

# НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ

---

ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА

СИНЯВСЬКА ЛЕСЯ ІВАНІВНА

УДК 821.161.2-20981 42316774''188 /192''

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

10.01.01 – українська література

### АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора філологічних наук

Київ – 2019

Дисертацією є монографія.

Робота виконана на кафедрі зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова Міністерства освіти і науки України.

Науковий консультант: доктор філологічних наук, професор,  
**ПОГРЕБЕННИК Володимир Федорович**,  
Київський національний педагогічний університет  
імені М. П. Драгоманова,  
завідувач кафедри української літератури

Офіційні опоненти:

- доктор філологічних наук, професор  
**БОНДАРЕВА Олена Євгеніївна**,  
Київський університет імені Бориса Грінченка,  
проректор з науково-методичної, соціально-  
гуманітарної роботи та лідерства;
- доктор філологічних наук, професор  
**КОГУТ Оксана Володимирівна**,  
Івано-Франківський національний технічний  
університет нафти і газу,  
завідувач кафедри філології та перекладу;
- доктор філологічних наук, доцент  
**ВАСИЛЬЄВ Євген Михайлович**  
Рівненський державний гуманітарний університет,  
завідувач кафедри теорії та історії світової літератури

Захист відбудеться "\_\_\_\_" грудня 2019 р. о 10-00 на засіданні спеціалізованої вченої ради Д.26.178.01 в Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (01001, м. Київ, вул. Грушевського, 4).

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (01001, м. Київ, вул. Грушевського, 4).

Автореферат розісланий "\_\_\_\_" жовтня 2019 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради

О. О. Матвеева

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми дослідження.** Упродовж останніх десятиліть спостерігається зростання зацікавленості дослідників феноменом комунікації, хоча він давно вже став предметом міждисциплінарного знання. Комунікацію вивчають у лінгвістиці, біології, педагогіці, політології, психології, соціології, філософії, літературознавстві, що вимагає уточнення термінології, зіставлення різних підходів, виявлення у них спільних та відмінних рис.

Драма як жанр літератури, в якому герої, їх характери і погляди, стосунки, суперечності і конфлікти проявляються передусім у персонажному і частково авторському мовленні, виступає особливо цікавим об'єктом для комунікативного аналізу. Мовлення персонажа у драмі самоцінне, адже виражає інтенції мовця (й автора, що стоїть за ним). Завдяки слову/мовленню реципієнт (читач драми, а в театрі глядач) здатен зрозуміти твір, і 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.

Специфіка драми як особливого виду художньої комунікації передбачає своєрідну методику дослідження такого тексту. Зокрема, правомірно 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 включає мовленнєву та соціальну взаємодію комунікантів, позалітературні та позамовні фактори, вербальну та невербальну сторони драматургічного тексту. При розширенні 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 є неоднорідним як за віковим складом, так і за соціальним станом, за рівнем освіти і культури. Драматургічна дія, яка має заволодіти глядачем-адресатом, – це, в першу чергу, передусім взаємодія 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 інтенція автора зумовлює вибір комунікативної стратегії, яка забезпечує оптимальну реалізацію цієї інтенції для досягнення конкретної мети. Комунікативна стратегія передбачає вибір і контроль дієвих способів побудови драматургічного тексту, його трансформації, видозміни в певній ситуації, рух драматичної дії, принципи архітектоніки, візію світу, формування висловлювання як відкритого мовного коду, орієнтацію на експеримент з формою, прагнення відходу від традицій.

Драматургічний твір як реалізація художньої комунікації ще не був предметом спеціального літературознавчого вивчення, що дає підставу вважати наше дослідження актуальним. Ця проблема, безумовно, є досить складною та масштабною, потребує різнобічної розробки, а отже, цілої низки спеціальних наукових досліджень.

Досліджувана наукова проблема є вагомою та актуальною для вирішення комплексу питань розвитку драматургії початку 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" тощо;

- 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.

Ураховуючи історію вивчення драми як роду літератури, де науковцями виокремлюються два підходи до її дослідження – театрознавчий та літературознавчий, – останній обираємо предметом нашого дослідження. Він передбачає вивчення драматичного твору незалежно від його сценічної інтерпретації. З позицій історизму в теорії драми можна визначити три напрямки: 1) теорія драми, яка веде до катарсису й катастрофи. Саме в такому напрямку досліджували драму Аристотель, Ф. Шиллер, Ф. Ніцше, Л. Віготський; 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 специфічних сторін художньої цілісності і поетики драматургічного висловлювання. З такого погляду драму досліджували І. Франко, Леся Українка, Т. Гундорова, Л. Дем'янівська, Л. Мороз.

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

На початку XX ст. поширюються тенденції епізованої драми, насиченої прийомами, властивими розповідним, наративним жанрам. Ще у середині 70-х років XX ст. визнання художнього твору мовленнєвою комунікацією, типом (різновидом) комунікативного висловлювання викликало суперечки і сумніви. На початку ж XXI 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.

Тому аналіз творів українських драматургів кінця XIX – початку XX століття та 10-20-их років XX століття, здійснений на текстовому, жанровому, образотворчому, поетологічному рівні з позицій комунікативістики дає змогу виявити та встановити специфіку комунікативних стратегій, створити їхню типологію.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дослідження виконано на кафедрі зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова в руслі наукової теми № 175 "Поетика художніх форм західноєвропейських літератур та літератур американського континенту в контексті художньо-естетичних епох та напрямів" (державний реєстраційний номер 0107U010631), теми № 246 "Сучасні системи аналізу зарубіжної літератури" (державний реєстраційний номер 0113U002689). Тему дисертації затверджено Вченою радою Одеського національного університету імені І. І. Мечникова 28.05.2013 р. (протокол № 9) і бюро Наукової ради Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України "Класична спадщина та сучасна художня література" (протокол № 1 від 11. 06. 2019).

**Мета та завдання роботи.** Метою роботи є (на основі досліджень літературознавців, театральних критиків, фахівців з теорії комунікації) розкриття особливостей стратегій української драматургії кінця XIX – початку XX ст. як комунікативного феномену.

Головна мета роботи – дослідження арсеналу й мистецької ефективності комунікативних стратегій української драматургії кінця XIX – початку XX ст.

**Завдання дослідження:**

- здійснити наукову проблемну ревізію концептуальних засад і висновків праць, присвячених відповідним аспектам української драматургії означеного періоду;
- охарактеризувати основні ознаки та створити типологію комунікативних стратегій у різножанрових та різностильових драматичних творах межі століть;
- виявити індивідуально неповторні риси застосування 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, інтелектуалізації сюжетів, інтертекстуальності, літературності;
- охарактеризувати форми і способи прояву комунікативних стратегій на рівні родо-жанрових дифузій, виявах авторської присутності, специфіки інсценізації недраматичних творів;
- виявити особливості адаптації та драматизації текстів-трансформів як характеристик реконтекстуалізації;
- здійснити аналіз поняття «текст-трансформ», який включає текст-еталон та всі трансформовані варіанти текстів;
- виявити специфіку моделі комунікації в драматургічному тексті;
  - висвітлити внесок українських митців-драматургів досліджуваного періоду у розвиток форм театральної комунікативності модерної української драми;
  - виявити природу й мистецьку результативність стратегій епізації та ліризації як комунікативних стратегій формального плану в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст.

**Об'єкт дослідження** – естетичне розмаїття літератури для читання й театру, ідейно-художні особливості драматургічного письма (інтертекстуальність, "олітературнення", авторська присутність, інтелектуалізації сюжетів, родо-жанрові дифузії тощо), полістилізм "комунікативістської" драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст. та специфіка функціонування стратегій у мистецькому практиці.

**Предметом дослідження** є комунікативні стратегії як особливості дискурсу творів української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст.

**Джерельну базу** роботи складають твори українських драматургів кінця ХІХ – початку ХХ ст. першорядних авторів ("корифеїв" українського театру, Лесі Українки, В. Винниченка, Я. Мамонтова, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської, Олександра Олеса, Остапа Вишні) та письменників так званого "другого ряду" (Л. Улагая-Красовського, А. Гака, Є. Кротевича та інших).

**Методи дослідження.** Визначена мета і завдання зумовили використання порівняльно- та культурно-історичного, біографічного, типологічного, компаративістського, системного, структурно-семіотичного методів. Завдяки двом першим методам досліджено зв'язок творів із історичною традицією, їх функціонування в межах культурно-естетичної парадигми доби. Біографічний метод в літературознавчому аспекті нашого дослідження виявляє стосунки "автор-твір". Структурно-семіотичний метод забезпечує аналіз твору як структури, встановлює зв'язки між його елементами. Типологічні відповідності в досліджуваних художніх драматургічних творах виявляються завдяки застосуванню відповідного дослідницького методу. Дослідити художній драматургічний твір як комунікативний феномен допомагають прийоми комунікативно-прагматичного аналізу.

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

Базовими для дослідження стали наукові концепції вітчизняних і зарубіжних учених у галузі української драматургії межі ХІХ – ХХ століття та 10 – 20-х рр. ХХ ст. (О. Бондарєвої, Л. Дем'янівської, Ю. Коваліва, М. Ласло-Куцюк, Н. Малютіної, Т. Мейзерської, С. Михиди, Л. Мороз, В. Погребенника, Я. Поліщука, Т. Свєрбілової, Г. Семенюка, Л. Скупейка, С. Хороба, А. Чиркова, Н. Шумило, В. Школи).

У роботі взято до уваги дослідження й осмислення І. Франка, Лесі Українки, М. Вороного, Леся Курбаса, Я. Мамонтова теоретичних аспектів новітньої драми та проблем інсценізації і постановки драматургічних текстів межі століть на українській сцені.

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

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що:

– вперше запропоновано класифікацію комунікативних стратегій драматургічного тексту;

- вперше здійснено комплексне вивчення комунікативних стратегій української драматургії, зокрема шляхом аналітико-синтетичного осмислення масиву тих творів українських письменників, низка яких ще не була об'єктом спеціального дослідження;

- виявлено ідейно-естетичні особливості реалізації авторських інтенцій за допомогою обраних комунікативних стратегій;

- розкрито зміст феномену "олітературнення" як результату використання комунікативних стратегій у процесі драматургічної творчості українських авторів досліджуваного періоду;

- простежено вплив комунікативних стратегій інтелектуалізації, інтертекстуальності на ідейний зміст тексту та жанрову природу драматичних творів;

- виявлено комунікативні стратегії, форми та способи авторської присутності у драматургічних 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 уточнено та сформульовано теоретичне поняття "комунікативна стратегія", запропоновано 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.

**Практичне значення результатів роботи** полягає в тому, що розроблена та використана методологія аналізу комунікативних стратегій драматургічних текстів може бути використана при викладанні університетських курсів з історії літератури, спецкурсів, спецсеминарів, а також при укладанні відповідних навчальних посібників та навчально-методичних рекомендацій для написання бакалаврських і магістерських робіт, в едиційній практиці. Значення роботи полягає в здобутті наукових результатів, які дозволяють комплексно вивчити особливості функціонування та реалізації комунікативних стратегій твору на текстуальному і структурно-композиційному рівні не лише драматичних, але й епічних та ліричних текстів.

**Особистий внесок здобувача.** Робота виконана самостійно, без залучення співавторів.

**Апробація результатів дослідження.** Напрацьовані й осмислені матеріали і наукові висновки роботи було апробовано на Міжнародних та Всеукраїнських науково-практичних конференціях та круглих столах упродовж 2007-2019 рр.: Чеховские чтения в Ялте. Международная научная конференция "Мир Чехова: звук, запах, цвет". Тема доповіді: "Символика цвета в повести А. П. Чехова" Черный монах". (Ялта, 16-20 квітня 2007 р.); 62-а Наукова конференція професорсько-викладацького складу і наукових працівників. Тема доповіді: "Риси епічності в п'єсах М. Старицького". (Одеса, 28 листопада 2007 р.); Міжнародна наукова конференція "Література, мистецтво і гуманітарні науки XXI століття у перспективі

глобалізаційних процесів". Тема доповіді: "Типологія роману-епопеї в російській та українській літературах ХХ ст.. (Спроба класифікації)". (Харків, 18-20 вересня 2008р.); 63-я наукова конференція професорсько-викладацького складу та наукових працівників. Тема доповіді: "Писання біографії як спосіб жанротворення драми О. Миколайчука "Ассо та Едіп". (Одеса, 19 листопада 2008р.); "Фащенко́вські читання". Тема доповіді: "Способи стилізації повісті М. Гоголя в п'єсі О. Вишні "Вій". (Одеса, 5 грудня 2008р.); Міжнародна наукова конференція "Гоголівський модус буття: література, мова, культура". Тема доповіді: "Гротескна умовність авангардної п'єси О. Вишні "Вій". (Київ, 2 квітня 2009 р.); VII Міжнародна наукова конференція "О. С. Пушкін та світовий літературний процес" пам'яті професора А. О. Слюсаря. Тема доповіді: "Форми авторської присутності в драматичному тексті". (Одеса, 19-20 жовтня 2009 р.); 64-а наукова конференція професорсько-викладацького складу та наукових працівників. Тема доповіді: "Гротеск як жанротворчий чинник у п'єсі О. Вишні "Вій". (Одеса, 25 листопада 2009 р.); Міжуніверситетський науково-методичний семінар "Поетика художніх форм у сучасному сприйнятті". Тема доповіді: "Модель ібсенівської драми в українській драматургії 20-х років ХХ ст.". (Одеса, 4-6 травня 2012 р.); IV Міжнародна наукова конференція "Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики". Тема доповіді: "Гротескна умовність візії світу у трагікомедії Я. Мамонтова "Батальйон мертвих". (Кам'янець-Подільський, 5-6 жовтня 2012 р.); 67-а наукова конференція професорсько-викладацького складу і наукових працівників. Тема доповіді: "Вплив «нової драми» Г. Ібсена на українську драматургію 20-их років ХХ ст." (Одеса, 29-30 листопада 2012 р.); Міжнародна наукова конференція "Поетика інтермедіальності в літературі ХІХ – ХХІ століть". Тема доповіді: "Жанрова чинність інтерпретації сюжетів гоголівських повістей «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» в українській авангардній драмі 20-их рр. ХХ ст." (Харків, 3-5 жовтня 2013 р.); V Міжнародна наукова конференція "Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики". Тема доповіді: "Прояви літературизації в ліричній драмі Я. Мамонтова «Дівчина з арфою»". (Кам'янець-Подільський, 4-5 жовтня 2013 р.); 68-а звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу і наукових працівників. Тема доповіді: "Традиції шоувіанської драми в українській авангардній драмі 20-их років ХХ ст." (Одеса, 27-28 листопада 2013 р.); VI Міжнародна наукова конференція "Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики". Тема доповіді: "Епічні елементи у драмі Б. Шоу «Дім, де розбиваються серця»". (Кам'янець-Подільський, 10-11 жовтня 2014 р.); 69-а Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу і наукових працівників. Тема доповіді: "Комунікативні трансформації в драматичному тексті з позиції системного аналізу". (Одеса, 26-27 листопада 2014 р.); VI Міжнародна наукова конференція "Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики". Тема доповіді: "Особливості трансформації драматичних текстів". (Кам'янець-Подільський, 9-10 жовтня 2015 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція "Перші Мішуковські читання: Літературний процес в історико-культурному контексті". Тема доповіді: "Культурно-історичний метод як один із способів дослідження літератури". (Херсон, 13-14 жовтня 2015 р.); 70-а Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу і наукових працівників. Тема доповіді: "Заголовок як репрезентант тексту". (Одеса, 25-26



листопада 2015 р.); Міжнародна наукова конференція "Світова література в сучасному дискурсі". Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. Тема доповіді: "Претекст як репрезентант основних категорій драматичного тексту". (Харків, 10 листопада 2016 р.); 71-а наукова конференція професорсько-викладацького складу і наукових працівників. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Тема доповіді: "Комунікативні моделі успішної комунікації в драматичному тексті". (Одеса, 24 листопада 2016 р.); Міжнародна наукова конференція "Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики". Кам'янець-Подільський національний університет імені І. Огієнка. Тема доповіді: "Роль заголовка в драматургічному тексті". (Кам'янець-Подільський, 13-14 жовтня 2017 р.); Міжнародна наукова конференція "Жанрологія, поетика і сучасні системи аналізу літератури". Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Тема доповіді: "Особливості художньої комунікації в драматургічному тексті". (Одеса, 27-29 квітня 2017 р.); Міжнародна наукова конференція "Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, досліди". Тема доповіді: "Олітературнення" як комунікативна стратегія української драматургії кінця XIX – початку XX століття". (Київ, 26-27 квітня 2018 р.); Всеукраїнська наукова конференція "Орбіти художнього слова", присвячена 100-річчю доктора філологічних наук, професора Г. А. В'язовського. Тема доповіді: "Комунікативні стратегії української драматургії як предмет дослідження". (Одеса, 4-5 квітня 2019 р.); VIII-мі Фащенкоівські читання "Сучасна українська література: пошуки, відкриття, дискусії". Тема доповіді: "Текстові трансформації як комунікативна стратегія драми 20-их років XX століття". (Одеса, 20-21 червня 2019 р.).

**Публікації.** Основні положення і результати роботи викладено у монографії та 37 наукових публікаціях в українських та зарубіжних виданнях.

**Структура та обсяг роботи.** Дисертацією є монографія, яка складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків і списку використаних джерел, який містить 559 позицій. Загальний обсяг роботи – 304 сторінки.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ**

У **ВСТУПІ** обґрунтовано актуальність дослідження, визначено його мету та завдання, встановлено зв'язок із плановою науковою темою, окреслено об'єкт, предмет та джерельну базу, висвітлено теоретичне та практичне значення роботи, представлено методологію вивчення драматичного твору з погляду реалізації комунікативних стратегій. Окрім того, тут сформульовано наукову новизну, наведено перелік наукових заходів, на яких відбувалася апробація результатів дослідження, і список публікацій авторки у вітчизняних фахових, зарубіжних та інших наукових виданнях.

У першому розділі **"ДРАМА ЯК РІЗНОВИД ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ"** – сім підрозділів висвітлили специфіку драматургічного тексту, його структуру. На засновку досліджень Ю. Лотмана, М. Бахтіна, Р. Барта, В. Шрамма запропоновано комунікативну модель, яка відтворює структуру спілкування у драматургічному тексті.

У першому підрозділі **"Визначення комунікації"** з'ясовано сутність

ключового поняття й осмислено його дефініції, виокремлено декілька підходів до явища, зокрема масовокомунікативний, соціокомунікативний, соціотехнологічний, філософсько-культурологічний. Враховуючи ці підходи та особливості досліджуваного феномену, зі значної кількості комунікативних моделей у роботі виокремлено найбільш вагомі, на наш погляд, для характеристики комунікації в драматургічному тексті – а саме: наявність наративу як базової категорії характеристики адресанта (О. Білецький, Цв. Тодоров, 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 (М. Бахтін, О. П'ятигорський, Й. Гейзінга, Гр. Сивокінь). Ці характеристики враховують усі складові комунікативного акту в драматургічному тексті та сприяють виявленню комунікативних стратегій тексту.

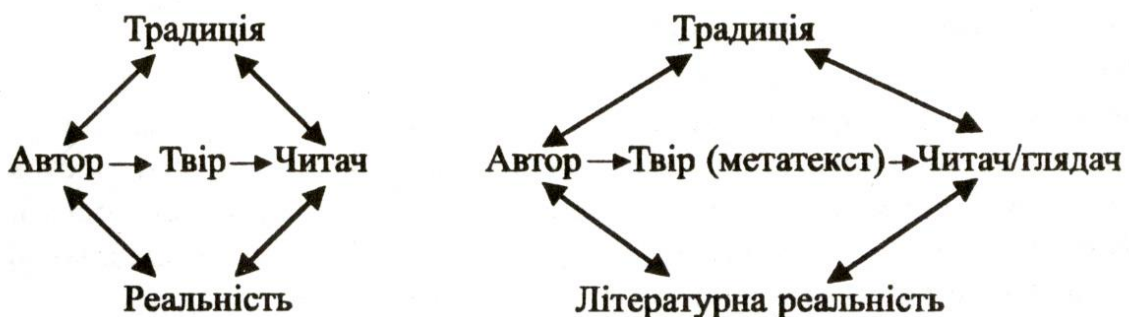
У другому підрозділі **"Поняття комунікативної стратегії"** проаналізовано поняття "комунікативна стратегія", яку визначаємо як реалізацію інтенцій адресанта для досягнення комунікативної мети в художньому дискурсі тексту завдяки різним тактикам і кодам, що забезпечують успішність комунікативного акту. Реалізація комунікативної стратегії забезпечується комунікативною тактикою, яка в тканині тексту реалізується комбінаторикою різних ходів. Означивши драматургічний текст як завершений художній витвір, який забезпечує комунікацію та визначається єдністю змісту і форми, виділили 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 і ходів.

У третьому підрозділі **"Особливості художньої комунікації"** виокремлено й проаналізовано засоби художньої комунікації. Художньою комунікацією називаємо всі ті процеси породження, передачі та сприйняття повідомлення, в основі яких лежить художнє пізнання світу/дійсності, котре здійснюється за своїми правилами. 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. Тому дослідники атрибуують цей фрагмент реальності по-різному: "вторинна дійсність", "конструкт", "квазіреальність", "видумана реальність" (Е. Азнаурова, І. Колегаєва, В. Кожин). Референтний простір художнього твору є продуктом авторської свідомості, цим пояснюється його суб'єктивний характер та антропоцентризм. Навіть якщо в основу твору покладено реальні події, вони перетворюються та переусвідомлюються автором, і тільки цей відбиток дійсності стає предметом зображення. Наявність цього відбитка і є особливістю художньої комунікації на етапі генези повідомлення, що стає предметом декодування для адресата. При художній комунікації референтний простір тексту є квазіреальним макрокосмом, створеним автором за естетичними законами. Спираючись на думки Р. Інгардена, О. Білецького, О. Сінченка, розмежовуємо поняття "художній твір" та "естетичний об'єкт", завдяки чому література мислиться як різновид комунікації, в якому

акцентування тієї чи іншої позиції "автор", "текст", "читач" зумовлює розуміння таких літературознавчих категорій, як "смысл", "референція", "художність". Констатуємо, що художня комунікація в драмі фіксує мовленнєві акти в їхній емоційно-вольовій скерованості та психо-соціальної характеристики. Виявлено, що на характер та вид комунікації впливає належність повідомлення до певного роду чи типу літератури, що визначається індивідуально-творчою методою автора, його інтенціями, комунікативною стратегією, яка реалізується системою тактик і ходів та формальними структурними схемами організації повідомлення в художньому тексті.

У четвертому підрозділі "**Особливості художньої комунікації в драмі**" доведено, що комунікативна модель у драматургічному тексті реалізується схемою "драматург – слова – актор – глядач". Специфіка характеру комунікації драматургічного тексту полягає в кількарівневій, різноспрямованій організації комунікативного акту, внутрішній та зовнішній формах комунікації драматургічного тексту, які разом з моделлю адресанта, актуалізованого в тексті фігурою автора, та моделлю адресата утворюють комунікативний простір драматичного тексту. Художня комунікація в драмі визначається як багатофункціональний, різносеміотичний, поліфонічний феномен, усередині якого є актант, що притягує адресата-глядача – сама драматургічна дія, яка забезпечується як взаємодією, комунікацією дійових осіб драматичного твору (внутрішньою комунікацією), так і зовнішньою комунікацією.

Підрозділ п'ятий "**Текст як об'єкт художньої комунікації**" розділений на два параграфи. У параграфі 1.5.1. "**Визначення тексту**" проаналізовано різні підходи та визначення дослідниками дефініції тексту. Увагу зосереджено на визначеннях тексту як єдиної ланки комунікативного акту. За спостереженням Ю. Лотмана текст втілює не тільки евристичні ідеї системної організації об'єктів, які частково копіюють, а частково удосконалюють принципи, закладені в довіклі, але й сукупність думок, почуттів, переконань, оцінок, поглядів, які визначають ставлення людини до себе і до світу. 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. Отже, в процесі художньої комунікації автор – текст – 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. У художній комунікації її завершенням є інтерпретація тексту, перетворення його на мистецький витвір

завдяки конкретному акту комунікації. Крім того, в літературній реальності зв'язки між ланками цієї схеми мають прямий і зворотній характер, не обмежуються трьома елементами, а пов'язані з реальністю та попередньою літературною традицією.

Враховуючи дослідження фахівців з теорії комунікації, лінгвістики тексту, виокремлюємо наступні 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.

Така типологія текстів за функціональністю включає всі їх різновиди, але нас цікавлять насамперед тексти мистецькі, які й беруть участь у художній комунікації.

Найпродуктивнішою для комунікативістики у другій половині ХХ ст. стала 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. Ґрунтовною для нашого дослідження є теза трактування діалогічності не лише як характеристики тексту, що має активний зворотній зв'язок, а й аналізується як комунікативний і пізнавальний процес у гносеологічній та культурно-історичній площинах.

На основі концепції М. Бахтіна дослідниками виокремлено безпосередньо комунікативний аспект діалогічності. Це діалог авторської свідомості, яка втілена в інтенції та комунікативних стратегіях тексту, з читацькою свідомістю. У писемному чи друкованому нададресному спілкуванні автор діалогізує, перш за все, з самим текстом, не маючи можливості його скоригувати в процесі читацької рецепції, тому з текстом вступає в діалог його адресат.

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. Враховуючи діалогічний характер стосунків автора з текстом, можемо виокремити дві позиції автора: "автор – творець" та "автор – функція".

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.

Смисли текстів підпорядковуються певній ієрархії, тобто вони пов'язані, взаємнообумовлені, визначають зміст тексту як певну структуру смислів. Доведено, що комунікативна діяльність спрямована на виявлення кореляції між змістом тексту і комунікативним задумом адресанта, досліджено, як цей авторський смисл перетворюється в результаті комунікації на перцептивний, а також на розкриття того, які при цьому задіяні комунікативні стратегії, тактики, ходи.

Підрозділ 1.5.2. "**Драматургічний текст як об'єкт художньої комунікації**" присвячено дослідженню особливостей драматургічного тексту, який у художній комунікації 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 багатшаровою структурою "текст у тексті".

Услід за Р. Інгарденом поділяємо драматургічний текст на "основний" і "другорядний". Такий поділ можливий у писемному варіанті тексту, де другорядний текст виділяється стосовно основного тексту навіть графічно (різний шрифт, розрядка, курсив, великі 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, вказівки на місця дії; 5) позначення і нумерацію частин дії (акти, частини, виходи, яви); 6) сценічні вказівки, ремарки щодо декорацій та присутності дійових осіб, їхньої зовнішності, особливостей мовлення; 7) вставлені в мовленнєві переходи сценічні вказівки щодо поведінки персонажів. Важливими при цьому є сценічні та режисерські вказівки – ремарки.

Отже, констатуємо, що драматургічний текст у художній комунікації має дві форми існування (усну та писемну), структурно поділяючись на основний та другорядний тексти. При сценічному відтворенні другорядний текст передається в основному невербальними засобами, тобто в художню комунікацію залучається інша семіотична система, що значно ускладнює композицію драматургічного 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 відповідно стає інформативним каналом між автором та глядачем завдяки посередництву актора, його гри, режисера й звукорежисера, сценариста, постановника, освітлювача, костюмера, суфлера.

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

У шостому підрозділі "**Невербальні компоненти комунікації в драмі**" зазначено: комунікацію як акцію спілкування за допомогою знаків (мовних і немовних), передачі інформації незалежно від способу і намірів традиційно розподіляють на вербальну/невербальну. Невербальна комунікація, складова системи спілкування, характеризується, як і будь-яка інша система, ієрархічністю, упорядкованістю, внутрішньою організацією.

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. Виявлено, що 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.

Невербальний компонент є предметом дослідження низки наук, які пропонують власні методи вивчення. У цій роботі пріоритетним є аналіз засобів відображення невербальної поведінки людини та елементів невербальної мови в писемних текстах, зокрема у художніх творах. Продуктивними у цьому плані вважаємо дослідження Є. Верещагіна (1998), В. Костомарова (2005), А. Вежбицької (1999), О. Вансяцької (1999), І. Горелова (1980), Т. Железаної (1982), О. Зуєвої (2001), С. Кодзасова (2000), Г. Крейдліна, Е. Чувиліна (2001), А. Барташової (2004), З. Чанишевої (1979), Т. Анохіної (2006), F. Royatos (1997). Констатовано, що дослідження дискурсу невербальних компонентів комунікації у драматургії українських митців кінця XIX–початку 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 та тактику. Так, дослідник 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. Розуміючи час, простір, рух як головні характеристики невербальних засобів і системи їх сприйняття та 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). Констатуємо, що більшість драматургів вдаються до комбінаторики використання невербальних компонентів комунікації.

У підрозділі **"Ремарка як комунікативно-змістова стратегія драми"** проаналізовано роль і місце ремарок у структурі драматичного твору. Проте 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 висловлювання або те, як у єдиному розумінні його слід сприймати. Як бачимо, Дж. Остін актуалізував роз'яснювальну-інформативну функцію ремарок, тоді як українські дослідники ускладнення функцій ремарок пояснюють способом виявлення наратора в драматургічному тексті (Н. Малютіна), простежують тенденцію епізації драматичної дії у поезиці ремарок (С. Хороб). Ремарки з погляду комунікативістики реалізують стратегію успішної комунікації драматургічного тексту.

Слід погодитись із віднесенням П. Паві ремарок до метатексту, адже 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 змодельовано 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 багатьох інш. Ремарки, вагоміші за персонажне мовлення, зустрічаємо у творах Лесі Українки, Олександра Олеся, Л. Старицької-Черняхівської і цілої низки авторів.

Такі синтетичні ремарки деколи навіть вагоміші змістовно і композиційно за окремі діалоги п'єси. Наприклад, 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 за формальними ознаками до новел з конфліктною дією і розвинутим діалогом.

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 особливості фікціального світу у тексті п'єси. Так, у драматичних поемах Олександра Олеся описові ремарки абстрактні: "Ліс. Ніч. Люде. Сплять, збираються спати. Убрання немає ознак націй й часу" ("По дорозі в Казку"). "Весна. Ніч. Сад. Дерев в цвіті" ("Трагедія серця").

Поступово описові ремарки з епічного фрагменту драматургічного твору перетворюються у літературі для театру модерної доби на оповідні за формою транспонування, де поєднано психологічну та побутову конкретику. Ремарка у них виконує сюжетотворчу функцію, адже завдяки насиченню епічним матеріалом перетворюється в опис, втрачає маргінальні функції і стає композиційною складовою драми, помітно епізуючи її.

Технічні ремарки адресовані режисерові, артистам-виконавцям, тобто тим посередникам, 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, хоч її суб'єктами виступають і актори.

Серед технічних ремарок виділяємо ще й такі види: інтонаційні ремарки; ремарки, які передають емоції та почуття мовця; вказують на адресата мовлення; ремарки, що маркують особливості протікання вербального впливу; ремарки, що вказують на "нульову" мовну дію. Зокрема, перші, інтонаційні ремарки, у драматичному творі є ремарками до мовленнєвих себевиравів персонажа і передують

репліці.

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 пущі", "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, які організовують репліки персонажів в єдину дію, подію, котра зазвичай описана чи означена ними. У сценічному ж утіленні все, імпліковане вербально, відтворюється декораціями, грою акторів, режисерським баченням та декодуванням тексту. Зовні вони 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, а уявному адресатові), можемо говорити про нову якість їх як текстової категорії – зв'язність (когезію).

Когезійні ремарки розміщують не лише на початку дії, вони можуть розташовуватись і у кінці, перед завісою. Вони допомагають з'ясувати справжні наміри автора, виявити та описати різні можливі співвідношення між мовними і немовними кодами, змодельовати комунікативну тактику, яка забезпечить успішність текстової комунікації. У текстах українських драматургів межі XIX – XX ст. такі ремарки продовжують виконувати функції атрибуції місця дії та героя, однак вони стають другорядними позначеннями. На перший план натомість виходять їх жанрові та трансформаційні характеристики, які, опираючись на висновки науковців та власні спостереження, визначаємо 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").

Тому збільшується обсяг ремарки, зростає її текстове навантаження, вагомість за рахунок основного тексту. Отже, когезійні ремарки забезпечують реалізацію комунікативної стратегії трансформації формотворчого рівня, що веде до родо-жанрових дифузій, впливів та взаємодій, до оновлення жанрової системи драматургічних творів. У такий спосіб ремарка створює дискурс авторської оцінки, кореляція якого з мовленням персонажів розширює спектр прагматики висловлювання, зокрема, через засоби специфічного впливу на читача. Відзначаємо



загальне збільшення ролі і функцій ремарок, про що свідчать ті українські п'єси драматургів межі століть, де подано приклади засвоєння сукупності ремарки як своєрідного аналога оповіді, через який стереоскопічно проступає авторська концепція дійсності.

Отже, з погляду комунікативістики ремарки у творах українських драматургів межі 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 тексту; 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) ремарки та невербальні компоненти комунікації 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.

У другому розділі **"ОЛІТЕРАТУРНЕННЯ" ЯК КОМУНІКАТИВНА СТРАТЕГІЯ МЕЖІ СТОЛІТЬ** виявлено основні ознаки та характеристики феномену "олітературнення", адже за спостереженням Леся Курбаса, "література заволоділа театром" у 20-ті роки XX століття, "вбила його й актора". У першому з чотирьох підрозділів **"Основні ознаки та характеристики феномену «олітературнення»"** досліджено появу цього явища, його сутність та інтерпретацію науковцями.

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 – початку XX ст. є не просто родовою ознакою, а новою комунікативною стратегією драми, свідченням її нового сприйняття у розвитку культури.

"Олітературнення" – це спроба і здатність 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 – імпресіонізму, символізму, авангардизму, а згодом і постмодернізму.

Комунікативна стратегія "олітературнення" української драми досі не була предметом спеціального наукового дослідження. Хоча поодинокі зауваги та

спостереження стосовно цього феномену містяться у працях І. Денисюка, В. Погребенника, А. Чиркова, Л. Курбаса. Проте спеціальних досліджень цієї тенденції немає. Поняття "олітературнення" вперше використав І. Денисюк у дослідженні "Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст.", де воно застосовується стосовно використання фольклорних текстів у прозових творах українських авторів, зокрема новелістиці другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

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. Доведено, що комунікативна стратегія "олітературнення" стала текстотворчою ознакою драми, її новітньою філософією, свідченням її нового сприйняття у розвитку культури.

У підрозділі **"Особливості драматургічного мислення «корифеїв» театру"** п'єси цих визначних авторів проаналізовано з погляду проявлення в них модерністських тенденцій, новаторства.

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 межі ХІХ–ХХ 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, ні П. Саксаганський 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 тематичному, текстуальному рівнях. Крім цього, робиться спроба драматизації романно-повістевих форм, зокрема прозових творів М. Гоголя.

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", "Сто тисяч", "Розумний та дурень", а також дилогія "Суєта", "Житейське море". 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.

На іншому рівні проблема "олітературнення" реалізується у драматичних творах Лесі Українки, що й стало предметом дослідження у третьому підрозділі **"Текстологічне мислення Лесі Українки"**. Яскрава несценічність п'єс поетеси є реалізацією комунікативної стратегії "олітературнення", виявом авторської настанови щодо створення драми для читання, а не сценічного втілення. На нашу думку, саме стратегією "олітературнення" пояснюється новаторство функціонування поетичного і прозового слова у драмах письменниці. "Олітературнення" уможливило тісний зв'язок драматичних текстів Лесі Українки зі світовою літературно-театральною традицією, що знаходить відображення в її теоретичних дослідженнях і виступах з питань історії української драматургії,

трансформації драматичних жанрів в українській і світовій драматургії в контексті асимільованих літературних напрямків і стилів. Тому погоджуємося із спостереженням Т. Гундорової, що 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.

Особливості нової драми, її характер та специфіку Леся Українка дослідила у студіях "Заметки о новейшей польской литературе", "Михаэль Крамер", "Новейшая общественная драма" та незакінченій статті "Про театр". Авторка зазначила, що 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 є тою комунікативною стратегією, що змушує глядача шукати СЛОВО, вступити в акт співтворчості з автором та завдяки цьому осягнути, зрозуміти світ і себе в цьому світі. Леся Українка закликала ставити на українській сцені твори відомих майстрів світової сцени, що сприяло появі нових п'єс в українському театрі та включенню вітчизняної драми у світовий театральний процес.

У четвертому підрозділі **"Стратегія "нового театру" у розвідках Миколи Вороного"** проаналізовано збірку статей "Театр і драма", яку можна вважати маніфестом української "нової драми".

Літературно-театральна полеміка кінця XIX – початку XX ст., яка знайшла відображення у виступах І. Франка, М. Вороного, Б. Грінченка, Леся Курбаса, В. Мейєрхольда та інш., вивела український театр на новий рівень. 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 і характери героїв, яких народжує реальна дійсність. Театральний узус нового типу знаменують спроби інтелектуалізації театральних вистав, орієнтації на "нову драму" Г. Гауптмана, психологізації дійових осіб. Фактично українська драматургія другої половини XIX 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 «олітературнення» у драматичних текстах означеного періоду реалізує себе на рівні адаптації традицій, нової сценічної інтерпертації 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 комунікативної стратегії "олітературнення".

Наступним етапом можна вважати твори українських драматургів 10-20-их років XX століття, де тенденція "олітературнення" реалізується по-іншому. У творах українських драматургів цього періоду досить вагомою є літературність, яка призводить до актуалізації формалістських параметрів умовності та прийомів, які спричиняють руйнацію старих, звичних ідеалів, родо-жанрових форм. На жанровому рівні у цей період спостерігаємо дифузю жанрів, перевагу містеріально-

вертепних форм. У 10-20-их рр. ХХ століття драматизується і серйознішає комедія, яка підноситься до рівня сатирично-викривального письма, розмаїто оперуючи засобами іронії, сатири, гротеску. Завдяки прийому "театр в театрі" розширюється художній хронотоп п'єс, їхня умовність, візійність.

Отже, визначаючи драму як висловлювання, що враховує поетику драматичного слова та театральну-літературну природу жанру, констатуємо в кінці ХІХ – на початку ХХ століття перевагу літературних тенденцій над драматичними, театральними. "Олітературнення" драматургічних текстів є новою комунікативною стратегією драми, свідченням її нового сприйняття у культурному поступі. Комунікативна стратегія "олітературнення" – це і 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.

Крім того, зазначена стратегія "олітературнення" веде до свідомої незавершеності вирішення конфлікту та до епізації драми. У п'єсах "корифеїв" театру стратегія "олітературнення" сприяє розхитуванню жанрових канонів, ліризації та епізації тексту, поглибленню психологізму.

У критичних статтях Лесі Українки про драму, її розвиток людські почуття стають об'єктом для роздумів, тобто текстуалізуються, що є свідченням літературності світовідчуття. Інноваційні трансформації авторка пов'язує саме з текстом твору, який є єдиною ланкою в комунікативному акті.

М. Вороний комунікативну стратегію "олітературнення" поставив у зв'язок 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 рисам змінює репертуар, розвиває і виховує глядача, залучаючи його до безпосередньої участі у комунікативному акті.

Третій розділ **"ТЕКСТУАЛІЗАЦІЯ ДРАМАТИЧНОГО МИСЛЕННЯ ЯК КОМУНІКАТИВНА СТРАТЕГІЯ"** складається із трьох підрозділів, в яких досліджено драми та драматичні поеми Лесі Українки, В. Винниченка, Я. Мамонтова, Є. Кротевича.

Перший підрозділ **"Інтертекстуальність як основа творення тексту"** трозділений на два параграфи. У параграфі 3.1.1. **"Поетика драм і драматичних поем Лесі Українки: інтертекстуальний аспект"** виявлено, що теоретико-літературознавчий термін інтертекст має чітку хронологічну визначеність появи та конкретного автора. Цей термін запропонувала і ввела у використання Ю. Крістева у статті "Бахтін М. М., слово, діалог, роман", видрукований у 1967 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 є, в першу чергу, теорія діалогічності М. Бахтіна.

Розширюючи думку Ю.Крістевої, стверджуємо, що завдяки інтертексту відбувається нарощення смислів тексту, а процес читання ускладнюється, перетворюється на процес читання – письма для реципієнта. Інтертекстуальність 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 в культурно-історичний дискурс. У цьому дослідженні інтертекстуальність вважаємо текстовою інтенцією, яка, враховуючи контекст, відокремлена від наратора та реципієнта, але існує лише у зв'язку з ними. 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.

Літературність як реалізація комунікативної стратегії "олітературнення" притаманна драмам та драматичним поемам, малим драматичним формам 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 драматичних поемах, драмах і діалогах 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. У такий спосіб відбувається спроба пізнання, структурування й пояснення світу. Метафора тут є не тільки способом висловлювання, а й моделює сутність концепту, тобто існує як результат зустрічі різнохарактерних смислів в одному слові, що й забезпечує "сенсову поліфонію".

Використання топонімів-символів ("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 діахронному рівні та створюють своєрідний певний контекст, в якому простежуються інтертекстуальні прояви, а на рівні синхронії простежуються нові "якості" тексту.

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. Досліджені заголовки Лесиних поем і драм, епіграфи є проявом паратекстуальності, адже вказують на зв'язок тексту з назвою, заголовком, епіграфом і посвятою. Так, посвятою А. Кримському у драматичній поемі "В катакомбах" авторка свідомо виходить на рівень інтертекстуального діалогу з інтелектуалами-сучасниками, а також генераціями наступних реципієнтів, що характеризує ставлення до сучасності, подане символічним топосом.

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, Трої, Греції, Риму, Іспанії та Франції, США.

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).

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".

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". Спираючись на думки вітчизняних дослідників Т. Свербілової, Л. Мороз відзначаємо, що 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. Погоджуючись з цією думкою, зазначимо водночас, 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.

Культивування таких згущень літературних рядів топонімів доцільно й науково продуктивне з позицій стратегії інтертекстуальності, адже взаємопокладання текстів утворює 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 текстах 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.

Крім біблійних, античних алюзій, цитат, Леся Українка вдається і до народної фольклорної традиції, яка в драматичних творах авторки "олітературнюється". А вже у "Лісовій пісні", "Боярині" вводиться літературна міфологізована концепція буття. Жанрове визначення "драма-феєрія" забезпечує паратекстуальні зв'язки "Лісової пісні" з казкою, українською міфологією.

Параграф 3.1.2. **"Інтертекстуальні асоціації та прояви драми «Блакитна троянда»"** присвячено дослідженню інтертекстуальності даної драми. Обираючи власну траєкторію руху, українська драматургія кінця XIX – початку XX 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 імпринт елементів західноєвропейської й російської драматургії на українських драматургів, які реалізуються на рівні інтертекстуальних проявів, асоціацій і типологічних зв'язків. Показово, що цей вплив був не одновекторним, а й зворотнім. На рівні інтертекстуальних проявів це вперше засвідчила "Блакитна троянда". Завдяки стратегії інтертекстуальності "Блакитна троянда" активно взаємодіє з пластами попередніх культур, свідченням чого є цитування, які доволі часто зустрічаються в тексті (цитати з Г. Гейне, А. Данте, О. Пушкіна). Тактика метатекстуальності забезпечує поліфонічність п'єси, що зумовлено значною кількістю голосів, роздумів, звуків, які не змішуються. Метатекстуальність прогнозує трагічність стосунків закоханих, смерть "блакитної троянди" та катастрофу Ореста. Це відчуття трагічності стосунків Ореста і Люби підкреслюють і "культурогічні" антропоніми, розпорошені по тексті: Г. Ібсен, Е. Золя, С. 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.

Наступний підрозділ третього розділу **"Прийоми художньої умовності як способи творення нової (авторської) картини світу"** присвячено драматичним творам Я. Мамонтова. Прикметна впливами модернізму прозова і поетична творчість Я. Мамонтова наклала відбиток і на його перші драматичні спроби. "Дівчина з арфою" розпочата ще в 1914 році, а завершена в 1918-му, опублікована і поставлена на сцені за спогадами його дружини. Ця постановка стала поштовхом до написання драматичних етюдів "Dies igea" ("День гніву"), "Третя ніч", "Захід", два з яких написано білим віршем. Про авторську тенденційність текстів Я. Мамонтова, його бажання творення нової художньої умовності, де б авторська позиція прочитувалась та інтерпретувалася глядачем, свідчить його книга "На театральних роздоріжжях", що вийшла в 1925 р. у Харкові. Автор наголосив, що театр, котрий своїм репертуаром і своїм мистецтвом не може об'єднати коло себе широкого кола читачів, стоїть поза своєю добою, тому правомірним перш за все є питання, в якій

мірі даний театр є організатором масових переживань (емотивних реакцій) нашого суспільства?

Крім того, Я. Мамонтов прагнув 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 рік 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 створив їх для постановки колективами художньої самодіяльності на сценах робітничо-селянських театрів. Завдання такого театру Я. Мамонтов вбачав не тільки у тому, щоб відобразити дійсність, але й судити і закликати до великого майбутнього, тому сучасний театр повинен бути "насичений динамікою нашого часу і наелектризований революційною думкою". Багатоактні п'єси драматурга прикметні тим, що, вдаючись до жанру трагедії, драми, Я. Мамонтов надає їм невластивої прагматики, створює іншу 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 сакральньо-обрядовим пафосом і фабулою, композицією міраклі та житія. Стилізація містеріальної драми стає засобом художньо-естетичного поцінування явищ тогочасної дійсності, знаком авторської пафосності. Це бажання авторської присутності, тенденційності руйнує драму як таку, позначає драматичне дійство, розхитує композиційно-структурну будову п'єси. Ці й інші констатації, на наш погляд, забезпечують реалізацію комунікативної стратегії авторської присутності в тексті як наратора, що надає п'єсам багатовимірності прочитання за рахунок прозорості алюзій, віднесень, аналогій, тактик дешифрування тексту. Спостереження здійснено на матеріалі п'єс "Коли народ визволяється", "Ave Maria".

Авторська тенденційність дещо по-іншому проявляється у трагікомедіях Я. Мамонтова "Республіка на колесах", "Батальйон мертвих". У них автор вдається до змістової стратегії гротеску, що дає змогу перевести глядача з плану театральної умовності до реального, неочікуваного, передати своє ставлення до світу, авторську візію дійсності, де переплелись і змішалися протилежності. Використання драматургом комунікативної стратегії змістового рівня, яка реалізується в гротескному зображенні дійсності, різнопланових театральних прийомах, комбінаториці різних міжвидових засобів комунікації, відсутності поділу на головних і другорядних персонажів, у творенні персонажів фарсових масок-типів та комунікативної стратегії формотворчого рівня, 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 "Веселий Хам», своєрідної літературної комунікації, про що свідчить тематика цього твору. Умовне та штучне розв'язання конфлікту комедії, пародійність якраз і є формою виявлення авторського ставлення до поставлених проблем, про що свідчить еkleктичний фінал твору, 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 перенесення в іншу морально–етичну площину. Алюзійність та інтертекстуальність на рівні метатекстуальних стосунків, психологічна "усіченість" персонажа у фіналі забезпечують стратегію стилізації п'єси "Веселий Хам".

У третьому підрозділі **"Авторська тенденційність як основа модерністської та авангардної п'єси"** проаналізовано п'єси В. Винниченка як експериментальні з погляду самопрезентації та реалізації в тексті нарративних стратегій. Враховуючи наукові концепції поліфонізму та діалогічності літературного тексту М. М. Бахтіна та теорію дискурсу М. Фуко, визначаємо будь-яку комунікативно організовану сукупність упорядкованих протяжно знаків, відзначених маркерами початку та кінця, текстом, цілісним єдиним висловлюванням (дискурсом), який містить низку внутрішніх текстових дискурсів. Це твердження найбільше стосується драматургічного літературного твору. Так, в п'єсі "Дизгармонія" 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. Комунікативна стратегія авторської тенденційності реалізується в побудові монологів та діалогів персонажів, які мають епічний характер. Досить часто ці монологи написані в техніці потоку свідомості, що можна вважати проявом стратегії формотворчого рівня. Авторська тенденційність, яка забезпечує поліфонічність звучання п'єси через персонажне мовлення, і художні засоби психологічного пізнання людини утворюють комунікативну стратегію формотворчого плану. Вона руйнує традиційну форму драми, звичний конфлікт, коли осмислює не стільки соціальне оточення, скільки психологічні глибини людського "Я".

Драматург культивує різні авторські позиції у п'єсі "Між двох сил". Вдаючись у п'єсі "Між двох сил" до комунікативної стратегії контрасту, який лежить в основі концептуального до тексту підходу, автор трансформує композицію п'єси, демонструє власну позицію впливу на реципієнта, його переконання завдяки різним засобам драматургічного письма, які реалізовані різними комунікативними тактиками і прийомами, "ходами". Вони є розгалуженими і різновекторними, але мають однакову мету: залучити реципієнта в коло інтересів автора, примусити його мислити, дієво осмислити проблеми онтологічного, екзистенційного характеру. В. Винниченко змушує реципієнта, адресата мислити критично, ревізувати цінності, подивитись на історію та реальність іншим поглядом. Серед авторських комунікативних стратегій – актуальність, емоційність, повчання, багатовекторність, пародіювання, стилізація, алюзія гротескність. Все це дозволяє трактувати п'єсу як

"нову драму" української літератури початку ХХ століття.

Відзначено досить часте використання тогочасними митцями прийомів, властивих 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 цілісності та відповідних понять, які знаходять втілення в авторських стратегіях драматургічного твору. Зазначено, що у драматургів 20-х рр. ХХ ст. епічні способи поряд із ліричними у драматургічних текстах втілюються певними авторськими настановами. Пріоритетною авторською стратегією більшості драматичних творів доби можна вважати текстову специфіку драматургічного твору, який стає все менш сюжетним та більш діалогічним. Внаслідок цього, текст п'єси дає більше самовираження авторові, ніж виявленню конфлікту основних персонажів. П'єси цього періоду слід розглядати як модерні, належні до "нової драми".

Дослідивши авторські комунікативні стратегії драматургів початку ХХ століття, доходимо висновку, що автори по-різному представляли себе в драматургічному тексті, виступаючи як біографічним, так і потенційним автором (останнього репрезентовано іманентно). Авторська позиція виявляється у виборі теми, фабульних подіях, композиції, концепції часу та персоносфері. Цей вид авторської свідомості репрезентує "Секретар прем'єр-міністра" Є. Кротевича, де відкритий фінал дає змогу різнопланової інтерпретації тексту п'єси глядачем і читачем. Завдяки присутності автора у тексті змінився характер конфлікту та тип протагоніста, поданого у дусі романної традиції.

До стратегії автопрезентації вдався Є. Кротевич 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, репрезентовану 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 ХІХ – початку ХХ ст. як на сюжетно-композиційному, так і на рівні тематики, мовних партій персонажів, жанру, гостроти конфлікту, інтриги, через моралізацію.

Стратегія інтертекстуальності реалізується як змістова комунікативна стратегія 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, творенню драматургом тексту нової якості. Організація хронотопу не за драматичними, а епічними принципами, введення топосу іншої країни створюють надтекстовий пласт, який номінуємо як "смісловий айсберг" семантичної надбудови, що руйнує традиційну форму драми.

Конструктивно-фабулярні демонстрації 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 культивував стратегію роздвоєння наративу, яка реалізується у репліках персонажів, шляхом утворення контрастних опозицій їхніх висловлювань, що забезпечує поліфонічність п'єс. До конструктивістського типу автопрезентації вдавався Я. Мамонтов, поєднуючи епічність з еклектичністю, використовуючи здобутки інших видів мистецтва.

Розділ четвертий **"КОМУНІКАТИВНА СТРАТЕГІЯ ТРАНСФОРМАЦІЇ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТЕКСТІВ"** складається з двох підрозділів. У підрозділі **"Ліризація драми як вияв комунікативності"** доведено, що сприйняття дійсності крізь призму суб'єктивного підсвідомого сприяє ліризації драми, появі в ній імпресіоністичних, символістських, експресіоністичних ознак, елементів театру абсурду 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. Такого типу зміни забезпечують можливість реалізації авторської присутності у тексті п'єси як на структурно-композиційному, так і на словесному рівні твору.

Ліризація драми була об'єктом дослідження Т. Гундорової, Н. Малютіної, Т. Свербілової, Л. Скорини. Вона пов'язується із суб'єктивізацією драматичної дії, коли автор вибудовує себе знаково і текстуально. Естетичні еманції й переживання власного Я набувають у ліричній драмі об'єктивного оформлення та реалізуються в образно-уявній організації висловлювання. У такому інтерпретаційному ключі сприймаються ліричні драми Олександра Олеся, Я. Мамонтова, Є. Кротевича, Л. Старицької-Черняхівської. Висловлювання у ліричній драмі реалізує безліч смислів, які передаються найчастіше через метафору або символ. "Структурно організовані емоції" (термін Т. Еліота) є фундаментом архітектоніки, композиційно-структурної організації ліричної драми, до яких долучаються і форми ліричної композиції. Різні їх типи слугують 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, зумовлюючи різке, свідоме загострення модельованих життєвих ситуацій.

Другий підрозділ четвертого розділу **"Тексти-трансформи – основа комунікативної парадигми твору (на матеріалі інтерпретації гоголівських повістей "Вечори на хуторі поблизу Диканьки" в українській авангардній драмі 20-их рр. ХХ століття)"** присвячено способам та видам адаптації прозових текстів в українській драматургії межі та 20-их років ХХ століття. У цьому розділі введено поняття "тексту-трансформу", "комунікативної парадигми". Під текстами-трансформами розуміємо такі комунікативні утворення, які виявляють власну ідентичність із першоджерелом-еталоном (зберігаючи заголовок і прізвище автора), однак у реальності є повідомленнями з іншим адресантом, іншою структурою,

навіть з іншим кодом. Текст може "обрости" власною індивідуальною парадигмою, яка є результатом компресорних, зменшувальних або, навпаки, експансійних, розширювальних трансформацій. При цьому відбуваються трансформації на рівні жанру, типу тексту, образної системи, соціально-етичного сприйняття тексту й образу автора.

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, однак опора на підтекстову інформацію (позатекстову, яка є в 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 впливають 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.

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 у них. Причини такого перерозподілу в тому, що зберігається принцип реплікування драматичного твору (репліки-стимули, питання, прохання тощо), а також уточнюється інтонаційно-просодичний малюнок висловлювання. 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'єс Остапа Вишні та Л. Улагая-Красовського змінюються, збереження та збіги часткові. Введення нових епізодів супроводжується появою в тексті-трансформі нових просторових планів, новою обстановкою. У п'єсах Остапа Вишні, Л. Улагая-Красовського змінюється історичний час, який услід за Д. Лихачовим, визначаємо як макрочас. У текстах зазначених авторів відбувається розширення просторової сфери дії, макрочасу, однак часова протяжність тексту звужується. Це відбувається за рахунок таких тактик: підключення нових епізодів – ділянок простору, на яких відбувається дія в текстах-трансформах; заміною просторового прикріплення окремих подій, які переносяться з первинного тексту, їх прив'язкою до місця основних подій; елімінації подій, які розгортаються у інших просторових вимірах, аніж основні події сюжетної лінії гоголівського тексту. 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, збереження подій у 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.

У **ВИСНОВКАХ** систематизовано та узагальнено здобуті результати дослідження. Доведено, що комунікативні процеси, які наскрізь пронизують усю життєдіяльність людини, зумовлюють актуальність дослідження різних видів і способів комунікації, вивчення різновидів висловлювання, особливостей їхнього функціонування в комунікативній парадигмі.

У драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття спілкування за допомогою художніх текстів організує художню комунікацію, зокрема її різновид – драматургічну, 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 специфічні характеристики моделі комунікації в драмі: наратив як характеристика адресанта, що репрезентований фігурою потенційного та внутрішнього автора, який виступає у тексті як функція чи творець; текст як висловлювання, що сприймає, конденсує, трансформує інформацію, протягне у часі і просторі, здатне до інтерпретації та творення нових смислів за допомогою ігрового принципу відображення дійсності, що забезпечує сприйняття інформації адресатом. Фігура адресата знаменує не пасивного глядача/читача, а інтерпретатора, співавтора тексту, який завжди має можливість добудувати, продовжити траєкторію поведінки персонажа, інтенцій адресанта, розширюючи у такий спосіб межі комунікації.

На основі здобутків у царині осмислення драматургії літературознавців, театральних критиків, комунікативістів досліджено комунікативні стратегії української драматургії означеного періоду та запропоновано їхню типологію. Комунікативну стратегію визначено 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, виділено два види комунікативних стратегій: 1) комунікативну стратегію експерименту на рівні форми; 2) змістові комунікативні стратегії. Дослідження художньої комунікації як різновиду комунікації загалом призвело до визначення характерних її рис. Це антропоцентризм, естетичний вплив, театральність, множинність потрактування тексту, де відтворена квазіреальність, смислова сукупність тексту. Характер і вид художньої комунікації визначається літературним родо-видовим віднесенням, індивідуальним стилем автора, структурними схемами організації повідомлення в художньому тексті.

Характер комунікації у драматургічному тексті кількарівневий, поєднує внутрішню (між персонажами) та зовнішню (між адресантом та адресатом) комунікацію, 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 /читачем.

У результаті проведеного дослідження встановлено: текст у процесі художньої комунікації вступає в кореляційні стосунки в комунікативному акті як з автором, так і читачем/глядачем, та зазнає впливу з боку традиції і літературної реальності. У художній комунікації драматургічний 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 внутрішньо комунікативну систему, а сам текст – як поліфункціональний метатекст, єднальну 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 комунікації. Невербальні компоненти комунікації 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 визначено як комунікативну стратегію поведінки персонажа у процесі перебігу внутрішньотекстової комунікації (твори Лесі Українки, В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської та інших). Доведено, що 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, досить вагомих 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 класифіковані за групами. 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 адресовані режисеру й акторам-виконавцям, стосуються організації сцени і простору. Вони різновидові, тому вказують на емоції та почуття мовця, адресата мовлення, на особливості протікання вербального впливу, включають акустичні ремарки та ремарки "нульової" мовної дії. Ці ремарки потрактовані як сценічні інструкції для акторського виконання. Технічні ремарки є ремарками-позначеннями та ремарками-описами, вербалізують нюанси поведінки персонажа, рухів його тіла й погляду, 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 ХІХ – початку ХХ століття, забезпечуючи реалізацію комунікативної стратегії трансформації форми твору, що веде врешті-решт до впливів, взаємодій, родо-жанрових дифузій, оновлення жанрової системи літератури.

Виявлено поступову перевагу літературних тенденцій над драматичними, театральними у п'єсах українських драматургів кінця ХІХ – початку ХХ століття. Тому новою комунікативною стратегією драматичних текстів цього періоду є "олітературнення" як спроба створення нової візії світу крізь призму літературних прототипів на основі відомих художніх текстів, які є базою для текстотворчих та формотворчих експериментів. П'єси "корифеїв" театру, завдяки вищезазначеній комунікативній стратегії, вважаємо перехідним явищем від реалізму до модернізму, адже в них спостерігаємо трансформацію образної системи, послаблення етнографізму і поглиблення психологізму. У драматичних творах Лесі Українки виокремлено текстотвірні зміни, що є проявом стратегії "олітературнення", яка забезпечила вписування драматургічного тексту в смислову структуру дискурсу, котрий має національну, хронотопну й образну прив'язаність. Стратегія "олітературнення" стосується характеру тексту, де символічність і настроєвість визначаються як основні текстові характеристики. У результаті вивчення категорії адресанта нової драми рубежу століть було встановлено: він є не лише автором, а поєднує в собі також функції режисера, сценариста, актора. Доведено, що стратегія "олітературнення" забезпечує трансформацію драми в бік оповідності, епічності, ліризації. Зазначені ознаки зменшують сценічність дії, забезпечують авторську присутність в тексті, символічність та настроєвість, конструктивістську відстороненість, еклектичність.

Доведено, що за модернізму почали формуватися і нові рівні драматичної комунікації, яку спостерігаємо у творах драматургів 10-20-их років та означаємо як вторинну трансформацію, яка веде до реконтекстуалізації. Реконтекстуалізація як текстова характеристика п'єс Я. Мамонтова, Олександра Олеся, В. Винниченка сформувала художню умовність, організовану не за драматичними, а за епічними законами. Така організація часопростору, введення алюзій, ремінісценцій, цитат пробуджує культурологічну пам'ять адресата драматургічного твору (у варіанті сценічного втілення). У дослідженні наголошено, що адресант створює семантичну надтекстову надбудову, завдяки різним проявам інтертекстуальності трансформує і залучає чуже висловлювання у текст п'єси.

У продовження концептосфери науковців, 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. (Моделлю-зразком послужили драматургічні філіації повісті М. Гоголя "Вечори на хуторі поблизу Диканьки").

Запропоновані підходи вважаємо продуктивними при аналізі аналогічних текстів-трансформів. Виявлено, що при створенні текстів-трансформів реалізуються такі 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 ХІХ – початку ХХ століття, здійснений з позицій комунікативістики на текстовому, жанровому, образотворчому, поетологічному рівнях, дав змогу встановити ієрархію комунікативних стратегій та науково декодувати еволюційні шляхи розвою української драматургії у межах періодистилів "реалізм-модернізм-авангардизм", по-новому висвітливши особливості індивідуального стилю й творчої манери цілої низки авторів різної міри обдарування.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Монографія

1. Синявська Л. І. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: комунікативні стратегії. – Одеса: КП ОМД, 2019. – 304 с.

Рецензії: Астаф'єв О. Г. Рецензія на монографію Синявської Л. І. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: комунікативні стратегії // Записки з романо-германської філології. Випуск 1 (42). – Одеса: КП ОМД, 2019. – С.199 -200.

Колкутіна В. Драма як різновид художньої комунікації (рецензія на монографію: Синявська Л. І. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: комунікативні стратегії. – Одеса: КП ОМД, 2019. – 304 с.) // Слово і час. – 2019 . – №9. – С 118 -119.

### Статті в наукових фахових виданнях

1. Синявська Л. І. Тенденція "олітературнення" в українській драматургії 20-х років ХХ ст. (до постановки проблеми). *Проблеми сучасного літературознавства. Збірник наукових праць.* – Вип. 15. – Одеса: Астропринт, 2011. – С. 221–231 (0,3 др. арк.).

2. Синявська Л. І. Форми виявлення авторської свідомості в п'єсах Є. Кротевича 1923 р.. *Історико-літературний журнал.* – Вип. 19. – Одес. нац. ун-т імені І. І. Мечникова – Одеса, 2011. – С. 365–375 (0,4 др. арк.).

3. Синявська Л. І. Гротескна умовність візії світу у трагікомедії Я. Мамонтова "Батальйон мертвих". *Наукові праці Кам'янець-Подільського нац. університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки.* – Випуск 30 – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. – С. 289–293 (0,2 др. арк.).

4. Синявська Л. І. Тенденція "олітературнення" в українській драматургії 20-х років ХХ століття (до постановки проблеми). *Поетика художніх форм у сучасному сприйнятті: науковий збірник / ред. кол.: відп. ред. Силантьєва В. І. [та ін.].* – Одеса: Астропринт, 2012. – С. 327–335 (0,3 др. арк.).



5. Синявська Л. І. Жанрова чинність інтерпретації сюжетів гоголівських повістей "Вечори на хуторі поблизу Диканьки" в українській авангардній драмі 20-х років ХХ ст. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія "Філологія"*. – № 1078. – Харків, 2013. – С. 229–234 (0,2 др. арк.).
6. Синявська Л. І. Прояви літературизації в ліричній драмі Я. Мамонтова "Дівчина з арфою". *Наукові праці Кам'янець - Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. – Випуск 33. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2013. – С. 290–293 (0,2 др. арк.).
7. Синявська Л. І. Способи виявлення елементів " нової драми" Г. Ібсена в п'єсі Л. Старицької-Черняхівської "Крила". *Проблеми сучасного літературознавства. Зб. наукових праць*. – Вип. 17. – Одеса, 2013. – С. 236–249 (0,5 др. арк.).
8. Синявська Л. І. Епічні елементи в драмі Б. Шоу "Дім, де розбиваються серця". *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. – Випуск 36. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2014. – С.251 – 255 (0,2 др. арк.).
9. Синявська Л. І. Особливості трансформації драматичних текстів. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. – Випуск 39. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2015. – С. 239 – 244 (0,2 др. арк.).
10. Синявська Л. І. Способи трансформації драматичних текстів. *Проблеми сучасного літературознавства*. – Вип. 23. – Одеса : Астропринт, 2016. – С. 40 – 52 (0,5 др. арк.).
11. Синявська Л. І. Роль заголовка в драматургічному тексті. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. – Вип. 45. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. – С. 199-202 (0,1 др. арк.).
12. Синявська Л. І. Жанрові особливості і тип нового героя у драмі В. Винниченка "Memento". *Проблеми сучасного літературознавства*. – Вип. 6. – Одеса, 2000. – С.155 –163 (0,3 др. арк.).
13. Синявська Л. І. Квазісуб'єктність адресантності в рекламному тексті. *Записки з української мови. Зб. наук. праць*. Відп. ред. О. І. Бондар. – Вип. 13. – Одеса: Астропринт, 2003. – С. 153–161 (0,3 др. арк.).
14. Синявська Л. І. Оцінка громадської та літературної діяльності В. Винниченка у "Щоденниках" Сергія Єфремова. *Літературоведческий сборник*. – Вып.13. – Донецьк: Редакия Дон НУ, 2003. – С. 170–179 (0,4 др. арк.).
15. Синявська Л. І. "Формула щастя" у романістиці В. Винниченка еміграційного періоду. *Історико - літературний журнал*. – № 9. – Одеса: 2003. – С. 170–179 (0,4 др. арк.).
16. Синявська Л. І. Концепт "свобода" у драматургії Лесі Українки. *Записки з українського мовознавства*. – Вип. 12. – Одеса: 2003. – С. 74–79 (0,2 др. арк.).
17. Синявська Л. І. Зіставний аналіз стереотипних уявлень про українську та російську комунікативну поведінку. *Науково-теоретичний часопис із мовознавства*. – Одеса, 2004. – Вип. 9. – С. 164–168 (0,2 др. арк.) (у співавторстві з доц. Яроцькою Г. С.)
18. Синявська Л. І. Перехідність як ознака художнього мислення драматичних

п'єс В. Винниченка. *Винниченкознавчі зошити*. – Вип. 2. – Ніжин, 2005. – С. 123–128 (0,2 др. арк.).

19. Синявська Л. І. Гротеск як жанрова чинність авторського відсторонення в п'єсі Остапа Вишні "Вій". *Історико-літературний журнал*. – Вип. 16. – Одеса: ОНУ імені І. І. Мечникова, 2009. – С. 215–223 (0,3 др. арк.).

20. Синявська Л. І. Чесність з собою: мораль чи принцип для персонажів драматичних творів В. Винниченка та Я. Мамонтова. *Історико - літературний журнал*. – Вип. 17. – Одеса: ОНУ імені І. І. Мечникова, 2009. – С. 42–51 (0,4 др. арк.).

21. Синявська Л. І. Категорія адресатності в рекламному тексті: експліцитні засоби вираження. *Науково-теоретичний часопис "Мова"*. – № 7. – Одеса: Астропринт, 2002. – С. 218–222 (0,2 др. арк.).

22. Синявська Л. І. Претекст: поняття та особливості функціонування в комунікативному акті. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – Серія "Філологія"*. – Випуск 76. – Харків, 2017. – С.152–155 (0,1 др. арк.).

23. Синявська Л. І. Жанрова чинність інтерпретації сюжетів гоголівських повістей "Вечори на хуторі поблизу Диканьки" в українській авангардній драмі 20-их років ХХ століття. *Проблеми родо-жанрової динаміки української літератури: навч. посібник* за заг. редакцією Н. П. Малютіної. – К.: Освіта України, 2011. – С. 86–109 (1 др. арк.).

24. Синявська Л. І. Проблеми контрапункта в драматургії А. Чехова і В. Винниченка. *Література в контексті культури. Збірник наук. праць*. Випуск 16. – Дніпропетровськ: ДНУ, 2006. – С. 273–279 (0,3 др. арк.).

#### Статті в іноземних виданнях

1. Syniavskaya L. I. Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe, Humanities and Social Sciences in the Era of Globalisation – 2019, June 3rd, 2019, Nonverbal components of communication in the drama. p. 37–39 (0,8 др. арк.).

2. Syniavskaya L. I. Artistic communication as a type of communication. *East European Scientific Journal* №10 (50), 2019 part 6, p. 17–20 (0,2 др. арк.).

3. Синявська Л. І. Текст-трансформ як основа комунікативної парадигми твору (на матеріалі інтерпретації гоголівських повістей "Вечори на хуторі поблизу Диканьки") в українській авангардній драмі 20-их років ХХ століття. *East European Scientific Journal* №6 (46), 2019 part 6, p. 36–40 (0,2 др. арк.).

4. Синявська Л. І. Особливості художньої комунікації у драматургічному тексті. *East European Scientific Journal* №4 (44), 2019 part 6, p. 36–40 (0,2 др. арк.).

5. Синявська Л. І. "Олітературення" як ознака нової драми в європейському письменстві в оцінці Лесі Українки. *Записки з романо-германської філології. – Одеський національний університет імені І. І. Мечникова: ф-т романо-германської філології*. Випуск 1 (40) – Одеса: КП ОМД, 2018. – С. 218–226 (0,3 др. арк.).

6. Синявська Л. І. Інтертекстуальність драми Лесі Українки "Блакитна троянда". *Записки з романо-германської філології. – Одеський національний університет імені І. І. Мечникова: ф-т романо-германської філології*. Випуск 2 (41) – Одеса: КП ОМД, 2018. – С. 225–233 (0,3 др. арк.).

7. Синявська Л.І. Художня комунікація як різновид комунікації. *Записки з романо-германської філології*. Випуск 1 (42). Одеса: КП ОМД, 2019. – С. 175–182 (0,3 др. арк.).

### Додаткові публікації

1. Синявська Л. І. Індивідуалізм як основа концепції особистості в творчості Лесі Українки. *Роди і жанри літератури: Збірник наукових праць за матеріалами міжвузівської конференції, присвяченої пам'яті проф. В'язовського Г. А.* – Одеса: 1997. – С. 89–92 (0,1 др. арк.).

2. Синявська Л. І. Творчість Лесі Українки у світлі феміністичного письма. *Актуальні проблеми політики: Збірник наукових праць.*–Одеса: 1997. – Випуск 1-2. – С. 224-228 (0,2 др. арк.).

3. Синявська Л. І. Концепція особистості в драматургії В.Винниченка та Лесі Українки (До постановки проблеми). *Проблеми сучасного літературознавства.* – Випуск 3.– Одеса, 1999. – С. 150–164 (0,6 др. арк.).

4. Синявська Л. І. Феміністична критика про творчість Лесі Українки. *Перспективи.* – №3. – Одеса, 1999. – С. 5–9 (0,2 др. арк.).

5. Синявська Л. І. Інтерпретація образу Роксолани у романі А. Паріса "Останній сон Сулеймана". *Проблеми сучасного літературознавства : Збірник наук. праць.* – Випуск 11. – Одеса: Маяк, 2002. – С. 220–229 (0,4 др. арк.).

6. Синявська Л. І. Проблема митця і влади у романі Н. Рибак "Помилка Оноре де Бальзака". *Історико-літературний журнал.* – Випуск 10. – Одеса, 2004. – С. 109–117 (0,3 др. арк.).

### АНОТАЦІЯ

**Синявська Леся Іванівна. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: комунікативні стратегії. – монографія.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 – українська література. – Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, Київ, 2019.

У монографії вперше здійснено комплексне комунікативно-типологічне дослідження творів української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття. Запропоновано класифікацію комунікативних стратегій. За модернізму сформувалися нові рівні драматичної комунікації, яку у творах драматургів 10–20-их років визначено як комунікативну стратегію «вторинної трансформації». Визначаючи драматургічний текст як поліфункціональний метатекст, структурно неоднорідний (основний і другорядний), одночасно представлений двома формами існування, писемною чи сценічно втіленою (усною), репрезентований вербальними і невербальними компонентами, із залученням до комунікативного акту знаків інших семіотичних систем, виокремлено два види комунікативних стратегій: на рівні форми художнього твору та на змістовому рівні.

На рівні форми у драматургічних творах зазначеного періоду проаналізовано прояви родо-жанрових дифузій та трансформацій, тенденції до ліризації, епізації

тексту, що суттєво змінило традиційний поділ драматургічного тексту на основний та другорядний у бік збільшення останнього, призвело до змін образної системи дійових осіб. Було проаналізовано характер і роль ремарки, запропоновано поділ ремарок на інформаційні, описові, технічні, когезійні, констатовано, що вони впливають на фабулу твору, змінюють його жанр, створюють підтекст, двоплановість завдяки сугестії. Вторинна трансформація забезпечує автопрезентацію, варіативність трактування фігури адресанта як автора-творця, автора-функції, потенційного автора, демонстрацію авторської присутності у репліках персонажів.

Проаналізовано комунікативні стратегії змістового рівня "олітературнення", інтертекстуальності, ліризації, епізації, авторської присутності, що забезпечують зростання оповідності, послаблення етнографізму, реконтекстуалізацію драми.

Було розглянуто твори Олександра Олеся, Л. Старицької-Черняхівської як приклад ліризації драматургічного тексту, що веде до поетизації драми, зміни характеру драматичного висловлювання у монологіях та діалогах персонажів, до появи імпресіоністичних, символістських, емпіріоністичних ознак, елементів театру абсурду та екзистенційної естетики.

Введено поняття "тексту-трансформу" на основі аналізу адаптованих до сцени прозових та ліричних текстів та простежено шлях української драми від реалізму до модернізму.

Ключові слова: художня комунікація, комунікативна модель, основний та другорядний драматургічний текст, "олітературнення", тексти-трансформи, ремарки, ліризація, епізація тексту, стилізація, пародіювання, гротеск, автопрезентація, потенційний автор.

## АННОТАЦІЯ

**Синявская Леся Ивановна. Украинская драматургия конца XIX – начала XX столетия: коммуникативные стратегии. – монография.**

Диссертация на соискание научной степени доктора филологических наук по специальности 10.01.01 – украинская литература. – Институт литературы имени Т. Г. Шевченко НАН Украины, Киев, 2019.

В монографии впервые произведено комплексное коммуникативно-типологическое исследование произведений украинской драматургии конца XIX – начала XX столетия. Предложено классификацию коммуникативных стратегий. Определяя драматический текст как полифункциональный метатекст, структурно неоднородный (основной и второстепенный), одновременно представленный двумя формами выражения, письменной или сценично воплощенной (устной), репрезентированный как вербальными, так и не вербальными компонентами, с привлечением к коммуникативному акту знаков других семиотических систем, выделяем два вида коммуникативных стратегий: на уровне формы художественного произведения и на содержательном уровне.

На уровне формы в драматических произведениях указанного периода исследованы проявления родо-жанровых диффузий и трансформаций, тенденции к лиризации, эпизации текста, что меняет традиционное деление драматического текста на основной и второстепенный, приводит к изменениям образной системы

действующих лиц. Были проанализированы ремарки, их характер и роль. Предложено разделение ремарок на информационные, описательные, технические, когезийные, изучено их влияние на фабулу произведения, жанр, создание подтекста, двуплановости благодаря суггестии.

Были изучены содержательные коммуникативные стратегии "литературизации", интертекстуальности, лиризации, эпизации, авторского присутствия, которые обеспечивают рост повествовательности, ослабление этнографизма, автопрезентацию, вариативность трактовки фигуры адресанта как автора-творца, автора-функции, демонстрацию авторского присутствия в репликах персонажей.

Проанализирована лиризация драматургического текста как путь к поэтизации драмы, появлению импрессионистических, символистских, эмпрессионистических признаков, элементов театра абсурда и экзистенциальной эстетики.

Введено понятие "текста-трансформа" на основе анализа адаптированных к сцене прозаических и лирических текстов и прослежен путь украинской драмы от реализма к модернизму.

**Ключевые слова:** художественная коммуникация, коммуникативная модель, основной и второстепенный драматический текст, "литературизация", тексты-трансформы, лиризация, эпизация текста, ремарки, стилизация, пародирование, гротеск, автопрезентация, потенциальный автор.

## SUMMARY

**Synyavska L.I. Ukrainian Literature of the end of the XIX – beginning of the XX Century: Communicative Strategies . – Monograph.**

Thesis as the published monograph for a Doctoral Degree in Philology. Speciality 10.01.01 – Ukrainian Literature. – Institute of Literature named after T.G.Shevchenko NAS of Ukrain, Kiyiv, 2019.

This thesis presents complex communicative-typological research of Ukrainian drama pieces of the end of the XIX – beginning of the XX century. It focuses on revealing communicative strategies. Taking into consideration the character and the specific features of the dramatics the classification of the communicative strategies has been presented. Defining the drama text as polyfunctional metatext, structurally non-homogeneous (basic and secondary), presented simultaneously by two planes of expressiveness - written or staged (oral), represented by both verbal and non-verbal components with the use of the signs of other semiotic systems, it is possible to differentiate between two types of communicative strategies: on the level of the form of dramatics and on the plot and content level.

On the level of the form of dramatics of the investigated period it is possible to observe the display of kind and genre diffusions and transformations, the tendency to make drama text more lyric and epic. It leads to substantial changes in traditional content-quantitative division of the drama text into basic and secondary, thus increasing the secondary text by means of extensive stage directions leading to changes in imagery system of personages. In such drama text, consequently, the character and the role of the stage directions which serve as the basis of the non-verbal communication are changed.

The character and the kind of artistic communication are determined by the literary

generic relationships, by the artistic method of the author, by the structural schemes of the author as well as by the structural schemes of the message organization in the text. At the end of the XIX – beginning of the XX century literary tendencies began to prevail over the dramatic, theatrical ones. Consequently, drama transfers towards narrative, epic, lyrics. Above mentioned peculiarities decrease stage performance of the action, provide author's presence in the text, its symbolism, mood, constructive detachment, eclectic features.

On the level of dramatic communication it is possible to trace in the works of Ukrainian dramatists of the 20-s of the XX century the peculiarity which we determine as secondary transformation. Textual communication of the Ukrainian drama of the investigated period is not connected with the primary text but with the adopted one. It is possible to decode other time and textual levels in the text-recipient. Sense communicative strategies are the basis for the creation of stylization, caricatures, parodies, allegories on the principles of the social reality of that time, which is the demonstration of the double coding of the newly created texts.

It is proposed to divide stage directions into informative, descriptive, operational, cohesive as they influence the plot of the drama text, change its genre, create subtext (implication) and duplicity due to suggestion. Such stage directions often remind novelistic inclusions in drama text.

On the plot and content level the communicative strategies of “literaturelisation”, intertextuality, lyricisation, epicisation, author's presence provide the increase of narrativeness, the decrease of ethnographism and lead to recontextualization of the drama. Time and place organization in accordance with epic principles creates above textual layer called in our research as “semantic iceberg”, which also ruins the traditional form of the drama. Due to the “literaturelisation”, kind and genre diffusions of the drama text occur which provide the appearance of vanguard literary pieces in Ukrainian literary of the following decades. The devices of artistic conventionality function as the means of the author's new picture of the world and provide the author's narrative in the text structure. Constructive-plot relations ensure autopresentation, variability of interpretation of addresser as the author-creator, author-function, immanent presence of the potential author in drama text, demonstration of author presence in personages' cues.

Lyricisation of drama text leads to drama poetization, to the changes in monologue and dialogical personages' cues, contribute to the appearance of impressionist, symbolist, expressionist features, elements of absurd theatre and existential esthetics in the dramatics. Lyric drama acquires the features of elegy, pathos, sensuality, and text itself serves as the means of subjective experience of fragments of being.

On the basis of the adapted for staging prosaic and poetic texts analysis a new notion of the text has been introduced – transform in which conceptual and detailed information is preserved, but the sequence and the character of plot fragments are transformed. Due to the device called “estrangement» as well as to parody, absurd, hyperbole, irony the authors of the period under study interpret the works of the famous writers anew.

Epicisation of drama text is manifested in the increased narrativeness which leads to the shattering of the genre canons and features of dramatics.

The analysis of the works of Ukrainian dramatists of the end of the XIX – beginning of the XX century held on textual and genre levels from the point of view of artistic communication made it possible to single out communicative strategies realized

in them, trace the path of the Ukrainian drama from realism to modernism.

**Key words:** communication, artistic communication, text, drama text, basic and secondary drama text, “literaturelisation”, intertextuality, recontextualization of the drama, text-transform, epicisation of drama, parody, absurd, hyperbole, irony, immanent / potential author.