть зробити їх вільними?”* [18, с. 64]. Авторська позиція виявляється в перебігові драматичної дії п'єси, коли відбуваються зміщення понять, які представлені на початку п'єси як опозиційні, один сутнісний ранжир: герой – маса – свобода.

Стратегія авторського диспуту із філософськими доктринами і тезами епохи перетворює п'єсу структурно на різновид “драми ідей” на жанровому рівні. Отже, завдяки авторській стратегії деміфологізації теорії надлюдини змінюється у фіналі жанрова природа п'єси.

У IV дії Райський постав роздвоєним персонажем, в душі якого відбувається конфлікт. Це конфлікт героя з собою, він поданий в епічно-елегійній тональності і реалізується в діалозі Райського з Івасем, коли Івась називає його *“розумним дурнем”* [18, с. 66]. Внутрішню напругу, роботу Григорія над переосмисленням своєї сутності автор передав за допомогою еліпсу незакінченої репліки, динамічних уривчастих рухів персонажа, описаних в авторських ремарках. У фіналі автор, завдяки стратегії епічності, драматичну колізію переводить у внутрішній конфлікт, який веде Райського до запізнитого прозріння, трагічного кінця.

Отож, можемо констатувати, що у п'єсі Є. Кротевича “Секретар прем'єр-міністра” авторські комунікативні стратегії представлено функцією потенційного автора, тобто категорія наратора іманентно присутня в тексті-висловлюванні, а також є результатом конструктивного аналізу творчого суб'єкта, здійснюваного реципієнтом [558, с. 130]. Авторські інтенції забезпечують реалізацію стратегій, які визначають вибір теми, композицію твору,

концептуальність персонажів, романний тип протагоніста. Стратегія епічності п'єси знаходить вияви у відкритості фіналу, що дає змогу різного сприйняття тексту реципієнтом, сюжетній невідповідності персонажа його соціальній ролі, вказує на ознаки роману в п'єсі, визначає характер конфлікту, переводячи його із зовнішнього плану у конфлікт екзистенційний.

Стратегія авторської полеміки з філософськими доктринами епохи представлена у мовній партії пресонажів, що дає змогу ширше осмислити проблеми у гротескно розщеплених репліках персонажів.

Комунікативна стратегія автопрезентації прослідковується у жарті-сатирі “Сантиментальний чорт” Є. Кротевича (1923).

Драматург ретроспективно переніс час дії у 1916 р., що дає змогу об'єктивного та різнобічного вислову авторської позиції. Дія відбувається в Києві на Лисій Горі. Архітектоніка прологу та трьох дій створює метатекстову конструкцію “театр в театрі” та переключає увагу глядача з фабули на сценічний світ, сценічне дійство. Авторська позиція проявляється уже в переліку дійових осіб: тих, що у діях, та тих, що в пролозі. Одразу вводиться прийом “театр в театрі”, – адже персонажі прологу виступають симультанно і глядачами, і акторами. Сили демонічного світу Лисої Гори є свідками і обсерваторами подій світу людей, які “... завжди називають себе вінцем усього творіння, найвищою красою його... І, можливо, що коли б не наші спокуси, коли б ми не зводили їх на зло, то вони... вони б сяли, мов зіроньки в небі, мов перли, мов діаманти” [19, с. 7]. Отже, окреслюється колізія, в якій “нижчі” міфологічні істоти випробовують устремління, потяг людей до добрих справ, оцінюють поведінку людини. Віра чорта у добру природу людини акцентує, наскільки змінилися люди, їхні прагнення та цінності. У суперечці сатани і чорта, який відкрито кепкує над чортом, заодно окреслено розвиток дії, основний конфлікт і визначено жанрову природу п'єси. Завдяки комунікативній стратегії автопрезентації обирається спосіб пізнання дійсності крізь призму культури, частиною якої є драма. Тому й репліки діалогів п'єси є висловлювання авторські й персонажні. На перший погляд, основний конфлікт п'єси – це бажання

лікаря Павленка видати доньок Наталю та Аделю, котрі засиділись у дівках, заміж. Однак ця мелодраматична колізія не є основною. За цими родинними перипетіями проступає авторська полеміка з літературною та довокалітературною дійсністю, яка реалізована як пародія. Це підкреслює і жанрова дефініція п'єси: жарт-сатира. Однак тут відчутна критика не тільки літературної атмосфери, а й тогочасної дійсності. Її реалії характеризуються репліками персонажів: *“наша праця завмерла в старих формах”*, *“Ніяких нових форм праці, нових досягнень”*, *“... обридли старі форми чортячого життя”*, *“Ну, й будь тепер щирим!”* і т. д. Вдаване тотальне захоплення *“новими формами життя”* прикриває, насправді, нещирість, законсервованість, небажання персонажів мінятися, захоплення фальшивою риторикою, обов'язкову участь у радянських організаціях і є об'єктами авторської сатири у п'єсі. Композиційно кожна дія побудована як окрема картинка, глядачами якої є сатана та його помічники, а також, безумовно, театральні глядачі.

Неоднорідність глядацької аудиторії, наявність кількох реципієнтів перетворюють авторську позицію на поліаспектну. Це виявляється, зокрема, у перевтіленні чорта в людей різних фахів, станів, достатків.

У першій дії чорт матеріалізується у квартирі Павленка в подоби 30-літнього митця а-ля Рембрандт, і це дає змогу драматургові відтворити мистецьке життя початку 20-х років.

Відкрито пародіюються тогочасні форми і літературні організації, що видно з назв гуртків, які відвідує Петрусь: *“Поезорадість”*, *“Ослячий регіт”*. Та й твір, який він декламує, поезо-драма, незрозумілого змісту. Це комунікативна стратегія пародіювання футуризму, ознак цього стилю. Однак Петрусь отримує батьківську підтримку, бо *“тепер такий вік, що темніш напишеш, то краще”* [19, с. 13]. Аделя, сестра Петруся, не погоджується з батьком – для неї поезія непотрібна, це *“панські витрибенки – і більш нічого”* [19, с. 13]. Для неї головне гуртки, збори, засідання, бо *“вона тес... ідейна людина”* [19, с. 14], що дає змогу зустрічатися з молодими людьми. А що вони позірно захопляться не дівочою зовнішністю, а ідейністю, й мовить Павленко Люданському: *“вона більше цікавиться соціальними питаннями, ...про майбутнє ідеальне життя людей”* [19, с. 21]. Це зацікавлює Люданського, врешті персонаж з'ясовує, що ці захоплення є ширмою,

прикриттям бажання заміжжя у Наталі і в Аделі. У цій дії Люданський дізнається про славнозвісне товариство з євангельською назвою “Допомога бідному ближньому”, яке *“росте, шириться, міцнішає і вже має 27 членів”*, *“славу якого я, журналіст Хома Бідний, розповсюдив по всій Україні, по всій навіть Європі, по всьому світу”* [19, с. 27]. У мистецтві винахідливо іменувати такі суспільні структури Кротевич поступається хіба що В Самійленкові-драматургові. Невідповідність між змістом реплік Радченка і Павленка та патетичною формою їхнього виголошення створює комічний ефект, зроджує настороженість та скепсис щодо учасників товариства.

Для виявлення справжніх думок, істинної суті персонажів автор вдається до комунікативної стратегії маски. Відбувається роздвоєння персонажів: так, Наталка, з одного погляду, розмірковує про ідеали краси, а з іншого – манекен, який монотонно бубонить. Пафосність виразу про ідеал краси як осердя усього живого (*“ти бореш зло, ти топчеш його, тиснеш людей до країв надземних, ти відкриваєш їм двері Едема... І ради тебе, ради тебе тільки одної я готова на все, на все, на смерть навіть!”*) [19, с. 13] зроджує у Люданського навіть віру в перемогу над Сатаною.

Одноконтрастні монологи Наталі є справжніми її думками: *“От молодець, татусь! Ловко придумав об’яву. Враз клінуло... Ходила, ходила до тої остогидлої школи, два роки теж була членом того паршивого мистецького гуртка “Куряча сліпота” і хоч-би тобі один попався. А тут раз – і готово”* [19, с. 29]. Таке саморозкриття переходить у самовикриття Наталі. Крім того, завдяки текстовій стратегії маски автор комунікує з адресатом.

Автор демонструє владу над змодельованим світом опосередковано, презентує свою позицію у репліках персонажів. Мовна операція, яка визначає площину символічних віднесень, моделює дійсність через авторську гру, впроваджується в діалогах, імітуючи розмову самотійних дійових осіб. Вдаючись до стратегії маски, автор передає справжні думки персонажів, які залишались би без цього прийому незнаними, невпізнаними для глядачів. Прийом маски дав змогу автору показати несправжність, фіктивність зображуваного світу, де за вдаваними зацікавленнями та інтересами криються зовсім інші, меркантильні

бажання. Персонажі не живуть справжнім життям, кожен грає певну роль, яка пояснюється соціальними обставинами, бажанням мати певний соціальний статус і т. п.

Дія II п'єси є пародією на тогочасну дійсність: сатирично висміюються промови та численні товариства. Свідком засідання такого товариства стає Кальченко – чорт, який з'являється під виглядом студента. Назва товариства “Допомога бідному ближньому” викликає захоплення Кальченка, однак показ засідання розкриває справжнє ество його членів, які піклуються не про бідних ближніх, а про власні інтереси. Сатиричними є назви й інших товариств: “Куряча сліпота”, “Дніпротяга”, “Ослячий регіт”, “Поезорадість”.

На такому фоні, здавалось би, “Допомога бідному ближньому” вигідно відрізняється. Однак навіть порядок денний засідання сатиричний. *“Феофанський: Перше: залічення нових членів. Друге: вирішення питання про допомогу хворій праці в розмірі 3 крб 25 коп. Третє: чергові промови”* [19, с. 45]. Третє питання виявляється найважливішим, йому присвячують найбільше часу, адже це потрібно для *“підвищення самого духу серед членів товариства”* [19, с. 45]. Промови виголошують по черзі Млинський, Гайський, Павленко. Треба зазначити, що введення промов як елементів епічного руйнує драматичну канву твору, переключає з основної дії, уповільнює її. Наявність епічних елементів дає можливість дискусії, яка й розгортається між Млинським та Гайським у промовах. Для Млинського головне – товариство “Дніпротяга”, яке *“... безумовно, надзвичайно підвищить матеріальний стан людей, давши їм мільярди, мільйони золота, а товариство “Допомога бідному ближньому” – знищить серед них убогих”* [19, с. 48]. Завдяки стратегії пародіювання висміюється радянське прожекторство, нова маніловщина, вводиться комунікативний і полемічний діалогізм.

Гайський розмірковує про законність “Дніпротяги”, яка *“буде тільки стежити за тим, щоб усякий бідний замість того, щоб лікуватись та чекати допомоги від нашого великого товариства,... не за страх, а за совість працював би, не покладаючи рук своїх, і носив би, мов бджола мед, до вулика державного, ... тоді не будуть бідними ближніми, а зовсім не бідними і навіть не ближніми!”* [19, с. 48]. На наш погляд, тут присутні

утопічні риси, що є новаторською стратегією автора на рівні форми.

Отже, промови оформлено як дискусії, але відображають вони суб'єктивні цілі промовців, зацікавлених в існуванні таких формальних товариств, є явною пародією на ораторів. Так, Павленко у промові вдається до патетики, яка для глядачів стає гротеском: *“Хто, як не наше товариство, витре сльози вдовиці, хто пригорне скривджену, покинену зрадником дівчину, хто приголубить сирітку-дитину, хто напоїть жадібного, хто нагодує голодного, хто вилікує хворого?.. О, я вірю, певен в тому, що зла хутко не буде зовсім на світі, бо його знищить навіки наше товариство! І будуть жити тоді люде, як янголи... і згадають тоді нашу велику, уперту, повну муки і страждання працю”* [19, с. 49]. Стратегія інтертекстуальності ставить цю п'єсу в ряд з драмами “Народний Малахій” М. Куліша, “Без горілки” В. Самійленка, а алюзії відсилають до творів Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка.

Тональність сатиричного шаржу визначила сцену прийняття Кальченка до товариства. Кальченко клянеться... сатаною покласти всі сили на розвій “Допомоги бідному ближньому”, не жалуючи для цього *“ні праці своєї, ні голови, ні мізка, ні серця, ні рогів, ні ракотиць”* [19, с. 46]. Така клятва з елементами дияволизму створює гротескну картину відтворення дійсності у творі. Юрист Гайський попереджає, що таких слів у присязі немає, однак Павленко запевняє: міцніше буде.

Тобто автор прагнув, із одного боку, додати п'єсі видовищності, ознак театральності; з іншого, – він перетворює цю театральність в текст, де слово стає самоцінним та нетеатральним. Така роздвоєність між видовищем та епізациєю монологу – суттєва ознака п'єси. Автор намагається збалансувати слово й видовищність, де дія подається не безперервно, а фрагментарно, а її місце займає слово. П'єса є стислою за обсягом, бо персонажі стають масками, за якими проглядає їхня суть: Павленко мріє про власну лікарню, Гайський хоче бути прокурором, Млинський просто вимагає гроші у баронеси Таль, Таль хоче бути головою і красуватись у новім вбранні на засіданнях. Радченко оцінює рекламу товариства “Дніпротяга”, Аделя мріє про заміжжя з Кальченком, а Феофанський вбачає у ньому неблагонадійного та сповіщає про це жандармське управління. П'єса завершується перемогою сатани, а спектакль продовжується далі.

У третій дії автор вдається до поширеної мелодраматичної ситуації: сватання старого кривого мільйонщика до молоді вродливої Галі. У класичній українській драматургії, зокрема творах І. Котляревського, Квітки-Основ'яненка, ця колізія закінчувалась відмовою дівчини та врученням гарбуза жениху.

Автор по-своєму інтерпретував банальну ситуацію. По-перше, жениха рекомендує у листі Березняк, якого Павленко вважає крути-вертієвичем. Замість того, щоб насторожитися, Павленко продумує, як видати заміж дівчину за старого багатія, аби мати користь від шлюбу. Поведінка типова для лихваря-звідника ще з новоантичної комедії, відтак Павленка можна вважати не персонажем, а типом, який пристосовується до нових умов часу.

Можна передбачити й реакцію Галі на цей шлюб: адже вона, хоч і молода, але намагається пристосуватися до життя, тому й вчить німецьку мову, яка їй зовсім ні до чого, вчить вірші Петра, бо хоча вони не до вподоби, але модні. Тому й погоджується вийти заміж за *“хворого вже, поганого, мерзенного, взагалі навіть по душі своїй лихого”* Шкеребертя. Цю самохарактеристику жениха Галя спочатку не сприймає, намагається змінити; це було колись, а *“тепер, може, ви покались”* [19, с. 70]. Але, навіть знаючи всю правду, вона погоджується на шлюб заради подарунків, театрів, клубів, танців. Такий нетрадиційний поворот традиційного мелодраматичного сюжету є авторською стратегією фіксації та інтерпретації дійсності, гри з глядачем, збудженням глядацької зацікавленості.

П'єса Є. Кретеви́ча побудована як картина, сцена з життя, що веде до фрагментарності зображення дійсності. Тому слушним буде спостереження Н. Малютіної: *“...попризовнішню статистику дії драматична комедія у таких драматичних сценах (картинах) обумовлювалась монтажним принципом об'єднання окремих фрагментів дійсності, які не мали почасти фіксованого початку і кінця: усувались зав'язка та розв'язка”* [267, с. 19].

На наш погляд, дані конструктивно-фабулярні віднесення є авторською комунікативною стратегією, а персонажі – співавтори фабульного здвоєння дійсності, які беруть на себе роль то “автора”, то персонажа. Це веде до багатоплановості, різновекторності авторської позиції в тексті.

Висновки до III розділу

Отже, дослідивши авторські комунікативні стратегії драматургів початку XX століття, доходимо наступних висновків:

Автори по-різному представляли себе в драматичному тексті, виступаючи як біографічним, так і потенційним автором (останнього репрезентовано іманентно). Авторська позиція виявляється у виборі теми, фабульних подіях, композиції, концепції часу та персонажосфері. Цей вид авторської свідомості репрезентує “Секретар прем’єр- міністра” Є. Кротеви́ча, де відкритий фінал дає змогу різнопланової інтерпретації глядачем і читачем тексту п’єси.

Завдяки присутності автора у тексті змінювався характер конфлікту та тип протагоніста, поданого у дусі романної традиції.

До стратегії автопрезентації вдається Є. Кроте́вич у п’єсі “Сантиментальний чорт”. Автопрезентація визначила структурну організацію п’єси як “театр у театрі”, реалізувала авторську позицію у кількісно значних промовах, які епізують п’єсу, у гротескних репліках персонажів, де слово стає самоцінним. Через авторську свідомість, яка репрезентована репліками персонажів, ремарками, композицією, тематикою та проблематикою, пародіюється дійсність і аналізуються моральні поняття, які втрачають цінність у такому зміненому, спотвореному світі.

Отже, авторська тенденційність виявляється у драматургії кінця XIX – початку XX ст. як на сюжетно-композиційному, так і на рівні тематики, мовних партій персонажів, жанру, гостроти конфлікту, інтриги, моралізації.

Стратегія інтертекстуальності реалізується як змістова та забезпечує реконтекстуалізацію драми. Завдяки множинній адресації та зазначеній стратегії у п’єсах відтворюється вторинна дійсність, квазіреальність, яка є художньою умовністю твору. Ремінісценції та алюзії, цитати та натяки вводять у текст “чуже висловлювання”, яке сприяє збудженню культурної пам’яті, творення драматургом тексту нової якості.

Організація хронотопу не за драматичними, аєпічними принципами, введення топосу іншої країни створюють надтекстовий пласт, який

номінуємо як “смісловий айсберг” семантичної надбудови, що руйнує традиційну форму драми.

Конструктивно-фабулярні віднесення забезпечують реалізацію авторських комунікативних стратегій, як-от: автопрезентації, трактування адресанта як автора-функції, автора-творця тексту, іманентної присутності потенційного автора у тканині тексту, демонстрація авторської присутності опосередковано у репліках персонажів.

Експериментальний тип художнього мислення, як стратегію присутності в тексті автора, репрезентують п'єси В. Винниченка. Автор вдається до стратегії роздвоєння наративу, яка реалізується у репліках різних персонажів, шляхом утворення контрастних опозицій їхніх висловлювань, що забезпечує поліфонічність п'єс.

До конструктивістського типу автопрезентації вдається Я. Мамонтов у своїх творах, поєднуючи епічність з еклектичністю, використовуючи здобутки інших видів мистецтва.

РОЗДІЛ IV.

КОМУНІКАТИВНА СТРАТЕГІЯ ТРАНСФОРМАЦІЇ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТЕКСТІВ

4.1 Ліризація драми як вияв комунікативності

Суттєвою рисою драми кінця XIX – початку XX ст. є транспонування доїїструктурсинкретичного мелосу, які є звичними для міфологізованого світосприйняття (в епоху модернізму вони, звісно ж, стилізовані). Ознака синкретизму є онтологічною для модерну [362, с. 134], що реалізується на жанровому рівні у переосмисленні містерії та трагедії, а на стильовому рівні – у символістському та неоромантичному письмі. Частково погоджуючись з цією думкою, додамо: на рівні жанру в цей період актуалізується драматична тема, яка є відображенням тенденції ліризації драми. Вона реалізується поетизацією драми як вияву комунікативності чи й операбельних властивостей лірики у драмі, коли закони лірики стають структуроутворюючим первнем драми.

Ліризація драми пов’язується із суб’єктивізацією драматичної дії, “автор вибудовує себе знаково і текстуально” (Т. Гундорова), адже, “суб’єктивізуючи мову, кодуючи культурні знаки і символи, автор творить багатопланову смислову реальність, дискурсивно маркує свої інтенції, формує певну модель читача, фіксує “порожні місця” і перспективи ймовірних значень, укріплюючи так свою присутність, освоюючи, привласнюючи реальність за допомогою слів, образів, символів, дискурсу” [102, с. 135]. Тож існують підстави стверджувати: естетичні еманції й переживання власного *Я* набувають у ліричній драматургії об’єктивного оформлення та реалізуються в образно-уявній організації висловлювання у ліричній драмі. Саме у цьому інтерпретаційному ключі сприймаються ліричні драми Олександра Олеся, Я. Мамонтова, Є. Кротевича.

Висловлювання у ліричній драмі реалізує безліч смислів, які передаються найчастіше через метафору або символ. “Парадигма значень творимого мовленням організованого “смислового поля” впливає на розвиток драматичної дії, “диктує” логіку образного наповнення і глядацьких вражень” [267, с. 265]. Одна із функцій такого типу висловлювань у ліричній драмі – стирання межі між поетичним переживанням і словом, що увібрало потенціал почуття поета, та надання йому символічного статусу. Можемо констатувати, що

“структурно організовані емоції” (термін Т. С. Еліота) є фундаментом архітекτονіки, композиційно-структурної організації ліричної драми, до яких долучаються і форми ліричної композиції. Різні типи ліричної композиції драми служать для структурної організації емоції автора і в такий спосіб реалізують комунікативну стратегію ліризації драми посередництвом ритмо-інтонаційної організації тексту, поліфонізму авторської позиції, музичності тексту, поєднання сценічного реалізму й художньої умовності, різкого, свідомого загострення модельованих життєвих ситуацій.

Мелійна природа висловлювань у тексті ліричних драм реалізує себе і у виборі автором відповідної жанрової форми (етюд, пісня), тяжінні до жанрів давньогрецького мелосу (елегія, сколія, ода, дифірамб, гімн), до хорових пісень, з яких з часом постає трагедія і драма. Ця мелічна складова реалізується не лише на рівні змісту висловлювання, а й його форми, тобто структури тексту, що є, на наш погляд, продуктивною наративною тактикою побудови ліричної драми. Мелічна її складова як феномен мистецтва модерну доповнюється відповідною сценографією, хореографією, музикою, пластикою мізансцен, мальовничим оформленням сцени, введенням строф і антистроф хору, як у спробі оновити “класичний стиль” (“Іфігенія в Тавриді” Лесі Українки) тощо. Деякі з цих особливостей поезики ліричної драми кінця XIX – початку XX ст. властиві також символістським п’єсам (наприклад, “Злотній нитці”).

У ліричній драмі дія часто має умовний характер та розігрується не в дійсності, а в уяві суб’єкта мовлення. Уява протагоніста втілюється у різних “формах візії, інтуїтивного передбачення, елементарних праобразів, духовного трансцендентування символів, “алегоризуючо-дедуктивної” медитації тощо [390, с. 356].

Утворений уявний світ є способом поетичного буття автора, який через персонажне мовлення героя драми, що стає автором висловлювання, розгортає власну візію. Автор вдається до стратегії “перетворення словесного суб’єкта поетичного буття” [409, с. 164], тобто головний герой є творцем (наратором) і виконавцем одночасно. Авторська стратегія корелює із здатністю висловлювання до творення

нових смислів, часто непередбачуваних автором. Така авторська комунікативна стратегія непередбачуваності смислів та інтерпретацій тексту є основою продукування реципієнтом множинності значень і смислів, завдяки яким він зазнає особливого емоційного впливу слова. Зазначена комунікативна стратегія послідовно реалізована у ліричних драмах “Трагедія серця”, “Злотна нитка”, “Тихого вечора”, “При світлі ватри” Олександра Олеся. Проф. Н. Малютіна вбачає у цих одноактівках “реалізацію символічної візії трагедії, зокрема в мініатюрній драматичній поемі “Злотна нитка” [267, с. 274]. Звичайно, зв’язок із давньогрецькою трагедією тут простежується, але хотілося б звернути увагу на інше – дискретну комунікацію.

На близькість ліричних драматичних етюдів Олександра Олеся до драматичних образків, феєрій, пісенних форм (які зберігають синкретичні ознаки прадавньої обрядовості і класичної трагедії), передусім драматичних поем вказують автори праці “Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ ст.” [362, с. 151]. Звичайно, зв’язок із попередньою фольклорною та літературною традицією у поетичному театрі митця простежується, однак не менш важливі ознаки майбутнього – театру абсурду, які накреслюються в одноактівках драматурга.

Так, у ліричній драмі “Злотна нитка” Олександр Олесь вдається до “нанизування” кодів у межах “міфу про театр”. Автор використовує тактику тришарової організації тексту, де буття театралізується, постає полем “космічної драми”. Учасники драматургічного дійства реалізують різнорівневі коди (традиційного погансько-фольклорного, який репрезентовано Жінкою в чорному, античного міфогенного, представленого трьома парками (Мойрами), та символістського, явленого Дівчинкою в білому).

Ця символістська персоносфера об’єднана авторською комунікативною стратегією структурування візії на текстовому рівні. Звичного розгортання дії у ліричній драмі немає, натомість дія розвивається тільки в образній уяві суб’єкта мовлення. Така структура ліричної драми нагадує народні думи. На це вказує й початок драми, де відтворено хоровий плач-голосіння, побудований на семантичному паралелізмі та риторичних запитаннях:

*Хто мої перли – розгублені сльози
Скрізь на великій дорозі,
Хто позбирає,
Хто поховає?
Лишенько, горенько чайці-небозі...
Сльози, як перли, горять на морозі [29, т. 2, с. 87]*

За цією завуальованою авторською позицією, просякнутою погансько-фольклорним світопереживанням, приховується символічне сприйняття смерті як фатуму, іншого прояву життя. Життя і смерть постають проявами вічного, космічного буття, трансцендентна сутність якого передається через символічну трансформацію візії, міфологізованої автором на текстовому рівні.

Друга частина драматичного етюду – це пісенні партії Мойр (Клото, Лахесіс і Атропо), які не звучать у міметично-реалістичній площині, тож і не становлять тривіальну подібність до давньогрецького міфу. Ця частина відбувається у “межисвіті” – між небом і землею, – де парки спокійно продовжують роботу. Коли ж чується *“Дзвін розірваних струн і брязкіт ножиць. Обірвалась пісня, і заплакала над співцем рідна земля”* [29, т. 2, с. 91]. Душа митця (конкретно: батька української музики М. Лисенка) потрапляє у “міжчасся” між хронологічно маркованим конкретно-історичним сьогоденням та вічністю. Авторське поле “квазіреальності” і є тим “межичассям”, куди потрапляє душа, бо вона жива – це пісня. *“І вік її – вічність. І летиться вона десь далеко-далеко, наче в других світах, і розкаже про свого творця”* [29, т. 2, с. 91].

Тож розгорнуто сцену, в якій персонажі зовсім не чують один одного, а кожна парка виконує свою самотійну партію, що є проявом дискретної комунікації, яка стане згодом основою “драми абсурду”. Можемо припустити, що у такий спосіб реалізується авторська комунікативна стратегія “знищення п’єси” як концептуально-драматургічного дійства. Автор театралізує поле “космічної драми”, де ніхто ніколи не вмирає, душа є вічною. Цей простір “космічної драми” доповнюється заключною третьою частиною, де пісня Дівчинки в білому символізує вічність життя Миколи Віталійовича у пісні-душі. Символом цієї душі-пісні стають “співи лебедині” як одухотворений звуковий образ-уявлення. “Співи лебедині” – образ-рефрен; авторські

інтенції та тактики вказують на численні фольклорно-міфологічні та літературно-культурні претексти, які і творять своєрідну текстово-образну тканину драматичного етюду.

Відсутність інтриги, характерів, подій, які відбуваються перед глядачами, вказує на прояви “нової драми” в етюдній манері Олександра Олеся. Автор культивував двоплановість зображення: світ людей, який представлено Жінкою в чорному та Дівчинкою, світ богів – парки, що й створює “космічний простір” тексту. У такий спосіб через суб’єктне мовлення автор передав свої емоції та інтенції, а через персонажні знакові символи, фольклорне, літературне й культурологічне підґрунтя, яке пов’язує текст драматичної поеми з претекстами, впливав на реципієнта поліваріантністю емоцій, залучаючи його до дійства, акцентуючи його співучасть у ньому, що створює завдяки змістовій комунікативній стратегії “міф театру”.

Уведені персонажі не чують одне одного, їхні роздуми та дії мають рефлексійне підґрунтя, відтворюють в інтуїтивно-драматичній формі дискретну комунікацію, що є проявом абсурдності та екзистенційного сприйняття буття як кроку до смерті. “Космічна драма” відтворює сугестивно-емоційну авторську концепцію, реалізовану текстом, унаслідок чого він сприймається як такий, що породжує нові думки, емоції, почуття реципієнта, тобто є тією творчою субстанцією, де перехрещується, взаємодіючи, авторська уява й читацька рецепція, як нова комунікативна стратегія змістового плану.

Музичні ремарки відтворюють поетичний настрій за допомогою синестезії, створюють імпресіоністичну ліричність: *“Де кілька акордів, як бурних дихань вихору”* [29, т.2, с. 88]. *“Музика. Чуються перші звуки, перші акорди, перші пісні, радісні і наївні, як ранок на світанні. Ось вони розростаються, сміливішають, виправляють крила і дзвенять високо над землею, як тисячі жайворонків. І всі вони – одна пісня, один гімн Великому Життю”* [29, т.2, с. 89]. Музика аудіює конкретні емоційні переживання, стає символом-персонажем, що виконує гімн Великому життю та переносить драматичну дію у сферу інтуїтивного, надає їй динаміки. Тому у такій семантичній інтерпретації музика постає окремим персонажем серед інших, виконує структуротвірну роль у драматичному етюді, що фіксується текстом, врешті, виступає одночасно суб’єктом і об’єктом гри.

Отже, використовуючи лапідарну форму драматичної одноактівки, автор “Златної нитки” реалізував комунікативну стратегію структурної організації емоції, яка переростає у символ, що реалізується у межах тексту “міфом про театр” шляхом нанизування фольклорних, міфологічних, літературних претекстів – тих кодів, які маркують авторські інтенції й емоції та формують певну модель поведінки реципієнта. Комунікативна стратегія експериментів Олександра Олеся з художньою формою малоформатних драм знаходить вияв і в формах драматургічного письма ліро-психологічних одноактівок “Трагедія серця”, “Тихого вечора”, “Місячна ніч”.

По-перше, автор цих ліричних символістських етюдів суб’єктивував наративну поетику, тобто на зміну оповідності приходить фрактація, художня реальність фрагментується та впорядковується ледь помітними асоціативними зв’язками та вмотивованою композицією. Так, ліричний етюд “Трагедія серця” реалізує тактику матеріалізованої розгорнутої метафори, яка розрослася до цілого сюжету і стала емоційною домінантою художнього світу п’єси. Поетика ліричного твору стає “будівельним матеріалом” екзистенційної концепції світу як буття-смерті.

*Дівчина: Хотілось би мені лежать,
в якомусь забутті....
А дотик кучерів твоїх,
чи крила вітру весняного
нехай би гладили мене
мої уста і очі.
Твоя рука в моїй руці...
І спати вічно так,
і вже прокинутись
ніколи не хотіти [29, т. 2, с. 70].*

Йй втворює Чоловік: “Життя не треба нам” [72]. Така концепція світу як небуття є “маркантною семою” (С.Андрусів) екзистенціалізму драматурга Олександра Олеся, який пізніше стане підосновою творчості Ж.-П. Сартра, А. Камю та філософським напрямом середини ХХ ст. Тактика розгорнутої метафори як основи концепції світу Буття-Смерті

досягається поєднанням неможливого, руйнацією причинних зв'язків драматичного тексту.

Структурно драма розпадається на дві частини, в яких втрачається межа між світом візії та реальністю завдяки внутрішньотекстовим діалогам, які мають додатковий імпліцитний характер (*“Дівчина: Мені здається теж – / коли б ми розкувались / і вільно кинулись в блискуче море щастя, / життя було б уже не треба. – Чоловік: Смерті?”* [29, т. 2, с. 69])

Як бачимо, концепція світу ґрунтується тут на надзвичайності й алогізмі як конструктивному та мотиваційному принципі авторської стратегії організації тексту. У цій концепції можливі люди-привиди, люди-тіні, перетворення живої людини на маріонетку. Вдаючись до тактики фантазмагоричного моделювання картини буття-смерті як способу реалізації комунікативної стратегії змістового характеру, Олександр Олесь поєднав різні жанрові форми: етюд-настрій, ліричну драму, малюнок, сон, видіння. Вони набувають також жанротворчих характеристик, адже “умерле часом знову воскресає”, “не треба прокидатись”.

Ця жанрова різноликість й образна амбівалентність дають змогу створити та передати внутрішній простір “іншого” як образ “невизначеного”, “ймовірно – множинного суб’єкта” через його візії, емоції, імпліцитні стани. Створені Олександром Олесем “мислеформи” образів (самотностей, розмов, образи снів і візій, квітів-лілей, *“вирваних сердець, виправданих кров’ю”*) демонструють суб’єктивізацію наративу та ліризацію тексту, в якому фрагментована, алогічна художня реальність упорядковується емоціями, асоціативними зв’язками, візійністю та композицією.

У фіналі ліричного етюду автор іронізує через готовність до смерті Чоловіка і Дівчини. Зірвані лілеї заставляють його переживати вічність мук у будь-яку хвилину, а могилу він знайде собі сам. Іронічність як комунікативна стратегія допомагає автору дистанціюватися від тексту та висміяти життя, яке набуло форм шаблонів і штамів, нівелювати пафос трагічного. Отже, використовуючи комунікативну стратегію ліризації драми на рівні форми, Олександр Олесь у “Трагедії серця” матеріалізував метаформи як основи концепції світу Буття-Смерті, що

є проявом екзистенціалізму, ефективно культивував тактики алогізації різних жанрових форм для створення “мислеформ” образів за допомогою емоцій, візій і передчуття та іронії, яка нівелює трагічне висміюванням життя за штампами та шаблонами.

Елементи “театру абсурду” як комунікативну тактику, що реалізується на рівні жанрологічних стратегій, спостерігаємо в етюді з трьох картин “По дорозі в казку”, де має місце фрагментування тексту і руйнація драматургічного конфлікту. Текст оформлено і подано як фрагментарно-репліковий, що руйнує традиційні канони константної структури драми. Поряд із реплікою відсутнє позначення, хто мовець, натомість надibuємо узагальнення “молоді голоси”, “окремі голоси юрби”, а репліки подаються діалогічно. У такий спосіб підкреслюється прозово-оповідна природа етуду, його близькість до новели, на що промовисто вказує і поділ на картини. Автор “По дорозі в казку” застосував прийом аналітичної композиції та європейський жанровий принцип “лезедрам” Lesedram’и (Bucholramol), коли драматургічний твір потенційно не є спектаклем для сцени. Залучаючи театралізацію, видовищність, які діють за іншими родо-видовими ознаками та законами, ніж драматичні, автор у цей спосіб творить власну форму етуду, який реалізує його комунікативну стратегію та інтенції. Кінець XIX – початок XX ст. – це час “насичення театральної образності тими художніми засобами, котрі, як вважалось раніше, були призначені для сприйняття читача, а не глядача” [373, с. 3]. Саме так переломлюється авторське слово, що створює ефект умовності зображення. Умовними є й персонажі – люди, Він, Дівчина; місце дії – ліс, дорога, Казка, Великі скелі. Щоб її досягнути і досягти, потрібні фантазія і впевненість: “**Він:** *А Казка... Казка – вище (Тиша). А хто б хотів углядіти її блискучу браму, хай духом зробиться міцний, як криця*” [29, т. 2, с. 22], “...і кожний, хто піти захоче в Казку, ітиме доти, аж доки цвіту стане” [29, т. 2, с. 27].

Умовність мрії про Казку автор намагається донести реципієнту. А чим вища міра умовності, тим більшою повинна бути співтворчість, співучасть читача, що робить актуальною проблему читачького і глядацького сприйняття тексту. Адже Казка є візією, якої прагне досягти Він і Юрба, але в кінці шляху Юрба перетворюється на привидів, які поклоняються королю, подібному до горили, а він бачить хлопчика

в білім убранні, який сповіщає: *“Із Казки я прийшов, де завжди сонце... і в золоті горить брама Казки”* [29, т. 2, с. 27]. Ця радісна звістка тільки для нього, а не для Юрби, бо його голосу ніхто вже не чує.

Як бачимо, Олександр Олесь створює в етюдіумовні образи, які значною мірою розраховані на читацько-глядацьку інтерпретацію та трактування. Драматург практикує авторське відсторонення від персонажа, тому ці образи в розвитку п'єси створюються як “невизначені”, “ймовірно-множинні” суб'єкти, які проживають зображуване, наслідком чого є функціональна невизначеність статусу зображуваного суб'єкта. Координати невизначеності й множинності зображення суб'єкта є тими ознаками абсурдистської драми, до якої прийде в середині ХХ ст. західноєвропейська література, а в драматургічних творах Олесь вони присутні вже в десятих роках ХХ ст.

У них розширюється і змінюється роль персонажа, адже в тексті він уже виступає не в одній іпостасі, а в кількох. Наприклад, Він спочатку об'єкт насмішки, бо він уночі кликав *“Мамо, мамо!”* та *“водив за руку батька”*, *“У його батька був Кобзар”*. Потім протагоніст божевільний, бо ніхто з громади не бачить зорі, яка зійшла над ними. Ампліфікація додає означень: *“Він демон!”*, *“Він пророк”*, *“Невже він з Казки?”*, *“Я вам казав, що він король”*, *“Ти привид сам”*. Іпостасі образу, зафіксовані в тексті, свідчать, що тут не лише одна основна роль, а й додаткові, які граються не лише на сцені, а й у самій п'єсі, тому персонаж є одночасно суб'єктом і об'єктом гри. Метаморфозність образу досягається постійним рухом та відсутністю принципової завершеності і статичності. В цьому можна доглядити ще один прояв абсурдності драми: при локальності зображуваного відтворюються та прочитуються інші плани життя, інші тексти, устремління й інтенції. Ця іншість дає можливість поліваріантного прочитання тексту реципієнтом. Апелюючи до чуттєвого досвіду реципієнта, а не до розв'язання соціальних чи навіть психологічних конфліктів, автор через реальний вплив на почуття, а не їх означення чи опис, через герменевтичне сприйняття і розуміння створює цілком нову якість тексту, який позначений проявами ліризації та абсурдистської драми.

Лірична драма *“Над Дніпром”* Олександра Олесь реалізує стратегію *“театр в театрі”*. Онейричною візією автор поєднує сучасність і минуле, вводить фольклорний пласт. Принцип *“театр у театрі”* забезпечує

умови, коли персонаж опиняється на подвійній сцені, а вистава стає багатоповерховою (Тачев), тобто в такий спосіб відбувається театралізація дійства. Митець у цій драмі реалізував комунікативну стратегію ігрового заперечення реальної дійсності шляхом перенесення сценічного дійства в театралізований світ сну і фантазії та створюючи таким чином модель “світ – театр”.

Два світи – реальний та міфологічний – поєднані образами Андрія та Оксани, яка втопилася заради коханого, котрий зрадив її з Мариною. Роль Андрія двояка: він бачить сон і одночасно є учасником візійного дійства сну. Так автор досягнув полісюжетності та багатоплановості театралізації суб’єктного зображення. Завдяки комунікативній стратегії “театр в театрі” створено текстову ситуацію, яка є естетичним міфом, своєрідним каноном для подібних драм. Тому автор символізував сценічний простір, перетворив його за міфологічною моделлю.

П’єсу відкриває епіграф із хроніки газети “Рада” про тяглість поганських традицій. Його продовжує перелік дійових осіб, де поряд зі звичними постатями й іменами виступає як персонаж Дніпро. Символічність образу ріки провокує на сцені ситуацію “три у житті”. Місце дії залишається сталим – берег Дніпра. Лірична драма поділена на шість частин, які означені лише графічно, але їх можна вважати явами. Автор дотримується класицистичного принципу єдності часу, місця, дії: події тривають менше доби, розгортаються в одному місці, а сюжет розвивається послідовно. Але на цьому класицистична традиція завершується.

Олітературнюючи фольклорні уявлення про русалок і Дніпро як матеріальні стихії природи, автор створив ситуацію “текст– життя”, тобто на очах читача / глядача розгортається сценічне дійство, продовження життя. “Міфологізація” дійства є, з нашого погляду, стрижнем твору, а його ігровий характер направлений на відтворення реальної дійсності та пояснює драму Андрія. Візія сну уможливорює сприйняття тексту як життя, поєднуючи, здавалось би, неможливе: сьогодення і минуле, мрію і спогад, кохання і страждання, життя і фантазію. Сон Андрія – міфологічно-феєрична картина із власним сюжетом, дійовими особами та інтригою. Важливі у концепції твору символічні внесення, в яких Дніпро закликає козаків до бою, розірвати кайдани, які стагнаційно

сковуюють їх (*“Дніпро: Смерть ворогу-кату, зимовому сну! Рвiть, рвiть ланцюги, груди́ми рiжте береги!”* [29, т. 2, с. 37]).

Козаки підтримують заклик імперативом певності: *“Розі́б’ємо кайдани, розві́єм тумани – знову сві́т настане! Розпа́дуться ланцю́ги, розсту́пляться бере́ги”* [29, т. 2, с. 37]. Дніпро закликає козаків до бою з зимою, Русалки ж переодягаються і приходять в село, де наймаються на роботу (умовно соціальний план). Спостерігаємо типово ліричні способи трансформації художньої події. Утоплениця Оксана стає наймичкою в Андрія, доглядає його сина. Андрієві здається, що він наче чув цей голос. Вогонь, яким люди виганяють Русалок з села, примушує Оксану зізнатися йому: *“Се я! Оксана твоя!”* [29, т. 2, с. 58]. Далі лінія Андрія вибудовується Олександром Олесем як модель нелітургійної готовності до жертви (*“Андрі́й: О земле, о мати, прости і прощай – Наві́ки до суду! – Оксана: Стривай! (кидається з бере́га)”* [29, т. 2, с. 63]).

Смерть заради коханої, яка покінчила життя самогубством через його зраду, – спроба спокутування провини. Вдаючись до зворотньо-поступального типу ліричної композиції п’єси, автор переносить жертвовність Андрія в іронічний план, адже остання, шоста частина – це пробудження Андрія: *“Се сон? Мара? О, Бо́же мій! Що́ в голо́ві, в ду́ші мо́й?”* [29, т. 2, с. 64]. Отже, герої і події, які з ними відбуваються, мають умовно-іронічний характер. Як наслідок створюється дистанція між автором і персонажами, реципієнтом і художнім світом п’єси, в який не можна “проникнути” прямим неіронічним словом.

Автор вдається до комунікативної тактики персоніфікації неживого (Дніпро – козак, Русалки – дівчата), опредмеченням живого (розмова дядьків: *“Що́ робити? От таке-то! Де́ ти ді́лася, ке́бето?”*), анімалізації (кобзар – соловей, Дніпро – сивий орел, козаки – орли – вітри, дівчата – листом осіннім, бідні тремтять), створюючи у такий спосіб умовну та іронічно-ігрову стихію “гри в життя” у п’єсі. Тобто на ґрунті комунікативної стратегії трансформації форми Олександр Олесь зумів створити ліричну драму з відсутністю традиційного поділу на дії чи акти. Натомість є лише графічно-математичне членування на епізоди, які об’єднують текст п’єси візією сну, модель “гри в життя”, яка має умовно-іронічний ігровий характер. Завдяки візії сну автор драми актуалізував “світ – театр”, символізував хронотоп п’єси, надаючи йому умовного та ігрового – іронічного характеру.

Авторську іронію Олександра Олеся Н. Малютіна вважає аналогією до того етапу розвитку високої міметичної трагедії, що означений змішуванням елегійного начала з іронічним “внаслідок усвідомлення подвійної залежності людини від суспільства і природи” [267, с. 302]. На наш погляд, іронія як елемент формотворчої комунікативної стратегії митця з часом стає концептуально-структурним чинником та переходить у пародію (водевілі “По Мюллеру” й “Морока”, жарт “Патріот”).

Представникові “нової драми” Олександрові Олесю, як і більшості модерністів, властивий максималізм у вирішенні екзистенційних питань, певний естетичний максималізм – різка відчуженість засобів вираження, звільнення їх від різних норм та обмежень, що веде до руйнування попередньої традиції та концепту мистецького новаторства. Назагал естетизм початку ХХ ст. повертав мистецтву традицію, але з іншого боку – через стилізацію. Тобто для письменника стилізація і є комунікативною стратегією, що забезпечує новаторства. А категорії “образ світу”, “картина світу” дають змогу розглядати суб’єктивну реальність п’єс Олександра Олеся та й інших драматургів як багатшарову структуру, що містить як свідомі, так і несвідомі елементи, тобто цілісну модель сприйняття світу, його осмислення через суб’єктивовану ідеографічну рецепцію.

О. Бондарева вдумливо визначила рецепцію як “цілісну, стійку систему смислових утворень, які відбивають соціальні об’єкти, явища і процеси у свідомості індивіда чи колективного суб’єкта і в яких зафіксоване емоційно-смислове ставлення до них, що ґрунтоване на минулому досвіді й опосередковує також подальше сприйняття і взаємодію з явищами соціальної реальності” [49, с. 315]. Матеріалізація ідеї життя як творчості, а людини як творця властива ліричній драмі О. Олеся, адже творчість є тією культурно-філософською колізією, яка цікавить модерністів. Недарма Н. Хренов однією з іманентних рис перехідних епох визначив “культ творчості” (з якого виростає символістська “теургія”), завдання якого створювати нові форми, які рівнозначні новій картині світу епохи модернізму [435].

Тема творчості є основною у шаржі “Патріот”, п’єсі “Меценат і богема”, драмі на чотири дії “Земля обітована”. У шаржі “Патріот” та

п'єсі “Меценат і богема” ця тема інтерпретується віронічно-пародійному плані, тобто “культ творчості” зазнав змістових трансформацій. У шаржі висміюється ідея необхідності творчості для будь-якої людини, ствердження “культу творчості” як константи буття звичайної людини. Іронічно-пародійний пафос зосереджений як в індивідуальній типології висловлювань персонажів, так і внаслідок прямого звернення до “народних мас”.

Окрім очевидних біблійних асоціацій, які підкреслюють усталеність і традиційність життя сім'ї Конопельченків (прізвище значуще), події шаржу вписані в літературний контекст, перш за все в тогочасні літературні дискусії щодо ролі літератури, пролетарської зокрема, тощо. Зрозуміло, що об'єктом сміху є не сім'я Конопельченка, а система, яка включає в людині інстинкт виживання. Адже у фіналі центральний персонаж готовий покинути рідний дім, де йому стає незатишно. Він хоч і примітивний, звичайний чоловік, але викликає симпатію глядачів / читачів, тому що він зрозумілий. Ось як він сам себе характеризує: *“Вибачайте, але я, сказати б, малограмотний, просто дурень. Знаєте, проторгував, проїздив по ярмарках усе своє життя. Хотілось діток вивести у люди, і вивів, благодареніє Богу. От діти, вони можуть, а я, хе-хе хе-хе, не втну, довіку не втну”* [29, т. 2, с. 291].

Вдаючись до жарту як жанрової форми, драматург підкреслює, що серйозність змісту не передбачається, адже це жанр приватного випадку, відповідно обирається гумор, а не сатира, бо й не так безпечно писати про тогочасні реалії. Дотримуючись завдання розвеселити публіку, драматург висміяв вади сучасного суспільства засобами каламбуру, куплетів, гумору. Серед персонажів твору є *“поет, громадянин, син свого народу, свідомо громадська і літературна одиниця”* Кресало, зять Конопельченка. З веселою легкістю і безтурботністю, динамізмом та навіть нахабністю Кресало за три дні свого перебування зятем в родині Конопельченка досяг *“великих змін! Всі говорять чисто по-українськи. Пишуть, та як пишуть! А Явдося – це оздоба, оздоба нашого письменства”* [29, т. 2, с. 292].

За співдії тактики інтертекстуальної антитези Олександр Олесь висміяв модну на той час тенденцію пролетарської масової культури. Вживаючи алюзію (від “Енеїди” І. Котляревського до “філологічної

комедії” “Мина Мазайло” М. Куліша, а також оцінки І. Франком творчості І. Нечуя-Левицького), автор поставив у порівняльний ряд високе і низьке, мистецьке і буденне, Нечуя-Левицького і Явдосю. Це посилює гумористичне тло п’єси та надає їй театральності, абсурдності ситуацій. Завдяки цій комунікативній тактиці автор “знімає” політизований та гострий пласт поставленої проблеми, вдаючись не до соціальної сатири, а гумору, та переводячи конфлікт в родинно-побутовий. Цьому сприяє вірш Омеляка про сало, за який Кресало називає його патріотом, а міркування про поезію як “іскру Божу”, “переплетення реалізму, утилітарного практицизму з символічним імпресіонізмом”, “національне, рідне, степове” створюють у глядача відчуття “життєвості” відтвореної сценічно ситуації.

Іронічну стихію посилює суперечка дітей, які називають один одного “віршомазами”, “віршоробами”, “бездарами”, а непорозуміння пояснюють належністю до різних літературних течій і напрямків, що виглядає вже карикатурно і по-блюзнірськи. Карикатурність і комізм ситуації сягає апофеозу у репліці Кресала про націю “медуз і мокрих ганчірок” та його твердому переконанні виконати “обов’язок громадянина” (тобто примусити Конопельченка хоч на старість “бути корисною людиною для суспільства”). Моделюючи на рівні сімейного конфлікту ситуацію непорозуміння в душі *qui pro quo*, казусу, анекдотичного стану, автор намагається створити у читача/глядача асоцію з реальністю, а шарж є запорукою сценічного успіху п’єси.

Дієвий засіб антитези автор використав не лише на змістовому рівні (інтертекстуальному, алюзійному), а й на рівні невербаліки, про що свідчать ремарки: “Кресало – це чоловік 40-50 років, високого зросту, говорить басом. Конопельченко – низенький старий чоловік, тенорок” [29, т. 2, с. 291]. Ця антитеза замінила довгі портретні характеристики, презентувавши основні як поведінкові, так і світоглядно-моральні засади персонажів.

Жестикуляція Конопельченка вказує не просто на його розгубленість, а на жах, тому це свого роду оксюморонне поєднання жарту жаху, або жарт з подвійним дном. Жах Конопельченка відтворюється ремарковими нотатками “*тремтячим голосом*”, “*з жахом оглядається*”, “*крадькома тікає з хати*”, “*плаче*”, постійно апелює до Біблії, звертанням до Кресала

на “ваше високоблагородіє”. Спілкуючись неконфліктно, Конопельченко намагається дотримуватись ввічливості, віддає перевагу вираженню негативних для Кресала смислів не словесно, а імпліцитно. Зазначені вище невербальні складові комунікації в імпліцитний спосіб передають стресовий стан Конопельченка, доносять до глядача інформацію про його почуття та наміри. “Подвійне” дно п’єси дає змогу реципієнту декодувати текст не лише на рівні сімейно-побутового конфлікту, а розширює семантику твору та переносить конфлікт в соціально-філософську площину.

Отже, комунікативна тактика антитези, якою успішно оперував автор на змістовому рівні (за допомогою інтертекстуальності та алюзій, компонентів невербальної комунікації), зафіксована у ремарках та жестах, інтонації персонажів. Так в іронічно-пародійному плані митець осмислив проблему митця, творчості, свідомої активної позиції громадянина у тогочасному суспільстві.

Митець-лірик є головним драматургічним персонажем п’єси “Меценати і богема”. В українській модерністській драмі кінця XIX – початку XX ст. репрезентовано різні типи митця. Головною проблемою української модерністської драми про митців є, на слушну думку О. Левченко, “та ціна, яку платить художник за власну творчість, за дерзновення змагатися з найвищим Творцем” [241, с. 105]. Однак у п’єсі подано тип митця, який відкриває нові перспективи творчої самореалізації, сприймаючи буття через творчість. Ця проблема трактується в іронічно-пародійному плані, бо якщо для Лірика, Поета – література “це такі книжки, що всі плачуть люде” [29, т. 2, с. 288], то для Івженка, Співробітника, Григорія Семеновича це спосіб збагачення. Звичайно, що про це відкрито не говориться, все пояснюється відсутністю передплатників, витратами та присолюється патріотизмом, який “вимагає жертв, жертв, пане поете” – “На віттар вітчизни і ідеї, я думаю, ніхто з вас не відмовиться положити якусь офіру” [29, т. 2, с. 284]. Задля більшої переконливості Поет ставиться в ряд знаменитостей, які теж голодували: “Голодував Сервантес, Франс, Гамсун... Така доля... Ти обдарований гласом Божим, уже не думай про щось друге крім свого високого призначення, Пане поете!” [29, т. 2, с. 285]. Жертовно-патетичний тон цього висловлювання

нівельюється подальшим іронічним розвитком дії, коли квартиру Івженка залишає весь непевний елемент і вже можна говорити по щирості, тобто відверто і без риторично-поетичних закликів та звертань.

П'єсу поділено на дві картини, причому заключна складається з двох частин. Такий поділ на картини, а не на акти чи дії, підкреслює літературний характер п'єси, вказує на епічність та описовість характеру дії. У другій картині відтворено ситуацію Лірика, який живе в убогій кімнаті, одморозив пальці, пише на стіні через брак паперу. Але таке “самозречення” іронічно коментується автором у репліках Баби: *“От бач, і одморозив пальці, от і одморозив. Хіба, прости Боже, в таку люту ніч можна руки висовувати з-під одежі? А ти сидиш і все шкрябаєш на бумазі. От і дошкрябався”* [29, т. 2, с. 286].

Непрактичність та відстороненість Лірика від реальності створюють для нього нову ситуацію-пастку: приїздить Поет та закликає їхати до спілників, щоб об'єднатися і працювати самим на себе, не на мільйонерів. Але про повторюваність ситуації і її комічність свідчить репліка Поета: *“Ми купуємо вашу поему, ми злидні і платитимемо вам по карбованцю за строчку. Всі сили покладемо, щоб розповсюдити”* [29, т. 2, с. 290]. Дещо патетичний та агітаційний характер даної репліки-пропозиції вказують на викривально-іронічний характер потрактування теми митця як творця і акцентуацію принципу творчості для життя. Тобто автор створив нову реальність як синтетично-символістську структуру на підставі залучення арсеналу епічних та ліричних форм та прийомів, актуалізації театральності, надання іронічно-пародійного характеру новій реальності, яка є внутрішньо текстовою категорією, що співвідноситься не з реальним життям, а з драматургічним текстом.

Тип “художника екстазу” репрезентовано в драмі “Танець життя”. Щоправда, О. Бондарева переконана, що “письменники-модерністи свідомо уникають культивування авторитетів і міркують про колізії узагальненого, символічного Художника, загубленого десь у безодні між Божественними і Диявольськими промислами” [49, с.184]. Суголосно з цим О. Опанасюк доводить: український модернізм репрезентує в драматургії, на відміну від європейської та російської літератури, тип “митця-медіума”, здатного своєю творчістю транслювати високі енергії всесвіту, про що свідчить актуальність питання про структурну

подібність моментів буття психічної сфери, як її подають містики та творчі особи [311, с. 87].

Такого типу митець сприймає і творить реальність за власним мистецьким проектом, де ключовими будуть категорії “натхнення”, “пориву”, “навіювання”, “екстазу”. Тому важливим є не звичайне земне буття, а душа, *“яка плаче великими слізьми, своїми поглядами проймає небо і в його безмежних просторах шукає Бога... Здається, вона найшла його і говорить без кінця, і благає”* [29, т. 2, с. 108]. Отже, Душа стає символістським образом п’єси, самотійним персонажем завдяки ліризації тексту та авторському бажанню ритмічно, музично і пластично втілити, “назвати” себе та представити цьому земному світу. У розумінні і прийнятті звичайних людей брати-горбані і сестра виглядають “нешасними”, адже в їхніх душах прокльони народились раніше, ніж в інших. Душа, мистецька душа символізується у тексті *“жагучими звуками скрипки”*, бо коли скрипка плаче, зізнається персонаж, *“я зітхнув вільніше”*. Коли ж брату-музиканту після тріумфу відмовляє жінка, то він рве струни, як рветься його Душа, перемагає себе і грає на двох струнах так, *“як ще ніколи не грав доти”* [29, т. 2, с. 109].

Важливо підкреслити: задане автором сприйняття є реалізацією тактики авторської “відстороненості”. Окремі репліки братів інформаційно доповнюють одна одну, створюючи цілісний символічний образ Душі митця як самотійного персонажа п’єси. Завдяки цій тактиці “відсторонення” автор створює картину ймовірного внутрішнього простору “Іншого”. Та й самі брати-горбані і сестра не просто переживають подію життя – народження ще однієї дитини, а ніби намагаються від цієї події відсторонитися, передати своє світовідчуття і визначити те, що з ними відбувається незалежно від події. Тактика “відсторонення” сприяє тому, що автор намагається в кожному з братів показати не стільки “іншого”, скільки висловити, відчуті єдність внутрішнього буття кожного, автономного щодо події, але не автономного щодо загального плину життя. Задля цього автор вдається до використання символістського образу Душі, який задає об’єктивні умови розвитку подій у п’єсі, а автор ніби втручається у зображуваний простір тексту та освоює його разом із глядачами, намагаючись досягнути щойно побачене.

Душа проявляє себе не словом, а музикою, нею вона виражається, передає своє ество і сутність. Але духовне невідривне від матеріального. Тому й намагаються сестра і брати досягнути життя, знайти його розуміння і сенс. *“Сестра: Я п’ю за життя! За його радощі і муки! За вічну й нову казку! Я п’ю за людину, що вічно блукає в її зачарованих лісах. Зрікається відпочинку, щоб ступити крок вперед і упасти навіки. А лісам, а казці і кінця-краю немає! За життя! За людину”* [29, т. 2, с. 113-144]. Монолог сестри – спроба самовизначення, а те, що вона намагається виразити себе у слові, свідчить про її бажання впіймати і відчутти, зрозуміти те індивідуальне, що складає ядро її внутрішнього ества.

Зовсім по-іншому сприймає життя Другий брат, для якого воно *“карнавал, ... Агонія...”* (*“Хома: Він найсильніший!... Він найкраще зрозумів, що душа прикута до тіла, що крила полетять, коли дозволить тіло”* [29, т. 2, с. 114]. Зрозуміло, що це почуття Другого брата породжується стихією життя, в якому він відчуває себе чужим і зайвим, обділеним та скривдженим. Хочеться бути не інакшим, а таким, як усі, – ось чого прагне його людська суб’єктивність. Цікаво, що з ним особливо ніхто не дискутує, а способом виявлення екзистенційної сутності персонажа-митця стає музика як максимальний естетичний критерій.

Тому заклик *“Музики! Я хочу музики!... Грай, сестро, ми будемо танцювати! Ми ніколи не танцювали... Нам страшенно весело”!* [29, т. 2, с. 114] своїм оксюмороном пояснює той стан афекту, в який впадає митець. Екстаз та афективність – прояви творчої свідомості й сили митця, запорука створення ним шедевр, перспектива творчої самореалізації. Така самореалізація вимагає жертвності, тому готовність до жертви – одна із основних рис братів-горбанів та сестри. Їх жертвою стає страждання, суть якого вони пояснюють цитатою з твору батька: *“Страждання – це стежка, яка веде на високі гори раювання. Тільки той, хто страждає, пізнав світ і поділив тугу його Творця. Тільки той був щасливий, чие щастя згоріло в стражданні”* [29, т. 2, с. 110].

Ця філософія розуміння життя як страждання заперечується останньою ремаркою та назвою п’єси, які утворюють своєрідне текстове кільце п’єси – епанастору: *“Сестра починає грати простий*

наївний танець. Брати злегка в такт пританцювують, беруться за руки і починають танцювати. Той брат, що весь час сидів, як статуя, встає, дико регочеться, лякає в долоні і починає плигати” [29, т. 2, с. 115]. Тож назва п’єси “Танець життя” у фіналі відтворюється справжнім танцем братів, що переводить поняття страждання, жертвності в стилізований план іронічного тлумачення цих категорій.

Використовуючи тактику стилізації, автор через почуття жертвності та страждання, обов’язкові для справжнього митця, намагається створити цілком іншу, модерністську картину дійсності. Відповідно і образ митця, який досягає екстазу творчості через почуття страждання та жертвності нівелюється завдяки стилізації, котра проявляється в карнавальності, іронічності театрального тексту п’єси та запереченні такого мистецького спалаху. Танець якраз і виступає тим запереченням, що вивільняє справжнє ество, дикі інстинкти митця, які дають йому насагу творіння. Метафору життя як танцю Душі художника автор розгорнув до рівня сюжету, й вона стала інтегральним образом, емоційною домінантою тексту.

Крім того, авторська тактика стилізації створює у п’єсі нову модель буття та окреслює місце митця в ньому. Базується ця модель на поєднанні несумісного (розуміння життя Сестрою і Другим братом), на діалогічному поєднанні піднесеного і брутального, на руйнації причинно-наслідкових зв’язків і наданні алогізму конструктивного та мотиваційного принципу (смерть батька від побаченого танцю). Це риси п’єси театру абсурду, яка з’явиться в західноєвропейській літературі в 60-х роках XX ст. (С. Бекет, Е. Йонеско), а Олександр Олесь, випередивши час, ще в 1913 році створив п’єсу на засадах абсурдистської техніки.

Отже, образ митця як “художника екстазу” реалізується за допомогою авторського “відсторонення” і тактики стилізації. Текстову комунікативну стратегію інтерпретації буття як алогізму засновано на внутрішніх суперечностях та позасвідомих проявах. Інтерпретація образу “художника екстазу” як Душі, що реалізує себе в музиці і танці, тобто більш класично, динамічно, ніж вербально, втілює комунікативну стратегію ліризації тексту, яка є змістовою категорією п’єси Олександра Олеся “Танець життя”. Нею, продукуючи модель “світ – театр”, драматург ствердив комунікативну стратегію театралізації, довівши, що

вона і є кінцевою метою буття і мистецтва, оскільки сценічну дію перенесено у театральний світ фантазії. Театралізація життя персонажів п'єси акумулювала визвольний потенціал, аналогічний карнавалістичному ренесансному коду.

Появу ліричної драми літературознавці, зокрема П. Шонді, пов'язують із мистецько-естетичними напрямками, які з'являються у перехідні епохи розвитку літератури під впливом суб'єктивізму підсвідомого. Таке сприйняття дійсності крізь призму суб'єктивного породжує символізм, імпресіонізм, експресіонізм і неоромантизм у літературі, що знаходить вираження в процесах ліризації драми та драматизації лірики. Ці тенденції перехідності одного роду в інший П. Шонді пов'язує з визріванням драматичної форми, що обумовлено об'єктивацією власного естетично пережитого “Я” [547, с. 71].

Процес ліризації драми, пов'язаний з природою лірики і генезою драматичного на основі спільного способу реалізації внутрішнього світу суб'єкта [81, с. 531], актуалізувався наприкінці XIX ст. і розглядається дослідниками у двох аспектах: як поетизація драми і як закріплення структурних властивостей лірики у драмі [267, с. 263]. Цей процес у кінці XIX – на початку XX ст. стосується не лише ліричної драми, а й прозових текстів, які сприймаються як ліризовані драми чи ліричні твори. Тобто маємо інший характер організації висловлювання, яке творить багатозначні метафоричні смисли, має сугестивно-сугеруючі властивості та виконує емоційно-експресивну функцію. Таке висловлювання набуває своєрідних особливостей функціонування і продукує породження множинних смислів у цьому типі текстів.

Драматична дія “Саффо” Л. Старицької-Черняхівської є прикладом поетизації драми, адже авторка використовує поетичні мову, бачення світу і символіку. Саффо, славетна давньогрецька письменниця, передає у своїх епіграмованих монологів увесь драматизм переживань і почуттів: *“Несила... О, ці згуки / Печуть вогнем мій мозок, серце рвуть... / Тремтить сльоза... в устах німіє слово... / Все кола йде... Невже тепер життя / Порветься враз од радости і щастя!”* [23, с. 36]. Драматизм чуття Саффо письменниця відтворила неповними еліптичними реченнями, що передає схвильованість, напруженість, невизначеність героїні. Вона зізнається собі в коханні до Фаона, якого жадає *“над усе, над славу широкрилу, Над цілий світ”* [23, с. 36].

Діапазон почуттів Сапфо до Фаона передається у її монолозі, який відтворює внутрішній стан героїні, її сподівання, бажання освідчитись юнакові в коханні, сподівання на взаємність. Цей монолог переходить у пісню, адже вона найкраще передає переживання і почуття, втілені не лише у слові, а й у музиці. Пісня Сапфо обрамлює всю драматичну дію, що, на наш погляд, переносить конфлікт у внутрішню площину, а не зовнішньо подієву. Для Сапфо важливі власні відчуття та почуття; від надії на взаємність кохання вона приходить до усвідомлення власної одержимості почуттям, що й складає внутрішню драму героїні. Крім того, Сапфо усвідомлює своє покликання як поета, адже талант їй дано Богами:

*Єсть інший пал, богів святе надання –
Поезія, натхнення і пісні, –
їм не страшні ні зрада, ні кохання, –
Вони цвітуть в святій самотині... [33, с. 58]*

Ці романтично-передмодерністські монологи є варіацією прозових внутрішніх діалогів із врахуванням специфіки драми: вони є адресно спрямованими до адресата, націленими на нього. Тому комунікативна стратегія ліризації п'єси авторки націлена й актуалізується у зовнішньому конфлікті (Сапфо – Фаон), а внутрішній – складає діапазон почуттів у душі Сапфо. Поєднання драматичних (монологів, діалогів) та ліричних (пісень) форм стає джерелом драматичної дії, способом її комунікації.

Отже, комунікативна стратегія ліризації у драматичній дії “Сапфо” Л. Старицької-Черняхівської змінила характер організації дії, конфлікту, відтворивши характер розгортання суб'єктивного переживання (це внутрішній “подих” душі). Крім того, компенсуючи відсутність оповідача, монолог забезпечує зовнішню комунікацію, бо він є формою саморозкриття чи суб'єктивного виливання душі.

Ліризація як комунікативна стратегія є основною у п'єсі на дві одміни “Чернець” Я. Мамонтова. Вона є інсценізацією поезії Т. Шевченка, тож маємо перенесення законів лірики у драму, коли вони стають “структурним началом” [192, с. 93]. Насамперед комунікативна стратегія ліризації надає текстові форми дії. Ритмізована проза, поетичні образи, народні пісні кобзаря – це комунікативні коди, які сприяють

ліризації тексту. Так, пісня Кобзаря оживляє душу Семена, надихає на дію, вселяє надію в людей на його повернення до боротьби.

Палій: *Ну, годі вам поливати путь мою сльозами! Нажурюся ще й без вас за мурами монастирськими! Гей, козаче! А дай, лишень мені сивухи келих! (Випиває до дна) Оттак! А тепер – грай, музико! Старий Палій в останній раз буде танцювати!* [27, с. 17].

У мовленні Палія відчутна стихія народного життя, воно схоже на народні думи та балади. Монологи Палія оформлені як поезія у ліричній прозі:

“Палій: *Беру Письмо Святе в руки, голосно читаю, а думкою далеко-далеко літаю...І тихнуть псалми на вустах, і в келії, неначе в Січі, братерство славне ожива. А живий гетьман, мов сова, в старечі очі зазирає... Музика...Танці...А далі, далі – кайдани брязкають...Москва...Бори, сніги і Єнісей...І котяться з очей сльози на рясу* [27, с. 17]”.

Ці комунікативні тексти та коди об’єктивують суб’єкта ліричного переживання, забезпечують діалогічний дискурс, який виявляється у драматичному монолозі – формі реалізації комунікативної стратегії ліризації тексту. Крім того, у драмі “Чернець” спостерігаємо ліричний тип організації композиції висловлювання – пунктирний. Палій не говорить прямо про свій душевний стан, суперечливі емоції, що заповнили його душу. Сьогоднішня данність, монастир і келія, його пригнічують: *“Іду в келію, між стіни келії, та згадую літа свої молодії”* [27, с. 17].

Саморух ліричної композиції доповнюється суто драматичними принципами: зміною контрастних настроїв, зіставленням та протиставленням минулого і сьогодення персонажа, що створюють лейтмотив, забезпечують драматичний спосіб монтажного руху картин п’єси [77]. Напевно тому останні репліки Палія, дослівно відповідні першоджерелу, є питальними та вибачливими, сповненими почуття провини: *“Палій:* Для чого ж я на світ родився? Свою Україну любив?

“Понуро мовчать люди. Гуде церковний дзвін. Проходять ченці у храм.

Палій: *(винувато уклоняється людям) Пробачте, братія, пробачте...*” [27, с. 20].

Досить символічний фінал п’єси, де інтерпретація висловлювання

через внутрішню форму слова сугерує сприйняття адресата та його уяву:

“Кобзар (до Нетяги) : Ні, голуби, пожовкло листя ніяким сонцем не одмолодити...

Нетяга: Нехай же воно обсіпається. А як настане весна, то молоде листя зашумить новим шумом. А пожовкле нехай догниває під цими мурами” [27, с. 20]. На основі використання поетичного образу листя Я. Мамонтов розгорнув емоційний ряд лірико-драматичного вислову, організованого за музичними законами, які перенесені в драму з лірики.

Отже, комунікативна стратегія ліризації драматургічного тексту завдяки поетично-символічному образу листя, ритмізації прози, пунктирному типу організації висловлювання, перебігу, зміні подій та емоцій за драматичним способом монтажного руху картин, які створюють настрій, перетворює інсценізацію на поетизовану драму.

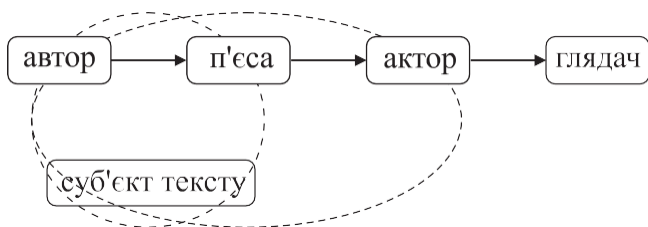
4.2. Тексти-трансформи – основа комунікативної парадигми твору (на матеріалі інтерпретації гоголівських повістей “Вечори на хуторі поблизу Диканьки” в українській авангардній драмі 20-х рр. XX ст.)

При заглибленні у специфіку адаптації гоголівських повістей “Вечори на хуторі поблизу Диканьки” в українській драматургії правомірно ввести поняття комунікативного трансформ художнього твору. Під цими трансформами (термін І. Колегаєвої) розуміємо наступні комунікативні утворення (в першу чергу писемні тексти, але не тільки), “які виявляють власну ідентичність із першоджерелом-еталоном (зберігаючи заголовок та прізвище автора), однак у реальності є повідомленнями з іншим адресантом, іншою структурою, навіть з іншим кодом” [204, с. 547]. Аналізуючи розмаїття можливих парадигм, в які може входити текст художнього твору, дослідниця зазначає, що “текст як завершене, цілком оформлене вербальне повідомлення “може обрости” власною індивідуальною парадигмою, яка є результатом компресорних, зменшувальних або, навпаки, експансійних, розширювальних трансформацій” [205, с. 77].

Цілком погоджуючись з цією думкою, додамо: при цьому

відбуваються трансформації і на рівні структури, жанру, типу тексту, образної системи, соціально-етичного сприйняття тексту й образу автора. Єдність всіх елементів – “еталона і всіх його трансформів створює комунікативну парадигму твору” [204, с.547]. До трансформів художнього твору належать не тільки його адаптовані версії для дітей або малопідготовлених іншомовних читачів, дайджест-версії твору або, навпаки, версії, де є передмова, післямова або неавторські коментарі для культурологічно необізнаного читача (наприклад, перевидання твору ХІХ ст. із коментарями, адресованими читачам ХХІ-го), але й “іншокодові” та “міжкдові” [204, с.548-549] трансформації. Мова про переклади на інші мови або адаптацію художнього твору для інших семіотичних систем, як, наприклад, – екранізація чи театральна постановка.

Характеристика трансформів із точки зору комунікативної теорії розкриває надзвичайні можливості та здатності до інтегрування й поглинання таких текстів та сприйняття їх як комунікативних витворів. У нашому випадку художній текст трансформується знаками іншої семіотичної системи, зокрема драматургії, тому пропонуємо при аналізі таких трансформів користуватися наступною комунікативною моделлю:



Як бачимо, у текстах-трансформах читач є одночасно й автором п'єси, поєднуючи функції адресанта та рецепієнта тексту в одній особі. Тому гетерогенною ознакою таких текстів-трансформів можна вважати образ автора. “Образ автора – це наскрізний образ твору, його глибинний сполучний елемент, який сприяє об’єднанню в єдине ціле окремих частин, пронизує його єдиною свідомістю, єдиним світоглядом, єдиним світовідчуттям”, – зазначає В. Кухаренко [236].

Не слід ототожнювати образ автора з особистістю письменника.

Термін “автор” вживається дуже часто у значенні певного погляду на дійсність, реалізатором якого виступає часто весь художній твір. В основі художнього образу автора лежить світосприйняття, ідейна позиція, творча концепція письменника. Будь-які обставини життя реального автора можуть змінюватися при створенні художнього образу автора. Образ автора разом із образами персонажів входить у структуру художнього твору, однак порівняно з первинним текстом образ автора також модифікується у текстах-трансформах. Адже у таких текстах встановлюється новий “принцип ролей”, згідно з яким можна простежити, в якій ролі виступає той, хто говорить: поводиря, звичайної людини, члена товариства і т.п.

Послідовність мовних знаків стає текстом-висловлюванням тоді, коли хтось до когось його спрямовує, маючи комунікативний намір. Не кожний текст говорить про адресата й адресанта повідомлення, тобто представляє їх у тематичний спосіб. Однак завжди це може бути представлено імпліцитно. Інформація про них (адресата й адресанта) є у самому способі говоріння, який протиставляється комунікативній ситуації, – тій, яка закладена у тексті та дійсно реалізується. Кожна тематизована ситуація зазнає верифікації, тобто збагачується, підтверджується або підлягає сумніву, за допомогою імплікованої інформації.

Тож над кожним візерунком “Я”, стематизованим у висловлюванні – представленим і опредметненим – надбудовується уявлення імплікованого “Я”: суб’єктного віддзеркалення надавача в його власному мовленні [349, с. 113]. Надавач може відкрито звертатися до однієї особи і, разом з тим, через формування й локалізацію свого мовлення робити її адресатом когось іншого. Тоді імплікована інформація вказує на іншого адресата, ніж той, що згадується в тексті. З цієї причини комунікативні трансформи відтворюють щонайменше два типи стосунків між адресантом і реципієнтом, що є різними комунікативними стратегіями поміж ними. У випадку, коли драматичний текст функціонує як текст для читання автор залишається єдиним фактичним адресантом діалогів у читацькій рецепції. У театральній версії ця роль розподіляється між автором та актором. Отже, можемо говорити і про трансформацію адресанта повідомлення в трансформі сценічного втілення, хоча автор говорить від себе й очевидно, що це не зовнішній автор, а своєрідно

сконструйований суб'єкт тексту.

Класифікація передбачає принаймні чотири основні ситуації представлення образу автора в драматичному тексті, і це: 1) біографічний автор. Реальний автор вступає в сферу літературної фікції як “суб'єкт уявлень” (за Інгарденом). Це часто свого роду камуфляж, маска; 2) потенційний автор. Автор в тексті висловлювання присутній іманентно, тобто образ автора є результатом реконструкції конструктивного аналізу творчого суб'єкта, який виконує реципієнт. Цей автор виявляється в конструкції тексту (виборі подій, композиції, концепції часу і простору). Образ потенційного автора може надавати тексту тих смислів, яких не було в авторських інтенціях. Можна цілком припустити, що цей образ пов'язується з поняттям комунікативної парадигми художнього тексту; 3) автопрезентація – коли автор показує способи організації сценічного дійства. Автопрезентація найчастіше проявляється у метатекстових явищах конструкції “театр в театрі”. Авторські презентації – це не що інше, як “метатекст” – надтекст над суб'єктними текстами; 4) внутрішній автор. За визначенням Е. Болкуцану, він – реалізатор текстових операцій, як назва, жанрове визначення, епіграф, авторський коментар. Внутрішній автор визначається як суб'єкт, що виконує текстові операції, як корелят норм і правил, реалізованих у висловлюванні. Персонально він представлений як особа, імплікована властивостями тексту-трансформу, або така, що виявляється з автопрезентаційної інформації [479].

Текст завжди є чийось словесним витвором і через спосіб своєї організації неодмінно передає “візерунок” свого дієвого суб'єкта, який, однак, не є ідентичним ні з представленим у тексті першоособовим наратором, ані з прихованим наратором, який презентує третьоособового героя. Обидва вони, незважаючи на відмінності адресата й адресанта, – однаково фіктивні семантичні текстові конструкції, які підлягають прийняттю у творі мовно-літературним правилам, над якими панує вищий – дієвий – суб'єкт твору.

Підсумовуючи, слід підкреслити: автор у драмі – це *Я*, яке презентує текст драми, конструює діалоги, організовує нарацію, вирішує, як розвиватиметься фабула, концентрує увагу реципієнтів, зупиняє або

активізує напругу, дозволяє сприймати дійсність згідно з прийнятою ним поетикою. Автор демонструє свою владу над створеним світом експліцитно й імпліцитно, опосередковано й безпосередньо. Авторська позиція репрезентується у висловлюваннях героїв як творча свідомість, що керує ними. Всі ці форми авторської присутності допомагають більш повно та глибинно дослідити образ автора у драматичному тексті. Образ автора як складова тексту є тим необхідним компонентом для цілісного розуміння і сприйняття драматичного тексту, який надає йому цілісності та завершеності.

Різноплановість авторського представлення в цьому тексті дає змогу встановити зв'язок елемента (образу автора) з іншими і його функцію в ідейно-художній системі твору. Образ автора виступає у тексті суб'єктом мовлення, тобто тим, хто зображує й описує. Суб'єкт мовлення в прозовому творі відрізняється від суб'єкта мовлення в драматичному. У прозових текстах суб'єкт мовлення представлений оповідачем, особистим оповідачем, розповідачем [212, с. 9]. У драматичному ж творі авторська присутність відтворюється двома способами: сюжетно-композиційним і словесним [214].

У першому випадку автор передає свою присутність в тексті через співвідношення частин, а в другому – мовлення персонажів. Тому можемо констатувати, що автор не тільки створює, а й репрезентує текст, його голос звучить в репліках персонажів. Отже, автор – це *Я*, що представляє і творить текст одночасно. Його голос звучить в голосі персонажа. Драматичний діалог формується на постійній грі між словом як способом спілкування між героями та словом, яке призначене для глядача, орієнтоване на нього.

Автор стосовно глядача може виражати свою позицію і в коментарях, в *alter ego* автора, хорових партіях. Все це будуть експліцитні форми вияву авторської позиції в тексті. Але знаємо й імпліцитні форми вияву: текст, який ніби не стосується предмета діалогу; текст, який адресовано не до партнера по сцені, а до певного абстрактного узагальненого образу глядача. Такі тексти через посередництво персонажів передають думки автора драматичного твору. При цьому ремарки, перелік дійових осіб, вказівки для акторів, сценариста мають тільки допоміжне значення.

Крім трансформації образу автора в суб'єкта тексту та різні способи

його представлення і присутності у тексті трансформу, відбувається і модифікація засобів втілення конфлікту твору. Конфлікт може залишатися незмінним, як у первинному тексті, але засоби та способи його втілення можуть суттєво змінюватись. Так, у драматичних текстах конфлікт сконцентрований у діалогах, адже в них він розвивається. Посередництвом такого конфлікту передається і соціальне середовище. Трансформації романного конфлікту в драматичних текстах-трансформах можуть відбуватись двома способами: деталізації певних сюжетних ліній та ходів і селекції, відбору окремої сюжетної лінії первинного тексту, тобто її актуалізації. При цьому текст трансформу може зазнавати суттєвих змін як на текстовому рівні, так і на рівні образної системи твору.

В результаті переходу романних текстів у драматичні можемо виділяти різні рівні їхньої трансформації, зокрема драматизацію й адаптацію. Крім того, твір може бути створений на основі іншого, або ж п'єса, написана за мотивами іншого твору. Драматизація – це точна передача сюжету та характеристик засобами драматургії. У цьому випадку можна говорити про тематичну ідентичність тексту-трансформу з текстом роману. Тоді зберігається змістовно-фактуальна інформація, яка, однак, змінює свій знаковий характер та вербальний код.

Адаптація – це транспозиція, яка допускає незначні відхилення від змістовно-концептуального аспекту первинного тексту. У такому тексті-трансформі допускаються довільні зміни теми, фабули, образної системи. У творі, написаному на основі іншого, більша можливість відходу від сюжету, теми й образної системи первинного тексту, що дає право трактувати такі тексти не як трансформи, а як нові тексти. Це свого роду перехідна форма від тексту-трансформу до цілком самостійного художнього тексту. Нарешті, у п'єсах за мотивами використовуються лише деякі мотиви первинного тексту, а сюжетно-образна система у них цілком відмінна і самостійна. Такі тексти скоріше можна вважати не трансформами, а алюзією на первинний текст.

З комунікативного погляду текст повістей М. В. Гоголя “Вечори на хуторі поблизу Диканьки” можна інтерпретувати як традиційну комунікативну модель, де є адресант – оповідач пасічник Рудий Панько, адресат – слухачі його історій, а вже потім і читачі. Інформація – у

вигляді усної оповіді, а пізніше – писемного тексту. Важливе значення має композиційно-структурна організація оповіді у текст. Повість складається з двох частин, у кожній є передмова та по чотири оповідання. У передмові оповідач, якому автор передоручає виклад, звертається до уявних, потенціальних читачів. Цікаво, що передмова починається критичними словами одного з уявних читачів: *“Дернула же охота и пасечника потащиться вслед за другими”*. В унісон звучить і така іронія: *“Право, печатной бумаги развелось столько, что не придумаешь скоро, что бы такое завернуть в нее”* [87, с. 4].

Як бачимо, початок повістей М. В. Гоголя іронічний, навіть самоіронічний. Однак далі пасічник, тобто оповідач, намагається пояснити читачам своє бажання писати і обґрунтовує мотивацію власних повістей. Автор вдається у цьому випадку до формату передорученої оповіді, тому констатуємо неоднозначність постаті адресанта: це оповідач, пасічник і автор одночасно. Неоднозначним є і адресат, слухач і читач одночасно. Та й сам текст, як відзначали неодноразово дослідники, можна аналізувати в реалістичному та фантастичному аспекті. Для уникнення комунікативних непорозумінь дається і в книжці словничок незрозумілих слів. Все це перетворює текст повістей М. Гоголя на комунікативну дію, яка забезпечила визнання читачів.

“Сорочинський ярмарок” М. Гоголя став основою для появи таких комунікативних трансформів, як “Сорочинський ярмарок” М. Старицького, “Сорочинський ярмарок” А. Гака та “Сорочинський ярмарок” М.Б.

В українських повістях М. Гоголя діалоги нагадують інтермедійні сценки, для яких характерне опертя на стереотипи народного фарсу й комедії. Так, жанрово “Сорочинський ярмарок”, “Утоплена” та “Різдвяна ніч” автор покласифікував як “малоросійські опери”. На перший погляд, нова комедія “Різдвяна ніч” становить той самий тип українських п’єс: веселий жарт зі співами, з танцями, з ліричним та комічним елементом.

А. Слюсар доводив, що сюжет у “Вечорах на хуторі поблизу Диканьки” М. Гоголя будується на романтичній антитезі між ідеалом і дійсністю та сприймається у двох аспектах: реальному та фантастичному” [372, с. 95]. Тому засіб міфологізованого узагальнення, який спостерігається у М. Гоголя, сприяє прочитанню художнього

контексту багатьох його творів крізь призму найглибших структур, зокрема, опозиції свого – чужого (наприклад, у “Страшній помсті”), що набуває етноісторичного змісту.

У п’єсах-переробках “Сорочинський ярмарок”, “Утоплена” та “Різдвяна ніч” М. Старицького фантастично-містичний первень формус переважно романтичне забарвлення, національно-народний колорит драми. Так, у опереті “Утоплена” ставлення героїв до життєвих випробувань переважно побутово-реалістичне, що надає драматичному дискурсу іронічного характеру. А, наприклад, сцена умовляння Левка панночкою не сприймається як цілком фантастична, бо парубок не усвідомлює, сон це чи реальність. Основною сюжетною перипетією в опері є намір підмовлених Левком парубків познущатися з очманілого Голови, який зазіхає на молоду дівчину.

Надаючи особливого театрального значення увиразненню конфлікту та його розв’язанню, ефективності інтриги, М. Старицький трансформував фабулічність М. Гоголя, позбавивши її дискретності та перетворивши на цілісну: молоді щасливо одружуються (Вакула і Оксана з “Різдвяної ночі”, Левко і Галя з “Утопленої”, Хотина та Панько з “Сорочинського ярмарку”), перешкоди подолано, а пихатість, людську захланність і хтивість висміяно. Драматург водночас усуває містичні та зловісні координати диявольського світу, що зазвичай сусідить людині в гоголівських творах.

Допомога русалки-панночки Левкові (“Утоплена”) – лише сон та витівки крутія-писаря; перебування Вакули у царських палатах, передане на сцені у формі популярних у кінці XIX – на початку XX століття “живих сцен”, виявляється тільки маренням знеможеного коваля, якого торкнувся козак-характерник Пацюк (він підкладає парубкові турецькі черевички). Шматки червоної свитки, що їх витягують зі своїх кишень налякані Солопій Черевик, його дружина Хівря, кум Цибуля, – це витівки парубків та циганів, які допомагають Панькові здобути Хотину.

У М. Старицького демонічність перетворюється на веселі, інколи не зовсім безневинні, та все ж жарти молодих з метою утвердження права на щастя, любов та шлюб із кохання. Драматург схильний до комедійного опрацювання мотиву долі головних героїв за допомогою авантюри та витівок, а не через втручання долі, випадку, що спостерігаємо

у М. Гоголя. Констатуємо перенесення М. Старицьким певних рис вдачі характерника Пацюка із “Різдвяної ночі” М. Гоголя до власної п’єси. Зрозуміло, що яскраві видовищні інтерпретації М. Старицького зазнали наслідування в українському театрі кінця XIX – на початку XX ст.

Отже, М. Старицький вдається до комунікативної стратегії адаптації тексту гоголівських повістей завдяки техніці “живих сцен”, цілісності фабули, комедійним ситуаціям, в які попадають персонажі.

Своєрідність інтерпретації гоголівських повістей виявилася у М. Старицького у збереженні етологічного жанрового принципу повістей – опису звичаїв середовища, однак у драмі – іншій семіотично знаковій системі – вона реалізується іншою жанровою формою та специфічною оповідною манерою. З жанрової точки зору відбуваються інтерференції в бік комічного, тому актуальними у цих трансформах є форманти комедії, водевілю й фарсу при інтерпретації гоголівських повістей.

Безумовно, що пейзажі, описи, портретні характеристики, міркування, внутрішні монологи замінюються діалогами, ремарками, костюмами, сценічним оформленням. У текстах-трансформах задіяна комунікативна модель, яка дозволяє використовувати відомі не тільки фольклорні, а й літературні джерела, розрахована на інтелектуального та вимогливого глядача і слухача, що зможе інтерпретувати текст, проводити аналогії та відшукувати алюзії.

Традицію адаптації гоголівських текстів продовжили драматурги початку XX ст. Тематична, сюжетно-композиційна та образотворча транспозиція сюжетів відомих повістей, романів, що вписується в загальну тенденцію романізації драматургії цього періоду, є однією з характерних комунікативних стратегій літературного процесу XX ст.

Інсценізаційні підходи до гоголівських текстів культивували О. Вишня, Л. Улагай-Красовський, А. Гак, С. Комишевацький, С. Черкасенко, Ф. Гармаш-Устиненко та інші менш відомі автори. В їхніх п’єсах значно ослабла містично-фантастична зумовленість подій, властива повістям М. Гоголя як спосіб романтичного пізнання, оцінювання дійсності. Замість цього спостерігаємо імпліковану в текст полеміку з жанровими стереотипами мелодрами, народно-етнографічними театральними практиками доби, театральними експериментами, з літературним процесом епохи, глядацькими або

читацькими сподіваннями.

Як слушно зазначає Н. Малютіна, в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст. “інсценізація романно-повістевих сюжетів набувала характеру імітації або стилізації фантастично-містичної умовності чи героїчного пафосу, театральньо-фарсового обігрування сюжетних кліше, нарешті, – пародійно-іронічного травестіювання або транспонування загальновідомих сюжетів” [267, с. 114].

За модернізму почали формуватися і нові рівні драматичної комунікації, яку спостерігаємо у творах драматургів 10-20-х років. У творах означеного періоду драматурги вдаються до комунікативної стратегії “вторинної трансформації”, яку дослідник Ю. Лотман визначає як подвійне кодування, внаслідок якого текстом-денотатом стає не первинний гоголівський текст, а сценічні тексти корифеїв, інших авторів. Гоголівський текст входить у складні стосунки з новим текстом що, за визначенням Ю. Лотмана, утворюють модель “текст у тексті” [258, с. 594].

За твердженням дослідника, “це особлива риторична побудова, в якій відмінність у закодованості різних частин тексту стає чинником авторської стратегії і читацького сприйняття тексту. Переключення із однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу на якійсь внутрішній структурній основі стає у цьому випадку основою генерування смислу. Така побудова загострює момент гри у тексті: з позиції іншогоспособукодування текст набуває ознаксильноїумовності, відзначається його грайливий характер, іронічний, пародійний, театралізований зміст тощо...” [258, с. 367]. Як найпростіший випадок Ю. Лотман відзначав включення до тексту ділянки, яка закодована ідентично: картина в картині, театр у театрі. Подвійне закодування деяких ділянок тексту, які ототожнюються з художньою умовністю, призводить до того, що головний простір тексту втрачає ознаки цієї художності, ототожнюється з реальністю, що створює ефект подвійної театралізації.

Отже, текстуальні комунікації української драматургії у 20-х роках XX ст. пов’язуються не з первинним текстом, а з адаптованим, тому у тексті-реципієнтові можливе прочитання (декодування) інших часових та текстових рівнів, які є донаторами для нового тексту.

Матричні тексти не лише сприяють розширенню репертуару, як у другій половині XIX ст., а й дають оцінку нової соціальної дійсності, моделюють стосунки влади та соціуму, явища літературно-театральної полеміки, експериментаторства у мистецтві. Крім того, такі тексти реалізують і літературну стратегію гри з відомими текстами, стилями, жанрами.

Завдяки текстуальній комунікації створювалися стилізації, шаржі, пародії, алегорія на тогочасні принципи соціальної дійсності, що є проявом, на наш погляд, подвійного кодування новостворених текстів.

Однією з найпомітніших і доволі поширених тенденцій у драматургії початку XX ст. вважається стилізація: “свідоме наслідування творчої манери письменника, зовнішніх формальних ознак його стилю, певного фольклорного чи літературного жанру, стилю чи напрямку” [242, с. 548].

Різні види стилізації та художніх прийомів є процесами внутрішньолітературного творення і в різних текстах будуть виконувати різну функцію.

Для стилізації характерна внутрішньотекстова опозиція “чужий голос-авторський голос”, що створює своєрідне “двоголосся” з перевагою того чи іншого голосу. Так, у 1927 р. А. Гак створив комедію на 4 дії “Сорочинський ярмарок”. При цьому драматург переробив не гоголівський текст, а п’єсу М. Старицького “Сорочинський ярмарок”.

Л. Болобан слушно зауважив, що М. Старицький, пристосовуючи повість М. Гоголя “Сорочинський ярмарок” до сцени, до певної міри “... відсунув вже на другий план усю гоголівську чортяччину й будував характерну побутову комедію. Отож, ця п’єса якнайскрадіше виявляє сільську і містечкову дійсність першої половини XIX століття” [47, с. 34]. Отже, А. Гак комунікує п’єсою через побут з попереднім текстом, створюючи своєрідну текстову парадигму.

У переробці ж А. Гака усунено містично-таємничу історію червоної свитки, осучаснено побутову картину ярмаркового життя. Так, історію свитки показано, як звичайну базарну бабську плітку: її використовує Панько Голопупенко з хлопцями, щоб налякати присутніх і обладнати справу заручин з Черевиковою дочкою. Нове трактування старого сюжету призвело до нових театральних ситуацій (наприклад, у 3-й дії – попович у печі, а звідти хлопці гонять його через димар). Через це

частково зникла яскравість фантастичної казки.

Обмежуючи комедію вузькими рамками “хлоп’ячих витівок на дозвіллі”, А. Гака позбавив її головного театрального “двигуна”, що є в старій п’єсі, – справжнього страху перед чортом. Та й сама історія з чортами не відповідає реальному сприйняттю дійсності, артикульованому в тексті.

Авторська інтерпретація нагадує веселе ярмаркове дійство-розвагу: хлопці їздять верхи на ярмаркових, надягають їм на голови макітри. Отже, перед нами комедія ситуацій, що нагадує замальовку, сцену з народного побуту.

У всій п’єсі, а особливо в її другій дії, помітне перевантаження побутовими характеристиками ярмарку, тим часом як основний рух сюжету доволі млявий, сцени позбавлені цілісності.

Отже, комедія А. Гака є трансформацією барвистої театральної комедії М. Старицького, де зберігається жанрова специфіка оперети, тип тексту, образна система, але змінюється структура тексту, соціально-епічне сприйняття, проблематика тексту. Комедії А. Гака “Сорочинський ярмарок” властиве осучаснення, тобто дія переноситься у 20-і роки ХХ ст., чому відповідають реалії (Цибуля і Черевик скаржаться на розкуркулення, колективізацію) і лексика тексту. Райвиконком, дванадцятидюймові гранати, советська земля, молитва по-більшовицькому, Сорочинський фронт, Вукопспілкові консерви, релігія опіум для народу – це все реалії того часу, свого роду лексичні маркери епохи, тобто це комунікативна стратегія представлення нових реалій у звичній композиційно-сюжетній формі, але на новому трансформованому мовному рівні. Отож, можна стверджувати, що комунікація у комедії реалізується на мовно-структурному рівні організації тексту.

У цьому комунікативному трансформі реальність, як зазначалося вище, впливає на формування корпусного масиву тексту і створює новий текст. Він є індикатором тогочасної дійсності, ототожнюється з “реальністю”, однак становить собою одночасно і своєрідну художню умовність, де реальність пов’язується із минувшиною. Минуле вже стає бувальщиною, і віра в нечисту силу, прокляті місця для одних персонажів залишається страхом, а для інших (Панька, цигана, Груні) допомагає створювати комічну ситуацію, в яку потрапляють основні

персонажі. Художні прийоми фантастичного, містичного, трансформуються в стратегію комічного та розважального, є засобом розваги або замальовок із народного життя.

Аналогічною комунікативною трансформацією можна вважати і “Сорочинський ярмарок” М. Б., комічну оперетку на 4 дії, написану для сцени у Коломиї в 1932 р. У цьому комунікативному трансформі теж обігрується історія з червоною свиткою, яку Панько використовує у своїх цілях. З гоголівського тексту переходять в оперетку М.Б. основні події, які складають основу сюжету.

Як і в А. Гака, в оперетці М. Б. зберігається фабульно-подієва основа гоголівського тексту (зустріч хлопця з дівчиною, подарунок парубка дівчині, зустріч жінки Черевика з поповичем, сварка парубка з тіткою, прокляте місце для ярмарку, незрозуміла чортівня на ярмарку, звинувачення Цибулі і Черевика в крадіжці, після чого вони зв’язані лежать у хліві, весілля закоханих).

Вдаються автори до стратегії трансформації внутрішніх монологів, авторських характеристик персонажів, портретних та пейзажних описів у ремарках та діалогах. У комедіях А. Гака та М.Б червона свитка лише згадується, нею лякають ярмарковий люд, однак сама історія свитки відсутня.

Для аналізу образотворення п’єс цілком підходить теорія доменів Р.Ленекера [503]. Суть її полягає в тому, що репрезентація знання організується за принципом “профіль – основа”. Така організація знання дає можливість кодування в мові системи персонажів на рівні фреймової семантики, що представляє певний художній образ, реалізований у мові як елементами закритого класу, куди можна внести граматичні та словотвірні елементи, так і відкритого класу, куди входять лексичні елементи. На рівні одиниць відкритого класу, тобто лексичних елементів, декодуємо фреймову характеристику персонажів, яка характеризує їх як учасників ситуації, що реалізується в масиві комедій.

В А. Гака для характеристики поважних, здавалося б, господарів Черевика і Цибулі домінантним буде поняття “*куркулі, господарі, яких розкуркулили*”: “*Колись я був Антіп Спиридонович Цибуля, а тепер, куме, вийшла з мене дуля...*”. “*Був і я колись, куме, Солопій Панкратович Черевик, а тепер вийшов із мене пиш*” [12, с. 9]. “*Люди добрі!! Я бачу,*

тепер такий світ настав, що Солопій Черевик дурнем став. Солопіям тепер осталося одно: не тратить дурно сили й спускатися на дно. Амінь” [12, с. 86].

Ці автохарактеристики у формі граматичних конструкцій з вкрапленнями фразеологізмів, розмовних порівнянь і прислів'їв створюють ефект комічного і визначають значною мірою жанрову структуру тексту як конфігураційну систему, яка структурує просторові, часові характеристики, а також учасників ситуації, дійства. У п'єсі М.Б “Сорочинський ярмарок” ключовою з погляду комунікативістики можна вважати 3 дію, де автор завдяки прийому *qwi pro qwo* використовує стратегію пародіювання, мовного каламбуру: мається на увазі діалог Хіврі з поповичем Афанасієм:

Афанасій Іванович [сміється]. Це падежі...?

Хівря. Може, борони Боже, скотинячі?..

Афанасій Іванович. Ні, граматичні [20, с. 42].

Це хизування знаннями, вченістю, релігійністю, вправне залицання до Хіврі на початку дії завершується в кінці цієї ж дії переляком поповича та його спробою сховатися під столом. Ця сцена є кульмінаційною в комедії і визначає стратегію трансформації характеристики персонажосфери, мовну своєрідність тексту. Комічна ситуація, в яку потрапляють Хівря та Афанасій, доповнює їх сатиричну характеристику, розкриває внутрішнє єство, замінюючи в такий спосіб опосередковану характеристику.

У п'єсі М. Б “Сорочинський ярмарок”, на відміну від комедії А. Гака, акцент робиться на минулому, історія з червоною свиткою використовується Паньком і Хвеньком для викриття зв'язку Хіврі з Афанасієм. Така комічна ситуація стає пасткою для Хіврі, тому вона змушена погодитися на весілля Хотини і Панька.

Тож основою характеристики образної системи оперетки залишається все-таки гоголівське трактування характерів Черевика, Цибулі, Хіврі, Панька, Хотини. Час дії в ній до того ж є доволі умовним, не таким конкретно означеним, як у комедії А. Гака.

Тобто у цьому комунікативному трансформі збережені ознаки первинного тексту на рівні характеристики персонажів, але хронотоп є умовним. Змінам, однак, піддається жанрова природа тексту, наративна

стратегія, мовна характеристика персонажів. Зазначимо, що в цьому трансформі автор, щоб уникнути монологізації, що гальмує розвиток сюжету, вводить питання-стимули, які спонукають до розповіді, та репліки-реакцію. Принцип реплікування допомагає досягти динаміки дії (порівняно з гоголівським текстом деякі речення цілком переносяться, але змінюється порядок слів, лексико-синтаксичний характер висловлювання, тобто інформація переробляється відповідно до особливостей розмовного мовлення, індивідуально-мовленнєвих характеристик персонажів).

В основу водевілю С. Комишевацького “Кохання в лантухах” покладено епізод з “Різдвяної ночі” М. Гоголя. Автор зазначає, що це водевіль на одну дію зі співами по Гоголю. У водевілі є аж 4 пісні, він починається піснею Солохи і закінчується колядкою, що вказує на зв’язок з мелодраматично-водевільною традицією української драматургії. Зберігається основний задум, але посилюється інтрига, комічність та плутанина. На відміну від повісті, водевіль розпочинається монологом Солохи, звичайної селянки, а у повісті вона ще й відьма, яка знається з чортом. Як і в повісті М. Гоголя, так і у водевілі С. Комишевацького до Солохи залицяються чоловіки різних соціальних станів. Комічний характер сцен посилюється внаслідок двозначності висловлювань, які надають персонажам і ситуаціям розвитку дії, комедійного забарвлення.

Дяк (стукаючи у двері Солохи). *Отверзи врата рая!*

Хата Солохи іронічно-гедоністично порівнюється з раєм. За випадковим збігом обставин усі троє “женихів” потрапляють у мішки. Прийоми інтермедії, народного анекдоту створюють комічну ситуацію. Глядач розуміє (і на це розраховує драматург), що увізнати у мішки героїв спонукало не кохання, а дурість.

Цей комунікативний трансформ базується на одному епізоді з повісті М. Гоголя, що визначило структуру тексту одноактівки, яка поділена на 7 яв. У цьому тексті відсутній головний персонаж повісті – Вакула. Про нього лише згадують у 4 яві Чуб і Солоха, які самі не проти одружитися. Образ Вакули осмислюється лише у висловлюваннях героїв, сам же герой не бере участі у подіях водевіля, на відміну від сюжету повісті.

С. Комишевацький вдається до комунікативної стратегії

трансформації фабульно-подієвої сторони гоголівського тексту. У нього описи Солохи замінюються її монологом-самохарактеристикою у першій яві, а в наступних трьох явах до неї з'являються Панас, дяк, Чуб, яких вона ховає в лантухи. Фантастично-ірреальний епізод залицання і приходу чорта до Солохи опущено. На наш погляд, це пояснюється відсутністю у водевілі Вакули, який у повісті звертається по допомогу до чорта.

Ірреально-фантастичний план повісті у водевілі не представлено. Однак продуктивним при аналізі тексту водевілю як комунікативної дії вважаємо поняття ‘межі тексту’. Багато дослідників (І. Гальперін [79], В. Кухаренко [236]) вважають межу однією з гетерогенних ознак тексту. Проте водевіль це поняття межі як гетерогенної ознаки піддає сумніву. На наш погляд, цей текст багатьма ознаками (згадкою про Вакулу, питання Чуба до Панаса, чим він змашує чоботи) відсилає адресата до гоголівського тексту, передбачає його знання. Тому поняття “межі тексту” розмивається, текст-донатор поєднується з текстом-реципієнтом ланцюговим зв'язком, а стратегія трансформації вводить останній у непрості стосунки з іншими трансформами цієї комунікативної парадигми. Аналізуючи комунікативний трансформ, поряд із порушенням поняття “межі” відзначимо й іншу закономірність: великі уривки авторської оповіді трансформуються більше, а невеликі – менше. Однак, поряд із збереженням змістовно-фактуальної інформації [79], маємо й скорочення, відсікання сюжетних ланок, тобто в тексті-трансформі зникають довгі монологічні вставки про персонажів повісті. У трансформованому тексті випущено текстові фрагменти, пов'язані з відкинутими персонажами, що призводить до злиття кількох епізодів, утворює більшу динамічність дії тексту-трансформу.

Своєрідним типом стилізовано-адаптованого трансформу можна вважати “Страшну пімсту” С. Черкасенка. Ця драма-казка на чотири картини показує, зокрема, тяглість творчого інтересу українських драматургів до фольклору та етнографії. Спосіб адаптації цього сюжету дещо відмінний від інтерпретації М. Старицького. Стилізація фантастично-романтичного пафосу досягається внаслідок очуднення гротескно розколотої дійсності. Як і в гоголівських повістях, міфологічна модель світу мотивує взаємодію сил природи і людей. У

“Вечорах” М. Гоголя та в адаптованому сюжеті драми С. Черкасенка світ постає як результат міфологічного переосмислення повідомлення про середовище і саму людину.

М. Гоголь часто надавав своїм образам схожості з природою за допомогою художньої символіки. Його Дніпро – символ могутності і величч, дорога і степ – символи простору батьківщини. У С. Черкасенка ж Дніпро порівнюється з волею: *“Данило. Ех, чудовий наш старий Славута, і нема річки такої, як він, на всім світі. Широкий, як воля, й ніхто, крім сонця й блакитного неба, не зважиться глянути в середину Дніпра”* [47, с. 14].

Драматург вдається до стратегії трансформації конфлікту: романтичний тип конфлікту набуває у драмі містично-фантастичного характеру. Боротьба людини з дияволом передає душевну роздвоєність особистості. Конфлікту надається трагічного забарвлення: герої підкоряються нечистій силі. Боротьба людини з хаосом у гоголівській прозі закінчується здебільшого поразкою людини. Для героя єдиний шанс уникнути зіткнень із нечистю – це втеча в мистецтво або шлях до Бога. У повісті М. Гоголя “Ніч перед Різдвом” зіткнення людини з чортом виходить на перший план. Отож, головна роль належить фантастичному мотиву, який є спільною формою романтичної антитези в “диқанських” повістях. Це наближає їх до чарівної казки.

У художньому світі М. Гоголя персонажів, які б отримали перемогу над нечистою силою, лише двоє: Вакула (“Різдвяна ніч”) та Хома Брут (“Вій”). Майже самотнім постає талановитий коваль Вакула. Кривдником виявляється чорт, який бажає помститися ковалю за ікону. Але діє він так, що кожного разу отримує протилежний результат. На противагу драмі-казці, у якій психологізм майже відсутній, повість М. Гоголя є психологічною, у ній актуалізовано сюжетний наратив помсти. Натомість у драмі-казці С. Черкасенка застосовано стратегію включеного дійства, що сприймається як казково-фантастична історія, інтерпретована Кобзарем. Так, між двома сюжетами спостерігається підрядний зв’язок: історія вбивства Чарівником своєї родини і покари підпорядкована як фрагмент оповідної дії емоційній оцінці переповідаючого її Кобзаря. Це дало можливість драматургові зберегти містично-фантастичне очуднення ситуації, імітувати романтичне

світосприйняття прози М. Гоголя.

Отже,можемо зробити висновок, що драма-казка С. Черкасенка є, по суті, в парадигмі текстів-трансформів драматичною стилізацією гоголівського тексту: адже зберігається сюжет, маємо ремінісценції, які створюють драматичну напругу, що забезпечує рух дії. У С. Черкасенка посилюється параболічність, властива епічній драмі: використовується прийом обрамлення (великий пролог і апофеоз), що створює ефект сцени в сцені, театру у театрі. Стратегія параболічної аналогії виводить глядача на сенс твору, сприяє розумінню вічної проблеми. Сценічне адаптування гоголівського тексту створює ефект уникання ролі автора-драматурга. Параболічне ж обрамлення надає п'єсі нових жанрових ознак поетичної драми, заявлених у визначенні жанру драми-казки.

Отже, у гоголівському тексті “Страшна помста” простежуємо три традиційні типи викладу інформації: авторська оповідь, діалог, невласне-пряме мовлення, які в п'єсі реалізуються авторським мовленням та діалогами. Ці два типи викладу містять елементи оповідно-описового характеру та міркування. З погляду представлення змістовно-фактуальної інформації у драмі-казці С. Черкасенка відбувається трансформація сюжетного рівня, що обумовлено вимогами експліцитної та інтенсифікованої презентації конфлікту у творі.

При трансформації оповідних елементів драматург вдається до стратегії збереження, скорочення, розширення, заміни. Найхарактернішою стратегією при цьому є скорочення. Це обумовлюється специфічно-театральним процесом, прагматичною настановою на сценічну реалізацію, а розширення і заміна направлені на експлікацію та інтенсифікацію уже наявних та збережених у тексті-трансформі стосунків між персонажами, що мають нерегулятивний характер. Крім того, заслуговує на увагу той факт, що у “Страшній помсті” доволі багато описів, як статичних, так і динамічних, соціального стану, статусу персонажів, є локально-темпоральні (пейзаж, інтер'єр) і психофізичні характеристики.

Звичайно, що в драмі-казці вони компенсуються по-різному. Для компенсації обстановки використовується *образ безпосереднього сприйняття* – “прийом словесного відтворення світу в безпосередньому

його сприйнятті персонажем” [446]. Скорочено і більшість оптичних описів, що зумовлено скороченням загальної кількості місць мікропросторової прив’язки до подій. Динамічні описи в тексті-трансформі практично не відновлюються. Це пояснюється, на наш погляд, особливостями сценічного показу просторово-часової сфери дії, яка передбачає фіксацію “знятого” (зупиненого) моменту дійсності відповідно до технічних можливостей сцени.

Зовсім інші комунікативні стратегії вираження авторської свідомості, сюжетно-композиційної організації тексту висловлювання реалізовані в п’єсах Остапа Вишні, Л. Улагая-Красовського, Ф. Устиненка-Гармаша під спільною назвою “Вій”. У гоголівському тексті, що характеризується діалогічністю оповіді, театралізованістю та видовищністю, наявна не лише іронія, а й гротеск у сприйнятті дійсності. Якщо у М. Гоголя гротеск є лише художнім прийомом, то у драматургії Остапа Вишні, Л. Улагая-Красовського і Ф. Устиненка-Гармаша він, очевидно, стає домінантною комунікативною стратегією художнього творення (у розумінні гротеску спираємося на роботи М. Бахтіна, М. Кореневич, В. Мейерхольда, Л. Пінського).

Стратегія гротеску є маніфестацією особливої естетичної тональності художнього висловлювання. Розуміння естетики гротеску будується на твердженні Л. Пінського про те, що “гротеск у мистецтві зрідні парадоксу у логіці” [324, с.120]. Парадоксальність естетики гротеску полягає в тому, що вона є діалектичним запереченням аристотелівської естетики. Гротеск передбачає амбівалентне сприйняття дійсності в художньому творі. Автор розчленовує дійсність на ту, якою вона є насправді, і на таку, якою, на його погляд, вона повинна бути, показує реальну дійсність зміненою (спотвореною) щодо її ідеального зразка [324, с. 93].

У цьому й полягає парадоксальність гротескного зображення: викривлення реальності, дійсності, ніби від зворотнього, натякає на її ідеальну протилежність. До гротеску, як форми освоєння дійсності, особливо частовдаються кризові періоди історії. Гротеск, за визначенням М. Бахтіна, є проявом сміхової культури [24]. В. Мейерхольд розглядає гротеск як глибоко комічний прийом художньої умовності в літературі, музиці та пластичних мистецтвах. Гротеск передає відношення самого автора до світу, його бачення дійсності, у якому змішуються

протилежності [277].

На думку М. Кореневич, гротеск – вид художньої образності, для якого характерні фантастична основа, тяжіння до незвичних форм, поєднання в одному предметі або явищі несумісних якостей, що є невід’ємною рисою драматургії першої третини ХХ ст. [210, с. 12]. Метою комунікативної стратегії гротеску є очуднення звичайного. “Відсторонюючи читача/глядача, дозволяючи спостерігати певне явище ніби збоку, гротеск тим самим привертає до нього увагу, змушує сприймати його раціонально” [210, с. 12]. Поєднання ж трагічного й комічного у гротеску дозволяє досягти максимально узагальненого, загостреного вираження сутності соціального явища, оскільки гротеск стає засобом створення негативної оцінки соціальної дійсності.

Застосування гротеску, очевидно, зумовлено прагненням автора перевести глядача від одного плану художньої образності до іншого, неочікуваного, що забезпечує перекодування, переведення висловлювання з одного плану в інший за допомогою знаків навіть інших семіотичних систем. Саме таке перекодування смислів, змісту висловлювання, яке уможливлується завдяки стратегії гротеску, спостерігаємо в п’єсах Остапа Вишні та Л. Улагая-Красовського. Хоча автори й відсилають нас до гоголівського “Вія”, однак це тільки авторська стратегія гри з глядачем. Адже глядачеві відомі п’єси М. Старицького, М. Кропивницького, в основі яких – гоголівський текст. Отже, можемо спостерігати факт адаптації не гоголівського тексту, а тексту театру-корифеїв до умов сьогодення. Таке явище “нанизування” текстів, пов’язаних тематично, часто й номінативно, дає право твердити про утворення певної текстової парадигми текстів-трансформів, що є однією з ознак нового, авангардного мистецтва, в руслі якого спробуємо проаналізувати п’єси вищеназваних авторів.

У літературі 20-х років особлива увага до адаптації гоголівських сюжетів у прозі (М. Йогансена) і у драматургії (О. Вишні. Л. Улагая-Красовського, Ф. Устиненка-Гармаша) сприймається дослідниками як загальнолітературна тенденція доведення до абсурду створеної Гоголем романтичної картини світу з її патріархальними устоями, міфологізацією буття й ідеалізацією народного світосприйняття. Помітною стає авторська іронія, спрямована до романтизації ідеальної моделі світоустрою у прозі М. Гоголя, що посилює гротеск, деструкцію

такої картини світу і доведення її до абсурдної пародії.

О. Вишня визначив свою п'єсу як “музичний гротеск на 4 дії зі співами, з танцями, з горілкою, з чим хочете...” [5, с. 2]. Не випадково в п'єсі Остапа Вишні “Вій” стратегія гротеску стає засобом деструктивної візії. Гоголівський текст актуалізується як бароковий, що є характерним явищем для літератури початку XX ст. Починається п'єса інтродукцією, наступні сегменти дії – співи граматиків, богословів, репліки бурсаків, а далі починається інтермедія, у якій гротескно пародіюється радянська дійсність: “совецька” чистка, яку мусить пройти громадянка Ундервуд.

Ундервуд у п'єсі – це радянська панна, яка називає себе “*донькою селянки і двох робочих від станка*”. На зауваження Голови “*мало... мало...мало*” додає “*Я донька двох селянок і 3 робочих від станка*” [5, с. 5]. Остап Вишня використав промовисте прізвище Ундервуд – це фірма німецьких друкарських машинок, тобто у такий завуальований спосіб подана професія жінки, яка доводить своє селянсько-робітничє походження, тобто автор вдається до “очуднення”, гротеску, пародіювання дійсності. Репліка Голови є алюзією на п'єсу Дніпрової-Чайки “Пан Коцький”, що забезпечує літературну комунікацію з текстами доби.

Введення інтермедії є традицією давньої української драми. Прикладом такої текстової організації можна вважати “...окремі зразки давньої української драматургії, структуровані за схемою драма + інтермедії (окремі з яких перегукувалися зі змістом “основної вистави”)” [387, с. 148]. Автор створює ефект подвійної театралізації: персонажі твору є одночасно глядачами, коментаторами, виконавцями. Відокремлення реального та умовно-театрального простору безпосередньо пов'язане з гротеском у п'єсі. Буквально на початку п'єси глядач та читач поринають у царину театрального життя. Персонажі часто не просто говорять, а віщують, декламують. Досить промовисті їхні жести і міміка. Як бачимо, поведінка героїв орієнтована на чужу точку зору, на сприйняття інших, що й призводить до гротеску. Ця інтермедія не про минуле, а про сучасне в сатирично-гротескному, карикатурному плані. Отже, гротескність стає основним принципом створення художнього світу і формування висловлювання, що проявляється на рівні сюжетних моделей зображення персонажів через

їх мовлення і через епічні форми безпосереднього відсилання до дійсності. Крім ідеологічної схеми, у п'єсі відчутний і формальний експеримент. Реальне (фактичне) відповідає достовірності життєвого факту – “життебудуванню”. Текст рясніє топонімічними координатами, спеціальною термінологією, історико-звичаєвими назвами, які відмирають, поступаючись місцем новим: Ларьок, Церобком. Ці знаки стають часопросторовими маркерами у творі.

Ефектом несподіваності, характерним для гротеску, просякнута уся п'єса О. Вишні “Вій” від самого її початку і до розв'язки. Кожний епізод п'єси є несподіваним і неочікуваним для глядача, а разом з тим передає ідею розколу, деформації дійсності, відокремлення або віддалення одного плану сприйняття явища, яке у момент формування глядацького враження умовно абсолютизується, втрачає зв'язок з другим планом.

У п'єсі відчувається алюзія на тогочасні виробничі романи, в яких прославлялися робітники як рушійна сила революції. Крім того, передається й іронічне ставлення до акторів, яких автор називає тріумфаторами. Таке звертання до сучасності, яке подане в гротескно-пародійній формі, змінюється відтворенням сцени традиційного українського ярмарку, який маємо в гоголівських повістях. Це інший дискурс, який передає вир народного ярмаркового життя, де й інтермедія ставиться інша, і повчання інше звучить: “*Уважно, любі, придивіться, що людям за гріхи твориться...*” [5, с.10].

Ставиться інтермедія про гріхопадіння Адама і Єви. На цій виставі присутні Хорунжий і Панна, але актори задіяні ті ж самі – Хома Брут і Халява. О. Вишня вдається до шекспірівського прийому “театру в театрі”, відходячи від першоджерела. Він пародіює гоголівський мотив, де Хома гине, злякавшись нечистої сили, тобто його віра в Бога виявилася слабшою за нечисту силу. У п'єсі О. Вишні Хома грає Янгола, тобто робиться акцент на його несвятості, що, звичайно, сприймається в іронічному контексті.

У цій сцені автор вдається до зміщеного хронотопу, коли різночасові події накладаються одна на одну і, завдяки сценічному втіленню, сприймаються як одномоментні, одночасові, хоча належать насправді різним епохам, а деколи – культурам.

Як бачимо, дія в п'єсі має симультанний характер, притаманний

вертепу. Очевидно, О. Вишня вдається до стилізації симультанного простору, що відповідає гротескній візії художньої умовності автора. Це поєднання різночасових подій та пластів історії й культури створює пародійно-іронічний ефект, з одного боку, з іншого, – розширює сценічний простір і мотивує розвиток драматичної дії, в основі якої не рух подій, а зміна дискурсів, простору, планів бачення автора (літературний дискурс змінює театральний чи дискурс соціальної дійсності).

Стратегією автокомунікації п'єси є кінець першої дії, де спостерігаємо алюзію з відомої гуморески О. Вишні “Сама собі усушка” [5, с. 22]. Текст гуморески О. Вишні вводиться в текст народної пісні “Гоп, мої гречаники, гоп, мої білі”.

Сценічний простір другої дії підкреслено театральний, що готує глядача до розгортання дійства як перебільшеної театралізації, яку посилює Халява реплікою: “*От подивись як темно... та хоч би хто озався – чи режлаборант, чи суфльор*” [5, с. 23]. Авторська гра спрямована не до минулого, як у повісті М. Гоголя, а до сучасності. Це не стільки містифікована спроба освоєння сучасного життя, скільки виявлення його реального змісту. Апелюванням до сучасності руйнується містична умовність, бо трійка наших героїв попадає не на хутір, а в театр, у якому немає нічого, лише самі голови. Автор не випадково використовує синекдоху як стилістичний прийом, який передає його іронію щодо ситуації у театрі. Ця комунікативна стратегія зображення літературно-театральної умовності прикриває трагікомізм, який є не тільки способом освоєння дійсності, а й жанротворчим чинником п'єси О. Вишні.

Автор зображує життя на землі як театральне життя відповідно до шекспірівського афоризму: “Весь світ – театр!”. Це життя виглядає не просто комічним, – воно страшне, тому в цій візії відчувається не лише сатира, а й трагічна нота. Грані між грою та реальністю стираються, приховуються автором за сатирою та фантастикою. Драматург вдається до пародії на наукову фантастику. Міфологічні істоти в п'єсі О. Вишні теж задіяні, але вони пов'язуються, на відміну від гоголівського тексту, зі світом реальним, а не з вигаданим. Хома на відьмі летить на Марс і звідти коментує марсіянинові земне життя. Марсіянin зауважує, що на землі цікаво жити, а Хома резюмує: “*Не життя, а червінці!*”, що є

шаржем на тогочасну дійсність [5, с. 23].

Іронічно вводиться у контекст дійства літературний процес ХХ ст. (зокрема, відсилення до Лесі Українки). Гротескно накладаються два часові плани: минулого і теперішнього, з прозорими натяками на ідеологічні суперечки і невідповідності.

У минулому, куди потрапляє Хома на відьмі, теж очуднюється сучасна дійсність: Мавка скаржиться, що у Держдрамі їх маринують, Лісовик потрапив під полонізацію, тому схожий на польського жовніра. Автор переносить казкових і міфологічних персонажів у шаржований реальний світ, де за сатирою криється глибокий трагічний підтекст, який передає авторське занепокоєння руйнівними соціальними змінами. Метатекстова стратегія “сцени в сцені” у другій дії посилюється завдяки подвійному обрамленню. Сучасне життя вміщується в гоголівську сцену перебування на Хуторі.

Хронотоп, який поєднує минуле й сучасне, представлений і в третій дії, де події відбуваються в півній “Нова Баварія”, з відповідними атрибутами нового часу, новими надписами, антуражем, як зазначено в ремарці. З’являються і персонажі нової доби: непмани, жінки з цигарками, полові. Саме сюди потрапляють Хорунжий, бурсаки, актори. Актори на прохання Хорунжого ставлять дві інтермедії: “Коза”, “Козак і дівчина”. Але автор вдається до текстової заміни: очікування глядачів не збуваються! У стару форму інтермедії вкладається новий зміст про козу й Наркомзема, який веде козу – проклята коза не йде... У кінці інтермедії коза тягне Наркомзема за завісу. Гротескна умовність посилюється травестією, яка відповідає театральній природі інтермедії, яка передбачає подібний зміст побутових сварок, але ще помітніше усувається цей низький план через надання нових назв старим реаліям (у інтермедії про козу зберігається фабула, але герой набуває іншого імені з вказівкою на соціальну посаду).

Такий же характер має інтермедія “Козак і дівчина”, але тут передається “нове” ставлення до амурних історій: *“Як умчить козака коник вороненький – поживе ще безжурно козак молоденький!”* [5, с. 44]. Ця бурлескно-травестійна стихія забарвлюється танцями та піснями, які раптово перериваються звісткою Дороша про смерть Панни. Автор повертається до гоголівського сюжету у розповіді Хоми про політ на

відьмі. У цьому проявляється, на наш погляд, одна з особливостей, яка дає право говорити про п'єсу О. Вишні як авангардну: сучасність не просто пародіюється і шаржується, побутова реальність змінюється літературно-театральною фікцією, чим відрізняється від п'єси М. Старицького.

“...Куди нас затаскали? У пивну?!.. Як-же мені не плакати? Як згадаю про Садовського... Отам була постановка!... А тут – “Свежі раки”” [5, с. 47].

Ще одна ознака авангардної п'єси – це безапеляційне заперечення традиції, афішування епатажу. Епатажними є оцінки інсценізацій гоголівського “Вія” іншими драматургами, самоіронія, зведення побутової і сценічної реальності в одному контексті. Автор ніби влаштовує незриме змагання між драматургами, які адаптували для сцени “Вій” М. Гоголя, визначаючи кращу інсценізацію. Задля самоіронії автор використовує прийоми синекдохи та заміни власної назви загальною. Ці риторичні прийоми створюють ефект комічного, сприяють незаангажованому сприйняттю п'єси.

Дія четверта переносить нас у церкву, де Хома змушений читати Псалтир над покійною. Очікуване глядачем нагнітання трагедії, що відповідає гоголівській повісті, зразу ж знімається комічними причитаннями няньки: *“Весь світ облітала-б я, і у завсі побувала-б я, В комсомол-б я, стара, записалася, У жінвідділі-б я розписалася... Негадане горе, несподіване!”* [5, с. 52].

Фінал п'єси відмінний від гоголівського тексту. У повісті все, що сталося з Хомою, сприймається як правда. Раціональне пояснення дає Тиберій Горобець, який каже, що Хома помер, бо злякався. У п'єсі все – сон, страшний, але лише сон. *“Ф-ф-ф-фу: Ну й приверзилось... Ну, й чортівня снилася! Трохи не сказився.*

Де я тільки не побував?! На Марсі, і в якійсь “Новій Баварії”, і в Лесі Українки, і десь якого псалтиря читав! А чортівні!” [5, с. 57].

Умовність сну реалізує комунікативну стратегію очуднення подій і переключення від плану реалій сьогодення (часу автора) до фабульного часу. Це створює засади гротескної візії, де гротеск маскує ідеальне (світ літературної уяви), претендує на роль ідеального і, внаслідок цього, стає то трагічним, то комічним.

Гротескне сприйняття дійсності, яке є проявом сміхової культури доби перехідності, дає право говорити, що в цій гротескно-авангардній п'єсі побутова реальність представлена літературно-театральною фікцією.

У оцінці сьогодення в гротескному, іронічно-шаржувальному плані часто за комічними ситуаціями й сценами проглядає трагічне сприйняття автора, що дає право говорити про трагікомізм. У п'єсі автором використовуються різні прийоми комічного: жарт, іронія, сатира, гротеск. Всі вони перемежуються піснями та танцями, народними або сучасними, які вводять у п'єсу, з одного боку, атрибути сучасного життя, з іншого – фольклорну, народну стихію, імітують вир народного життя.

Завдяки такому поєднанню автор вдається до зміщеного хронотопу, де перекликаються події минулого, сучасного, майбутнього і подаються як синхронні. Розрив з традицією, зорієнтованість на майбутнє, заради якого руйнується теперішнє, умовна гротескність, вертепна двоплановість, трагікомізм – все це дає право розглядати о п'єсу О. Вишні “Вій” як авангардний твір, де реалізується комунікативна стратегія змістового плану.

Дослідники неодноразово відзначали, що повість М. Гоголя “Вій” має дещо казковий характер і надзвичайно придатна для сценічного втілення. Ця театральність та сценічність проявляються в яскравих сценах стародавньої України, зображенні життя бурсаків, постановці сцени вертепу, описі ярмаркового життя перекупок, бублейниць, шинкарок, у казковому зображенні світу мавок, русалок, берегинь. Саме цей світ намагається по-своєму відтворити у своїй п'єсі Л. Улагая-Красовський. “Цей мальовничий світ, пише О. Білецький – здався йому найслухнішим знадібком для декораційного, музичного та пластичного оформлення пишного театрального видовища” [37, с. 5].

Інший критик у “Сільському театрі” за 1926 р. зауважував: “У повісті Гоголь змальовує тогочасний побут українського села. М. Кропивницький переробив її для театру. Тепер цією річчю зацікавились нові драматурги. Відома – крім п'єси Улагая-Красовського, ще й комедія – переробка О. Вишні. Видовище “Вій” Улагая-Красовського – це спроба осучаснити класичну річ, влити в старі міхи нове вино нового змісту. Подекуди цей “Вій” може здатися

соціальною сатирою. Але це – не головне. Головне сміх, як можна більше здорового сміху. Автор користується усіма можливими засобами, щоб було весело всім: і глядачам, і акторам, бо й для них він дає силу-силенну імпровізаційного матеріалу” [368, с. 37].

Л. Улагай-Красовський звертається до гоголівського сюжету в інший час, коли страхи Гоголя перестали бути страхітливими. Це відповідає, за спостереженнями дослідників, мистецтву кризових періодів, коли певний напрям або стиль переживає вичерпаність своїх образотворчо-виражальних можливостей; якраз тоді і з’являється авангард, для розкриття хворобливих явищ у мистецтві, які він подає у гіпертрофовано абсурдній формі, яка, безперечно, виправдана і в конкретний кризовий момент еволюції естетичної свідомості – бажана. Авангард живиться енергією епатованого ним стилю або напрямку, сприяє очищенню від небажаних тенденцій та заперечує традиційне.

Для передачі оцінки реального життя драматург вдається до іронії у формі інтермедійно-фарсового, гротескного зображення. Л. Улагай-Красовський застосовує прийом включеного дійства, п’єси в п’єсі або сцени в сцені. Колажність жанрової природи гротеску-фантазії дає змогу виділити в п’єсі елементи вертепного дійства, комедії, містерії, лялькової вистави, інтермецо. Завдяки цьому простежується дифузія жанру, що є однією з ознак авангардної п’єси.

Так, у першій дії дійство відбувається на Подолі, де ставиться під час ярмарки вертеп, а далі дія переноситься до театру, де розігрується комедія, а потім містерія. Завдяки інтертекстуальності різних жанрових форм, пародіюванню, а частіше гротеску автор оцінює сучасність. Важливою при цьому є не просто демонстрація художнього освоєння дійсності, а факт чи введення її у формі висловлювання відкритого характеру. За спостереженнями М. Гловінського, висловлювання відкритого характеру є “різновидом інтертекстуальності, яка імплікується немовби самою позицією автора, котрий може вільно переходити від мотиву до мотиву й, передусім, від стилю до стилю, а також не стільки розповідає, скільки, розповідаючи, полемізує” [394, с. 293].

П’єса починається з інтродукції в партері, перед зачиненою завісою. Автор вдається до самоіронії, згадуючи, як його, Улагая, та Мамонтова

зачепив Будьонний. Після відкриття завіси дія переноситься на Поділ у Києві. Автор вдається до театралізації реальності, не розмежовуючи чітко реальність і театральну гру. Ярмаркова, карнавальна, нестримна стихія театралізації допомагає досягнути реальне життя, яке проглядається через окремі репліки персонажів, як-от: *“Спокушуся на марципани, як Румунія на Басарабію”* [45, с. 17], *“Стяжаніє є таке даяніє – тільки на виворіт”* [45, с. 18], *“Я тільки хотів трішечки заробити на невеликий кавалок хліба”* [45, с. 74]. *“Японія провалилась крізь землю”*, *“Британія уклала нападний союз із Румунією”* [45, с. 74]. І як узагальнення – репліка Вернидуба: *“Ну, й надивились ми сьогодні див!.. Неначе світ перевернувся!”* [45, с. 74].

Зміна світоглядної настанови, процес перехідності з одного стану в інший саме в момент становлення певного явища, формації, концепції уможливорюється саме завдяки використанню гротеску, а також інтертекстуальності у вигляді колажів і монтажу із цитат найрізноманітніших текстів. Включаються в текст п’єси біблійні цитати та теми, які осучаснюються автором. У формі вертепного дійства ставиться містерія, яка має назву *“Комедія про Адама та Єву, согрішивших коло райського дерева”*. *“Не для потіхи токмо, но на користь духа, Ми десь лицедійство оце виставляємо і з тим містерію нашу починаємо”* [45, с. 26].

Автор вдається до тактики багатоголосся для зображення мови прототексту (Біблії), а також для зображення ярмарково-карнавальної стихії народного життя. Зрозуміло, що така мовна гра розрахована на обізнаного реципієнта, який може інтерпретувати та впізнавати закладені в тексті смисли. Крім цієї містерії, за принципом *“тексту в тексті”* структуруються й інші фрагменти п’єси.

З точки зору національної та соціальної проблематики актуальною є лялькова вистава, де ляльки оживають і грають сучасне життя. Це театр маріонеток, у якому ляльками є Козак Голота, Пілсудський, Грабський, чорт, відьма, пані, панночка, цар Кирило. Репліки ляльок характеризують реальне життя, події сучасності, оцінюється тогочасна політична ситуація. Ляльки оживають у сні Хоми. Але вони не грають виставу, а живуть, як звичайні люди. Козак згадує славне минуле, коли в Польщі було димно, пан Грабський вважає, що теперішній більшовизм страшніший за козацький дух, тому треба тікати. Вдаючись до гротеску,

втор зображує тогочасну політичну ситуацію, претензію російського царя Кирила на владу в Україні, смішні потуги Антанти та її слуги пана Грабського на завоювання Москви та України. Українці забули про свою незалежність, своє славне минуле, тому й захована в касі огнетривалій грамота про їхню свободу.

“Що це? Гроші? Репарації? То грамота запропала, що Британська влада під сукно поклала” [45, с. 47].

І ця лялькова вистава утворює простір антиколоніального дискурсу, який подається у гротескній формі, що властиво саме авангардній драмі. Використання ляльок ніби підкреслює втрату власної індивідуальності героїв вистави, де роль стає маскою, амплуа, що призводить до появи у п'єси мотиву маріонетки в чужих руках.

У третій дії ставиться бурлескне інтермеццо, дія відбувається в ресторації, до якої приїздять Хома, Дорош, Явтух на авто. Хома – в бурсацькій реверенді, що не відповідає часу. Відбувається ніби зустріч епох, при цьому приїжджі сприймають відвідувачів як акторів. І хоч автор характеризує це інтермеццо як бурлескне, але за цим жартом проглядається трагізм усвідомлення руйнації сталого національного життя. Новбури і новбурки, лакеї, спекулянти, валютники, газетники – це нове життя, нова стихія, нові реалії якої сприймаються Хорунжим як чудасія. Це інтермеццо набуває символічного значення, адже передає процес деукраїнізації, втрати національної свідомості та самобутності українців, “включення” у глобальні, світові процеси відчуження. Дія побудована як діалог епох, який уможливлується завдяки комунікативній стратегії гротескного зміщення межі, порогу між реальним світом та уявним.

Використанням конструкцій “тексту в тексті” інтертекстуальність п'єси Л. Улагая-Красовського не вичерпується. Мовлення персонажів рясніє прислів'ями, приказками, афоризмами як біблійного, так і книжного походження. Використання книжного мовлення сприймається як нагнітання уявно літературного світу в тексті. *“Це грядуть тріумфатори, преславні наші актори”, “Богові во славу, а людям на забаву”, “Єже учить, у суспільстві нрави ісправляє”, “Стійте, окаянні! Іменем бога живого заклинаю вас: ізидіте, окаянні, із храма сего”, бурсацькі пісні: “Грядемо, грядемо – грядемо на кондиції. Збирати, збирати, збирати, збирати бенефіції”* [45, с. 19].

Образ Хоми Брута травестіюється через стилізацію характеристики Енея в поемі І. Котляревського: *“Доброгласних муз коханець, не якийсь лайдак і ланець, хвилозон – це Хома Брут, що за ним дівчата мруть”* [45, с. 20]. Його залицання до бублейниці схожі на залицання священика до Солохи у повісті М. Гоголя: *“О, жено, ліпотою вельми превелебна, до втіх любовних зіло потрібна”* [45, с. 22].

Цей спів змінюється арією з “Баядерки”, адресованою тій же бублейниці. Оцінка комедії глядачами є відсиланням до “Божественної комедії” Данте: *Це справді божественна комедія!..* [45, с. 30].

Хор бурсаків виконує пісню Г. Сковороди “Всякому городу нрав і права”, уривки з Євангелія і псалмів. Велика кількість народних пісень справляє враження карнавальності стихії народного життя. Така семантична активація кількох текстів, звичайно, призводить до створення нового тексту, художньої умовності пастишу, травестії, парафрази, бурлеску, гротеску. Такий колаж із відомих текстів сприяє множенню контекстів, за якими губиться гоголівський текст. Очевидно, це наближує п’єсу до квазітексту, пастишу.

Задля радикального експерименту з формою Л. Улагай-Красовський поєднав жанрові різновиди інтермеццо, лялькової вистави, барокової та вертепної драми, що призводить до гібридності, поліжанровості п’єси, драматизм якої посилюється завдяки гротескному способу освоєння дійсності і формування висловлювання.

У таких випадках, напевно, можна говорити про комунікативну стратегію “інтертекстуальності жанру – інституціоналізацію інтертекстуальності” [394, с. 292]. Гротеск проявляється у фрагментарній будові п’єси: адже у п’єсі немає лінійного конфлікту, сцени розірвані, а пов’язуються в єдину ланку лише в уяві читача чи глядача. Лялькова вистава, читання Хоми у церкві, політ на літаку до мавок, русалок – це все сон Хоми. Автор не випадково вдається до візії сну: адже всі типи персонажів є гротескною, шаржованою, скарикатуреною пародією на абсурдність життя, що, безумовно, викликала у глядача асоціації з соціальною дійсністю тих часів.

Отже, рух драматичної дії, принципи архітекτονіки, візія світу, формування висловлювання як відкритого мовного коду, орієнтація на експеримент з формою, прагнення відходу від традицій,

інтертекстуальність створюють у гротескній формі образ світу, який постає перед нами в авангардній п'єсі Л. Улагая-Красовського.

Крім того, назва комедії вказує на літературне джерело, а також на літературність як ключову авторську стратегію. Вона виявляється у поновлюванні літературних прийомів, стилів, жанрів. Висловлювання відіграє в комедії важливу роль: новий текст народжується водночас як удаване наслідування дійсності і літературної гри. Побутовий та театральний хронотоп освоєно в гротескному плані. Уже в першій дії глядач поринає в театральний хронотоп. Звичайно, що сценічна поведінка характеризує персонажів комедії різною мірою. Поведінка героїв орієнтована на врахування іншого чужого погляду, а в таких випадках поява гротеску є закономірною. Постійне врахування чужого погляду свідчить про певну роздвоєність персонажа. Крім цього, таке роздвоєння призводить до втрати власної індивідуальності, коли виконувана роль перетворюється на маску, амплу [49, с. 165]. Звідси – поява стратегії маріонетки в чужих руках лялькара як наратора.

Гротеск спостерігається в тексті у невідповідності місця подій, невпізнанні, нетотожності знака і його сутності. Отже, простір комедійної дії – це фікція і реальність одночасно. Цей гротескний фіктивно-реальний світ живе ніби своїм окремим життям, поряд з тим зберігається гармонія природного простору і світовідчуття героя.

Таке освоєння дійсності є гротескним і уможливлює розвиток дії у руслі мелодраматичної ситуації, де атмосфера дії балансує між реальністю та сном, що дає змогу автору вплинути на свідомість глядача. Персонажі – маріонетки авторського бачення, колажуються гоголівські персонажі і власне авторські, якими по-своєму маніпулює автор. Кілька сюжетних моделей за принципом колажу утворюють гротескну картину світу, що дозволяє передати авторське бачення й оцінку явищ масовізму як соціально-культурного феномену.

Розвиток дії в п'єсі за законами мелодрами усуває трагічність гоголівського світосприйняття, що дозволяє шаржувати, травестіювати морально-етичні правила поведінки персонажів. Фактично кожен із персонажів допускає можливість відступу від правил, розцінює це не як злочин, службове зловживання, а як можливість самоутвердження, збагачення тощо.

Така поведінка персонажів, вибрані ними для себе амплуа цілком зрозумілі: вони розігрують у своєму житті готові сюжети і того ж вимагають від інших. Гротескність проявляється і в поєднанні різночасових оцінок подій – теперішньої та ретроспективної, що дозволяє не просто відтворювати світ, людей, їхні вчинки з точки зору “чужого” погляду, оцінки, а й супроводжує їх авторськими зауваженнями та коментарями. Гротеск проявляється на рівні неприйняття ідеї запрограмованості світу, сприйняття життя як раз і назавжди засвоєної певної ролі. Театральність, перенесена у життя, виявляється штучною, фальшивою. Але й у театральній постановці може бути багато неприродних, нехудожніх мотивів, що також викликає гротескне зображення.

Ірреальний світ протиставляється реальному, іронічність поступається місцем печалі та смутку.

Комедійна спрямованість п'єси пов'язана з колажуванням адаптованих гоголівських образів і мотивів та власне авторських, які утворюють своєрідний пастиш на основі стилізації, іронії, гротеску. Для аналізу стратегії гротеску текстів-трансформів важливою проблемою постає організація художнього часу в тексті. Адже світ сприймається через час і в часі. Як справедливо зазначав акад. Д. Лихачов, “час – це об'єкт, суб'єкт, спосіб (знаряддя) зображення” [246, с. 145]. Поняття часу неоднозначне. Р. Якобсон [461] аналізує час як граматичну категорію, тобто говорить про граматичний час твору, Пуле і Мейергоф сприймають час як авторську реакцію на проблеми сучасності. Доцільно вести мову про художній час: “це не погляд на проблему часу, а сам час, як він відтворюється та зображується в художньому творі. Це сутність художньої тканини літературного твору, яка підпорядковує своїм завданням граматичне і філософське його розуміння” [246, с. 79]. Час – це і період створення, написання тексту. Але час є й об'єктом зображення. Час у тексті може бути відтворений у тісному зв'язку з часом історичним або ізолювано від нього – закритим, замкненим у собі: минуле, сьогодення, майбутнє.

Саме таким сконденсованим, на наш погляд, постає час в авангардних п'єсах Остапа Вишні та Л. Улагая-Красовського. Категорія художнього часу, яка у комунікативній моделі реалізується

інформацією, що трансформується, розрахована на адресата, який теж у даній комунікативній парадигмі є неоднозначним і реалізується в багатоманітності суб'єктивного сприйняття цього художнього часу: це зображення часів сюжету, автора, виконавця, часу читача, слухача і глядача. При цьому комбінації часового сприйняття в художньому тексті можуть бути різні. Відповідно художній час організовує і мотивує художній простір твору, де час – співвіднесення подій. Тому художній час ділиться на “закритий” і “відкритий” [24, с. 81].

“Закритий” час замкнутий у собі, реалізується в межах сюжету, не пов'язаний з подіями, які відбуваються за межами твору (тексту), з історичним часом. “Відкритий” час включається в ширший плин часу, який проходить у чітко та точно визначену історичну епоху. “Відкритий” час художнього тексту не виключає чіткого обрамлення, яке відмежовує його від дійсності, передбачаючи наявність інших подій за межами сюжету [238]. Текст може мати декілька часових форм, які розвиваються в різних темпах. Граматичний час і час словесний у п'єсах О. Вишні та Л. Улагая-Красовського не збігаються, дуже відмінні один від одного. В обох п'єсах час граматичний входить до художнього задуму вищого порядку – у метахудожню структуру твору, тобто текст. Саме тому всі деталі тексту мають часові функції. Відомо, що потік часу залежить від того, наскільки сконденсовано, тісно зображуються події. Оскільки п'єси Остапа Вишні та Л. Улагая-Красовського авангардні, то й проблема часу в них реалізується своєрідно, адже художній твір, окремий текст і літературний напрямок розвивають та репрезентують своє ставлення до часу. Тому можемо стверджувати, що час у всіх проявах (фактичний чи зображуваний, сюжетний чи авторський, читачький чи виконавський) є явищем стильовим.

У п'єсах Остапа Вишні та Л. Улагая-Красовського інформація про час є умовною, адже дія відбувається в минулому, сьогоденні, майбутньому. Стратегія авторської гри з часом створює ілюзію дійсності, ілюзію “теперішності” (доконаності) дії тексту у читача, глядача. Видається, що в такий спосіб найточніше зображується дійсність, тобто збільшується значення теперішнього часу. В досліджуваних текстах маємо певний парадокс: для створення художньої ілюзії дійсності потрібен такий теперішній час, який би повністю відключався від реальності,

відмежовувався від автора, читача, виконавця і створював би ефект, враження вторинної дійсності, що дає змогу адресату цілком поринути в текст художнього твору [363].

Така тактика перенесення минулого в сьогодення можлива в театрі, сценічному тексті, який реалізується на сцені, адже театральний теперішній час – це теперішній час вистави, яка виставляється перед очима глядачів. Це свого роду воскресіння часу разом із подіями та дійовими особами, таке воскресіння, коли глядач забуває, що перед ним минуле. Саме так, на нашу думку, модифікується гоголівський текст у комунікативних трансформах О. Вишні та Л. Улагая-Красовського. Драматурги створюють ілюзію сьогодення, автор є тією особою, яку він грає, зливається з нею, так само як зливається час театральний із часом глядачів у театрі. Такий театральний теперішній час впливає на текст, характер висловлювань персонажів, стає однією з комунікативних стратегій змістового плану.

Як бачимо, процес трансформації торкається і просторово-часової форми первинного тексту, що тісно пов'язано з відбором подій та їх організацією в тексті-трансформі. Більшість локально-темпоральних характеристик п'єси Остапа Вишні та Л. Улагая-Красовського міняються, збереження та збіги часткові. Введення нових епізодів супроводжується появою в тексті-трансформі нових просторових планів, новою обстановкою. У п'єсі Л. Улагая-Красовського відбувається гра з часом, контамінація часового континууму, де час первинного гоголівського тексту переноситься у візію сну Хоми. Однак до минулого додається майбутнє – політ на Марс, тобто конкретний час дії п'єси сконденсовано і стиснено, в теперішній час включене минуле і майбутнє. Іншими словами, в п'єсах Остапа Вишні та Л. Улагая-Красовського міняється історичний час, макрочас (за Д. Лихачовим).

На рівні трансформованих текстів відбувається розширення просторової сфери дії, макрочасу, однак часова протяжність тексту звужується. Це відбувається за рахунок використання наступних тактик: підключення нових епізодів – ділянок простору, на яких відбувається дія в текстах-трансформах; заміною просторового прикріплення окремих подій, які переносяться із первинного тексту, та їх прив'язкою до місця основних подій; елімінації подій, які розгортаються в інших просторових вимірах, аніж основні події сюжетної лінії гоголівського

тексту. Це свого роду якісне усічення. Просторова закріпленість сцени зберігається, однак вона не вимагає, як і всі події загалом, сценічної реалізації, а презентується мовленнєвим способом і не порушує принципу єдності сценічного дійства; концентрації дії-діалогу на маленькому просторовому відрізку сприяє перехід такого діалогу в діалог-фікцію.

Стиснення реального часу відбувається за рахунок: скорочення проміжку часу між початком і фіналом всього ряду подій, які складають фабулу повісті; відсічення подій, відірваних від основної сюжетної дії в тексті-трансформі; розміщення збережених подій в тому ж часовому відрізкові, де розгортається основна наскрізна дія; введення епізодів з такими часовими параметрами, які вкладаються в проміжок часу центральної сюжетної лінії трансформованого тексту; переведення ряду епізодів у діалог-фікцію (якісне усічення) та злиття декількох епізодів, розірваних у часі, в один [204].

При аналізі хронотопу текстів-трансформів треба враховувати й авторське відношення до часу, адже воно теж різне. Таким чином М. Б., С. Черкасенко, М. Комишевацький зберігають у своїх текстах-трансформах макрочас, змінюючи просторово-часовий континуум завдяки звууженню просторової сфери дії та часової тривалості. У п'єсах А. Гака, Л. Улагая-Красовського, О. Вишні маємо часові зсуви й осучаснення дії, що, безумовно, є комунікативною стратегією, інтенцією та способом вияву авторської присутності в тексті [214]. Однак треба пам'ятати: виділяючи ознаку (елемент) тексту, зокрема хронотоп, ми не повинні забувати про умовність виділення, самостійність цієї ознаки.

Важливим при аналізі трансформованих текстів, як і текстів будь-якого характеру, є встановлення зв'язку цієї ознаки з іншими ознаками в індивідуально-художній системі. Тобто аналіз часово-просторового континууму твору повинен відбуватися шляхом синтезу задля цілісного сприйняття та розуміння тексту. Для забезпечення активної комунікативної дії важливою ознакою тексту будуть об'єкт і суб'єкт мовлення й образ автора тексту. Всі вони тісно переплітаються і реалізуються через часово-просторовий континуум. Адже все, що відтворюється чи про що розповідається, що діється, – люди, їх вчинки, предмети, обставини, події, пейзажі – є об'єктом мовлення,

представленим у відповідних просторово-часових координатах.

Суб'єкт мовлення є одночасно й носієм мовлення, він зображує й описує, йому властива фізична точка зору, що визначається не тільки віддаленістю носія мовлення від зображуваного предмета, але й кутом зору, тобто їхнім взаємним розміщенням у просторі. Однак суб'єкт мовлення займає певне положення не тільки в просторі, але й у часі. Тому своєрідність тексту буде визначатися співвідношенням часу оповідного, який є часом суб'єкта мовлення, і часом постановки дійства – це час героїв, об'єктів мовлення.

Суб'єкт мовлення в первинному тексті та тексті-трансформі змінюється. У гоголівських повістях автор – це оповідач, особистий оповідач Рудий Панько. У трансформованих текстах суб'єкт мовлення представлений образом автора/ наратора, в діалогах та монологах персонажів, що унеможливорює однозначне трактування фігури адресанта. Автор, який є оповідачем, – це носій висловлення, він не виявлений, не названий (розпорошений) але присутній у тексті [212, с. 24]. Все в тексті існує ніби саме собою, і носія мовлення при безпосередньому сприйнятті тексту ми не відчуваємо і не помічаємо [236, 363]. Однак є і особистий оповідач. Особистий оповідач відрізняється від оповідача названістю читачеві – очевидно, що все описане в тексті сприймає той, хто говорить. Виявленість обмежується тільки названістю (Я). Однак є й розповідач, який відкрито своєю особистістю організує текст. Він відкрито присутній у всьому тексті, безпосередньо визначаючи для читача лексику, синтаксис, рух думки [363].

Чим яскравіше особистість оповідача відчувається в тексті, тим більше він виступає не тільки суб'єктом мовлення, а й об'єктом (таким є образ пасічника Рудого Панька в гоголівському тексті). Суб'єкт оповіді може відтворювати в своєму мовленні особливості світосприйняття і мовленнєвої манери героїв. Це є невластиве пряме мовлення, адже текст включає в себе думки персонажів або містить в собі персонажне мовлення та відрізняється експресивною “розмовністю”, менш відчутними писемно-літературними нормами.

На думку Б. Кормана, у текстах драматичних творів авторська свідомість може бути виражена двома способами: сюжетно-

композиційним (автор передає свою позицію через співвідношення дій, актів, яв) та словесним (через мовлення, діалоги, монологи дійових осіб) [212]. У цьому випадку враховується архітектоніка, композиція драматургічного тексту, словесне оформлення, що є способом вияву авторської присутності в текстах-трансформах.

В текстах-трансформах переважає комізм, тому з погляду жанрової природи класифікуємо їх як водевіль, гротеск, жарт, музична комедія. Оскільки це вже драматично-сценічні тексти, то важливими стають діалогічні епізоди та особливості їхньої організації. Порівняно з первинним гоголівським текстом епізоди у формі діалогу-дії переносяться в тексти-трансформи для збереження структурно-подієвого рівня. Повного збереження при транспозиції немає, навпаки – відбувається скорочення середньої довжини його структурних одиниць (наприклад, речення з 12 слів до 7 слів, реплік – з 24 до 15). Відповідно до цього десь у півтора рази скорочується і загальна довжина діалогічного епізоду. Це обумовлено об'єктивними причинами. Сценічне дійство, як правило, обмежене в часі (2-3 години). Крім того, завдяки скороченню відбувається підвищення динаміки епізоду, експлікуються причинно-наслідкові зв'язки між явищами [205, 204]. Оскільки тексти-трансформи спрямовані не тільки на візуальне сприйняття, а й на слухове, то такі скорочення є тільки слушними.

Скорочення первинного гоголівського тексту у тексті-трансформі відбувається завдяки двом комунікативним стратегіям: елімінації в структурні одиниці вищого порядку певних елементів вищого рівня – речень, реплік, цілих діалогів. Це допомагає відсікти побічну інформацію (міркування, ремінісценції), повтори. Завдяки цьому укріплюються структурно-логічні зв'язки в епізоді, що підвищує його динамізм, який є важливим для драматичних жанрів. Усічення, відкидання різноманітних структурних одиниць-повторів зумовлюються тим, що вилучаються епізоди з низькою інформативністю та перенесенням емоційної інформації в паралінгвістичний план, адже специфіка сценічного дійства уможливило використання жестів, міміки, гучності, тембру голосу тощо.

Іншою стратегією скорочення первинного гоголівського тексту є розщеплення структурно-семіотичних одиниць, тобто скорочення

довжини відбувається за рахунок збільшення їхнього числа. Досить поширеною є тактика розщеплення репліки на кілька одиниць того ж таки мовного рівня з метою уникнення надлишкової фонологізації, яка уповільнює розвиток дії, та дотримання принципу реплікації, який підвищує динамізм епізоду сцени. Однак, поряд із стратегією скорочення, у текстах-трансформах зустрічається й стратегія розширення, тобто збільшення певних структурних елементів – речень, реплік чи діалогічних єдностей. До такого структурного розширення можна віднести й локальне збільшення кількості структурних елементів (речень, реплік) [212].

У текстах-трансформах часто зустрічаються й інверсії в діалогічному епізоді. На наш погляд, це робиться задля того, щоб встановити більш чіткі логічні зв'язки між епізодами в трансформованому тексті, що, у свою чергу, призводить до перестановки реплік персонажів в них. Причини такого перерозподілу в тому, що зберігається принцип реплікування драматичного твору (репліки – стимули, питання, прохання тощо), а також уточнюється інтонаційно-просодичний малюнок висловлювання.

У текстах-трансформах виділяємо два типи викладу інформації – авторське мовлення та діалог. Ці два типи викладу містять елементи описово-оповідного характеру та міркування. Авторське мовлення реалізується різними формами авторської присутності і порушує ілюзію автономного існування світу авторських уявлень у драмі. Авторська присутність у драмі завуальована. Для уникнення монологізації та включення інформації в рамки діалогу-дії, у тексти-трансформи вводяться питання-стимули, які підштовхують персонаж до оповіді та викликають відповідну репліку-реакцію. Принцип реплікації допомагає створити динаміку дії.

У дискурсі останніх десятиліть поняття тексту розширилось, а для текстів-трансформів важливим є твердження, що текст не є ні естетичним, ні етичним поняттям, а онтологічним. Говорячи про тексти-трансформи та їхню комунікативну парадигму можемо зазначити, що текст зазнає десимінативної дії інтерпретації (як міжзнакової операції – онтологічної умови існування знаків і текстів). З самого початку створення текст вступає у взаємини з іншими текстами

та з інтерпретативними парадигмами. Текст як самототожність, даність у своєму способі існування приховує необхідність поширення, прокреації, налагодження нових взаємин і зміни вже наявних. У своїй потенційності текст не може існувати поза взаємодією, стосунками з іншими текстами, що і є основою творення комунікативної парадигми текстів-трансформів.

Висновки до IV розділу

Сприйняття дійсності крізь призму суб'єктивного підсвідомого сприяє ліризації драми, появи в ній імпресіоністичних, символістських, експресіоністичних ознак, елементів абсурдистського театру та екзистенційної естетики.

Завдяки ліризації відбувається поетизація драми, що проявляється у зміні способів висловлювання, характері монологів та діалогів персонажів. Крім того, у драматургічних текстах означеного періоду спостерігаємо проникнення жанрових ліричних форм у п'єсу, що є свідченням реалізації комунікативної стратегії формотворчого рівня, яка веде до жанротворчих кореляцій та трансформацій. Даного роду зміни забезпечують можливість реалізації авторської присутності у тексті п'єси як на структурно-композиційному, так і на словесному рівні твору.

На основі аналізу первинного гоголівського тексту “Вечорів на хуторі поблизу Диканьки” та текстів-трансформів, можемо констатувати, що: 1) досліджені тексти утворюють комунікативну парадигму, яка передбачає збереження основної концептуально-фактуальної інформації в тексті-трансформі; 2) певні епізоди можуть бути вилюченими в трансформованих текстах, однакпора на підтекстову інформацію (позатекстову, якаєв первинному тексті) уможливорює перенесення гетерогенної категорії “межі” тексту у сферу дискусійного аналізу (історія з червоною свиткою); 3) у трансформованих текстах наявні значні перестановки порядку епізодів (хронологія) та перспективи викладу подій, що пояснюється впорядкуванням причинно-наслідкових зв'язків між подіями, тяжінням до комунікаційної схеми “добре зробленої п'єси”; 4) інформація

порівняно з первинним текстом зазнає суттєвих змін, що проявляється в її розширенні, скороченні, інтенсифікації в трансформованих текстах; 5) на характер цієї інформації в комунікативній моделі впливає традиція і сучасність, мистецьки освоєна реальність одночасно, що призводить до суттєво іншої організації діалогічного епізоду в трансформованих текстах на структурному і семантичному рівнях. Використання стратегії гротеску у текстах-трансформах уможливорює обмеження їхнього обсягу, підвищений динамізм, чітку послідовність причинно-наслідкових зв'язків, експліцитний характер репрезентації внутрішніх суперечностей, яскравий динамізм, прагматичність та усне відтворення.

ВИСНОВКИ

Комунікативні процеси, які наскрізь пронизують усю життєдіяльність людини, актуальними роблять дослідження різних видів і способів комунікації, вивчення різновидів висловлювання, особливостей їхнього функціонування в комунікативній парадигмі.

Нами досліджено спілкування за допомогою художніх текстів, художніх творів, тобто літературну комунікацію, зокрема такий її різновид – драматичну, яка включає не лише текст твору, а й сценографію, костюми героїв, афіші вистави, музичний супровід, екстер'єр глядацької зали.

Проаналізувавши наявні моделі комунікації, в результаті виділено наступні характеристики драматургічного тексту: наратив як характеристика адресата, що репрезентований фігурою потенційного та внутрішнього автора, який виступає як функція чи творець; текст як висловлювання, що сприймає, конденсує, трансформує інформацію, є протяжний у часі і просторі, здатний до інтерпретації та творення нових смислів за допомогою ігрового принципу відображення дійсності, забезпечує сприйняття інформації адресатом.

На основі здобутків у царині драматургії літературознавців, театральних критиків, комунікативістів досліджено комунікативні стратегії української драматургії означеного періоду та запропоновано їхню типологію. Комунікативну стратегію визначаємо як авторську інтенцію організації висловлювання, планування дискурсу художнього твору для ефективного сприйняття реципієнтом. Визначивши драматургічний текст як художній витвір, що характеризується єдністю змісту і форми, виділяємо два види комунікативних стратегій:

1. Комунікативну стратегію експерименту на рівні форми.
2. Змістові комунікативні стратегії.

Дослідивши художню комунікацію як різновид комунікації загалом, визначили характерні її риси, як-от: антропоцентризм, естетичний вплив, множинність трактовок тексту, де відтворено квазіреальність, смислова сукупність тексту. Характер і вид художньої комунікації визначається літературним родо-видовим віднесенням, творчим методом автора, структурними схемами організації

повідомлення в художньому тексті.

Характер комунікації у драматичному тексті кількарівневий, поєднує внутрішню (між персонажами) та зовнішню комунікацію (між адресантом та адресатом), є багатоплановим, а текст – не однорідним. Драматургічний текст як висловлювання аналізується в кілька етапів, на яких реалізуються внутрішньотекстові комунікативні стратегії, а також стратегії спілкування автора з глядачем.

У результаті проведеного дослідження встановлено, що текст в процесі художньої комунікації вступає в кореляційні стосунки в комунікативному акті як з автором, так і читачем/глядачем та зазнає впливу з боку традиції та літературної реальності. У художній комунікації драматичний текст представлено двома формами подачі адресату (усною та писемною). Структурно від членується на основний і другорядний саме в писемному варіанті. Художню комунікацію в драматургічному тексті визначено як внутрішню комунікативну систему, а сам текст – як поліфункціональний метатекст, єдиною ланку в комунікативному акті між адресантом та адресатом.

Сьогоднішній рівень розвитку теорії комунікативістики зумовив необхідність встановлення закономірностей функціонування невербальних компонентів комунікації й виявлення принципів узгодження з вербальною складовою комунікацій. Невербальні компоненти комунікацій за своєю природою неоднорідні знаки, які поєднують різноманітні, інколи навіть протилежні за змістом риси. Макровзаємодія вербальних і невербальних компонентів комунікації у драматургічному тексті відбувається в процесі конструювання окремих діалогічних реплік за допомогою невербального компонента. Невербальні компоненти комунікації визначаються як комунікативна стратегія поведінки персонажа у перебігу процесу комунікації (твори Лесі Українки, В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської). Невербальні компоненти комунікації актуалізують внутрішньотекстовий мотив гри, який трансформує жанрову природу п'єси та забезпечує стратегію успішності комунікації з адресатом шляхом декодування невербально поданої інформації.

До невербальних компонентів комунікації, які досить вагомі у структурі драматургічного тексту, віднесено ремарки, які визначаємо “як текст у тексті”, що забезпечує комунікативну стратегію сценічності та успішності твору. Ремарки структурно та тематично неоднорідні, тому класифікуємо їх за групами: 1) інформаційні; 2) описові; 3) технічні; 4) когезійні (забезпечують зв’язність частин тексту). Інформаційні ремарки визначають авторську концепцію та позицію, вказують на генезу дії. Такого плану синтетичні ремарки змістовно і композиційно вагоміші за окремі діалоги п’єси. Описові ремарки вказують на характер фікційного світу у тексті п’єси. Модальність описової ремарки реалізує комунікативну стратегію авторської присутності в тексті та забезпечує успішність комунікації тексту з адресатом.

Технічні ремарки стосуються переважно оформлення сценічного простору, адресовані режисеру, акторам-виконавцям, вони різновидові, тому вказують на емоції та почуття мовця, адресата мовлення, на особливості протікання вербального впливу, акустичні ремарки та ремарки “нульової” мовної дії. Дані ремарки потрактовані як сценічні інструкції для акторського виконання. Технічні ремарки є ремарками-позначеннями та ремарками-описами, вербалізують нюанси поведінки персонажа, рухів його тіла, мають комунікативну або психологічну релевантність і здатні за допомогою знаків іншої семіосфери відтворюватись невербально в акторській грі, жестах, міміці, артикуляції.

Когезійні ремарки пов’язують між собою частини п’єси в єдину цілісну тканину тексту. Цього типу ремарки суттєво трансформуються в українських драматургічних текстах кінця XIX – початку XX століття, забезпечують реалізацію комунікативної стратегії трансформації форми твору, що веде кінець – кінцем до впливів, взаємодій, родо-жанрових дифузій, оновлення жанрової системи твору.

У п’єсах кінця XIX – початку XX століття поступово починають переважати літературні тенденції над драматичними, театральними. Тому новою комунікативною стратегією драматичних текстів цього

періоду є “олітературнення” як спроба створення нової візії світу крізь призму літературних прототипів на основі відомих літературних текстів, які є базою для текстотворчих та формотворчих експериментів.

П’єси “корифеїв” театру завдяки вищезазначеній комунікативній стратегії є перехідним явищем від реалізму до модернізму, адже в них спостерігаємо трансформацію образної системи, послаблення етнографізму, поглиблення психологізму. У драматичних творах Лесі Українки виокремлено текстотвірні зміни, що є проявом стратегії “олітературнення”, завдяки яким творчість авторки включається у світовий літературно-театральний контекст.

Стратегія “олітературнення” стосується характеру тексту, де символічність і настроєвість визначаються як основні текстові характеристики. Нами була ретельно проаналізована категорія адресанта нової драми рубежу століть, який є не лише автором, а поєднує в собі також функції режисера, сценариста, актора.

Стратегія “олітературнення” забезпечує трансформацію драми вбік оповідності, епічності, ліризації. Зазначені ознаки зменшують сценічність дії, забезпечують авторську присутність в тексті, символічність та настроєвість, конструктивістську відстороненість, еkleктичність.

Реконтекстуалізація як текстова характеристика п’єс Я. Мамонтова, Олександра Олеса, В. Винниченка створює художню умовність, організовану не за драматичними, а епічними законами. Така організація часопростору, введення алюзій, ремінісценцій, цитат збуджує культурологічну пам’ять адресата драматургічного твору (у варіанті сценічного втілення), наголошено, що адресант створює семантичну надтекстову надбудову, завдяки різним проявам інтертекстуальності трансформує і залучає чуже висловлювання у текст п’єси.

Опираючись на праці фахівців з комунікації, які досить плідно працюють в царині комунікативістики, введено поняття комунікативного трансформа, який включає текст-еталон та всі варіанти текстів-трансформів. У результаті аналізу текстів-трансформів виявлено, що

адаптація та драматизація є основними способами перенесення текстових характеристик у новий твір. Як модель-зразок для аналізу обрано повісті М. Гоголя “Вечори на хуторі поблизу Диканьки”. Запропонована схема може бути застосована, на наш погляд, для аналізу аналогічних текстів-трансформів. При створенні текстів-трансформів реалізуються комунікативні стратегії на рівні форми: стилізація, пародія, шарж, алегорія. Конфлікт твору може залишатися незмінним, але художні прийоми та засоби модернізуються. Відповідно й образ автора трансформується в суб’єкта твору.

Аналіз творів українських драматургів кінця XIX – початку XX століття, здійснений на текстуальному та жанровому рівнях з позицій комунікативістики, дав змогу виділити комунікативні стратегії, реалізовані в них, прослідкувати шлях української драми від реалізму до модернізму, по-новому досягнути особливості творчого стилю та манери авторів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Поетеса зламау століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – Київ: Либідь, 2001. – С. 191
2. Адмони В. Генрих Ибсен. – Л.: Художественная литература, 1989.
3. Азнаурова Э. С. Прагматика текста различных функциональных стилей /Э.С.Азнаурова // Общественно-политический и научный текст как предмет обучения иностранным языкам: сборник. – М., 1987. – С. 3-20.
4. Азнаурова Э.С. Прагматика художественного слова. – Ташкент: Изд-во ФАН, 1998.
5. Айзеншток І. І. Котляревський і українська література // Наукові записки наук.-досл. катедри історії укр. культури. – 1927. – № 6. – С. 285-289.
6. Аникст А. Теория драмы на Западе: Западноевропейская драма XIX века. – М.: Наука, 1988. – 505 с.
7. Анохин П. К. Избранные труды: Философские аспекты теории функциональной системы. – М.: Мысль, 1978.
8. Анохіна Т. О. Невербальні та вербальні засоби екстеріоризації силенційного ефекту в англomовному художньому дискурсі: Автореф. дис.... канд. філол. наук: 10.02.04 / Запорізький державний університет. – Запоріжжя, 2006. – 18 с.
9. Антонович Д. Триста років українського театру 1616-1919. – Прага: Укр. громад. вид. фонд, 1925. – 372(4) с.
10. Антофійчук В., Нямцу А. Проблеми поетики традиційних сюжетів у літературі. – Чернівці: Рута, 1997.
11. Арістотель. Поетика. – К.: Мистецтво, 1967. – 134 с.
12. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та., 1999. – 444 с.
13. Афсевжиев К. Кант и неокантианцы. – М.: Наука, 1978.
14. Бабич С. Діалектика «порожнього місця»: рецепція культурної давнини в українському модернізмі // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Збірник наук. праць. – Рівне, 2001. – Вип. X, спеціальний.
15. Бандурка А. М., Друзь В. А. Конфликтология. – Харьков: Фортуна, 1997. – 356 с.

16. Барик С. У катакомбах // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. – К.: Книгоспілка, 1924 –1930. – Т. VI.
17. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / П. Баррі. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.
18. Барт Р. S/Z [Ел. ресурс]. Режим доступу: <http://narrativ.boom.ru/library.htm>
19. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с фр. / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М., МГУ, 1987. – С. 387-422.
20. Барт Р. Від твору до тексту / Р. Барт // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. –С. 378-384.
21. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные. работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. – С. 384-391.
22. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По / Р. Барт // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С.385-405.
23. Барташова А. И. Взаимодействие невербальных и вербальных компонентов ситуации коммуникативного доминирования в англоязычном дискурсе: Дисс....канд.филол.наук: 10.02.04. – Харьков, 2004. – 199 с.
24. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд.– М.: Худ. лит., 1990. – 543.
25. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // М. М. Бахтин Собрание сочинений в 7-ми т. – Т. 5. Работы 1940-х – нач. 1960-х гг. – М.: Русские словари, 1997. – С. 159-207.
26. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 26-90.
27. Бахтин М. М. Проблема текста [1959-1960] // Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. – Т. 5. – С. 308-309.
28. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 368.
29. Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / М. Бахтін // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 318-323.

30. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики [Підручник]. – Київ: Видавничий центр «Академія», 2004. – 344 с.
31. Белецкий А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя) // Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. – М.: Просвещение, 1964. – С. 25-41.
32. Бергсон А. Смех. – М.: Искусство, 1982. – 88 с.
33. Бердяев В. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989.
34. Бетко І. Біблійні мотиви в творчості Лесі Українки в європейському контексті // Українська література в системі літератур Європи та Америки ХІХ – ХХ ст. – К., 1997.
35. Бетко І. Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки (Проблемний огляд) // Слово і Час. – 1991. – № 3.
36. Білецька Л. К. Мистецтво життєвої правди. – Київ: Знання УРСР, 1982. – 48 с.
37. Білецький О. Вступна стаття // Л. Улагай-Красовський. Вій. Фантастичне видовище на 4 дії з інтродукцією. – Харків, 1926.–97 с.
38. Білецький О. Антична драма Л. Українки «Кассандра» // Збірник наукових праць. У 5 т. – Т. 2. – К.: Наукова думка, 1965. – С. 543-564.
39. Білецький О. Від давнини до сучасності. Збірник праць з питань української літератури: Вибрані праці. В 2 т. – К.: Держлітвидав, 1960. – Т. І. – 502 с.; Т. 2. – 456 с.
40. Білецький О. І. Проза взагалі й наша проза 1925 року // Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1990. – 254 с.
41. Білецький О. Трагедія правди // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. – К.: Книгоспілка, 1924 –1930.
42. Білецький О. Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку // Червоний шлях. – 1925. – №11-12. – С. 268-308.
43. Білецький О. Новини драматичної літератури // Нове мистецтво. – 1926. – №17. – С. 2-4.
44. Білецький О. Романтизм і натуралізм у французькому театрі ХІХ сторіччя // Від романтизму до натуралізму у французькому театрі. – К.: Мистецтво, 1939. – С. 5-22.
45. Бланшо М. Простір літератури. Есе. – Львів: Кальварія, 2007. – 272 с.
46. Бойко-Блохін Ю. Леся Українка. Художньо-стильові пошуки // Юрій Бойко. Вибрані твори. – К.: Медокол, 1992.

47. Болобан Л. Гоголь-Старицький-Гак. Сорочинський Ярмарок // Плужник. – 1927. – №7. – С. 34-35.
48. Большакова А. Теории автора в современном литературоведении / А. Большакова // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1998. – № 5. – Т. 54. – С. 15-24.
49. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: Поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. – К.: Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
50. Бондарчук С. Український театр і українська драма // Сільський театр. – 1927. – №6 (16). – С. 27-31.
51. Борбунюк В. А. П'єса «Голубая роза» Леси Українки в контексте драматургії А. Чехова (типологічні зв'язки і інтертекстуальні асоціації) // Вісник Харківського університету імені Каразіна. – №1078. Серія «Філологія». – Вип. 68. – С. 104-113.
52. Боров В. Поетика Расина и ее структурный анализ Роланом Бартом // Труды Самаркандского госуниверситета им. А. Навои. – Самарканд, 1973. – Вып. 238. – Т. 2. – С. 305-318.
53. Боров Ю. Эстетика. – М.: Советский писатель, 1988.
54. Борщаговський О. Драматургія Тобілевича. – Київ: Мистецтво, 1947. – 327 с.
55. Бургард О. Леся Українка і Гайне // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. – К.: Книгоспілка, 1924–1930. – Т. IV.
56. Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989
57. Вапсяцкая Е. А. Роль невербальных и вербальных компонентов коммуникации в текстах, отражающих эмоциональные реакции человека и их соотношение: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. – Иваново, 1999. – 161 с.
58. Вдовина И. Персонализм французский. Критический очерк философского учения. – М.: Наука, 1981.
59. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 780 с.
60. Веретейченко І. Модерна концепція мистецтва у творчості Лесі Українки. – К., 2003.
61. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура. – М.: Индрик, 2005. – 1038 с.
62. Веселовский А. М. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.

63. Выготский Л. Психология искусства – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
64. Винниченко В. О морали господствующих и морали угнетённых. – Львов, 1911. – С. 11-12.
65. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. Избранные произведения. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
66. Виноградова Л. Н. Мифологический аспект полесской «русальной» традиции // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. – М.: Наука, 1986. – С. 88-135.
67. Винокур Г. О. Критика поэтического текста // Г. О. Винокур О языке художественной литературы / Г. О. Винокур. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 65-150 с.
68. Вірченко Т. Морально-етичні основи характеротворення у драматургії Лесі Українки. – Херсон, 2007.
69. Войтюк А. Корифеї народного слова: Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка. – Дрогобич: Відродження, 1991.
70. Вольф К. Истоки одной повести: Кассандра. Франкфуртские лекции // Вольф К. От первого лица. – М.: Прогресс, 1991.
71. Вороний М. Театр і драма: 36. статей. – К.: Мистецтво, 1989. – 405 с.
72. Вульф К. Антропология. История. Культура. Философия. / Кристоф Вульф. – СПб, 2009. – 270 с.
73. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
74. Габермас Ю. Філософський дискурс модернізму. – К., 2001.
75. Гадамер Г.-Г. Істина і метод / Г.-Г. Гадамер. – К.: Юніверс, 2000. – Т. 1. – 464 с.
76. Гадамер Г.-Г. Поезія і філософія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996.
77. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – 208 с.
78. Гаджилова Г. Драма Лесі Українки «Руфін та Прісцилла»: проблематика, поетика // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – К., 2001.
79. Гальперин И. Р. Текст ка объект лингвистического исследования. – М., 1981.
80. Гачев Г. Содержательность художественных форм // Эпос. Лирика. Театр. – 1968.
81. Гегель Г. В. Эстетика. В 4-х т. – Т 3. – М.: Искусство, 1971. – 616 с.

82. Гегель Г. Энциклопедия философской науки – М., 1977.
83. Гейзинга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури. – К.: Основа, 1994.
84. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації / Р. Т. Гром'як [та ін.]; ред. Р. Т. Гром'як; Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. Міжкафедральна лабораторія славістично-методологічних студій. Кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства. – Т.: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 285 с.
85. Герменевтичні студії: герменевтика тексту: між істиною і методом: Зб. наук. пр. Міжнародного науково-теоретичного семінару / Дрогобицький держ. педагогічний ун-т ім. І. Франка; упоряд. В. Скотний [та ін.]. – Л.: Аз-арт, 2001. – 264 с.
86. Гиршман М. М. Избранные статьи: художественная целостность. Ритм. Стил. Диалогическое мышление / М. М. Гиршман. – Донецк: Лебедь, 1996. – 160 с.
87. Гоголь М. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 1. – М.: «Русская книга», 1994.
88. Гозенпуд Д. Поетичний театр (Драматична творчість Лесі Українки). – К., 1947.
89. Головчинер В. Эпическая драма в русской литературе XX в. – Томск: Изд. Томск. Гос.пед. ун-та, 2001. – 241 с.
90. Голомб Л. Символіка Старого Заповіту в творчій самосвідомості Лесі Українки як митця «В країні неволі» // Леся Українка і національна ідея: Зб. наук. доповідей. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1997.
91. Горелов И. Н. Невербальные компоненты коммуникации. – М.: Наука, 1980. – 103 с.
92. Грабович Г. Теорія та історія: «горизонт сподівань» і рання рецепція нової української літератури // Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997. – С. 46-138.
93. Греймас А. Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. Сост., вступит. ст. и ред. Ю. С. Степанова. – М.: Радуга, 1983. – С. 493.
94. Гриценко А. Философия культуры Марбургской школы неокантианства. – Минск: Вышэйшая школа, 1984.

95. Грінченко Б. Перед широким світом. – К., 1907. – 245 с.
96. Гром'як Р. Давнє і сучасне. Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – 270 с.
97. Гуменюк В. Високість трагедійності. Особливості поетики п'єси В.Винниченка «Між двох сил». – Сімферополь: Таврія, 2001. – 32 с.
98. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії В.Винниченка. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
99. Гундорова Т. І. Неоромантичні тенденції творчості О. Кобилянської (До 125-річчя з дня народження) // Радянське літературознавство. – К., 1988. – № 11.
100. Гундорова Т. Кітч і література. – К.: Факт, 2008. – 284 с.
101. Гундорова Т. Модернізм як семіотична практика // Слово і час. – 1996. – С. 43-51.
102. Гундорова Т. Проявлення Слова. Постмодерна інтерпретація. – Львів : Літопис, 1997. – С. 244.
103. Гундорова Т. Франко не/і Каменяр. – К.: Критика, 2006.
104. Гундорова Т. Химери української модерності // Ukraine in the 1990s. Proceedings of the first conference of Ukrainian Studies Association of Australia Monash University, 24-26 January 1992. – Melbourne: Monash University. Slavic section, 1992.
105. Гусар-Струк Д. Винниченко. Моральна лабораторія // Сучасність. – 1980. – №7-8.
106. Гуссерль Э. Идея феноменологии: пять лекций / Э. Гуссерль; пер. с нем. Н. А. Артеменко. – СПб.: Гуманитарная Академия, 2006. – 220 с.
107. Гуцуляк О. Неоромантизм: сутність явища // www.mesoga-ia.il.if.ua/neoromantic.htm
108. Гюббенет И. В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста / И. В. Гюббенет. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 205 с.
109. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова. Есе / Г.-Г. Гадамер. – Львів: Незалежний культурологічний журнал «Ї», 2002. – 188 с.
110. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: вибрані твори / Г.-Г. Гадамер; пер. з нім. – К. : Юніверс, 2001. – 280 с. – (Філософська думка).
111. Данилко И. И. Композиционно-речевые средства создания абсолютной антропоцентричности художественного текста: Автореф. дис...канд. филол. наук. – Одеса, 1987.

112. Демська Л. Два типи держави у драматургії Лесі Українки // *Леся Українка і національна ідея*. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1997.
113. Демська Л. Драма страху чи божевільної свободи – «Блакитна троянда» Лесі Українки, ще одна спроба інтерпретації // *Актуальні записки сучасної української філології. Літературознавство*. – Рівне, 1999. – Вип. 7.
114. Демська Л. Жертва і помста: два обличчя однієї Жінки (Драма Лесі Українки «Камінний господар») // *Збірник доповідей наукової конференції «Драма Лесі Українки “Камінний господар” та середньовіччя»*. – Остріг, 1998.
115. Демська Л. Нова європейська естетика і філософія доби // *Наукові читання – 1998. Праці молодих вчених України*. – К., 1999.
116. Демська Л. Проблема внутрішньої свободи та її естетичний різновид у драматургії Лесі Українки // *Слово і Час*. – 1998. – № 9/10.
117. Демська-Будзуляк Л. Драма Свободи в модернізмі. Пророчі голоси Лесі Українки [монографія]. – Київ: Академвидав, 2003. – 184 с.
118. Демська-Будзуляк Л. Гендерна інтерпретація жіночих та чоловічих образів в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. // *Слово і Час*. – 2005. – № 4.
119. Демська-Будзуляк Л. Криза жіночої ідентичності в контексті «нової європейської драми» («Ляльковий будинок» Г. Ібсена, «Панна Юлія» А. Стріндберга, «Блакитна троянда» Лесі Українки) // *Збірник наук. праць*. – Луцьк, 2006.
120. Демська-Будзуляк Л. Метаморфози символів в драматургії Лесі Українки // *Леся Українка в нерухомих позах літературного іконостасу*. – К., 2003.
121. Демська-Будзуляк Л. Переосмислення християнських цінностей в ранньому українському модернізмі (Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський) // *Sacrum i Biblia w literaturze ukrain- skiej*. – Lublin: Wydawnictwo Ingvarr, 2008.
122. Дем'янівська Л. Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка). – К.: Вища школа, 1984. – 159 с.
123. Дем'янівська Л. Художні пошуки в українській драматургії початку ХХст. (Символічна драма С. Черкасенка й О. Олеса) // *Українська література. Матеріали I Конгресу міжнародної асоціації українців*. – К.: Обереги, 1995. – С. 133 – 135.

124. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. – Львів: Академічний Експрес, 1999. – 280 с.
125. Деріда Ж. Письмо та відмінність. – К.: Основи, 2004. – 602 с.
126. Деррида Ж. О граматологии: Пер. с фр. / Ж. Деррида. – М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.
127. Деррида Ж. Письмо японскому другу / Ж. Деррида // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 53-57.
128. Дерріда Ж. Позиції / Ж. Дерріда. – К.: Дух і літера, 1994. – 160 с.
129. Дерріда Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук / Ж. Дерріда // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 457-477.
130. Дзюба І. Читач як естетична проблема у працях Олександра Білецького // Дзюба І. З криниці літ: тритомовик. – К.: Обереги: Гелікон, 2001. – (Сер. «Укр. модерна л-ра»). – Т. II. – С. 544-562.
131. Дмитриев А. Теория западноевропейского романтизма // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Наука, 1980.
132. Довгань К. Соціальна функція літератури і проблема читача // Критика. – 1929. – № 7 / 8. – С. 3-56.
133. Домашенко А. В. Интерпретация и толкование / А. В. Домашенко; Донецкий гос. ун-т. – Донецк: ДонГУ, 2000. – 162 с.
134. Донцов Д. Поезія індивідуалізму // Украинская жизнь. – К., 1913. – №9/10.
135. Донцов Д. Поетка українського рісорджімента. – Львів, 1913.
136. Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці. У 2 томах. – К.: Наук. думка, 1970. – Т. 1. – 532 с.
137. Драй-Хмара М. Бояриня // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х - К.: Книгоспілка, 1924 –1930. –Т. VI.
138. Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, – 1999. – 99 с.
139. Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер.гос. ун. – 2001. – Вып. 2. – 199 с.
140. Драма и театр. Тверь: Твер. гос. ун. – 2002. – Вып. 3. – 222 с.
141. Драма и театр. Тверь: Твер. гос.ун. – 2003.— Вып. 4. – 304 с.
142. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя й творчість. – К.: ДВУ, 1926.
143. Дюшан Й. Театр парадокса // Театр парадокса. – М., 1991.

144. Евреинов Н. Н. Художники в театре В. Ф. Комиссаржевской // Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской.
145. Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах (к проблеме субъективизма в искусстве). – М., 1922.
146. Еко У. Поетика відкритого твору / У.Еко // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 406-419.
147. Еко У., Рорти Р., Куллер Дж., Брук-Ровз К. Інтерпретація і надінтерпретація // Еко У. Маятник Фуко. – Л.: Літопис, 1998. – С. 635-719.
148. Ершов П. М. Искусство толкования. Часть первая: Режиссура как практическая психология. – Дубна, 1997.
149. Ершов П. М. Режиссура как практическая психология (Взаимодействие людей в жизни и на сцене). – М., 1972.
150. Євшан М. Боротьба генерацій та українська література // Слово і Час. – 1995. – № 7.
151. Євшан М. Леся Українка // Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998.
152. Железанова Т. Т. Номинация паралингвистических явлений в современном немецком языке: Автореф... дисс. канд. филол. наук: 10.02.04. – М.: Моск. гос. ин-т иностр.яз, 1982. – 24 с.
153. Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике. В 2-х т. – М.: Изд. им. Сабашниковых, 1998.
154. Жеребкин С. Гендерная проблематика в философии // Введение в гендерные исследования. – Х. – СПб., 2001. – Ч. 1.
155. Жеребкин С. Женское/телесное в философии Ницше // Введение в гендерные исследования. – Х., 2001. – Ч.1.
156. Жирмунский В. М. К вопросу о «формальном методе» / Жирмунский В. М. // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – С.94-105.
157. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст: Сб. статей – М.: Прогресс; Универс, 1996. – 343 с.
158. Журчева О. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии ХХ в. – Самара: СГПУ, 2001. – 184 с.
159. Журчева О. Трагикомедия: истоки и эволюция (к постановке проблемы) // Культура и текст. – СПб., 2001. – С.155 – 163.

160. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX століття: у 2 кн. / заг. ред. О. Гнідан. – К.: Либідь, 2005. – 622 с.
161. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine. Українка в конфлікті міфологій. – К.: Факт, 2007.
162. Захарчук І. Від драми любові до драми свободи // Леся Українка і національна ідея. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1997.
163. Захарчук І. Проекції та функції апокрифу в драмах Лесі Українки // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Зб. наук. праць. – Рівне, 2001. – Вип. X, спеціальний.
164. Зборовська Н. Жіноче письмо на порубіжжі віків (Леся Українка, Оксана Забужко) // Слово і Час. – 2004. – № 2.
165. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. – К., 2006.
166. Зборовська Н. Моя Леся Українка. – Т., 2002.
167. Зварич Р. Основи волонтаристського ідеалізму. – К.: Основи, 1993.
168. Зелінська Л. Туга за самопроекцією // Леся Українка і національна ідея. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1997.
169. Зеров М. Леся Українка // Зеров М. До джерел. – Краків – Львів, 1943.
170. Зеров М. Леся Українка і читач // Зеров М. Українське письменство. – К.: Основи, 2003. – С. 604-609.
171. Зеров М. Леся Українка. Критично-біографічний нарис. – Х. – К., 1924.
172. Зеров М. Руфін і Прісцилла // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. – К.: Книгоспілка, 1924. –1930. – Т. VII.
173. Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. – М.: Наука, 1979.
174. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Л.: Літопис, 2004. – 352 с.
175. Зубрицька М. Текстуальність і контекстуальність мисленнєвого світу Юрія Липи // Юрій Липа: голос доби і приклад чину. – Львів, 2001. – 408 с.
176. Зуева Е. А. Вербализация ПРА в художественных текстах: Автореф... дисс. канд. филол. наук. – М.: Моск. гос. ун-т. – М., 2001. – 21 с.

177. Иглтон Т. Теория литературы: Введение / пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина / Т. Иглтон. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010. – 210 с.
178. Изер В. Историко-функциональная текстовая модель литературы // Вестник Московского университета. Серия 9. – Филология. – № 3. – М., 1997. – С. 118-142.
179. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Изд. иностр. л-ры, 1962. – 572 с.
180. Иссерс О. С. Коммуникативная стратегия и тактика русской речи. – М.: УРСС, 2002. – 284 с.
181. История эстетической мысли: В 4-х т. / Под ред. Т. Любимова. – М.: Искусство, 1987.
182. Ищук-Фадеева Н. И. Ремарки как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр. – Тверь: Тверской государственный университет, 2001. – Вып. II. – С. 5 – 16.
183. Ищук-Фадеева Н. Ирония как фундаментальная категория драмы // Драма и театр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып. 4. – С.10-21.
184. Иванченко Р. Г. Адекватність розуміння і ясність тексту / Р.Г.Іванченко. – К.: Основи, 1991. – 338 с.
185. Івашків В. Українська романтична драма 30 – 40-х років ХІХ ст. – К., 1995.
186. Ігнатенко М. А. Читач як учасник літературного процесу. – К.: Наук. думка, 1980. – 172 с.
187. Изер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л.: Літопис, 1996. – С. 261-278.
188. Ільницький М. Література українського відродження. – Львів, 1994.
189. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору / Р. Ингарден // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 136-163.
190. Каменская О. Л. Текст и коммуникация. – М.: Высшая школа, 1990. – 151 с.
191. Карп П. Преображение. О переводе поэзии // Звезда. – 1966. – № 4. – С. 204-212.

192. Катышева Дж. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр. – СПб.: ГУП, 2001. – 208 с.
193. Квіт С. Герменевтика стилю / Сергій Квіт. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2011. – 144 с.
194. Керекез Я. Художня література і селянський читач. – Критика. – 1929. – №12. – С.17-31.
195. Киричок П.М. Михайло Кропивницький: життя і творчість. – К.: Дніпро, 1968. – 150 с.
196. Кнабе Г. С. Проблема границ текста / Г. С. Кнабе // Природа и социум в системе культуры. Материалы международной научной конференции. – Киров, 1999. – С. 27-35.
197. Ковалів Ю. І. Літературна герменевтика: монографія / Ю. І. Ковалів; КНУТШ. – Київ: Київський університет, 2008. – 240 с.
198. Коган П. С. Пролог. Мысли о литературе и жизни. – Пг., 1915. – 58 с.
199. Кодзасов С. В. Голос: свойства, функции и номинации // Язык о языке / Под ред. Н. Д. Арутюновой. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 502-526.
200. Кожинов В. Зачем изучать литературное произведение? Методологические заметки // Контекст. – М.: Наука, 1974.
201. Козак С. Концепція Лесиного слова // Календар Благовіста. – Гурово-Ілавецьк, 1995.
202. Козлов А. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів. – К.: Вища школа, 1991. – 200 с.
203. Колегаева И. М. Текст как единица научной и художественной коммуникации. – Одесса: Ред.отдел обл.упр. по печати, 1991.
204. Колегаева И. М. Коммуникативная парадигма литературного произведения (культурологический аспект) // International Icientific Confernce. Linguarax VIII Unerso. – Kyiv, 2000. – Vol 3-B. – С. 547-553.
205. Колегаева І. М. Текстовая парадигма микро, -макро, -мега, -гипер- и просто текст // Записки з романо-германської філології. – 2008. – №20. – С. 70-79.
206. Колшанский Г.В. Коммуникативная функция и структура языка. – М.: Наука, 1984.
207. Колшанский Г. В. Контекстная семантика. – М.: Наука, 1980. – 149 с.
208. Колшанский Г. В. Паралингвистика. – М.: Наука, 1974.

209. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: [монографія] / Н. Х. Копистянська. – Львів: ПАІС. 2005. – 368 с.
210. Кореневич М. Маска справжня й уявна (Гротесковість драматургії Миколи Куліша) // Слово і час. – 2000. – №11. – С. 32-37.
211. Кореневич М. Типологія та поетика драм М. Куліша у контексті європейської «нової драматургії»: Автореф. Дис... канд. філол. наук. – К., 2001. – 18 с.
212. Корман Б. Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Борис Корман // Страницы истории русской литературы / Под ред. Д. Ф. Маркова. – Москва: Наука, 1971. – С. 199-207.
213. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.
214. Корман Б. О. О целостности литературного произведения / Б. О. Корман // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1977. – Т. 36. – № 6. – С. 508-513.
215. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк: Гомін України, 1970.
216. Костомаров М.І. Об историческом значении русской народной поэзии / Костомаров М.І.Слов'янська міфологія:вибрані праці з фольклористики й літературознавства / М. І. Костомаров. – К.: Либідь, 1947 – С.44 – 200.
217. Кочерга С. Mithos ex machine: До проблеми відчуження віри у п'єсі В. Винниченка «Пророк» // Винниченко і сучасність. – Сімферополь, 2000. – С. 181-182.
218. Красних В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 375 с.
219. Краус В. Методологические замечания к марксистской теории литературы, к структурализму в литературоведении и к рецептивной эстетике // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 428-445.
220. Крейдлин Г. Е., Чувилина Е. А. Улыбка как жест и как слово // Вопросы языкознания. – 2001. – № 4. – С. 66-93.
221. Криловець А. Художня філософія Лесі Українки. – Остріг, 1997.
222. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева.

- М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 656 с. (Серия «Книга света»).
223. Крістева Ю., Бахтин М. М. Слово, діалог, роман [Ел. ресурс] // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 427-457. Режим доступа: [www.libfl.ru mimesis/txt/kristeva_bahtin.pol](http://www.libfl.ru/mimesis/txt/kristeva_bahtin.pol)
224. Кротевич Є. Х. Мамонтов Я. А. // Театр. – 1940. – №6. – С. 29-31.
225. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі // Автореферат на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук. – К., 1997.
226. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1995.
227. Кузьма О. Екзистенціальна модель світу в драматургії Лесі Українки // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Івано-Франківськ, 2009.
228. Кузьмина Е. Психология свободы. Теория и практика. – СПб.: Питер, 2007.
229. Кузьмук Я. Онтологічний вимір творчості Лесі Українки // Леся Українка і національна ідея. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1997.
230. Кузякина Н. Украинская драматургия начала XX в. Пути обновления. – Л.: ЛГТИТМиК, 1978. – 86 с.
231. Кузякіна Н. Автопортрет, інтерв'ю, статті з історії і теорії драми; україністика, лесезнавчі і театрознавчі студії; русистика, компаративістика; рецензії; контроверсійна історія літературного процесу 1950-1990 рр. крізь призму незаангажованості та ідеологічно голобельної критики; спогади / Упорядник В. П. Сасенко. – Дрогобич: Відродження, 2010. – 575 с.
232. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. – К.: Радянський письменник, 1963. – 232 с.
233. Кулінська Л. У світі ідей та образів: Особливості поетики Лесі Українки. – К.: Наукова думка, 1971.
234. Курбан О. Базові способи аналізу соціальної комунікації // Вісник Книжкової палати. – 2014. – № 4.
235. Курбас Л. Театральне мистецтво // Молодий театр. – Київ: Мистецтво, 1991. – С. 35-45.
236. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту: Підручник для студ. філолог. спец. – 3-е вид. випр. – Одеса. Латстар, 2002. – 292 с.

237. Кухар Р. До джерел драматургії Лесі Українки. – Вікторія. – Ніжин, 2000. – 268 с.
238. Лакан Ж. Функция и поле речи в психоанализе – М.: ГНОСИС, 1995. – 192 с.
239. Ласло-Коцюк М. Леся Українка та Герхард Гауптман // *Anale Universitatii Bucuresti*. – Universitatii Bucuresti, 1971.
240. Ласло-Куцюк М. Автор і твір // Ласло-Куцюк М. Ключ до белетристики. – Бухарест: МУСТАНГ, 2000. – С. 42-57.
241. Левченко О. Європейські рефлексії української драми початку ХХ ст. Олександр Олесь // *Український театр ХХ ст.*. Ред. Н. Корнієнко та ін. – Київ: ЛДЛ, 2003. – С. 36-75.
242. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
243. Лісова Т. Функціонування ремарки в тексті драми Л. Андрєєва «Жизнь человека» // *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету.*; Філологічні науки. – Вип. 10. Т. 1. – Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2005. – С. 143-150.
244. Леся Українка. Новейшая общественная драма // Леся Українка. Зібрання творів: У 12-ти т. – Т. 8. – К., 1977.
245. Литературное произведение и читательское восприятие. – Калинин: КДУ, 1982. – 161 с.
246. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // *Вопросы литературы*. – 1968. – № 8. – С. 74-87.
247. Лихачев Д. С. Текстология. – М.: Наука, 1964.
248. Література. Театр. Суспільство. Збірник наукових праць/ За ред. О. Мішукова. – Херсон: Айлант, 2015.
249. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс / Р. Г. Гром'як, В. Т. Боднар, Р. А. Бубняк та ін. – Тернопіль: Підруч. і посіб., 2004. – 368 с.
250. Літературознавчий словник-довідник / Р. Г. Гром'як, Ю. І. Ковалів та інш. – К.: ВЦ «Академія», 1997.
251. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
252. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэзиях и поэзии. – СПб: Искусство, 1996. – С. 125.
253. Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х томах / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992.

254. Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. II. Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX века – Таллинн: Александра, 1992. – 463 с.
255. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. – С. 179.
256. Лотман Ю. М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума. – М.: Наука, 1977.
257. Лотман Ю. М. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры / Ю. М. Лотман // Вопросы языкознания. – М., 1963. – № 3. – С. 44-52.
258. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Сост. Григорьев Р. Г. – СПб: Академический Проект, 2002. – 544 с.
259. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М., 1970. – 384 с.
260. Лотман Ю. О мифологическом коде сюжетных текстов // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб: Искусство, 2000. – С. 670 – 673.
261. Лотман Ю. Текст у тексті / Ю. Лотман // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 428-441.
262. Лушникова Г. Интертекстуальність художнього твору. – 1995.
263. Мейзерська Т. Проблеми індивідуальної міфології (Т. Шевченко – Леся Українка) // Автореферат на здобуття вченого ступеня доктора філологічних наук. – К., 1997.
264. Майфет Г. Суть літературно-художньої творчості та її впливу на людину в освітленні рефлексології // Червоний шлях. – 1925. – № 3. – С. 165-188.
265. Макаров А. Людина Бароко // Сучасність. – 1993. – № 8.
266. Мальковская И. А. Знак коммуникации. Дискурсивные матрицы. – М.: КомКнига, 2005. – 240 с.
267. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса: Астропринт, 2006. – 352 с.
268. Малютіна Н. Теоретико-методологічні аспекти проблеми родо-жанрової динаміки в працях українських та зарубіжних літературознавців // Проблеми родо-жанрової динаміки української літератури. – Київ: Освіта України, 2011. – С. 5-25.

269. Малютіна Н. Драматургія жестів у п'єсах В. Винниченка // Проблеми сучасного літературознавства: зб. наук. праць / Відп. ред. Є. М. Черноіваненко. – Одеса: Астропринт, – Вип. 15. – С. 201-210.
270. Малютіна Н. Філософія часу в екзистенційному просторі драматичного діалогу «Три хвилини» // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Зб. наук, праць. – Рівне, 2001. – Вип. X, спеціальний.
271. Мамонтов Я. Драматургія Івана Тобілевича // Тобілевич І. (Карпенко-Карий). Твори в 6-ти т. – Т. 6. Біографія. Бібліографія. Архівні матеріали. / Ред. Я. Мамонтов. – Харків-Київ: Література і мистецтво, 1991. – С. 145-251.
272. Мамонтов Я. Трагікомедія – жанр нашого часу // Нове мистецтво. – 1928. – №4.
273. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900-1917) // Червоний шлях. – 1926. – №11-12. – С. 176-203.
274. Ман П. де Слепота и прозрение – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2002 – 257 с.
275. Матющенко А. Час героя: Українська драматургія першої третини ХХ століття. – К.: ПЦ «Фоліант», 2004. – 125 с.
276. Медведева Л. М. О типах речевых актов // Вестник Харьковского гос. ун-та. – 1989. – №339. – С. 42-46.
277. Мейерхольд В. О театре. – СПб. – 208 с.
278. Михайлов А.В. Варианты эпического стиля в литературе Австрии и Германии // А.В. Михайлов. Языки культуры: уч. пособие по культурологии // Предисл. С.С.Аверинцева. – М., 1997. – 346 с.
279. Михида С. Драми «Дисгармонія» та «Щаблі життя» В. Винниченка та проблеми «нової» моралі // Наукові записки кафедри української літератури. – Кіровоград, 1995. – Вип. 1. – С. 52-71.
280. Михида С. Психопоетика українського модернізму: проблема реконструкції особистості письменника / С. Михида. – Кіровоград: «Поліграф-Терція», 2012. – 352 с.
281. Михида С. Слідами його експериментів. Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії В. Винниченка: монографія / С.П.Михида. – Кіровоград.: Центрально-Українське видавництво, 2002. –192 с.

282. Мірошніченко П. Трансформація жанрових особливостей античної трагедії в українській літературі XIX – початку XX ст. – Автореф. дис...канд. філол. наук. – Запоріжжя, 2002. – 17 с.
283. Мірчук І. Історія української культури // Глобенко М., Петров В., Чижевський Д. Історія української літератури. Мірчук І. Історія української культури. – Мюнхен – Львів, 1944.
284. Мітосек З. Теорії літературних досліджень. – Сімферополь: Таврія, 2003. – С. 264.
285. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. – К.: Основи, 2002.
286. Мороз Л. З. Проблема конфлікту в драматургії // Нариси з історії української реалістичної драми другої половини XIX ст. – К.: Радянський письменник, 1961.
287. Мороз Л. З. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. – К., 1994. – 204 с.
288. Мороз Л. З. Нова реалістична драма в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 192-220.
289. Мороз Л. Про символізм в українській драматургії // Сучасність. – 1993. – №4. – С. 94-106.
290. Мороз М. Літопис життя і творчості Лесі Українки. – К.: Наукова думка, 1992.
291. Мороховский А. Н. К проблеме текста и его категорий // Текст и его категориальные признаки. – К.: Изд-во КГПИИЯ, 1989.
292. Мороховский А. Н. Экспликация некоторых исходных понятий стилистики в терминах структурной лингвистики // Проблемы лингвистической стилистики. – М.: МГПИ им. М.Тореза, 1969.
293. Музичка А. Леся Українка, її життя, громадська діяльність і поетична творчість. – Одеса: ДВУ, 1925.
294. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
295. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Наукова думка, 1981. – Кн. 1.
296. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» // Слово і Час. – 1997. – № 11-12.

297. Наливайко Д. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. – К.: Наукова думка, 1988.
298. Наливайко Д. Шарль Бодлер – поет скорботи та протесту // Бодлер Ш. Поезії. – К.: Дніпро, 1991.
299. Ненадкевич Є. На полі крові // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. – К.: Книгоспілка, 1924–1930. – Т. VIII.
300. Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана в історико-літературній перспективі // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. – К.: Книгоспілка, 1924–1930. – Т. VIII.
301. Нестеровський П. Хрестоматія з теорії драми: особливості драматургічного мистецтва в драматургічному розвитку. Від античних часів до початку XIX ст. – М.: Мистецтво, 1978. – 183 с.
302. Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позовах з Московщиною. – Л.: Каменяр, 1998. – 256 с.
303. Ницше Ф. Антихристиянин. Опыт критики христианства // Сумерки Богов. – М.: Издательство политической литературы, 1990.
304. Ницше Ф. Генеалогия морали. Памфлет // Ницше Ф. Собрание сочинений: В 2-х т. – М.: Сирин, 1991. – Т. 2.
305. Новиков А. Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку XX століття: монографія / А.В. Новиков. – Харків: Харківське історико-літературне товариство, 2015. – 412 с.
306. Нямцу А. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. – Чернівці: Рута, 1997.
307. Обломиевский Д. Французский символизм. – М.: Прогрес, 1973.
308. Овсяннико-Куликовский Д. Литературно-критические работы. В 2-х т. – Т. 1 – 235 с.
309. Онишкевич Л. «Пророк» – остання драма В. Винниченка // Слово. – Едмонтон, Альберта, Канада, 1973. – Збірник 5. – С. 204.
310. Онуфрієнко О. Дискурс національної ідентичності у творчому надбанні Лесі Українки // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Дніпропетровськ, 2000.
311. Опанасюк О. Художній образ: Структурна феноменологія і типологія форм. – Дрогобич: Коло, 2004.
312. Ортега-і-Гасет Х. Нові симптоми // Історія зарубіжної філософії XX ст. – К.: Довіра, 1993.

313. Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1986. – Вып. 17. – С. 22-129.
314. Павлик М. Про русько-українські народні читальні // Павлик М. Твори. – К.: Дніпро, 1985. – С. 159-284.
315. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999.
316. Павличко С. Теорія літератури. – К.: Основи, 2002. – С. 611-661.
317. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К.: Час, 1997. – 447 с.
318. Палійчук А. Комунікативні тактики інтимізації в англomовному художньому дискурсі (на матеріалі коротких оповідань). – С. 15-21.
319. Панченко В. Неубієнна література: дослідницькі етюди – К.: Твім. інтер, 2007. – 440 с.
320. Паньков А., Мейзерська Т. Поетичні візії Лесі Українки: Онтологія змісту і форми. – Одеса, 1996.
321. Папуша І. Modus ponens. Нариси з наратології / І. Папуша. – Тернопіль: Крок, 2013. – 260 с.
322. Петров В. Лісова пісня // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. - К.: Книгоспілка, 1924–1930. – Т. V.
323. Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. – М., 1961. – 120 с.
324. Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 623 с.
325. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения / Ч. С. Пирс. – М.: Логос, 2000. – 412 с.
326. Погребенник В. Ф. «Олітературнення» інонаціонального фольклору репрезентантами реалістичної поезії кінця XIX – початку XX ст. // Фольклористичні зошити. – 2002. – Вип. 5. – С. 111-112.
327. Поліщук Я. Інтуїтивний формалізм // Поліщук Я. Література як геокультурний проект. – К.: Академвидав, 2008. – С. 59-85.
328. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2002. – С. 265-377.
329. Поліщук Я. Неспівмірність світів. Проблема чоловічого і жіночого у драматичній поемі Лесі Українки «Одержима» // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: збірн. наук. праць. – Рівне, 2001. – Вип. X, спеціальний.

330. Потапова Р. К. Коннотативная паралингвистика. – М.: Наука, 1997. – 72 с.
331. Потебня А. А. Из записок по теории словесности / А. А. Потебня. – Харьков: Изд-во М. В. Потебни, 1905. – С. 10-13, 289.
332. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – К.: СИНТО, 1993. – 192 с.
333. Почепцов Г. Г. Имиджелогия. – М.– К., 2000.
334. Почепцов Г. Г. Коммуникативные технологии двадцатого века. – М.– К., 2000.
335. Почепцов Г. Г. Психологические войны. – М. – К., 2000.
336. Почепцов Г. Г. Теорія комунікації. – К.: Видавничий центр «Київський університет», 1999. – 308 с.
337. Працьовитий В. Українська драматургія 20-30-х років ХХ століття. Жанрова модифікація. – Львів: Ліга-Прес, 2001. – 132 с.
338. Про структуралізм – 1996.
339. Проблема автора в художественной литературе / Отв. ред. Б. О. Корман. – Воронеж, 1967. – Вып. 1. – 84 с.; 1969. – Вып. 2. – 92 с.; 1972. – Вып. 3. – 160 с.; 1974. – Вып. 4. – 115 с.; Ижевск, 1974. – Вып. 1 [5]. – 231 с. та ін.
340. Проблеми родо-жанрової динаміки української літератури: навч. посібник / за заг. ред. Н. П. Малютіної. – К.: Освіта України, 2011. – 296 с.
341. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1946.
342. Пропп В. Я. Морфология сказки. – М., 1968.
343. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. – М., 1976.
344. Пятигорский А. М. Некоторые общие замечания описательного рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. – М.: Наука, 1962.
345. Рассел Б. Історія західної філософії. – К.: Основи, 1995.
346. Речка А. Жанрова специфіка «драми для читання». Дис.канд... філолог. наук. – Київ, 2002. – 172 с.
347. Речка А. Художні функції ремарки в «драмі для читання» // Слово і час. – 2000. – №11. – С. 48-52.
348. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной. – М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. – 624 с.

349. Риффатер М. Критерии стилистического анализа / Мишель Риффатер // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. – М.: Прогресс, 1980. – С. 69-97.
350. Рікер П. Сам як інший. – К., 2000. – 458 с.
351. Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початку XX століть. – К.: Наукова думка, 1986. – 295 с.
352. Руденко, Сватко. Философия имени: В поисках новых пространств. – Харьков: ОКО, 1993.
353. Рулін П. Перша драма Лесі Українки // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. – К.: Книгоспілка, 1924-1930. – Т. V.
354. Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театального музею. – К., 1929. – №1. – 228 с.
355. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / Ф. де Сосюр. – К.: Основи, 1998. – 324 с.
356. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / Ф. де Сосюр. – К.: Основи, 1998. – 324 с.
357. Сакулин П. Н. Филология и культурология. – М. : Высш. шк, 1990. – 240 с.
358. Сахновський-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Л.: Искусство, 1969. – 231 с.
359. Сverbілова Т. Вічні поривання жанру містерії (Леся Українка та Леонід Андрєєв) // Слово і час. – 2002. – №2. – С. 3-40.
360. Сverbілова Т. Драматургія // Історія української літератури XX ст.. – У 2 кн. – К.: Либідь, 1998. – Кн. 1. – 464 с.
361. Сverbілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс – кати чи жертви? // Слово і час. – 1993. – №5. – С. 32-40.
362. Сverbілова Т., Малютіна Н., Скорина Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. – Черкаси, 2009. – 590 с.
363. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации [Монографическое учебное пособие]. – Киев: Изд-во укр. Фитосоциологического центра, 2002. – 336 с.
364. Сивокінь Г. Біографізм у методі сучасного літературознавства // Сучасність. – 1994. – №1. – С. 137-139.
365. Сивокінь Г. М. Одвічний діалог. (Українська література і її читач від давнини до сьогодні). – К.: Дніпро, 1984. – 255 с.

366. Сивокінь Г. М. У вимірах сприймання: Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К.: Фенікс, 2006. – 304 с.
367. Сивокінь Г. М. Художня література і читач. – К.: Наук. думка, 1971. – 148 с.
368. Сільський театр. – Харків: Рух, 1926. – С. 38.
369. Сінченко О. Комунікативні стратегії в теорії літератури: автор, текст, читач: Навчальний посібник. – К.: Логос, 2015. – 170 с.
370. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. – К: Фенікс, 2006.
371. Славінський Ян. До проблеми «мистецтва інтерпретації / Ян. Славінський; перек. із польс. та коментарі Олексія Сінченка // [http:// synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/71](http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/71)
372. Слюсарь А. О сюжетных мотивах в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина и «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя // Вопросы русской литературы. – Вып. 2 (40). – Львов, 1982. – С. 93-101.
373. Смирнов Б. Введение. Взаимодействие театра и литературы в зарубежном искусстве XX века // Зарубежное искусство XX века. Взаимоотношение театра и литературы. – Ленинград: ЛГИТМыК, 1981.
374. Смирнов И. П. Порождение интертекста. – СПб.: СПбГУ, 1995.
375. Смоленчук М. Степи полинові: роман // М. Смоленчук. – Кропивницький: Імекс-ЛТД, 2017. – 465 с.
376. Современная западная философия: Словарь. – М.: Наука, 1991.
377. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада-Инион, 1999. – 320 с.
378. Современный философский словарь. – М.: Академ. проект, 2004. – 864 с.
379. Соколянский М. Система жанров в драматургии Шекспира // Перечитывая Шекспира. – Одесса: Астропринт, 2000. – С. 29-43.
380. Соколянский М., Цыбульская В. Система жанров как литературоведческая категория // Zagadnienia rodzajow literackich, 1999. – Вип. 42. – Z. 1-2. – S. 7-23.
381. Ставицький О. До питання становлення естетичних поглядів

- Лесі Українки (кінець 80-х – початок 90-х років XIX ст.) // Вісник Київського університету. – К., 1958. – Вип. 1.
382. Ставицький О. Українська драматургія початку XX ст. – К.: Наукова думка, 1964. – 126 с.
383. Стайен Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: У 3 кн. – Львів: ЛНУ ім. Ів. Франка, 2003-2004. – Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. – Львів, 2004.
384. Стебельська А. «Лісова пісня» – серце творчості Лесі Українки // Аріядна Стебельська // Родина і Україна. – Вінниця Д.П. «Держ. картогр. ф-ка», – 2009. – С. 154 -160.
385. Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика. – М.: Наука, 1988.
386. Степанов Ю. С. Язык художественной литературы // ЛЭС. – М., 1998. – С. 608.
387. Сулима М. Вертеп у стильових шуканнях української літератури на зламних етапах її розвитку // Проблеми літературознавства і художнього перекладу. – Львів, 1997. – С. 147-154.
388. Сулима М.М. Українська драматургія XVII – XVIII ст. – К.: ПЦ «Фоліант», ВД «Стилос», 2005. – 368 с.
389. Тамарченко Н. Методологические проблемы теории жанра и рода в поэтике XX века // Теория литературы. Роды и жанры. – М., 2003.
390. Тамарченко Н. Теоретическая поэтика: понятия и определения. – М.: РГГУ, 2002. – 467 с.
391. Танюк Л. Коментар. Л.С.Танюк / Куліш М. Твори [у 2т.] -К.:Дніпро, 1990. – Т.2 П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника. / [упор.Л.С.Танюка]. – С. 754-875.
392. Тарасов Е.Ф. Статус и структура теории речевой коммуникации // Проблемы психолингвистики. – М., 1975. – С. 139-150.
393. Теоретико-литературный итог XX века. Т. 4 Читатель: проблема восприятия / Редкол.: С. А. Макуренков (отв. ред.), С. Г. Бочаров, В. П. Большаков, А. В. Марко и др. – М.: Праксис, 2005. – 592 с.
394. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / Під ред.. В. Моренця. – Київ: Києво-Могилянська академія, 2008. – 531 с.
395. Тодоров Ц. Поэтика / Пер. А. К. Жолковского // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 37-113.
396. Тодоров Цв. Поняття літератури та інші есе. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – 162 с.

397. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследование в области мифопоэтического. – М., 1995. – 279 с.
398. Тураева З. Я. Лингвистика текста. Текст: Структура и семантика [Учебн. пособие] / Изд-е 2-ое / З. Я. Тураева. – М.: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2009. – 144 с.
399. Тхорук Р. До питання інтертексту «Одержимої» Лесі Українки // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: 36. наук, праць. – Рівне, 2001. – Вип. X, спеціальний.
400. Тхорук Р. Комедії В. Винниченка // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Рівне, 2002. – Вип. XII – С. 58-72.
401. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – 572 с.
402. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. – М.: Советский писатель, 1965. – 303 с.
403. Тюпа В. Художественность литературного произведения. – Красноярск: Изд-во Красноярского университета, 1987. – 224 с.
404. Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство [Збірник наук. праць]. – Рівне, 2001. – Вип. X, спеціальний.
405. Фарино Е. Введение в литературоведение: учебное пособие / Е. Фарино. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
406. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. Изд 3-е. – М.: КомКнига, 2007. – 250 с.
407. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – С. 16-20.
408. Федоров В. В. Три лекции об авторе / В. В. Федоров. – Донецк: ООО «Юго-Восток, ЛТД», 2002. – 86 с.
409. Федоров В. О. О природе поэтической реальности. – М.: Советский писатель, 1984. – 164 с.
410. Филипович П. Леся Українка // Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991.
411. Филипович П. Образ Прометея у творах Лесі Українки // Филипович П. П. Літературно-критичні статті. – К., 1991.
412. Филипович П. Соціальне обличчя українського читача 30-40 рр. XIX в. (Нарис перший) // Филипович П. П. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – С. 17-32.

413. Филипович П. У пущі // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. – К.: Книгоспілка, 1924-1930. – Т. IX.
414. Фиш С. Почему никто не боится В. Изера // Вестник Московского университета. – Серия 9. – Филология. – М., 1997. – № 5. – С. 86-102.
415. Фізер І. М. Американське літературознавство: історико-критичний нарис. – К.: Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2006. – 106 с.
416. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакритичне дослідження. – К.: Вид. дім «KM Academia», 1993. – 112 с.
417. Франко І. Зібран. творів у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 26. Літературно-критичні праці (1876- 1885). – 459 с.
418. Франко І. З секретів поетичної творчості. – К.: Рад. письменник, 1969. – 190 с.
419. Фреге Г. Смысл и денотат / Г. Фреге. // Я иду на занятия... Семиотика. Хрестоматия. – М.: Изд-во Ипполитова, 2005. – С. 43-66.
420. Фридьева Н. Читатель киевских политпросветских библиотек в 1926 / 27 г. // Красный библиотекарь. – 1928. – № 2. – С. 51-64.
421. Фромм Э. Бегство от свободы // Фромм Э. Бегство от свободы. Собрание сочинений. – М., 1990.
422. Фуко М. Археологія знання / М. Фуко. – К.: Основи, 2003. – 326 с.
423. Хабермас Ю. Первым почувать важное. Что отличает интеллектуала // <http://www.40a.kiev.ua/ideas/society>.
424. Хайдеггер М. Путь к языку // Онтологическая проблематика языка в современной западной философии. – М.: Наука, 1975. – Ч.1
425. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 80-104.
426. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Проблема человека в западной философии – М., 1988.
427. Харченко А. Неволя і руїна // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. – К.: Книгоспілка, 1924-1930. – Т. V.
428. Хейзинга Й. Осень Средневековья. – М., 1988.
429. Хмель В. Роздвоєння особистості як трагедія української людини // Леся Українка і національна ідея. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1997.
430. Хороб С. На літературних теренах. – Івано-Франківськ, 2006. – 410 с.

431. Хороб С. Українська драматургія крізь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми). – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999.
432. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX ст. Неоромантизм, символізм, експресіонізм. – Івано-Франківськ: Плай, 2002.
433. Хорошков М. Літературна діяльність другої половини XIX ст. як спосіб генерування нових мистецьких ідей / М. Хорошков // Вісник Маріупольського гуманітарного університету. Серія : Філологія. – Маріуполь, 2012. – Вип. 6. – С. 95-111.
434. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М. Б. Храпченко. – М.: Советский писатель, 1970. – 392 с.
435. Хренов Н. Социальная психология искусства. Теория. Методология. История. М., 1988.
436. Царик Д. Типология неоромантизма. – Кишинев, 1985.
437. Чанишева З. З. Лексические средства обозначения паралингвистических компонентов речи в современном английском языке: Автореф. дис.... канд. филол.наук. – М., 1979. – 20 с.
438. Чанышева З. З. Взаимодействие языковых и неязыковых факторов в процессе речевого общения. – Уфа: Издание Башкирского университета, 1984. – 80 с.
439. Чернова І. Еволюція проблематики і поетики у драматургії Л. Старицької-Черняхівської. – Дис...канд. філ. наук. – К., 2002. – 204 с.
440. Чирков А. Эпическая драма (Проблема теории и поэтики). – К.: Вища школа, 1988. – 145 с.
441. Чопик Р. Переступний вік. – Львів - Івано-Франківськ: Лілея, 1998.
442. Чучмарів З. Спроба експериментальної художньої критики // Червоний шлях. – 1925. – № 11-12. – С. 176-212.
443. Шамота М. Читач і літературний процес // Вітчизна. – 1976. – №2. – С. 67-79.
444. Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя: У 2-х т. – Х., 1998. – Т. 1.
445. Шиллер Ф. Естетика. – К.: Мистецтво, 1974.
446. Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська й українська літератури нової доби. – К.: Факт, 2004.

447. Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.: Сов. писатель, 1983. – 383 с.
448. Шляхова Н. Концепт «автор» у літературознавчому дискурсі // Філологічні семінари. Понятійний апарат сучасного літературознавства: «своє» й «чуже». Вип. 10. – К.: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2007. – С. 119-126.
449. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – Москва: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
450. Шопенгауер А. Мир как воля и представление. – М.: Республика, 1993.
451. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. В. Ивашкин. – М., 1994. – С. 143-144.
452. Шоу Б. О драме и театре. – М.: Изд-во иностранной лит., 1963. – 600 с.
453. Штейн А. На вершинах мировой литературы. – М.: Художественная литература, 1988.
454. Шубравська О. Фольклорні елементи у п'єсах І. І. Карпенка-Карого // Народна творчість та етнографія. – 1989. – №1. – С.41-46.
455. Шумило Н. Гармонійне і дисгармонійне в українській літературі початку ХХ ст.: Володимир Винниченко і сучасники // Київська старовина. – 1998. – №5. – С. 124-131.
456. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
457. Шюккинг Л. Социология литературного вкуса. – Л.: Academia, 1928. – 146 с.
458. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У.Эко. – ТООТК «Петрополис», 1998. – с. 42.
459. Элиот Т.-С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы ХІХ-ХХ века. – М.: Мысль, 1987.
460. Якобсон Р. Вопросы поэтики. / Постскрипtum к одноимённой книге. // Роман Якобсон. Работы по поэтике. / Сост. д. ф. н. М. Л. Гаспарова: Вступ. ст. д. ф. н. Вяч. В. Иванова. – М., 1987 – 480 с.
461. Якобсон Р. О. Язык в отношении к другим системам коммуникации // Избранные работы. – М.: Прогресс, 1985. – С. 319-330.
462. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. – К.: Критика, 2006.

463. Якубський Б. В дому роботи – в країні неволі // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. - К.: Книгоспілка, 1924-1930. – Т. VI.
464. Якубський Б. Йоганна, жінка Хусова // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. - К.: Книгоспілка, 1924-1930. – Т. VIII.
465. Якубський Б. Лірика Лесі Українки на тлі форм української поезії // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. - К.: Книгоспілка, 1924-1930. – Т. II.
466. Якубський Б. Оргія // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. – К.: Книгоспілка, 1924-1930. – Т. XI.
467. Якубський Б. Поема надмірного індивідуалізму // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. –Х. - К.: Книгоспілка, 1924-1930. –Т. V.
468. Якубський Б. Творчий шлях Лесі Українки // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. - К.: Книгоспілка, 1924-1930. – Т. I.
469. Якубський Б. Адвокат Мартіан // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. - К.: Книгоспілка, 1924-1930. – Т. IX.
470. Ямпольський І. Три хвилини // Леся Українка. Твори: У 12-ти т. – Х. - К.: Книгоспілка, 1924-1930. – Т. VI.
471. Ясперс К. Духовна ситуація часу // Зарубіжна філософія ХХ століття. – К.: Медокол, 1993.
472. Яус Х. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Г. Р. Яус; з нім. пер.: Роксоляна Свято і Петро Тарашук. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. – 622 с.
473. Яусс Г. Естетичний досвід та літературна герменевтика // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1997.
474. Яусс Х. Р. К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. – 1994. – № 12. – С. 97-106. 36.
475. Allwood J. On the analysis of communicative action. – Gothenmburg, 1978.
476. Bachtin M. Problemy literatury i estetyki / Przet. W. Grajewski. - Warszawa, PIW, 1982. - S. 105-106.
477. Baker L.L. Communication. – Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1984
478. Barthes R. The Death of the Author // Image – Music – Text. – London: Fontana, 1977. – S. 148.
479. Belcerzan E. Sprzecznościowa koncepcja literackosci// Sporne I bersporne problem współczesnej wiedzy o literaturze, pod red. W. Boleckiego I R. Nyera. – W.-wa, 2002.

480. Birdwhistell R.L. Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication. – Philadelphia, 1970. – 338 p.
481. Culler J. Presupposition and Intertextuality // MLN. – 1976. – Vol. 91. – N 6: Comparative Literature. – P. 1380-1396.
482. Czarnecka M. Wieszczycki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004.
483. Deleuze G. Nietzsche i filozofia. – Warszawa, 1993. – 112 s.
484. Derrida / Pozycje / Przel. A. Dziadek. – Bytom: FA-Art, 1997. – S. 3 - 4.
485. Derrida J. Of Grammatology / Trans. G. Ch. Spivak. – Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976. – P. 14.
486. Dijk T.van Strategies of Discourse Comprehension. – New York: Academic Press, 1983.
487. Fetterley J. The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction. – Bloomington: Indiana University Press, 1978. – 224 p.
488. Genette G. Introduction à l'architexte. – Paris, 1979.
489. Genette G. Polimpsestes. La littérature au second degré. – Paris, 1982.
490. Gindin S. I. What is Text as a Basic Notion of Text Linguistics // Janos S. Petofi (ed.), Text vs Sentence. – Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1981. – P. 107 - 111.
491. Glass H. Die ukrainische geistig-politische Situation und Lesja Ukrainka // Lesja Ukrainka und die europäische Literatur / Herausgegeben von Bojko-Blochyn Jurij, Hans Rothe, Fridrich Scholz. – Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag, 1994.
492. Głowiński M. Cztery typy fikcji narracyjnej // Teoretycznoliterackie tematy I problem. – Wrocław. – W.-wa. – Kraków: ZNIO, 1986. – S. 25-34.
493. Głowiński M. Groteska. – Gdańsk, 2003.
494. Głowiński M., Okopień-Sławińska J. Zarys teorii literatury. – W.-wa: WSP, 1991. – 542 s.
495. Grosse E.U. Text und Kommunikation. – Stuttgart: Kohlhammer, 1976.
496. Hennequin E. La Critique scientifique. – Paris, Perrin, 1888. – 246 p. Пер. рос.: Геннекен Э. Опыт построения научной критики (Эстопсихология). – СПб.: Изд. ж. «Русское богатство», 1892. – 122 с.
497. Intertextuality: New Perspectives in Criticism / edited by Jeanine

- Parisier Plottel, Hanna Kurz Charney New York Literary Forum, 1978 – 306 p.
498. Jrondi P. Teoria nowoczesnego dramatu 1880/1950. – W-wa.: PIW, 1976. – 1965.
 499. Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama. – München, 1992. – 228 p.
 500. Kriteva J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // Critique. – 1967. – Vol. 33. – № 239. – P. 438-465.
 501. Kriteva J. La révolution du langage poétique: L'Avant-garde à la fin du dix-neuvième siècle: Lautréamont et Mallarmé. – Paris, Seuil: coll. Tel Quel, 1974 – 633 p.
 502. Kriteva J. Le texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle. – La Haye/Paris, Mouton, 1970. – 209 p.,
 503. Kriteva J. Problemes de la structuration du texte // Nouvelle Critique. – 1968. – Novembre. – P. 55-64.
 504. Lenegre E. Biological Foundation of Language. – №8, 1967.
 505. Lijbaszewska A. Zycie – smierci doskonalosc. Międzopolska antropologia smierci i literacki swiat wartosci. – Krakow, 1995.
 506. Lefevre A. Systemy zmian ewolucji Relatywizm historyczny a ładowanie gatunku // Pamiętnik literacki. – 1989. – Z. 2. – S. 247 – 263.
 507. Markiewicz H. Główne problemy wiedzy o literaturze. – Krakow, 1996.
 508. Martuszevska A., Pyszny J. Romanse z różnych sfer. – Wrocław: WUW, 2003. – 220 s.
 509. Matusiak A. W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy «Młodej Muzy». – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
 510. Miodonska-Brookes E., Kulawik A., Tatara M. – Zarys poetyki. – W-wa.: PWN, 1978. – 566 s.
 511. Mortensen C.D. Communication: the study of human interaction. – N.Y., 1972.
 512. Myers G. E., Myers M. T. The dynamics of human communication a laboratory approach. – N.Y., 1980.
 513. Mykarovsky J. Studie z estetiky. – Praha, 1966.
 514. Nycz R. Tekstowy Świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. – Kraków: Universitas, 2000. – 348 s.
 515. Olszewska M. "Tragedia chłopska" od W. L. Anczyca do K. H. Rostworowskiego. – Warszawa: WPNW, 2001. – 375 s.

516. Opacki I. Ewolucje balladowej opowiesci. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1882-1920. – Lublin: KUL, 1961. – 97 s.
517. Opacki I. Krzyzowanie si\$ postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji // Problemy teorii literatury. Ser. 1. – Wroclaw. – W.-wa – Kraków..., 1987. – S. 131-167.
518. Ostrowski W. Melodrama. Materiały do Słownika rodzajów literackich // Zagadnienia Rodzajów literackich. – 1997. – t. 40, z. 1-2. – S. 190-199.
519. Pavis P. Słownik terminów teatralnych. – Wroclaw: ZNO, 2002. – 719 c.
520. Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse. – München, 1997. – 285 p.
521. Piwiriska M. Romantyczna nowa tragedia // Studia romantyczne. – 1973. – S. 109-157.
522. Poyatos F. Problems and Challenges of Nonverbal Communication // Nonverbal Communication and Translation. – Amsterdam / Philadelphia, 1997. – P. 11-29
523. Ratajczakowa D. Drogocenny mit tragedii // Miedzy teatrem a literatura. – Wroclaw: ZNO, 2004. – S. 97-116.
524. Ratajczakowa D. Komedia w epoce Młodej Polski // Stulecie Młodej Polski. – Kraków: Universitas, 1995. – S. 519-531.
525. Ratajczakowa D. Polska tragedia neoklasycystyczna. – Wroclaw – W.-wa – Kraków: ZWJO, 1988. – 397 s.
526. Rawinski M. Medzy misterium i farsa. Polska dramaturgia mi\$dziwojenna w kontekście europejskim. – Lublin: WUMCS, 1986. – 263 s.
527. Reader-response criticism: From Formalism to Post-Structuralism / Ed. Jane P. Tompkins. – Baltimore: John Hopkins University Press, 1980. – 275 p.
528. Richmond V. P., McCroskey J.C. Non-verbal Behavior in Interpersonal Relations. – Boston: Pearson Education, Inc, 2004. – 350 p.
529. Riffaterre M. La syllipse intertextuelle // Poetique. – 1979. – № 40. – P. 496.
530. Riffaterre M. La trace de l'intertexte // La Pensée. – 1980. – № 215. – P. 4-18.
531. Riffaterre M. Sémiotique intertextuelle: L'interprétant // Revue d'Esthétique. – 1979. – № 1-2. – P. 128-150.
532. Rusek M. Jednoaktówka w Młodej Polsce. Z dziejów formy dramatyczno-teatralnej. – Krakow, 1998. – 321 s.

533. Schücking L. L. Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. – München: Rösl, 1923. – 150 p.
534. Shondi P. Das lyrische Drama des Fin de siècle. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. – 532 S.
535. Skuczynski J. Misterium teatralne Mickiewicz i inne. – Toruń: WU, 2000. – 291 s.
536. Skwarczyńska S. Un problème fondamental méconnu de la genologie // *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. – 1966. – t. 8. 5 – S. 22-26.
537. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. – W-wa: PAX, 1965. – T. III. – 412 s.
538. Skwarezyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. – W-wa: PAX, 1965. – T. III. – 412 s.
539. Skwarezyńska S. Sytuacja w poetyce określenia „poemat” // *Pomiedzy historyk a teoria literatury*. – W-wa: IWP, 1975. – S. 169-176.
540. Ślawińska I. Główne problemy struktury dramatu // *Problemy teorii dramatu i teatru*. – Wrocław: WUW, 2003. – T. I. – S. 84-101.
541. Ślawińska I. Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie. – Kraków, 1960. – 294 s.
542. Ślawińska I. Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu. – Toruń, 1948. – 170 s.
543. Ślawiński I. Synchronia i diachronia w procesie historyczno-literackim // *Ślawiński I. Prace wybrane*. – Kraków: Universitas, 1998. – T. 2. – S. 11-32.
544. Słownik dramatu nowoczesnego i najnowsze / red. J. P. Sarrazak. – Kraków: KA, 2007. – 195 s.
545. Stoff A. Formy wypowiedzi dramatycznej. – Toruń: UMK, 1985. – 310 s.
546. Świontek S. Dialog. Dramat. Metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego. – W-wa: OWE, 1999. – 178 s.
547. Szondi P. Teoria nowoczesnego dramatu 1880/1950. – W-wa: PIW, 1976. – 156 s.
548. Szturc W. Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku. – Kraków: Homini, 1999. – 276 s.
549. Tańska Instytucja Zwana literaturą Z. J. Derrida, Rorty D. Attridge // *Tempicki Z., Skwarczyńska S. Feliks Vodička: Jan Mukařovský „Ostrukturalizm”* – 1996.
550. Taborski R. W kręgu młodopolskiego dramatu i teatru. Dwa szkice. – Kielce, 1991. – 163 s.

551. The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation / edited by Susan R. Suleiman and Inge Crosman [Wimmers]. – Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1980. – VIII, 441 p.
552. Thompson John B. Studies in the Theory of Ideology. - Cambridge: Polity Press, 1984. - P. 180 -181
553. Todorov Tz. O pochodzeniu gatunkow // Pamietnik Literacki. – 1979. – Z. 3. – S. 307-321.
554. Truskolaska A. Mlodopolska ekspansja poj^cia “misterium” // Wsrod mitow teatralnych Mlodej Polski. – Krakow: WL, 1983. – C. 278-305.
555. Trzynadlowski I. O zjawiskach miedzygatunkowych w utworach literackich // Zagadnienia rodzajow literackich. – 1962. – z. 8. – S. 147-150.
556. Ubersfeld A. Lire le theatre III. Le dialogue de theatre. – Paris : Belin, 1996. – 217 s.
557. Veretelnik R. A Feminist Reading of Lesia Ukrainka's Dramas. – Manucrypt of PhD. – Univ. of Ottawa, 1989.
558. Wachocha Ewa. Aktor i dramat. – Katowice: WUS, 1999. – 140 c.
559. Waligora J. Kategoria narratora w dramacie mlodopolskim // Stulecie Mlodej Polski. – Krakow: NJ, 1995. – s. 581-595.

ДОСЛІДЖУВАНИЙ МАТЕРІАЛ

1. Винниченко В. Твори. – К.: Книгоспілка, 1928. – Т. XIII. Драматичні твори. Чорна Пантера і Білий Медвідь. Натусь. Дочка жандарма. – 201 с.
2. Винниченко В. Твори. – Харків – Київ: Рух, 1926. – Т. IX. Драматичні твори. Дисгармонія. Щаблі життя. – 178 с.
3. Винниченко В. Твори. – Харків. – Київ: Рух, 1926. – Т. XII. Драматичні твори. Брехня. Співочі товариства. – 177 с.
4. Винниченко В. Між двох сил. Драма на 4 дії. – К.: Відень, 1919. – 136 с.
5. Вишня О. Вій (за М. Гоголем і М. Кропивницьким: музичний гротеск на 4 дії зі співами, танцями, з горілкою, з чим хочете). – Харків: ДВУ, 1925.
6. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наукова думка, 1996. – 699 с.
7. Вороний М. Український альманах // М. Вороний. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – Київ: Наукова думка, 1996. – С. 472.
8. Гак А. Від Гуляй-Поля до Нью-Йорку. Спогади. – Новий Ульм, 1973. – 328 с.
9. Гак А. Кохання в мішках (різдвяна ніч). Жарт на 1 дію. – Львів, 1931.
10. Гак А. Міжпланетні люди. Фейлетони. – Новий Ульм, 1947. – 31 с.
11. Гак А. На двох трибунах. Оповідання та фейлетони. – Новий Ульм – Філадельфія, 1966. – 319 с.
12. Гоголь – Старицький – Гак. Сорочинський ярмарок. Комедія на 4 дії. Харків, Кооперативне видавництво «Рух», 1927, ч. 2. – 86 с.
13. Карпенко-Карий І. Хазяїн: Драматичні твори. – Харків: Фоліо, 2006. – 317 с.
14. Карпено-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: В 3 т./ Передм. П. М. Киричка. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 3. Драматичні твори – 389 с.
15. Карпено-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: В 3 т./ Передм. П. М. Киричка. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 1. Драматичні твори – 439 с.
16. Карпено-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: В 3 т./ Передм. П. М. Киричка. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 2. Драматичні твори – 351 с.
17. Кропивницький М. Твори. В 6 т. Вступна стаття Івана Пільчука. – Київ.: Держлітвидав України, 1958-1960.

18. Кротеви́ч Є. Секретар прем'єр-міністра. Драма на 4 дії. – Харків-Київ, 1923. – 71 с.
19. Кротеви́ч Є. Сантима́нтальний чорт. Жарт-сати́ра на 3 дії з прологом. – Харків-Київ: Книгоспілка, 1923. – 71 с.
20. М.Б. Сорочинський ярмарок. Комічна оперетка на 4 дії. Сюжет запозичено у М. Гоголя. – Коломия, 1932.
21. Мамонтов Я. Драматичні етюди. – К.: Держвидав України, 1922. – 44 с.
22. Мамонтов Я. А. Твори /Упор. Ю. Г. Костюк. – Київ: Дніпро, 1988. – 557 с.
23. Мамонтов Я. Драматичні твори. – Київ: Художня література, 1962. – 580 с.
24. Мамонтов Я. На театральних роздоріжжях. Публіцистика. – Харків: Книгоспілка, 1925. – 64 с.
25. Мамонтов Я. Під молотом доби // На театральних роздоріжжях. – Харків, 1925.
26. Мамонтов Я. Республіка на колесах // Мамонтов Я. Твори. – К.: Держлітвидав України, 1962. – С. 219-272.
27. Мамонтов Я. Чернець. П'єса у 2-х одмінах. – Харків: Рух, 1925.
28. Олесь О. Твори. В 2 т. – Київ: Дніпро, 1990. – Т. 1. – 959 с.
29. Олесь О. Твори. В 2 т. – Київ: Дніпро, 1990. – Т. 2: Драматичні твори. Проза. Переклади. – 683 с.
30. Старицька-Черняхівська Л. Nocturno // Сяйво, 1913. – Ч. 1. – С. 10-13.
31. Старицька-Черняхівська Л. Крила. Буденна драма на IV дії // Літературно-науковий вісник. – 1913. – Т. 64. – Кн. X, XI. – С. 71-112, 217-257.
32. Старицька-Черняхівська Л. М. Вертеп. Старинна містерія на нові теми // Рада. – 1907. – №1. – С. 2-3.
33. Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари (упоряд. Ю. М. Хорунжий). – К.: Наукова думка, 2000. – 848 с.
34. Старицький М. Поетичні твори. Драматичні твори. – К.: Наукова думка, 1987. – 572 с.
35. Старицький М. Твори: В 6 т. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 2. – 575 с.
36. Старицький М. Твори: В 6 т. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 3. – 527 с.

37. Старицький М. Твори: В 6 т. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 4. – 688 с.
38. Українка Л. Зібрання творів у 12 т. – Київ: Наукова думка, 1975. – Т.1. – 438 с.
39. Українка Л. Зібрання творів у 12 т. – Київ: Наукова думка, 1975. – Т.3. Драматичні твори (1886-1906) – 400 с.
40. Українка Л. Зібрання творів у 12 т. – Київ: Наукова думка, 1976. – Т.4. Драматичні твори (1907-1908) – 348 с.
41. Українка Л. Зібрання творів у 12 т. – Київ: Наукова думка, 1976. – Т.5. Драматичні твори (1909-1911) – 333 с.
42. Українка Л. Зібрання творів у 12 т. – Київ: Наукова думка, 1976. – Т.6. Драматичні твори (1911-1913) – 413 с.
43. Українка Л. Зібрання творів у 12 т. – Київ: Наукова думка, 1976. – Т.8. Літературно-критичні та публіцистичні статті. – 316 с.
44. Українка Л. Зібрання творів у 12 т. – Київ: Наукова думка, 1978. – Т.10. Листи (1876-1897) – 543 с.
45. Улагай-Красовский Л. Вій: Фантастичне видовище на 4 дії з інтродукцією. – Харків: Рух, 1926. – 97 с.
46. Черкасенко С. Жарт життя. – К., 1908. – 56 с.
47. Черкасенко С. Страшна пімста: Драма-казка на 4 карт. З прологом і апофеозом. – Вік. – Мон. 1930. – 37 с.
48. Черкасенко С. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1.

УДК 821.161.2-2.09:81'42:316.774 "188/192"
С 389

СИНЯВСЬКА ЛЕСЯ ІВАНІВНА

**УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ КІНЦЯ ХІХ –
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ:
КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ**

монографія

Підписано до друку 28.03.2019 р.
Формат 60х84/16. Гарнітура Times
Папір офсетний. Друк офсетний. Ум.
друк. арк. 17,55. Зам. 1589.
Тир. 300 прим.

Видавництво КП ОМД (Свід. ДК
№774 від 17.01.2002 р.)
Надруковано в КП «Одеська міська
друкарня» 65012, Одеса, вул.
Пантелеймонівська, 17.