

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ  
ДНІПРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**КОРОЛЬОВА ВАЛЕРІЯ ВОЛОДИМИРІВНА**

УДК 811.161.2'42

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТУРГІЙНИЙ ДИСКУРС:  
КОМУНІКАТИВНА СТРУКТУРА ТА ПРАГМАТИКА**

Спеціальність 10.02.01 – українська мова

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

(підпис, ініціали та прізвище здобувача)

Науковий консультант – **Попова Ірина Степанівна**, доктор філологічних наук, професор

Дніпро – 2017

## АНОТАЦІЯ

*Корольова В. В.* Сучасний український драматургійний дискурс: комунікативна структура та прагматика. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальності 10.02.01 «Українська мова». – Інститут української мови НАН України. – Київ, 2017.

Дисертація є першим комплексним дослідженням комунікативної структури й прагматики драматургійного дискурсу в українському мовознавстві.

Актуальність теми пропонованого дослідження зумовлена об'єктивною потребою комплексно проаналізувати комунікативно-прагматичні особливості сучасного українського драматургійного дискурсу з урахуванням специфіки структурної організації п'єс і реалізації дискурсивних категорій; систематизувати компоненти авторської комунікативної партії в межах зовнішньої комунікації, безпосередньо спрямованої на читача як на адресата сучасного драматургійного дискурсу; визначити особливості організації й прагматику внутрішньої комунікації сучасного драматургійного дискурсу.

Наукову новизну одержаних результатів визначає те, що вперше в українській мові цілісно та системно досліджено структуру та прагматику сучасного українського драматургійного дискурсу. Розроблено теорію комунікативно-прагматичної організації сучасної драми; з'ясовано категорійну специфіку драматургійного дискурсу; окреслено комунікативний потенціал автора, читача й дійових осіб п'єс; подано класифікацію потенційних читачів сучасної української драми; визначено комунікативні стратегії й тактики автора, читача та персонажів драми, а також засоби їхньої реалізації в драматургійному тексті; виокремлено типові ознаки мовної особистості героя сучасної п'єси; виявлено специфіку взаємодії персонажів

у внутрішній комунікації сучасного українського драматургічного дискурсу.

Практичну цінність виконаної роботи визначає те, що обґрунтовані в ній засади комунікативної організації драматургічного дискурсу можуть бути використані під час розроблення спеціальних курсів і семінарів з лінгвістики художнього тексту, дискурсології й комунікативної лінгвістики. Матеріали та узагальнення дисертації будуть плідними для подальших наукових студій, присвячених вивченню української драматургії в комунікативному, мовностилістичному та когнітивному аспектах.

У дослідженні доведено, що драматургічний дискурс – це діяльність адресанта й адресата, зреалізована через текст, структурно членований на два рівні: зовнішню й внутрішню комунікацію. Чітке відмежування позиції драматурга у сферу паратексту, що завжди має визначену позицію в тексті п'єси, уможливило виокремлення прямої комунікативної партії автора в межах зовнішньої комунікації драматурга із читачем. Персонажну взаємодію репрезентовано внутрішньою комунікацією, вираженою в драматургічних формах мовлення й численних мовленнєвих актах. Структуру драматургічного дискурсу визначено як ієрархічний ланцюг одиниць різних рівнів, до яких належать комунікативна подія – комунікативний модуль – мовленнєвий (комунікативний) хід – мовленнєвий акт. Два комунікативні рівні драматургічного дискурсу визначають диференціацію комунікативних стратегій учасників сучасного українського драматургічного дискурсу. На зовнішньому або внутрішньому рівнях комунікації драматург обирає оптимальні комунікативні стратегії, що сприяють досягненню художніх цілей.

Один із засобів утілення комунікативних стратегій драматурга – це заголовок, що являє собою інтегроване з текстом «мовленнєве рівняння», що має розшифрувати читач. Значущим засобом діалогу автора із читачем є жанровизначальні підзаголовки, унаочнені в сучасному українському драматургічному дискурсі шістьма типами. Список дійових осіб драматурга використовують як важливий складник власної комунікативної партії, як

засіб експліцитного впливу на потенційного читача. Частиною комунікативної партії автора є ремарки, що за комунікативним спрямуванням класифікуємо на діалогізовані та монологізовані. Нерідко ремарки безпосередньо орієнтовані на читача, що ускладнює їхню синтаксичну структуру, демонструючи авторську комунікативну стратегію сугестії. Специфіка епіграфа як засобу зовнішньої комунікації драми полягає в реалізації в ньому тактики прогнозування й інтимізації. Рідше вживаними, але актуалізованими компонентами авторської комунікативної партії в досліджуваних п'єсах є присвята, пролог, епілог, постскрипtum й авторський псевдонім. Зазначені компоненти безпосередньо задіяні в реалізацію драматургом основної комунікативної стратегії сугестії й допоміжних прагматичної, діалогової та риторичної.

Залежно від рівня розвиненості структури мовної особистості й комунікативних інтенцій читачів сучасної драми поділено на спонтанного, програмованого й мотивованого. Тип потенційного читача впливає на вибір комунікативної стратегії й тактики для спілкування з автором через сприйняття драматургійного тексту.

Внутрішня комунікація сучасного драматургійного дискурсу унаочнює вичерпну різнотипну картину наявних в українському суспільстві мовних особистостей, які відбивають сучасні процеси мовної реформації, зокрема активне запозичення іншомовної лексики, уживання жаргонних, суржикових елементів, використання брутальних виразів, актуалізацію лінгвокреативності. Дійовими особами сучасних п'єс є мовні особистості, класифіковані за типом мовної поведінки (конфліктний, центрований й кооперативний) та рівнем мовної компетенції (сильний і слабкий). Серед явищ, характерних для мовлення персонажів сучасних п'єс, виокремлено мовний меланж і мовну гру. Окремішньо проаналізовано мовну особистість героїнь моноп'єс як представниць модельної мовної особистості, яка відбиває соціальний тип «сучасної інтелектуалки».

Структурна основа внутрішньої комунікації – діалог як форма мовлення, що передає спілкування двох і більше дійових осіб, і є певною моделлю розмовного мовлення. Комунікативно-прагматичну структуру драматургійного діалогу, членованого на репліки, визначає комунікативний модуль, складений з відповідних комунікативних ходів, що зазвичай накладаються на мовленнєвий акт.

Особливою драматургійною формою спілкування постає монолог як розгорнуте мовлення персонажа, характеризоване високим ступенем самостійності висловлення, що вможливорює трансформацію конкретної комунікативної ситуації суб'єктом мовлення через послаблення його адресації. У сучасному драматургійному дискурсі зафіксовано персональний / надперсональний та усамітнений / звернений монологи.

Комунікативний аспект дослідження драматургійного тексту актуалізує структурування діалогу на діалог, трилог і полілог. Діалог характеризує передбачуваність порядку зміни стимульних і реактивних реплік, усталеність комунікативних ролей спілкувальників. Третій комунікант спричинює організаційну трансформацію спілкування й зміну комунікативних стратегій мовців. У полілозі як багатосторонній формі комунікації зафіксовано значне ускладнення комунікативної й прагматичної взаємодії у внутрішній драматургійній комунікації.

Дійові особи як учасники внутрішньої комунікації реалізують кооперативні й конфронтаційні стратегії, відбиті в тактиках зацікавлення, підтримування, позитивної оцінки, інформування, похвали, згоди, поради, прохання, піклування, образи, іронії, критики, знущання, провокації, погрози, відмови, тиску, вимоги, докору, обурення.

Прагматичний аспект нашого дослідження визначає внутрішню комунікацію як простір для врахування чи нехтування комунікативним принципом увічливості. Комунікація дійових осіб сучасних п'єс нерідко демонструє непорозуміння, що спричинюють комунікативні девіації.

Методом польового дослідження засвідчено, що молоді респонденти

очікують епатажу й експериментів від сучасної драматургії, а філологічний досвід інформантів уможливив логічне сприйняття паратекстових елементів драми й правильне потрактування авторських інтенцій. Доведено, що родова специфіка драми зумовлює широкий простір для читацької фантазії, діапазон якої має діаметральні межі, а це посилює сугестивність подальшої драматургійної комунікації.

Основні теоретичні положення та практичні результати дослідження викладено в доповідях, виголошених на Міжнародних наукових читаннях, 18 Міжнародних та 5 Всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях. Результати дослідження викладено в 39 одноосібних друкованих працях, з-поміж яких монографія «Комунікативно-прагматична організація сучасної української драми» (Дніпро, 2016. – 382 с. – 22,5 др. арк.), 23 статті у фахових наукових виданнях України, 6 публікацій у зарубіжних виданнях, 9 – у збірниках наукових праць та матеріалах конференцій.

**Ключові слова:** драматургійний дискурс, комунікативна структура, зовнішня комунікація, внутрішня комунікація, пряма комунікативна партія автора, комунікативна стратегія, комунікативна тактика, мовна особистість, прагматика, комунікативна девіація.

## SUMMARY

*Korolova V.V.* Contemporary Ukrainian dramatic discourse: communicative structure and pragmatics. – Qualifying scientific work on the manuscript rights. Thesis for the degree of Doctor of Philology in major 10.02.01 «The Ukrainian language». – Institute of the Ukrainian language of the National Academy of Sciences of Ukraine. – Kyiv, 2017.

This thesis is the first comprehensive study of communicative structure and pragmatics of dramatic discourse in Ukrainian linguistics. The relevance of the subject of proposed study is determined by the objective need to comprehensively

analyze the communicative and pragmatic features of contemporary Ukrainian dramatic discourse, taking into account the specifics of structural organization of plays and implementation of discursive categories; to systematize the components of author's communicative party within the framework of external communication, directed right at the reader as the narratee of contemporary dramatic discourse; to determine the peculiarities of organization and pragmatics of internal communication of modern dramatic discourse.

The scientific novelty of results is determined by the fact that it is the first time the structure and pragmatics of contemporary Ukrainian dramatic discourse have been thoroughly and systematically studied in the Ukrainian language. The theory of communicatively pragmatic organization of modern drama is developed; the categorical specificity of dramatic discourse is determined; the communicative potential of author, reader and actors of the plays is outlined; the classification of potential readers of modern Ukrainian drama is given; the communicative strategies and tactics of author, reader and characters of drama are determined, as well as the means of their implementation in the dramatic text; the typical linguistic personality features of the character of contemporary play are determined; the specific character of the interaction of characters in the internal communication of contemporary Ukrainian dramatic discourse is revealed.

The practical value of the paper is determined by the fact that the foundations of principles of communicative organization of dramatic discourse grounded in it can be used in the development of special courses and seminars on linguistics of artistic text, discourse and communicative linguistics. Materials and generalizations of the thesis will be fruitful for further research studies devoted to the study of Ukrainian drama in communicative, linguistic and cognitive aspects.

The study proves that dramatic discourse is the activity of narratee and narrator, implemented through text, structurally divided into two levels: external and internal communication. A clear distinction between the position of playwright in the field of par texture, which always has a definite position in the text of the play, made it possible to distinguish the author's direct communicative part within

external communication of playwright with reader. Personal interaction is represented by internal communication, expressed in dramatic forms of speech and numerous speech acts. The structure of dramatic discourse is defined as a hierarchical chain of units of different levels, which include a communicative event – communicative module – speech (communicative) course – speech act. Two communicative levels of dramatic discourse determine the differentiation of communicative strategies of participants in contemporary Ukrainian dramatic discourse. At external or internal levels of communication playwright chooses the best communicative strategies that contribute to the achievement of artistic goals.

One of the means of implementing playwright's communicative strategies is the title which is integrated with the text of the «speech equation» and has to be deciphered by reader. A significant means of dialogue between the author and the reader is genre-specific subtitles, which are represented in contemporary Ukrainian dramatic discourse by six types. The list of characters is used by playwrights as an important component of their own communicative party, as a means of explicit influence on potential reader. A share of author's communicative part is remarks that are communicatively divided into dialogic and monologized. Often remarks are directly focused on reader, which complicates their syntactic structure, demonstrating author's communicative strategy of suggestion. The specificity of epigraph as a means of external communication of drama consists in realizing in it the tactics of forecasting and intimacy. Less commonly used but updated components of author's communicative party in the studied plays are: dedication, prologue, epilogue, post-script and author's pseudonym. These components are directly involved in the implementation of playwright's main communicative strategy of suggestion and auxiliary pragmatic, dialogue and rhetorical ones.

Depending on the level of development of the structure of linguistic personality and communicative intentions, readers of modern drama are divided into spontaneous, programmed and motivated. Type of potential reader influences the choice of communicative strategy and tactics for communicating with author through the perception of dramatic text.



Internal communication of contemporary dramatic discourse illustrates an exhaustive multidimensional picture of linguistic entities present in Ukrainian society, which reflect modern processes of linguistic reformation, in particular active borrowing of foreign language vocabulary, the use of slang, astronomical elements, use of brutal expressions, updating of linguistic and eclecticity. The actors of modern plays are linguistic personalities classified by type of linguistic behavior (conflict, centered and cooperative) and level of linguistic competence (strong and weak). Among the phenomena typical for the broadcast of characters of contemporary plays, the language melange and linguistic play are singled out. Linguistic identity of female characters of mono plays is separately analyzed as a model linguistic personality, which reflects the social type of «modern intellectual».

The structural basis of internal communication is dialogue as a form of speech that transmits communication between two or more characters, and is a certain model of spoken language. The communicative-pragmatic structure of dramatic dialogue, codified in the replica, is defined by a communicative module composed of corresponding communicative moves, usually imposed on speech act.

A special dramaturgical form of communication appears as a monologue as an expanded speech of character, characterized by a high degree of independence of the statement, which enables the transformation of a particular communicative situation by the subject of speech due to the weakening of his or her addressing. In modern dramatic discourse, personal / supersonic and secluded / solved monologues have been defined.

The communicative aspect of study of dramatic text brings up to date the structuring of dialogue. Dialogue is characterized by predictability of the order of change of stimulus and reactive replicas, stagnation of communicative roles of communicators. The third communicator causes organizational transformation of communication and the change of communicative strategies of speakers. In polylogues as a multilateral form of communication a significant complication of communicative and pragmatic interaction in internal dramatic communication is

identified.

Characters as internal communication participants implement cooperative and confrontational strategies that are reflected in tactics of interest, support, positive assessment, information, praise, consent, counsel, request, care, insults, irony, criticism, bullying, provocation, threats, rejection, pressure, demands, reproach and indignation.

The pragmatic aspect of our study determines internal communication as space for ignoring or taking into account the communicative principle of politeness. Communication of characters of contemporary plays often reveals misunderstandings caused by communicative deviations.

The method of field research has shown that young respondents expect epitaph and experiments from contemporary drama, and the philological experience of informants allowed logical perception of paratext elements of drama and correct interpretation of author's intentions. It is proved that generic specificity of drama predetermines a wide space for reader's imagination, which range has diametrical limits, and this increases the suggestion of further dramatic communication.

The main theoretical positions and practical results of the research are presented in reports delivered at the International Scientific Readings, 18 International and 5 All-Ukrainian Scientific and Scientific-Practical Conferences. The results of the study are printed in 39 individual papers, including the monograph «Communicative-Pragmatic Organization of Modern Ukrainian Drama» (Dnipro, 2016. – 382 pp.), 23 articles in professional scientific journals of Ukraine, 6 printed papers in foreign publications, 9 articles in collections of scientific works and conference materials.

Key words: dramatic discourse, communicative structure, external communication, internal communication, author's direct communicative party, communicative strategy, communicative tactics, linguistic personality, pragmatics, communicative deviation.

### Список публікацій здобувача

1. Корольова В. Комунікативно-прагматична організація сучасної української драми : монографія. – Дніпро : Ліра, 2016. – 382 с.
2. Корольова В. В. Категорійні та структурні параметри драматургійного дискурсу (теоретичний аспект) // Наукові записки Луганського національного університету. Серія «Філологічні науки». Дискурсологія: мова, культура, суспільство. – Луганськ : ДЗ «ЛНУ ім. Тараса Шевченка», 2014. – № 2 (40). – С. 119–129.
3. Корольова В. В. Статус заголовка в мовному просторі сучасної драми // Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Мовознавство. – Дніпропетровськ : Роял-Принт, 2014. – № 11. – Т. 22. – С. 59–65.
4. Корольова В. В. До проблеми визначення статусу драматургійного дискурсу // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. – Вип. 130. – С. 128–132.
5. Корольова В. В. Монолог у сучасному драматургійному дискурсі // Наукові записки національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія». – 2014. – Вип. 48. – С. 209–212.
6. Корольова В. В. Комунікативні особливості сучасної української монодрами // Актуальні проблеми прикладної лінгвістики. – Одеса : Видавець Букаєв Вадим Вікторович, 2014. – Вип. 1. – С. 184–188.
7. Корольова В. В. Епіграф як засіб авторської комунікації в сучасному драматургійному дискурсі // Український смисл : наук. зб. – Дніпропетровськ : Ліра, 2014. – С. 141–149.
8. Корольова В. В. Авторська ремарка як компонент мовного простору сучасної української драми // Філологічні студії : Науковий вісник Криворізького національного університету. – Кривий Ріг : КНУ, 2014. – Вип. 11. – С. 232–239.
9. Корольова В. В. Діалогові комунікативні стратегії в драматургії Ярослава Верещака // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного

університету. Серія «Філологія». – Одеса, 2014. – Вип. 11. – Т. 1. – С. 27–29.

10. Корольова В. В. Комунікативні особливості сучасного драматургічного підзаголовка // Рідний край : альманах Полтавського національного педагогічного університету : наукове літературно-художнє видання. – Полтава : Вид-во ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2014. – № 2 (31). – С. 124–126.

11. Корольова В. В. Комунікативні особливості трилогу в сучасній українській драмі // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. – Вип. 138. – С. 84–87.

12. Корольова В. В. Пряма мовленнєва партія автора в сучасній українській драмі абсурду // Наукові записки. Серія : Філологія (мовознавство). – Вінниця : ТОВ «Фірма «Планер», 2015. – Вип. 21. – С. 265–269.

13. Корольова В. В. Комунікативна специфіка полілогу в сучасній українській п'єсі // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Мовознавство». – Луцьк : Вид-во СНУ імені Лесі Українки, 2015. – № 6 (307). – С. 45–49.

14. Корольова В. В. Прагматика заголовка сучасної української драми // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Серія «Філологічні науки». – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2015. – Вип. 3 (81). – С. 24–28.

15. Корольова В. В. Список дійових осіб як вияв зовнішньої комунікації в сучасній українській п'єсі // Наукові праці. Серія «Філологія. Мовознавство». – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2015. – Вип. 240. – Т. 252. – С. 51–54.

16. Корольова В. В. Пролог у комунікативній системі драматургічного дискурсу // Український смисл : наук. зб. – Дніпропетровськ : ТОВ «Роял Принт», 2015. – С. 188–195.

17. Корольова В. В. Комунікативно-прагматичні аномалії в п'єсі В. Кожелянка і В. Сердюка «Лізикава» // Мова і культура. – Київ : ВД Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 17. – Т. VII (175). – С. 146–151.

18. Корольова В. В. Мовний меланж як ознака мовної особистості персонажа сучасної драми // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки : зб. наук. пр. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2015. – № 1. – С. 392–398.

19. Корольова В. В. Мовна особистість персонажа сучасної української драми абсурду // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». – Харків, 2015. – Вип. 73. – С. 44–47.

20. Корольова В. В. Персонаж сучасної української драми як мовна особистість // Актуальні проблеми філології та перекладознавства : зб. наук. пр. – Хмельницький : ФОП Бідюк Є. І., 2016. – Т. 2. – С. 46–50.

21. Корольова В. В. Суржик у мовленні персонажів сучасної української драми // Український смисл : наук. зб. – Дніпропетровськ : Ліра, 2016. – С. 3–12.

22. Корольова В. В. Комунікативно-когнітивна типологія читача сучасної української драми // Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики : науковий журнал. – Чернівці : ВД «Родовід», 2016. – Вип. 11–12, Ч. 1. – С. 316–320.

23. Корольова В. В. Специфіка реалізації комунікативного кодексу в персонажній комунікації // Дослідження з лексикології і граматики української мови. – Дніпропетровськ : Видавець Біла К. О., 2016. – Вип. 17. – С. 135–143.

24. Корольова В. В. Драматургійний і усний розмовний діалоги: співвіднесення категорії // Український смисл : наук. зб. – Дніпро : Ліра, 2017. – С. 232–241.

25. Корольова В. В. Репрезентація авторської позиції в заголовковому комплексі сучасної української драми // European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches, proceedings of the 12<sup>th</sup> International scientific

conference. – Stuttgart : ORT Publishing, 2014. – P. 130–134.

26. Королева В. В. Коммуникативные неудачи персонажей в драме А. Ирванца «Однажды в Америке» // Practice of behavior in social and humanitarian researches : materials of IV international scientific on December 1–2, 2014. – Prague : Vědecko vedavatelske centrum «Sociosféra–CZ», 2014. – P. 50–53.

27. Королева В. В. Конфронтационные коммуникативные стратегии в драматургическом диалоге // Сборник статей по материалам XLIV международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». – № 1 (44). – Новосибирск : СибАК, 2015. – С. 53–58.

28. Корольова В. Українськомовна особистість персонажа сучасної монодрами // Japanese Journal of Fundamental and Applied Studies. – Tokio : Tokio university press, 2015. – № 1 (9), January–June, V. XII. – P. 553–558.

29. Корольова В. В. Комунікативні стратегії сучасного українського драматурга // Скарынаўскія традыцыі: гісторыя і сучаснасць : зборнік навуковых артыкулаў : у 2 ч. / рэдкал. : А. М. Ермакова (гал. рэд.) [і інш.]. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2015. – Ч. 2. – С. 192–197.

30. Korolova V. Modern Ukrainian drama: rapport author and reader (based on sociolinguistic survey) // Eureka : Social and Humanities : scientific journal. – Tallinn : Eesti Harju maakond, 2017. – № 1. – P. 56–64.

31. Корольова В. В. До питання про діалогізацію монологу в сучасному драматургійному дискурсі // Актуальні проблеми синтаксису: сучасний стан і перспективи дослідження : матеріали Міжнародних наукових читань, присвячених пам'яті Н. В. Гуйванюк. – Чернівці : Чернівецький нац. університет, 2014. – С. 290–291.

32. Корольова В. В. Жанровизначальний підзаголовок як елемент «авторського голосу» в сучасній драмі // Чинники розвитку філологічних наук у XXI столітті : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції : м. Львів, 28-29 листопада 2014 р. – Львів : ГО «Наукова

філологічна організація «ЛОГОС», 2014. – С. 80–81.

33. Корольова В. В. Прагматический потенциал списка действующих лиц в современной украинской пьесе // Семантика и прагматика языковых единиц : тезисы докладов Международной научной конференции (Минск / Беларусь, 11–12 мая 2015). – Минск : МГЛУ, 2015. – С. 114–116.

34. Корольова В. В. Принцип ввічливості в сучасній українській драмі // Лексико-грамматические инновации в современных славянских языках : VII Международная научная конференция (Днепропетровск, ДНУ имени Олеся Гончара, 2–4 апреля 2015 г.) : материалы. – Днепропетровск : Нова ідеологія, 2015. – С. 59–61.

35. Корольова В. В. «Мовний меланж» у мовленні дійових осіб сучасної української драми // Розвиток сучасної освіти і науки : результати, проблеми, перспективи. Тези III Міжнародної науково-практичної конференції (26–27 березня 2015 року). – Дрогобич : Посвіт, 2015. – С. 134–135.

36. Корольова В. В. Драматургійний дискурс: опозиція «наратив – перформатив» // Філологічні науки : зб. матеріалів підсумкової наукової конференції викладачів та студентів. – Дніпропетровськ : Акцент ПП, 2015. – Ч. 3. – С. 309–310.

37. Корольова В. В. Пасивно-центрована мовна особистість персонажа сучасної української драми // Modern scientific researches and development: theoretical value and practical results : materials of International scientific and practical conference (Bratislava, 15-18 March 2016). – Kyiv : LLC «NVP Interservice», 2016. – P. 67–68.

38. Корольова В. В. Конфліктно-агресивний тип мовної особистості в драматургійному тексті // Філологічні науки : зб. матеріалів підсумкової наукової конференції викладачів та студентів. – Дніпропетровськ : Акцент ПП, 2016. – Ч. 2. – С. 383–384.

39. Корольова В. В. Прагматичний потенціал нульових списків дійових осіб у сучасній п'єсі // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної

конференції «Стратегії розвитку та пріоритетні завдання філологічних наук» (Запоріжжя, 23–24 грудня 2016). – Запоріжжя: Класичний приватний університет, 2016. – С. 12–14.

40. Корольова В. В. Таксономія дискурсів у новітніх лінгвістичних студіях // Мова і міжкультурна комунікація : зб. наук. праць. – Полтава : ПУЕТ, 2017. – Вип. 1. – С. 206–214.



## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	20
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДРАМАТУРГІЙНОГО ДИСКУРСУ В СУЧАСНОМУ МОВОЗНАВСТВІ</b>	
1.1. Статус драматургійного дискурсу в сучасному мовознавстві.....	35
1.1.1. Поняття дискурсу в лінгвістичній практиці.....	35
1.1.2. Типологія дискурсів у сучасних лінгвістичних студіях.....	41
1.2. Категорійні параметри сучасного драматургійного дискурсу.....	49
1.2.1. Визначення текстових і дискурсивних категорій.....	49
1.2.2. Категорійні параметри сучасного українського драматургійного дискурсу.....	53
1.3. Сучасний український драматургійний дискурс як комунікативна система.....	60
1.3.1. Аспекти дослідження драматургійного тексту.....	60
1.3.2. Структура сучасного драматургійного дискурсу.....	63
1.3.3. Комунікативна специфіка сучасної української п'єси.....	74
Висновки до розділу 1.....	83
Список використаної літератури.....	85

## РОЗДІЛ 2. ЗОВНІШНЯ КОМУНІКАЦІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТУРГІЙНОГО ДИСКУРСУ:

### ДІАЛОГ «АВТОР – ЧИТАЧ»

2.1. Пряма комунікативна партія автора сучасної української драми.....	101
2.1.1. Авторські стратегії й тактики в сучасному драматургійному дискурсі.....	101
2.1.2. Структурно-функційна специфіка заголовків сучасних п'єс....	107
2.1.3. Жанровизначальний підзаголовок у системі авторської комунікації.....	117

2.1.4. Перелік дійових осіб як вияв авторської позиції в сучасній п'есі.....	122
2.1.5. Авторська ремарка в комунікативній системі драматургійного дискурсу.....	135
2.1.6. Факультативні компоненти авторської комунікативної партії.....	149
2.1.6.1. Епіграф як вияв зовнішньої комунікації.....	149
2.1.6.2. Спорадичні компоненти авторської комунікації .....	154
2.2. Адресат сучасного українського драматургійного дискурсу.....	163
2.2.1. Подвійна адресація драматургійного тексту.....	163
2.2.2. Читач як комунікант у сучасному драматургійному дискурсі..	169
2.2.3. Комунікативні стратегії й тактики читача сучасного драматургійного дискурсу.....	175
Висновки до розділу 2.....	188
Список використаної літератури.....	191

### **РОЗДІЛ 3. ВНУТРІШНЯ КОМУНІКАЦІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТУРГІЙНОГО ДИСКУРСУ**

3.1. Персонаж сучасної драми як мовна особистість.....	201
3.1.1. Типологія мовних особистостей дійових осіб у сучасних українських п'есах.....	201
3.1.2. Мовний меланж та мовна гра як ознаки персонажного мовлення в сучасній українській п'есі.....	221
3.1.3. Модельна мовна особистість персонажа сучасної монодрами...231	
3.2. Специфіка діалогів у сучасній українській п'есі.....	236
3.2.1. Драматургійний і усний розмовний діалоги: співвідношення категорій.....	236
3.2.2. Комунікативно-прагматична структура драматургійного діалогу.....	243
3.2.3. Комунікативні типи діалогів у структурі драматургійного	

дискурсу.....	253
3.3. Монолог як форма драматургійної комунікації.....	269
3.3.1. Монолог у структурі сучасної п'єси.....	269
3.3.2. Комунікативні особливості сучасної української монодрами..	281
3.4. Трилог і полілог як різновиди комунікативної взаємодії персонажів драматургійного дискурсу.....	288
3.4.1. Місце і статус трилогу в системі драматургійної комунікації...288	
3.4.2. Полілог у сучасному драматургійному дискурсі.....	294
3.5. Комунікативні стратегії й тактики учасників внутрішньої драматургійної комунікації.....	301
Висновки до розділу 3.....	311
Список використаної літератури.....	313

## **РОЗДІЛ 4. СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТУРГІЙНИЙ ДИСКУРС У КОНТЕКСТІ ПРАГМАЛІНГВІСТИКИ**

4.1. Прагматика комунікації персонажів драматургійного твору.....	329
4.1.1. Принцип увічливості в діалогах сучасних п'єс.....	329
4.1.2. Комунікативні девіації персонажного спілкування.....	348
4.2. Прагматична настанова діалогу автора із читачем.....	361
4.2.1. Прагматика заголовка сучасної української драми.....	361
4.2.2. Успішність «декодування» авторських комунікативних стратегій читачем.....	368
Висновки до розділу 4.....	387
Список використаної літератури.....	389
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>397</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>406</b>
<b>ДОДАТОК.....</b>	<b>416</b>

## ВСТУП

Для лінгвістики XXI ст. художні тексти слугують джерелом когнітивних і комунікативних знань про людину, яка і продукує текст, й отримує з нього нові знання, здійснюючи одну з найскладніших форм комунікації – літературну.

Процес художньої комунікації, зумовлений соціальними, комунікативними й нормотвірними чинниками, спрямовує сучасних дослідників на аналіз художнього тексту як продукту дискурсивної діяльності (В. Д. Бурбело [10], С. Я. Ємельянова [16], І. А. Бехта [5], І. А. Блинова [8], Н. В. Кондратенко [25], А. О. Огар [35], І. В. Хоменська [49] та ін.). Дискурсивний підхід переорієнтовує мовознавців на вивчення прагматичного чинника в тексті як вияву комунікативної інтенції адресанта й реципієнта. У зв'язку із цим особливої значущості набуває студіювання мовленнєвої, зокрема стратегічної, поведінки учасників комунікації (І. І. Морозова [34], А. А. Бігарі [6], А. А. Семенюк [42], О. І. Криницька [27], К. В. Коротич [26], О. Г. Руда [39], О. М. Трумко [46]), а також дослідження прагматичної настанови комунікативної взаємодії. Співвіднесення комунікативної діяльності адресанта й адресата спілкування активізує визначення художнього тексту як системного мовленнєвого об'єкта.

Важливою ознакою художнього тексту є його антропоцентричний характер, зумовлений комунікативною взаємодією автора (творця художнього тексту) й адресата (читача), а засіб здійснення такої взаємодії становить художня інформація – інтерпретація реальної дійсності. Важливим джерелом дискурсивних знань про суб'єктів художньої комунікації, зокрема автора й читача, постає драматургійний текст. Водночас родова специфіка й зовнішній діалогізм драматургійного тексту визначають ускладнення процесу художньої комунікації в драматургійному дискурсі. Потрактуючи драматургійний текст як результат авторської комунікації, а драматургійний дискурс як систему авторського моделювання в тексті

п'єси внутрішньої й зовнішньої комунікації, вважаємо, що аналіз мови сучасних п'єс набуває особливої значущості в контексті комунікативної лінгвістики.

Конструювання художньої картини світу, насиченої соціокультурною інформацією, «занурює» сучасні художні тексти в життя. Мовний матеріал новітнього періоду цікавий через відбиття в ньому актуальних трансформацій як у суспільстві, так і в мові. Сучасним процесам мовної реформації підпорядковано й мовну особистість драматургійного персонажа, дослідження якої вможливорює виокремлення типових ознак українськомовної особистості загалом. Дійова особа сучасних п'єс, яка реалізує себе переважно через власну мовленнєву діяльність, щонайкраще презентує сучасні процеси трансформації «мовного смаку» і становить цікавий об'єкт лінгвістичного аналізу.

Традиція дослідження мови драми має багату історію: фундаментальні зарубіжні розвідки (Т. Г. Винокур [11], А. Г. Бакланової [2], Т. Я. Кузнецової [31], І. М. Кудрявцевої [30], М. Ю. Хватової [48], В. І. Лагутіна [32], В. Я. Мізецької [33], В. Герман [52], І. Р. Каримової [23], І. П. Зайцевої [18], О. В. Байоль [1], О. С. Кубрякової, О. В. Александрової [29], В. Л. Соколової [44], М. А. Голованєвої [13]) уможливили поглиблення студій із драматургійного текстознавства, комунікативної лінгвістики й прагмалінгвістики. Серед набутків мовознавчого аналізу драматургійних українськомовних текстів варто виокремити дослідження в структурно-синтаксичному (Д. Х. Баранника, Г. М. Гая [4], Д. Х. Баранника [3], Н. О. Слюсар [43], Н. В. Гуйванюк [14], Н. О. Руснак, І. М. Струк [40]), стилістичному (Н. А. Кагановича [22], Г. М. Удовиченка [47], К. М. Сторчака [45], П. С. Дудика [15], Г. П. Їжакевич [21], П. П. Плюща [37], С. Я. Єрмоленко [17], Я. В. Януш [51], О. В. Ожигової [36]), ономастичному (Т. І. Крупеньової [28], Н. Ф. Попович [38]), лінгвокультурному (В. Б. Білоуса [7]) аспектах.

Мову української драматургії лінгвісти вивчали з акцентуванням уваги

на драматургійному діалозі як особливому функційно-стильовому різновиді літературної мови, наголошуючи на функційній периферійності паратекстових компонентів, зокрема ремарки [4, с. 155]. Подальше студіювання мовної специфіки драматургійних текстів спричинило зміну в потрактуванні значущості текстового й паратекстового складника п'єси й появу новітнього тлумачення драми як невластне креолізованого тексту, у якому повноцінно взаємодіють вербальні (репліки) й паравербальні (паратекст) системи [41, с. 1].

Удокладненню лінгвістичного аналізу драматургійних текстів сприяють новітні літературознавчі дослідження (О. Є. Бондаревої [9], Л. М. Л. Залеської-Онишкевич [19], О. В. Когут [24], М. О. Шаповал [50], Т. І. Вірченко [12]), що стають засадничими в багатоаспектному вивченні тексту п'єс з опертям на естетичне трансформування в художньому творі всіх елементів, що входять до дискурсивного драматургійного простору.

З урахуванням антропозорієнтованої наукової парадигми в сучасному українському мовознавстві з'ясовано питання суб'єктивної модальності в драматургійному діалозі й полілозі [41]; окреслено засоби формування імпліцитності на лексичному рівні в драматургійному тексті (на матеріалі драми початку ХХ ст.) [20]; проаналізовано особливості реалізації комунікативних стратегій у тексті модерної драми кінця ХІХ – початку ХХ ст. [27]; визначено структурно-функційні особливості драматургійного тексту українських класиків [43]; схарактеризовано явище стилізації усно-розмовної мови в драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. [36]. Утім, зазначені наукові розвідки лише частково враховують посилення ролі комунікативної парадигми в сучасному мовознавстві, що визначає появу нових напрямів вивчення сучасної драми.

**Актуальність** теми пропонованого дослідження зумовлена об'єктивною потребою комплексно проаналізувати комунікативно-прагматичні особливості сучасного українського драматургійного дискурсу з урахуванням специфіки структурної організації п'єс і реалізації

дискурсивних категорій; систематизувати компоненти авторської комунікативної партії в межах зовнішньої комунікації, безпосередньо спрямованої на читача як на адресата сучасного драматургічного дискурсу; визначити особливості організації й прагматику внутрішньої комунікації сучасного драматургічного дискурсу. Особливої уваги заслуговує встановлення успішності кодування авторської інформації в змісті паратекстових елементів сучасної п'єси.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію виконано в межах наукової теми кафедри української мови Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара «Динамічні процеси у лексиці і граматиці української мови» (державний реєстраційний номер 0116U003359).

Тему дисертації затвердила вчена рада Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (протокол № 7 від 5 лютого 2015 року), Наукова рада «Українська мова» Інституту української мови НАН України (протокол № 72 від 11 червня 2015 року).

**Мета дисертаційної роботи** – дослідити засадничі принципи комунікативно-прагматичної й структурної організації сучасного українського драматургічного дискурсу, з'ясувати специфіку комунікативної взаємодії автора й читача, прагматику спілкування дійових осіб сучасного українського драматургічного дискурсу.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких основних **завдань**:

- 1) обґрунтувати окремішній дискурсивний статус драматургічного тексту та окреслити його категорійні параметри;
- 2) установити комунікативну структуру сучасного українського драматургічного дискурсу;
- 3) проаналізувати пряму комунікативну партію автора, відбиту в паратекстовій зоні сучасної української п'єси;
- 4) схарактеризувати читача як комуніканта сучасного українського

драматургійного дискурсу;

5) виявити комунікативні стратегії й тактики автора та читача в комунікативному драматургійному просторі;

6) простежити специфіку внутрішньої комунікації сучасного українського драматургійного дискурсу;

7) дослідити персонажа сучасної української драми як мовну особистість;

8) створити типологію комунікативних девіацій персонажного спілкування;

9) з'ясувати прагматичну настанову діалогічної взаємодії автора із читачем.

**Об'єктом** дослідження є комунікативно-прагматичні й структурні особливості сучасного українського драматургійного дискурсу.

**Предмет** аналізу – зовнішня комунікація (пряма мовленнєва партія автора та пасивна комунікативна діяльність читача) і внутрішня комунікація (специфіка діалогічного й монологічного мовлення дійових осіб) сучасного українського драматургійного дискурсу; прагматика спілкування та комунікативні стратегії й тактики учасників драматургійного дискурсу.

**Методи дослідження.** Для досягнення поставленої мети використано загальнофілософські методи спостереження, аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, абстрагування мовних і мовленнєвих явищ у їхній динаміці, лінгвістичні методи, серед яких *описовий метод*, що вможливив витлумачення дискурсивного статусу драматургійного тексту, *контекстуально-інтерпретаційний метод*, що сприяв виявленню авторських інтенцій та ймовірних читацьких стратегій рецепції драматургійного тексту, а також імовірних девіацій і порушень комунікативного кодексу в персонажному спілкуванні; *метод моделювання*, доцільний для побудови комунікативних схем спілкування дійових осіб; *метод кількісних підрахунків* – для простеження продуктивності тих чи тих компонентів авторської комунікативної партії; *соціолінгвістичний метод анкетування* – для аналізу



успішності кодування інформації в паратекстових складниках п'єси та прогнозування читацьких очікувань.

**Методика експерименту.** В експерименті, проведеному методом групового анкетування, брали участь 250 респондентів – студентів факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства ДНУ імені Олеса Гончара віком від 19 до 23 років. Узагальнені відповіді інформантів підтвердили гіпотезу щодо залежності «декодування» інформації, що автор закладає в тексті, від загального налаштування молодіжної читацької аудиторії на епатаж й оригінальність у сучасних драматургійних творах.

**Джерельною базою дослідження** слугували сучасні драматургійні твори 185 українських письменників, зокрема П. Ар'є, А. Багряної, Я. Верещака, А. Вишневського, О. Гавроша, В. Герасимчука, О. Ірванця, О. Клименко, І. Коваль, В. Кожелянка, Г. Легкої, О. Миколайчука-Низовця, Неди Нежданої, В. Сердюка, Н. Симчич, Л. Чупіс, В. Шевчука, С. Щученка та ін., уміщені в художніх збірках, періодичних виданнях та на сторінках тематичних Інтернет-сайтів. Авторська картотека налічує понад 8 тисяч мікро- і макроконтекстів драматургійних творів сучасних українських авторів.

**Наукову новизну** одержаних результатів визначає те, що вперше в українській мові цілісно та системно досліджено структуру та прагматику сучасного українського драматургійного дискурсу. Із залученням широкого й різноманітного матеріалу сучасних українських драматургійних текстів та на основі його багатоаспектного аналізу розроблено теорію комунікативно-прагматичної організації сучасної драми; з'ясовано категорійну специфіку драматургійного дискурсу; окреслено комунікативний потенціал автора, читача й дійових осіб п'єс; подано класифікацію потенційних читачів сучасної української драми; визначено комунікативні стратегії й тактики автора, читача та персонажів драми, а також засоби їхньої реалізації в драматургійному тексті; виокремлено типові ознаки мовної особистості

героя сучасної п'єси; виявлено специфіку взаємодії персонажів у внутрішній комунікації сучасного українського драматургійного дискурсу.

**Теоретичне значення** виконаного дослідження полягає в тому, що його висновки посприяють подальшому розвитку комунікативної лінгвістики, прагмалінгвістики й ідіостилістики, розширюючи діапазон сучасних дискурсивних досліджень. Узагальнення прагматики персонажного спілкування збагачують теорію мовної комунікації. Дисертація є вагомим внеском у поглиблення вивчення художнього (драматургійного) мовлення загалом; в удокладнення сучасної лінгвістичної теорії діалогу зокрема. Результати виконаного дослідження слугуватимуть методологічним підґрунтям для розгортання нових лінгвопрагматичних студій діалогу автора із читачем, подальших досліджень мовної особистості сучасного літературного героя.

**Практичну цінність** виконаної роботи визначає те, що обґрунтовані в ній засади комунікативної організації драматургійного дискурсу можуть бути використані під час розроблення спеціальних курсів і семінарів з лінгвістики художнього тексту, дискурсології й комунікативної лінгвістики. Матеріали та узагальнення дисертації ляжуть в основу підручників та навчальних посібників з дискурсології та текстознавства, будуть плідними для подальших наукових студій, присвячених вивченню української драматургії в комунікативному, мовностилістичному та когнітивному аспектах.

**Апробація результатів дисертації.** Основні теоретичні положення та практичні результати дослідження викладено в доповідях, виголошених на *Міжнародних наукових читаннях «Актуальні проблеми синтаксису: сучасний стан і перспективи дослідження»* (Чернівці, 14 листопада 2014), на *18 Міжнародних наукових і науково-практичних конференціях: «Мова і світ: дослідження та викладання»* (Кіровоград, 27–28 березня 2014, 26–27 березня 2015), «Дискурсологія: мова, культура, суспільство» (Луганськ, 25–26 квітня 2014), «European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches»

(Штутгарт, 15 October 2014), «Лінгвокогнітивні та соціокультурні аспекти комунікації» (Острог, 17 жовтня 2014), «Нова лінгвістична парадигма: теоретичні і прикладні аспекти» (Одеса, 23–24 жовтня 2014), «Чинники розвитку філологічних наук у XXI столітті» (Львів, 28–29 листопада 2014), «Practice of communicative behavior in social and humanitarian researches» (Прага, 1–2 December 2014), «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (Новосибирск, 21 января 2015), «Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи» (Дрогобич, 26–27 березня 2015), «Скарына і наш час» (Гомель, 6 листопада 2015), «Лексико-граматичні інновації у сучасних слов'янських мовах» (Дніпропетровськ, 2–4 квітня 2015), «Актуальні проблеми термінології, перекладу і філології: виклики та перспективи» (Чернівці, 5–6 травня 2016), «Семантика и прагматика языковых единиц» (Минск, 11–12 мая 2015), «Мова і культура» (Київ, 22–25 червня 2015), «Modern scientific researches and development: theoretical value and practical results» (Bratislava, Slovak Republic, 15–18 March 2016), «Етнос, мова та культура: минуле, сьогодення, майбутнє» (Львів, 18–20 травня 2016), «Мова і міжкультурна комунікація» (Полтава, 12–13 жовтня 2016); на *5 Всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях*: «Культура мови в українському суспільстві» (Дніпропетровськ, 10–11 квітня 2014, 14–15 квітня 2016), «Тенденції розвитку та функціонування слов'янських та германських мов» (Миколаїв, 18–19 травня 2015), «Слово – текст – мова у дослідницьких парадигмах сучасної лінгвістики» (Харків, 1–2 жовтня 2015), «Стратегії розвитку та пріоритетні завдання філологічних наук» (Запоріжжя, 23–24 грудня 2016); на *щорічних звітних наукових конференціях* професорсько-викладацького складу Дніпропетровського національного університеті імені Олеся Гончара (2014–2017 рр.).

**Публікації.** Результати дослідження викладено в 39 одноосібних друкованих працях, з-поміж яких монографія «Комунікативно-прагматична організація сучасної української драми» (Дніпро, 2016. – 382 с. – 22,5 др.

арк.), 23 статті у фахових наукових виданнях України, 6 публікацій у зарубіжних виданнях, 9 – у збірниках наукових праць та матеріалах конференцій.

**Структура дисертації.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів з висновками до кожного з них, загальних висновків, списків використаної літератури (495 позицій) та джерел ілюстративного матеріалу (125 позицій).

Повний обсяг дисертації – 423 сторінки, обсяг основного тексту – 330 сторінок.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Байоль О. В. Драматургічний дискурс Теннессі Вільямса: комунікативно-когнітивний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Київ, 2008. – 21 с.
2. Бакланова А. Г. Лингвостилистическая характеристика драмы как типа текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 «Русский язык». – Москва, 1983. – 23 с.
3. Баранник Д. Х. Усний монолог (загальні особливості мовної структури). – Дніпропетровськ : [б. в.], 1969. – 142 с.
4. Баранник Д. Х., Гай Г. М. Драматичний діалог: питання мовної композиції. – Київ : Вид-во Київ. ун-ту, 1961. – 164 с.
5. Бехта І. А. Оповідний дискурс в англomовній художній прозі: типологія та динаміка мовленнєвих форм : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Київ, 2010. – 36 с.
6. Бігарі А. А. Дискурс сучасної англomовної сім'ї : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Київ, 2006. – 21 с.
7. Білоус В. Б. Мова драматичних творів Володимира Винниченка у лінгвокультурному аспекті : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Дніпропетровськ, 2007. – 20 с.
8. Блинова І. А. Взаємодія мовленнєвих форм у художньому прозовому дискурсі (на матеріалі англійської, української та французької мов) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.15 «Загальне мовознавство». – Донецьк, 2011. – 20 с.
9. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання.– Київ : Четверта хвиля, 2006.– 511 с.
10. Бурбело В. Б. Художній дискурс в історії французької мови та культури ІХ–ХVІІІ ст.: автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.05 «Романські мови». – Київ, 1999. – 32 с.
11. Винокур Т. Г. О языке современной драматургии // Языковые

процессы современной русской художественной литературы. – Москва : Наука, 1977. – С. 130–197.

12. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 336 с.

13. Голованева М. А. Коммуникативно-когнитивное пространство драмы (на материале русских пьес 1980–2000 годов). – Астрахань : ИД «Астраханский университет», 2011. – 255 с.

14. Гуйванюк Н., Лучак Г. Структура ремаркових надфразних єдностей (на матеріалі драматичних творів І. Карпенка-Карого) // Науковий вісник Чернівецьк. нац. ун-ту ім. Юрія Федьковича : зб. наук. праць. – Чернівці : Рута, 2000. – Вип. 83 : Слов'янська філологія. – С. 253–265.

15. Дудик П. С. Особливості мови п'єси «Москаль-чарівник» І. П. Котляревського // Наукові записки Полтав. літературно-меморіального музею І. Котляревського. – Полтава, 1961. – Вип. 3. – С. 61–77.

16. Ємельянова О. В. Мовленнєве вираження статусу адресата в англomовному художньому дискурсі закоханих : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Суми, 2006. – 21 с.

17. Єрмоленко С. Я. Розмовні елементи у функціональних стилях мови // Мова і час: розвиток функціональних стилів сучасної української літературної мови / відп. ред. В. М. Русанівський. – Київ : Наук. думка, 1977. – С. 44–59.

18. Зайцева И. П. Поэтика современного драматургического дискурса. – Луганск : Альма-матер, 2007. – 332 с.

19. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра: українська модерна драма. – Нью-Йорк ; Львів : Літопис, 2009. – 472 с.

20. Іванишин Н. Я. Лексичні засоби формування імліцитності в драматургійному тексті (на матеріалі української драми початку ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Івано-Франківськ, 2006. – 20 с.

21. Їжакевич Г. П. Засоби мовної типізації та сценічної виразності в творах української радянської драматургії післявоєнного періоду // Граматичні та стилістичні студії з української і російської мов. – Київ : Наук. думка, 1965. – С. 33–50.

22. Каганович Н. Мова персонажів «Загибелі ескадри» О. Корнійчука // За якість художньої мови. – Харків : [б. в.], 1934. – С. 46–58.

23. Каримова И. Р. Коммуникативная организация драматического произведения : на материале пьес А. Галича, В. Максимова, А. Вампилова: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 «Русский язык» [Электронный ресурс]. – Казань, 2004. – 21 с. – URL: <http://cheloveknauka.com/kommunikativnaya-organizatsiya-dramaticheskogo-proizvedeniya> (дата звернення: 12.06.2014).

24. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.). – Рівне : НУВГП, 2010. – 442 с.

25. Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу. – Київ : ВД Дмитра Бураго, 2012. – 324 с.

26. Коротич К. В. Особливості гармонізувальної комунікативної поведінки в конфліктних ситуаціях родинного спілкування (за автобіографічною повістю М. Стельмаха «Щедрий вечір») // Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». – 2011. – № 963. – Вип. 62. – С. 67–70.

27. Криницька О. І. Реалізація комунікативних стратегій у художньому тексті (на матеріалі української модерної драми кінця XIX – початку XX століття) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Івано-Франківськ, 2009. – 20 с.

28. Крупеньова Т. І. Функції власних назв у драматичних творах Лесі Українки. – Одеса : Астропринт, 2004. – 160 с.

29. Кубрякова Е. С., Александрова О. В. Драматургические произведения как особый объект дискурсивного анализа (к постановке

проблеми) // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2008. – Т. 67. – № 4. – С. 3–10.

30. Кудрявцева И. Н. Синтаксис диалогических единств немецкого языка (на материале немецкой драматургии XVIII–XX веков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». – Москва, 1989. – 22 с.

31. Кузнецова Т. Я. Синтаксис драматургического диалога в сопоставлении с синтаксисом устной диалогической речи (на материале французского языка) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05 «Романские языки». – Ленинград, 1984. – 181 с.

32. Лагутин В. И. Проблемы анализа художественного текста (к прагмалингвистической теории драмы). – Кишинев : ШТИИНЦА, 1991. – 97 с.

33. Мизецкая В. Я. Композиционно-речевая организация драматургического текста (на материале англоязычных пьес XVI–XX в.в.) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». – Киев, 1992. – 29 с.

34. Морозова І. І. Комунікативні стратегії ввічливості у стереотипній мовленнєвій поведінці вікторіанської жінки : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Харків, 2004. – 20 с.

35. Огар А. О. Вербалізація концептів ЗЕМЛЯ і НЕБО в українському поетичному дискурсі другої половини 20 ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Івано-Франківськ, 2014. – 20 с.

36. Ожигова О. В. Стилізація усно-розмовного мовлення в сучасній українській драматургії : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 2003. – 23 с.

37. Плющ П. Відображення усного мовлення в українській класичній драматургії // Українське усне літературне мовлення. – Київ : Наук. думка, 1967. – 300 с.

38. Попович Н. Ф. Літературно-художня антропонімія української драматургії XIX – XX ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01



«Українська мова». – Ужгород, 2004. – 21 с.

39. Руда О. Г. Мовне питання як об'єкт маніпулятивних стратегій у сучасному українському політичному дискурсі. – Київ : Ін-т укр. мови НАН України, 2012. – 232 с.

40. Руснак Н., Струк І. Взаємодія вербальної та невербальної комунікації у драматичному тексті (на матеріалі п'єси Івана Синюка «Мужики») // Українська мова. – 2015. – № 2. – С. 100–110.

41. Сафонова Н. М. Суб'єктивна модальність у діалозі та полілозі сучасної української драми (семантика та прагматика) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Донецьк, 2006. – 20 с.

42. Семенюк А. А. Гендерні та вікові особливості кооперативної мовленнєвої поведінки в сімейному дискурсі (на матеріалі сучасної англійської мови) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Донецьк, 2007. – 22 с.

43. Слюсар Н. О. Структурно-функціональні особливості драматургійних текстів : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Дніпропетровськ, 2004. – 18 с.

44. Соколова В. Л. Коммуникативная структура англоязычного художественного диалога (на материале англоязычной прозы и драмы XX века) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». – Москва, 2008. – 250 с.

45. Сторчак К. М. Драматургія Івана Кочерги. – Київ : [б. в.], 1957. – 36 с.

46. Трумко О. Спілкування син-батько: комунікативні тактики в сім'ях представників польської шляхти (на матеріалі творів Івана Франка) // Українознавство. – 2013. – № 2. – С. 103–106.

47. Удовиченко Г. М. Мова сучасної української комедії // Питання української радянської літератури. – Київ : Рад. письменник, 1956. – С. 517–544.

48. Хватова М. Ю. Стилистические и семантико-синтаксические

характеристики авторских ремарок французских драматических текстов XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05 «Романские языки». – Ленинград, 1989. – 16 с.

49. Хоменська І. В. Вербалізація концепту УКРАЇНА в українському художньому дискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 2016. – 20 с.

50. Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06 «Теорія літератури». – Київ, 2010. – 38 с.

51. Януш Я. В. Мова української класичної драматургії. – Львів : Вища шк., 1983. – 147 с.

52. Herman V. Dramatic Discourse : dialogue as interaction in plays. – London ; New York : Routledge, 1995. – 331 p.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДРАМАТУРГІЙНОГО ДИСКУРСУ В СУЧАСНОМУ МОВОЗНАВСТВІ

### 1.1. Статус драматургійного дискурсу в сучасному мовознавстві

#### 1.1.1. Поняття дискурсу в лінгвістичній практиці

Дискурсивні студії на сьогодні є одним з найактуальніших напрямів гуманітарних наук, зокрема й лінгвістики. Неоднорідність дискурсивного феномену спричинює певну банальність у його трактуваннях на зразок: «Дискурс – одне зі складних понять сучасної лінгвістики, семіотики і філософії, що важко піддається визначенню (тут і далі переклад наш. – В. К.)» [145, с. 240]; «Поняття дискурсу зазнає, безумовно, інфляції, що унеможлиблює з'ясування його однозначного застосування» [163, с. 141]. Проблематику дослідження дискурсу широко обговорюють представники різноманітних наук: філософії, соціології, психології, політології, мовознавства, що пояснює складність його терміновизначення.

У філософії дискурс визначають як «характеристику особливої ментальності й ідеології, що виражені в тексті, якому притаманні зв'язність і цілісність, що занурений у життя, у соціокультурний, соціально-психологічний та ін. контексти» [104, с. 670].

Поняття дискурсу в соціології інтерпретують як «сукупність смислів, когнітивних та ціннісних значень, що є основою культури суспільства, охоплює всі форми комунікативної активності людини» [132, с. 104].

У психології дискурс аналізують як «тип мислення і ракурс бачення суспільної проблеми» [117, с. 248].

У політології дискурс тлумачать як «моделі аргументів, більшою мірою послідовно узагальнених і спекулятивних, ніж у звичайних дискусіях» [144, с. 192].

Використання терміна в багатьох гуманітарних науках зумовлює різні підходи до тлумачення його значення й сутності. У цьому разі поліваріантність трактування поняття «дискурс» ускладнює визначення чітких меж функціонування та дотримання одностайності в його інтерпретації.

Термін «дискурс» (із фр. *discours* – мовлення) у науковій літературі активно вживають з початку 70-х рр. ХХ ст. Уперше цю дефініцію використав З. Харріс, пояснюючи її як «послідовність речень, вимовлену (або написану) однією (чи більше) людиною в певній ситуації» [168, р. 3]. Зауважимо, що пізніше потрактування терміна, запропонованого З. Харрісом, істотно змінилося. Водночас Е. Бенвеніст інтерпретує дискурс як «мову, яку привласнює мовець» [14, с. 22].

Біля витоків науки про дискурс стояли представники англосаксонської (Т. ван Дейк [49], Н. Фейєрклоу [165] та ін.) та французької (М. Фуко [166], Е. Бенвеніст [14], П. Серіо [128], П. Шародо [164] та ін.) шкіл. Основною ідеєю дискурсивних студій того періоду було вивчення «живої» мови, на яку вплинули психологічні й соціальні чинники, а також дослідження способів отримання, зберігання й використання знань, переданих через мову. На той час серед основних ознак дискурсу окреслено такі: орієнтацію дискурсу (спрямування на мету); визначення дискурсу як форми дії (акт, спрямований на зміну ситуації); інтерактивність; контекстуалізацію; належність до певної інстанції; унормованість; інтердискурсивність (набуття значення лише в універсумі інших дискурсів) [164, р. 87–88].

Під впливом нових філософських течій тлумачення дискурсу трансформувалося. За Т. ван Дейком, «дискурс – це складна єдність мовної форми, значення й дії, що можуть бути найкраще схарактеризовані за допомогою поняття комунікативної події» [49, с. 313]. М. Фуко трактує

дискурс як практику й систему, наголошуючи на тому, що аналізоване поняття потрібно вивчати вже не як сукупність знаків, а як практику, що систематично формує об'єкти, про які говорять [166, с. 49]. П. Серіо пропонує вісім визначень дискурсу: 1) еквівалент поняття мовлення, тобто будь-яке конкретне висловлення; 2) одиниця, за розміром більша, ніж фраза; 3) вплив висловлення на його реципієнта з урахуванням ситуації висловлення; 4) бесіда як основний тип висловлення; 5) мовлення з позицій мовця на противагу розповіді, що не враховує таку позицію; 6) уживання одиниць мови, їхня мовленнєва актуалізація; 7) соціально або ідеологічно обмежений тип висловлень; 8) теоретичний конструкт, призначений для дослідження умов творення тексту [128, с. 549–550].

У слов'янській лінгвістичній традиції дискурс інтерпретують як «зв'язний текст разом з екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та ін. чинниками; текст, узятий в аспекті подій; мовлення, що розглядають як цілеспрямовану соціальну дію, як компонент, що бере участь у взаємодії людей і механізмах їхньої свідомості (когнітивних процесах); це мовлення, “занурене у життя”» [3, с. 136–137]. О. С. Кубрякова та О. В. Александрова зазначають: «Під дискурсом потрібно мати на увазі ... синхронно здійснюваний процес породження тексту або ж його сприйняття» [88, с. 5].

Україністи з опертям на наукові здобутки попередників пропонують власне потрактування дискурсу. Зокрема, А. П. Загнітко витлумачує дискурс як «1) мовленнєво-мисленнєвий процес, що відтворює і формує комплексні лінгвістичні структури, компонентами яких постають висловлення і групи висловлень, пов'язані дискурсивними операціями; 2) саму комплексну лінгвістичну структуру, що перевищує за обсягом речення» [57, с. 179]. Власну дефініцію дискурсу подає Ф. С. Бацевич: «Дискурс – тип комунікативної діяльності, інтерактивне явище, тривалий у часі процес, утілений у певній (іноді значній) кількості повідомлень; мовленнєвий потік, що має різні форми вияву (усну, писемну, друковану, паралінгвальну тощо),

відбувається у межах одного чи кількох каналів комунікації, регулюється стратегіями і тактиками учасників спілкування і являє собою складний синтез когнітивних, мовних і позамовних (соціальних, психічних, психологічних тощо) чинників, які визначаються конкретним колом “форм життя”, залежних від тематики спілкування» [12, с. 42–43].

Зауважимо, що зазвичай дослідники в дефініціях дискурсу відштовхуються від кореляції цього поняття з іншими лінгвістичними реаліями, зокрема мовленням, текстом, мовою, діалогом тощо. О. О. Селіванова пропонує об'єднати наявні трактування в чотири типи значень дискурсу, що схематично можна відбити в такий спосіб: дискурс = текст; дискурс = текст + ситуація; дискурс = (усне) мовлення; дискурс = тип дискурсивної практики [122, с. 36].

Бельгійський лінгвіст Е. Бюїссанс робить спробу ввести до бінарної опозиції «мова – мовлення» поняття «дискурс», визначаючи останній як механізм актуалізації мови в мовленні [цит. за 76]. Загалом поширеною є думка щодо трактування тексту як мовної одиниці, а дискурсу як мовленнєвої. Таке протиставлення завершує ланцюг опозиційних пар «фонема – звук», «лексема – слово», «речення – висловлення» [66, с. 21]. Утім, така концепція заперечує сприйняття тексту як мовленнєвого продукту, як результату дискурсу.

Цікавим, на нашу думку, є співвідношення понять «дискурс» і «жанр». З одного боку, у мовознавстві наявне тлумачення терміна «дискурс» як жанру [49, с. 122], тобто як сукупності певних формальних та змістових ознак, що сформовано під впливом певних умов, передусім комунікативно-прагматичних, які диктує мовленнєва ситуація. Істотну відмінність між дискурсом і жанром убачають у тому, що жанр, маючи власні закони й ознаки, є інтернаціональним явищем, а дискурс має глибоко національний характер, відбиває особливості національної ментальності. Дискурс обов'язково залежить від культурного й соціального контексту. З іншого боку, поняття жанру використовують для класифікації дискурсу поряд

з поняттями модусу, формальності та функційного стилю [73, с. 5]. Ф. Бацевич наголошує, що дискурс «має результатом формування різноманітних мовленнєвих жанрів» [12, с. 43], тобто жанр наявний у межах того чи того дискурсу.

У мовознавчих дослідженнях розмежовують поняття «дискурс» і «текст». Текст у дискурсивному плані обов'язково повинен містити, з одного боку, «життєвий контекст», поза яким не буде зрозумілим й інтерпретованим його тематичний напрям, з іншого, – неусвідомлені людиною, яка сприймає дискурс, ментальні настанови й стереотипи, що уможливають тлумачення задуму почутого чи прочитаного. К. С. Серажим відмінність між дискурсом і текстом убачає в неспроможності дискурсу накопичувати інформацію, бо він становить лише спосіб її передання і «зникає в минулому, йде в небуття відразу після свого закінчення» [127, с. 69].

За слушним міркуванням Ю. О. Шепеля, «дискурс є складною єдністю мовної форми, значення й дії, що можна охарактеризувати за допомогою розуміння комунікативної події чи комунікативного акту. Перевага такого розуміння полягає в тому, що дискурс не обмежується конкретним мовним висловленням, а саме межами тексту» [155, с. 127].

У сучасній лінгвістиці наявні протилежні думки щодо співвідношення понять «дискурс» і «текст». На думку В. В. Красних, текст – це елементарна (тобто базова, мінімальна й основна) одиниця дискурсу, яка має формально-змістову структуру, що й допомагає вичленити її в дискурсі [84, с. 146]. В. В. Богданов подає поняття мовлення й текст як видові щодо родового – дискурсу, хоч ці складники й не утворюють опозиції [23, с. 5–6]. У цьому разі маємо звуження аналізованих понять лише до однієї з форм (усної – для мовлення, писемної – для тексту).

За іншою теорією, дискурс виокремлюють як складник тексту, витлумачуючи останній як ширше поняття, ніж дискурс. З огляду на це дискурс визначають як максимальну одиницю тексту, як інтерпретований

автором або читачем (читачами) текст, тобто такий текст, що сприймають з урахуванням соціальних, ситуативних, комунікативних, культурних та інших передумов його створення та функціонування [29, с. 20–21]. Якщо під текстом убачають «абстрактну, формальну конструкцію, то під дискурсом – різні види її актуалізації, що аналізують з погляду ментальних процесів й у зв'язку з екстралінгвістичними чинниками» [1, с. 136–137]. У цьому аспекті не ототожнюють з дискурсом текст задачі з математики, що є набором речень, або правила, що ілюструють певне граматичне явище, оскільки дискурс – це категорія, що постає як особлива соціальна даність, це лише той текст, у якому фіксують певний хід думок [61, с. 172]. Поняття «текст» є ширшим за поняття «дискурс» і на думку А. П. Загнітка, оскільки «не будь-який текст містить дискурс» (зокрема, анкети, список, набір фраз для тренувальних вправ становлять текст, проте не витворюють дискурсу) [57, с. 41–42].

М. І. Голянич наголошує, що «текст як дискурс у своєму безперервному становленні базується на загальних принципах мовленнєвої діяльності, що наявна в певному ментальному й культурному просторах, на когнітивних культурно орієнтованих стратегіях, які допомагають пізнати текст, відкрити в ньому прихований смисл» [42, с. 44].

Отже, диференційними ознаками тексту й дискурсу можна вважати:

1. Наявність / відсутність процесуальності. У цьому науковці підкреслюють також динаміку дискурсу й статику тексту. Поняття «текст» і «дискурс» диференціюють за допомогою категорії ситуації: дискурс – це «текст плюс ситуація», а текст відповідно – «дискурс мінус ситуація» [169, р. 43]. М. Л. Макаров протиставляє «текст» і «дискурс» лише за опозиційними параметрами: продукт – процес, статичність – динамічність [96, с. 75–87]. Дослідниця А. І. Варшавська запроваджує поняття «дискурс-тексту», трактуючи дискурс як процес мовного мислення, а текст – як результат або продукт цього процесу [28, с. 27].

2. Зв'язок із часом. М. Я. Димарський наголошує на відсутності змоги



«існування дискурсу поза прикріпленням до реального, фізичного часу, у якому відбувається його перебіг» [54, с. 39]. У цьому разі текст позбавлений прикріплення до часу і їхні зв'язки мають опосередкований характер.

3. **Наявність / відсутність актуальності.** Оскільки дискурс – це «текст, занурений у життя» [124, с. 119], цей термін не можна використовувати на позначення давніх текстів, зв'язки яких із сучасним життям не відновлюються безпосередньо. Для дискурсу актуальність є ознакою його значущості для сучасного моменту.

**Зважаючи на наявні лінгвістичні здобутки, витлумачуємо дискурс як активізацію комунікативної діяльності під час створення й сприйняття мовленнєвого продукту (тексту) з урахуванням контексту об'єктивної реальності.**

Розмежування тексту й дискурсу є досить умовним. Як зазначає Н. В. Кондратенко, «доцільно говорити не про розмежування понять, а про різні ракурси аналізу одного явища, за яким останнім часом закріпилося більш поширене найменування “дискурс”» [78, с. 41]. У запропонованому дослідженні сприймаємо дискурс як поняття ширше, ніж текст; дискурс – це своєрідне «віддзеркалення» тексту у свідомості конкретного індивіда в конкретній ситуації. Поняття дискурсу охоплює одночасно два компоненти: динамічний процес мовної діяльності і її результат як текст. У цьому разі дискурсом можна вважати текст, узятий у взаємозв'язку із життям, із соціальними та психологічними характеристиками мовців, з контекстом.

### **1.1.2 Типологія дискурсів у сучасних лінгвістичних студіях**

У вивченні дискурсу одним з найважливіших постає питання щодо його класифікації. Варто зазначити, що на сьогодні немає загальноприйнятої типології дискурсів. За слушною думкою М. Л. Макарова, наразі в лінгвістиці «не все гаразд із критеріями визначення типів дискурсу» [96, с. 210]. В основу дискурсивної таксономії покладено різні ознаки

й параметри, що зумовлюють наявність значної кількості його класифікацій.

Ю. Габермас запропонував п'ять різновидів дискурсу, зокрема: дискурс як засіб комунікативної дії; дискурс як засіб ідеологічного впливу; терапевтичний дискурс; нормальний дискурс, який слугує обґрунтуванню проблематичних претензій на значення; нові форми дискурсу (навчання за допомогою дискурсу замість дискурсу як засобу для інформації та інструкцій) [147, с. 91].

Поширеною в сучасному мовознавстві є класифікація комунікативних дискурсів Г. Г. Почепцова на теле- і радіодискурс, газетний, театральний, кінодискурс, літературний, рекламний, політичний, тоталітарний, неофіційний, релігійний, ритуальний, лайливий, етикетний, фольклорний, міфологічний, святковий, невербальний, візуальний, міжкультурний, іронічний, ієрархічний, неправдивий [115, с. 75–126]. Т. ван Дейк пропонує виділяти такі різновиди дискурсу, як політичний, медичний, судовий, освітній, науковий, медіа-дискурс, корпоративний [49, с. 122].

Зважаючи на екстралінгвальні умови, мету спілкування та лінгвістичні характеристики тексту, мовознавці О. М. Кожин, О. О. Крилова й В. В. Одинцов подають типологію дискурсу, що збігається з функційно-стильовою, визначаючи в цьому разі поняття стиль і дискурс як тотожні [77, с. 91–129]. Типологію дискурсів за «стилем спілкування» пропонує й А. М. Приходько, який, розрізняючи поняття дискурс і стиль, диференціює останній як чинник системоутворення дискурсу. За цим принципом лінгвіст класифікує такі дискурси: розмовний (розмовно-побутовий), офіційно-діловий, науковий, мас-медійний, художній, епістолярний [116, с. 28].

К. С. Серажим, виокремлюючи практичні дискурси, що «актуалізуються в певних історичних, ідеологічних та комунікативних ситуаціях», розмежовує їх на особистісні й інституційні [127, с. 53]. Вона наголошує також на класифікації дискурсів на ситуативно-зумовлені й ситуативно-вільні (незалежні) [127, с. 37].

І. С. Шевченко й О. І. Морозова наводять такі критерії таксономії

дискурсу: 1) за формою (усний і писемний); 2) за видом мовлення (монологічний або діалогічний); 3) за адресатним спрямуванням (інституційний і персональний); 4) за комунікативними принципами (аргументативний, конфліктний та гармонійний); 5) за соціально-ситуативним параметром (політичний, адміністративний, юридичний, військовий, релігійний, медичний, діловий, рекламний, педагогічний, спортивний, науковий, електронний (інтернет-дискурс), медійний дискурс (засобів масової інформації) тощо); 6) за різноманітними характеристиками адресанта й адресата: соціально-демографічний критерій (дитячий, підлітковий дискурси та дискурс людей похилого віку, дискурс жіночий і чоловічий, мешканців міста й села); соціально-професійний критерій: дискурс моряків, будівельників, шахтарів; соціально-політичний критерій (дискурс комуністів, демократів); 7) за функційним та інформативним складниками: спілкування інформативне (емотивний, оцінний, директивний дискурси) і фатичне; 8) за критерієм формальності та змістовності у функційно-стильовому аспекті відповідно до жанрів і реєстрів мовлення (художній, публіцистичний, науковий та інші, офіційний та неофіційний) [154, с. 233–236].

Основними принципами класифікації дискурсу зазвичай є його категорійні ознаки. Найширшу типологію пропонує Ф. С. Бацевич, спираючись на тлумачення дискурсу як інтерактивного явища. Серед класифікаційних критеріїв дослідник наводить референційний і тематичний аспекти повідомлення, канал комунікації, зв'язки між адресантом й адресатом, вияв міжособистісних стосунків, функційно-прагматичний ефект, особи адресанта й адресата [11, с. 29–32]. Зокрема, за референційними аспектами виокремлено такі типи дискурсів: фреймінгові (відбивають явища об'єктивного світу в словах і поняттях), рефреймінгові (виводять позначувані явища за межі слів і понять), перформативні (змінюють елементи реального світу) [11, с. 29–30].

В. І. Карасик за адресатним спрямуванням виділяє особистісно-

орієнтований (персональний) та статусно-орієнтований (інституційний) дискурси. У першому типі мовець постає як особистість, у другому – як представник певного соціального статусу. Персональний дискурс асоційовано з монологічним мовленням, інституційний – зі спілкуванням у межах статусно-рольових стосунків. Серед останнього типу дискурсу виділено політичний, дипломатичний, військовий, педагогічний, сценічний, науковий, рекламний, медичний та ін. [68, с. 5–20]. У класифікації В. І. Карасика персональний дискурс подано двома різновидами – буттєвим і побутовим. Буттєвий дискурс базовано на літературній мові з метою передавання всієї краси внутрішнього світу мовця. Лінгвіст, зокрема, зазначає: «Буттєве спілкування має переважно монологічний характер і представлено творами художньої літератури й філософськими і психологічними ретроспективними текстами» [68, с. 11].

Лінгвопрагматичний і комунікативний аспекти вивчення різних типів інституційного дискурсу яскраво презентовано в наукових розвідках сучасної вітчизняної лінгвістики. Наявні в мовознавчих дослідженнях різновиди дискурсу переважно виділяють за такими ознаками:

**1.** За тематикою і сферою спілкування фіксуємо надзвичайно різноманітні дискурси: економічний (Н. А. Ковальська [75]), Інтернет-дискурс (Н. Г. Лукашенко [95]), медичний (Н. П. Литвиненко [94]), обрядовий (М. В. Філіпчук [143]), освітній (О. І. Бобесюк [22]), політичний (К. А. Карасьова [69]), рекламний (С. В. Гузенко [46]), юридичний (В. П. Сніцар [131]) та ін.

**2.** За стилістичною диференціацією аналізують науковий (Н. А. Корнева [80]), публіцистичний (О. Л. Дмитренко [52]), розмовний (Г. О. Васильєва [30]), художній (І. Л. Гоцинець [44]) та інші дискурси.

**3.** За кількістю учасників розмежовують діалогічний (Н. К. Войцехівська [36]) та полілогічний (Н. В. Реконвальд [118]) дискурси.

**4.** За соціальними параметрами (дослідники акцентують увагу на гендерних та вікових ознаках) подають аналіз гендерного (Ю. П. Маслова

[99]), молодіжного (О. В. Пахомова [110]) дискурсів.

5. За жанровою належністю виокремлюють газетний новинний (О. О. Кучерова [90]), детективний (Т. О. Бехта [16]), казковий (О. Ф. Леонтєва [92]), лекційний (І. В. Петренко [112]), щоденниковий (Т. А. Космеда [83]) та інші дискурси.

Сучасні класифікації уналежнюють до художнього дискурсу як складника буттєвого персонального дискурсу (за В. І. Карасиком [68, с. 11]) і драматургійний дискурс. Утім, на нашу думку, драматургійний дискурс можна вважати змішаним типом комунікації. З одного боку, він особистісно-орієнтований, оскільки функціонує в буттєвій сфері спілкування, а з іншого, – статусно-орієнтований, бо має інституційний характер через зв'язок зі сценічним (театральним) дискурсом. Крім того, сучасні дослідники вказують на важливість статусної ролі персонажів, акцентуючи на залежності семантики п'єси від того соціального статусу, яким вони (дійові особи) з волі автора-драматурга наділені в п'єсі [82, с. 129].

Щодо зв'язку драматургійного дискурсу з іншими типами варто зазначити, що найтісніше цей зв'язок виявляємо з художнім і діалогічним дискурсами. Драматургійні твори є невід'ємною частиною художньої літератури, що дає змогу уналежнювати драматургійний дискурс до художнього і вважати, що вони мають спільні властивості, серед яких основною є фіктивний характер. Будь-який художній текст передбачає два типи комунікації: реальну й фіктивну. Перша полягає в спілкуванні автора із читачем, в основі якого лежить комунікативна дія автора, який реалізує в тексті за допомогою мовних і контекстуальних сигналів певну комунікативно-прагматичну стратегію, або «систему когнітивних настанов», і читача, який, спираючись на ці сигнали, реалізує потребу найадекватніше «розгадати» цю стратегію чи настанови [156, с. 182]. Фіктивну комунікацію маємо між учасниками зображених у творі художніх подій, що насправді не відбувалися й народжені творчою енергією письменника [2, с. 269–290].

Репліки персонажів п'єс можна вважати схожими із фразами

діалогічного дискурсу, а відмінність між мовою драми й живим діалогом «полягає в фіксованому й літературно-художньому характері, які не зменшують її процесуальності й зануреності в життя» [120, с. 5]. Серед специфічних комунікативних властивостей діалогічного дискурсу, що характерні й драматургійному, можна назвати такі: наявність зміни спрямування ходів (комунікативних ролей); тематична єдність, що визначає розміри діалогу; імпліцитність мовного вираження – «діалог майже завжди передбачає недомовлювання, неповне висловлення» [38, с. 340]; значна роль міміки, жестів та інших невербальних засобів.

Зважаючи на проблему типології дискурсів у сучасному мовознавстві, драматургійний дискурс лінгвісти аналізують у межах художнього дискурсу. Виділення саме драматургійного дискурсу є прерогативою літературознавців, а в лінгвістичному аспекті продуктивнішим є виокремлення за функційно-стильовими ознаками художнього дискурсу (див. В. Б. Бурбело [26], О. В. Ємельянова [55], О. С. Переломова [111], Н. В. Кондратенко [78], І. В. Хоменська [148]). Подекуди спостерігаємо конкретизацію художнього дискурсу, у межах якого виділяють як різновиди прозовий [21] і поетичний [97] дискурси. Зокрема, О. О. Маленко наголошує, що поетичний дискурс – це «сукупність поетичних текстів разом із умовами їхнього творення, сприймання; динамічний контекст культури, у якому здійснюється прочитання й сприймання цих текстів та їх вплив на свідомість читача» [97, с. 3]. О. В. Цолін зауважує: «Поетичний дискурс є одним із різновидів художнього дискурсу і становить особливий вид естетичної комунікації та її продукт у вигляді сукупності поетичних текстів, які перебувають у тісній динамічній взаємодії з різними варіантами їх вербального або невербального вираження, включно з екстралінгвістичними, соціокультурними, психологічними й іншими чинниками» [149, с. 49].

Поширеною серед лінгвістів є типологія національних дискурсів (наприклад, українського (В. І. Кононенко [79]), англійського (Н. П. Карпчук [72], Л. М. Грижак [45]), німецького (Л. Р. Безугла [13]), іспанського

(Т. О. Васильєва [31]) тощо). У межах національних дискурсів досліджують політичні, наукові, художні різновиди, що «не є окремими типами дискурсу, а лише певними модифікаціями останнього, у певний спосіб адаптованими відповідно до тієї сфери, де функціонують» [84, с. 146]. Схожу думку висловлюють вітчизняні дослідники, які художній дискурс зазвичай витлумачують як стильове середовище, що віддзеркалює «культурно-мовний універсум відповідної епохи на основі валоризації комунікативних і лінгвостилістичних параметрів» [26, с. 4]. Художній дискурс, на думку І. А. Бехти, є мовою всієї художньої літератури, яка в процесі мовленнєвої реалізації постає як тексти художніх творів [15, с. 37].

Поодинокі лінгвістичні розвідки присвячені аналізу власне драматургійного дискурсу (Н. М. Сафонова [120], І. П. Зайцева [58], О. В. Байоль [5], Л. В. Федоренко [142]). Утім, у межах наявних досліджень драматургійний дискурс не виокремлюють як самостійний, а долучають до діалогічного [120, с. 7] або художнього буттєвого [142, с. 6]. У цьому разі драматургійний дискурс дорівнюють до тексту й потрактовують як мовленнєво-жанрове вираження світосприйняття автора драматургійного твору, що відбувається під час розгортання інтриги та репрезентується в текстових концептах [5, с. 2]. І. П. Зайцева слушно зауважує, що драматургійний текст наділено підвищеною дискурсивністю (ознакою, що полягає в особливій значущості для вираження концептуально-естетичного змісту всіх складників мовленнєвої події), вербалізованою в драматургійній художній структурі, у їхньому взаємозв'язку й взаємозалежності [58, с. 58].

Підсумовуючи, можна констатувати, що драматургійний дискурс загалом трактують як конкретний вияв художнього дискурсу, який, своєю чергою, є модифікацією українського національного дискурсу. Однак, на нашу думку, драматургійний дискурс, маючи властиві лише йому ознаки, заслуговує на виокремлення й аналіз як самостійний дискурс, що за категорійними ознаками наближений до діалогічного й театрального (сценічного) дискурсів. Узагальнене сучасне потрактування дискурсу

передбачає збагачення тексту на дискурсивному рівні характеристиками, що зумовлені екстралінгвальними чинниками, які посилюють його прагматичну відкритість і перетворюють процесуальність з іманентної ознаки в диференційну рису дискурсу. Саме процесуальність, дієвість – найхарактерніша ознака драматургійних текстів. Будь-який драматургійний твір – це організований автором дієвий акт, що об'єднує цілеспрямовані дії персонажів. Конкретні дієві акти передбачають поєднання фізичної й мовленнєвої дії. Відтак драматургійна дія, безперечно, є дискурсом, тобто зв'язаною комунікативною діяльністю. Спільна комунікативна діяльність персонажів є драматургійним дискурсом, що розгортається за заданим автором для кожного персонажа прагматичним сценарієм і складається з послідовних комунікативних дій.

На противагу прозовим творам, що мають посередника між автором і реципієнтом в особі оповідача, персонажі драматургійних творів спілкуються без посередника. Найважливіша роль у драматургійному дискурсі належить перформативним реплікам (під перформативним розуміємо, за Дж. Остіном, висловлення-дію, що відбувається в координатах безпосереднього спілкування [108, с. 47]). Ще Максим Горький, зауваживши ознаку драми, яка підкреслює її дискурсивну природу, вказував на те, що «персонажів п'єси створює безпосередньо й лише їхнє мовлення, тобто дієва мова, а не описова» [43]. Таку саме думку висловлюють сучасні мовознавці, що також підкреслюють дискурсивну особливість драматургійних текстів, а саме: не наративну, а перформативну природу. Зокрема, В. І. Тюпа зазначає, що драматургійний текст – це «сплетіння міметично репрезентованих автором перформативів», що мають три комунікативні векторності: вони спрямовані або на об'єкт, або на адресат, або власне на мовця [139]. Відповідно до цього виділяють іллокутивний, ментативний та декларативний (медитативний) перформатив у драматургійному дискурсі. Дискурс – це «мова в мові», що наявна передусім у таких текстах, за якими стоїть особлива грамати́ка, особливі правила словосполучення й синтаксису,



особлива семантика [133, с. 44]. Зазначена думка також доводить доречність виокремлення драматургійного дискурсу, який через специфіку самого літературного роду – драми – має особливу граматичну структуру.

## **1.2. Категорійні параметри сучасного драматургійного дискурсу**

### **1.2.1. Визначення текстових і дискурсивних категорій**

Питання дискурсивних категорій постає одним з найважливіших у дискурсивній лінгвістиці. Суперечності у визначенні категорійного складу дискурсу зумовлені дослідницькими пріоритетами лінгвістів, протилежними думками про природу дискурсу, жанровим різноманіттям дискурсів.

Важливу роль у витлумаченні й моделюванні цих категорій відіграє текст у ситуації спілкування [127, с. 75]. Текст є тим значущим складником, який не можна не брати до уваги під час вивчення дискурсу. Дискурс – це текст у його прагматичній, гносеологічній, психологічній, соціокультурній зумовленостях. Дискурсивна лінгвістика відбиває новий ракурс моделювання текстових категорій.

Інтегрування категорій тексту й дискурсу одна до одної пояснюють тим, що текст разом з контекстом можна вважати одиницями в структурі дискурсу, і в цьому разі текст потрактовують як екстралінгвальне явище, пов'язане з навколишньою дійсністю двоспрямовано залежними відношеннями [87, с. 127].

Поширеною є типологія дискурсивних категорій, що запропонував В. І. Карасик в аспекті комунікативної, описової та культурологічної лінгвістики, за якою можна виділити такі категорії: конститутивні, що дають змогу відрізнити текст від «не тексту» (відносно оформлення, тематична, стилістична та структурна єдність і відносно змістове завершення); жанрово-стилістичні, що характеризують текст щодо належності функційним різновидам мовлення (стильова належність, жанровий канон, ступінь ампліфікації /

компресії); змістові, що розкривають текстовий зміст (адресованість, модальність, образ автора, інформативність, інтерпретативність, інтертекстуальна орієнтація); формально-структурні, що характеризують організацію тексту (композиція, когезія, членування) [67, с. 187].

У межах лінгвопрагматики М. Ю. Олешков виділяє серед дискурсивних категорій пропозицію (інваріант значення низки речень, парадигматично пов'язаних утвореннями, зумовленими відмінністю комунікативних завдань відповідних висловлень), пресупозицію (логічний наслідок, що визначає доречність й успішність висловлення), експлікатуру (результат виявлення семантичної репрезентації мовця, адекватної експектації адресата), імплікатуру (категорію, що аналізує небуквальні аспекти значень і смислів, не визначених конвенційно), інференцію (когнітивну операцію, у процесі якої адресат доповнює зміст висловлення) і референцію (колективну операцію, що має конвенціональну основу) [107, с. 106–110].

Н. В. Кондратенко виділяє основні текстові (інформативність, комунікативність), внутрішньотекстові (зв'язність, цілісність, членованість) та текстово-дискурсивні категорії, зараховуючи до останніх інтертекстуальність, референційність, інтерсуб'єктність [78, с. 23].

Дискурсивні категорії, характеризуючи мовлення не лише як засіб передавання, але й формування думки, відрізняються від текстових категорій своїм процесуальним характером, доєднанням до критеріїв виділення позамовного контексту, ситуації творення мовлення. Зважаючи на потрактування сучасними лінгвістами, зокрема А. П. Загнітком, дискурсу як урахування всіх спектрів функціонування мовлення в його ситуативно-комунікативних, прагматично-соціумних та культурно-історичних аспектах [57, с. 7], уважаємо доречною концепцію І. С. Шевченко, за якою категорії поділено на **дискурсивні**, членовані на когнітивні (інформативність і когезія) і комунікативні (інтенційність, адресативність, ситуативність), та **метадискурсивні**, виражені засобами оформлення дискурсу як процесу –

його комунікативні стратегії й тактики, жанрово-стилістичні особливості дискурсу, фатична метакомунікація й зміна комунікативних ролей [153, с. 8]. Схожою є класифікація дискурсивних категорій М. Л. Макарова, який виокремлює зміну комунікативних ролей, комунікативну стратегію розгортання дискурсу, когезію й когерентність, метакомунікацію й дейксис [96, с. 192].

Дискурсивні категорії можна досліджувати в трьох аспектах: комунікативному (принципи й закономірності спілкування, прийняті в певному соціумі), текстовому (правила граматики тексту) і дискурсивному (реалізація в тексті параметрів комунікативної ситуації) [39, с. 71]. За такого підходу текстові категорії стають органічним складником дискурсивних.

Диференціюючи поняття «текст» і «дискурс» за допомогою категорії ситуації й протиставляючи їх за опозиційними параметрами: продукт – процес, обґрунтованою постає невизначеність у чіткому розмежуванні дискурсивних і текстових категорій.

Сукупність усіх категорій нерідко трактують як градуальну шкалу з текстовими й дискурсивними полюсами, на якій одні категорії тяжіють до тексту, інші – до дискурсу. У цьому разі як перехідні визначають текстово-дискурсивні категорії. Текстово-дискурсивними категоріями, за О. О. Селівановою, є цілісність, зв'язність, дискретність, інформативність, континуум, референційність, антропоцентричність, інтерактивність, інтерсеміотичність [122, с. 157]. Не суперечливим у цьому випадку є також аналіз різними лінгвістами одних і тих самих категорій або як текстових, або як дискурсивних. Наприклад, інтертекстуальність, за І. С. Шевченко, є категорією тексту [153, с. 10], за Н. В. Кондратенко, – текстово-дискурсивною [78, с. 23], а за В. І. Карасиком, – дискурсивною категорією [68, с. 189]. Так само інформативність А. Р. Габідулліна визначає як дискурсивну категорію [39, с. 71], а Н. В. Кондратенко як основну текстову категорію [78, с. 23].

Отже, типологія категорійних параметрів дискурсу, підсумовуючи попередні лінгвістичні надбання, охоплює такі компоненти (подані за алфавітом), як адресатність, антропоцентричність, відносна оформленість, дискретність, експресивність, емотивність, жанровий канон, завершеність, зміна ролей, інтерактивність, інтердискурсивність, інтерпретованість, інтерсеміотичність, інтерсуб'єктність, інтертекстуальність, інформативність, когезія, когерентність, комунікативні принципи, комунікативність, конвенційність, континуум, метакомунікативність, модальність, образ автора, оцінність, перцептивність, прийнятність, референційність, ситуативність, стильова належність, фатична мета комунікація [81, с. 123]. Зазначимо, що цей список не вважаємо вичерпним і завершеним, що пов'язано з «рухливістю» категорійних засобів, залежних від типу й специфіки дискурсу. Дискурсивні категорії – це цілісна система з розмитими межами її складників, які зумовлюють один одного й діють у дискурсі одночасно, що пояснює наявність термінологічних тотожностей, зокрема таких, як когезія й структурна єдність, когерентність і цілісність, членованість і дискретність.

Усі запропоновані категорії можна поділити на **універсальні** (інваріантні), що характерні переважній більшості виокремлюваних дискурсів, та **специфічні** (індивідуальні), властиві лише конкретному дискурсивному різновиду. Зокрема, сучасні лінгвісти наводять як індивідуальні такі дискурсивні категорії: у межах Інтернет-дискурсу – віртуальність, доступність, мультимедійність, гіпертекстуальність [71]; у межах політичного дискурсу – агональність, агресивність, ідеологічність [162]; у межах навчально-педагогічного дискурсу – парафрастичність, полісеміотичність, інтегративність [39].

Сучасні мовознавчі дослідження пропонують також заміну або конкретизацію традиційних категорійних термінів варіативними. Усталений термін «модальність», ураховуючи його граматичний характер, трансформують на «референційність», що визначають як співвідношення «модального, породженого авторською свідомістю текстового світу

з реальною дійсністю, її подіями, ситуаціями, фактами, предметами» [125, с. 508]. Взаємопов'язаними вважаємо також уживані в наукових розвідках категорійні поняття «адресатність» й «інтенційність», «діалогічність» і «комунікативність», «інтерсуб'єктність» й «антропоцентричність».

### 1.2.2. Категорійні параметри сучасного українського драматургійного дискурсу

Останні лінгвістичні дослідження драматургійного дискурсу не приділяють особливої уваги реалізації текстових категорій у п'єсах.

О. І. Криницька, аналізуючи текстотвірний потенціал комунікативних стратегій, подає як текстові категорії драматургійного твору антропоцентричність, інформативність, інтенційність, модальність, членованість, динамічність, когезію, когерентність, цілісність [85, с. 10]. Н. М. Сафонова в межах драматургійного твору виокремлює такі специфічні текстово-дискурсивні категорії, як континуум, діалогічність, експресивність, емотивність, антропоцентричність [120, с. 6]. Утім, категорії експресивності й емотивності, які авторка потрактовує як «засіб створення художнього образу, розкриття внутрішнього світу дійових осіб, спосіб вираження модального навантаження цілого тексту» [120, с. 6], характерні для будь-якого художнього твору. Так само й антропоцентричність як трипланова експлікація суб'єктивно-модального забарвлення тексту (із площинами – автора, персонажів, читача) властива й іншим художнім творам.

Розглянемо докладніше дискурсивні категорії, для яких характерне, на наше переконання, специфічне виявлення в драматургійних текстах. У межах аналізованого матеріалу вважаємо доцільним виокремлення **універсальних** (інваріантних) та **специфічних** (індивідуальних) **категорій** драматургійного дискурсу. До універсальних категорій, що мають особливості реалізації в драматургійному тексті, уналежнюємо **цілісність (когерентність), зв'язаність (когезію), членованість (дискретність), адресатність, інтерпретованість.**

**Категорії цілісності (когерентності) і зв'язності (когезії).** Цілісність драматургійного дискурсу полягає в єдності теми твору, що забезпечена відповідністю предмета зображення об'єктивній дійсності. Категорії цілісності й зв'язності безпосередньо пов'язані з категорією інформативності, оскільки основною метою комунікативного акту є обмін інформацією. У цьому разі когерентність маніфестує парадигматичні зв'язки в тексті, а когезія – синтагматичні.

І. Р. Гальперін, послуговуючись термінами «когезія» і «інтеграція», наголошував, що «ці поняття взаємозумовлені, але розрізняються за формами і засобами вираження» [40, с. 125]. Таке розмежування вмотивовує виокремлення категорій зв'язності й цілісності як формальної та семантичної єдності тексту відповідно. У сучасних п'єсах реалізація категорії зв'язності полягає в тому, що інтерпретація кожної репліки в драматургійному дискурсі залежить від інтерпретації реплік у чіткій послідовності: адекватна інтерпретація кожного наступного висловлення в дискурсі можлива лише за адекватної інтерпретації попереднього й знання контексту загалом.

Драматургійний дискурс виявляє особливі засоби створення когезії та когерентності, які не використовують в інших дискурсах, а саме: ім'я персонажа, ремарки, перехід від прози до лірики, параграфеміка. Екстралінгвальний чинник відіграє важливу роль у драматургійних текстах, референтна функція яких полягає в послідовності мовленнєвих (реплік) і позамовленнєвих (авторських ремарок) дій.

**Членованість (дискретність)** є структуротвірною категорією драматургійного простору. Зовнішній характер членованості тексту, виражений наявністю структурних частин, спричинений особливістю людського світосприйняття, тому мовець намагається досягти успішності текстової комунікації через адекватне членування пропонованого тексту. Серед засобів дискретності виокремлюють: висловлення, абзац, параграф, главу, розділ тощо – на формальному рівні; пропозиції, надфразні єдності,

мікротексти, періоди – на семантичному рівні. На думку О. О. Селіванової, автор підпорядковує членованість тексту своєму задуму, інтенції [123, с. 329].

Родова специфіка драми зумовлює своєрідність формального структурування сучасних п'єс. Текст драматичного роду літератури, на противагу епосу й ліриці, зорієнтовано не лише на словесне відтворення зафіксованої в писемній формі картини дійсності. Основою драматургійного твору є інший художньо-естетичний принцип зображення, за яким текст п'єси розрахований на відтворення на сцені реальними особами (акторами), що вмотивовує специфіку його мовної організації. Розшарування драматургійної тканини твору на репліки героїв і ремарки автора визначають специфіку категорії дискретності в драматургійному дискурсі. Значущість екстралінгвального чинника в драмі виправдовує переривання персонажних реплік авторськими ремарками, що становлять паралінгвістичний супровід мовлення дійових осіб. Зазначимо, що реплікову й ремаркову частини драматургійного тексту розмежовують не лише графічно (подання ремарок у дужках, зменшення шрифту, використання курсиву), а й стилістично.

**Адресатність** як категорія виражена вбудованою в текст програмою його адресованості гіпотетичному читачеві, яка повинна сприяти оптимізації розуміння й інтеграції тексту реальним реципієнтом. За О. П. Воробйовою, категорія адресатності трактується як ознака тексту, посередництвом якого вербалізується авторське уявлення про потенційного адресата й особливості його інтерпретативної діяльності [37, с. 115]. Структура дискурсу, зумовлена наявністю адресанта й адресата, пояснює важливість категорії адресності, що постає на перший план у процесі сприйняття твору. Особливістю драматургійного дискурсу є ознака подвійної текстової адресації, оскільки, завдяки ремаркам, у текстах п'єс завжди наявні два адресати: одним з них є постановник п'єси, а іншим – глядач. Зауважимо, що глядач або читач виконують функції не прямого адресата, а адресата-спостерігача, який стежить за подіями, що розгортаються в п'єсі чи то на сцені, чи то

в драматургійному тексті.

Постановник п'єси є адресатом, який елімінований з безпосереднього тексту в паратекстову зону п'єси й зобов'язаний сприяти реалізації задуму драматургійного твору. У цьому разі читача, який звернувся до будь-якої сучасної п'єси, визначаємо в структурі драматургійного дискурсу як адресат, який отримує інформацію, розраховану і для глядача, і для постановника.

З категорією адресатності пов'язана **категорія інтерпретованості**. За визначенням В. І. Карасика, інтерпретованість виявляється в точності, ясності й експлікативності / імплікативності тексту [67, с. 193]. Точність художнього тексту, зокрема й драматургійного, полягає в динаміці образних асоціацій; ясність драматургійного твору визначена ступенем емоційного впливу на читача; імплікативність виявляється на рівні підтекстової інформації. М. Л. Макаров вважає інтерпретацію «критерієм успішності й основним призначенням комунікації» [96, с. 39]. Отже, значущості набуває читач як учасник драматургійної комунікації.

Зауважимо, що відсутність оповідності в драматургійному тексті й накладання подвійної адресації на читача, який виконує ролі й постановника, і глядача, посилює важливість фантазії в реципієнта сучасної п'єси. У цьому разі в межах категорії інтерпретованості вважаємо доречним виокремити **підкатегорію рецептивності**, що полягає в умінні читача уявити драматургійну дію, відтворити відсутні елементи в тексті й зумовлює вдале сприйняття драматургійного тексту й реалізацію авторського задуму. Відсутність докладних описів інтер'єру, портретної характеристики персонажів, виписування внутрішнього стану героїв у тексті п'єси посилює значущість рецептивності читацького сприйняття, застосування ним інтуїції і творчих здібностей.

Специфічними категоріями драматургійного дискурсу вважаємо **театральність і поліфонічність**.

**Категорія театральності** відбиває призначення тексту драматургійного твору для створення на його основі видовища й поєднує



драматургійний дискурс зі сценічним, рекламним і політичним дискурсами. Будь-яка п'єса потрактована в двох іпостасях: літературній – як художній твір, і сценічній – як вистава, основою якої стає драматургійний текст. Саме текст є вихідним варіантом драматургійного дискурсу, своєрідною «точкою відліку» для всіх наступних, переважно сценічних, трансформацій драматургійного змісту, у якому відбиті зв'язки з різними комунікативно-мовленнєвими підсистемами національної мови. Категорія театральності вербалізується не лише завдяки авторським ремаркам і зауваженням, а й через репліки дійових осіб.

Продемонструємо засоби створення театральності монологом з п'єси Я. Верещака «Хованка»:

*Фестлейді. Ах, ти нещасний донжуан магічних закарпелків! Хіба ж для того я тебе малювала, щоб ти мене лякав?! Вийди на світло! Вийди і поглянь на ці обличчя! Ну, як тобі цей сюр хворої уяви? Коханий дурню! О, ти нарешті почув, ти йдеши до мене?! (Ревущо зростає). О, який ти сильний, Гаррі! Який же ти могутній! (Падають великі речі). Обережно, бандюго, ми залишимося без начиння, ха-ха! (Підсвідомо хапає найціннішу річ – мережену бісером корсетку. Намагається перекричати гуркіт бою). Давай! Ну, ну, соколику, ще крок – і квартира наша! Ще півкроку! Я бачу тебе! Ми разом! (Упала на коліна). Бориску, вовчєнятко рідне, я так любила тебе, єдиного тебе, і малювала скрізь, і зрадила, зрадила, зради... (Верещак, 15, с. 134).*

Експресивність, виявлена на лексичному (оцінні найменування) й синтаксичному (питальні, спонукальні, окличні речення) рівнях, передає емоційне напруження мовця, зумовлює персонажну динаміку, потребуючи відповідного інтонаційного й жестового супроводу мовлення. У цьому разі читач відтворює всі ймовірні рухи в межах сценічного простору.

**Категорію поліфонічності** пов'язуємо з діалогічністю дискурсу. Діалогічність як ознака театрального мовлення зумовлена, за А. Юберсфельд, тим, що репліки завжди породжені комунікативною ситуацією, завжди

звернені до кого-небудь [157, с. 8]. Особливою рисою драматургічного дискурсу є те, що, маючи характерні лише для нього принципи структурування й функціонування, цей дискурс визначений як внутрішньою, так і зовнішньою діалогічною природою. Внутрішній діалогізм властивий будь-якому художньому дискурсу, оскільки в його структуруванні завжди задіяні елементи «автор – текст – читач». Подекуди лінгвісти навіть ототожнюють поняття «діалог» і «дискурс», визначаючи дискурс як комунікативний акт, що передбачає наявність двох ролей – мовця й адресата [58, с. 49]. У цьому разі в драматургічному дискурсі роль мовця виконує автор, а роль адресата – читач. Сприймаючи діалог як «двоспрямований комунікативний процес, у якому кожен учасник діалогу суб'єкт і одночасно об'єкт мовленнєвого впливу» [91, с. 68], читач постає пасивним учасником драматургічного дискурсу, що, утім, не зменшує його значущості як комуніканта.

Зовнішній діалогізм – це домінуюча ознака драматургічного дискурсу. Сферою реалізації зовнішнього діалогізму є комунікація дійових осіб сучасних п'єс. Зовнішній діалогізм властивий і побутовому дискурсу, стилізацією якого, власне, і є драматургічний діалог. Утім, для драматургічного твору характерна «ангажованість» мовлення, за якою читач уже залучений до структури тексту через автора, який враховує смаки потенційного адресата під час творчого процесу [9, с. 325], через що «ангажованість» драматургічного твору зумовлює «концентрацію» діалогічності в персонажному спілкуванні порівняно з побутовими діалогами. Зовнішня діалогічність умотивована підтриманням комунікативної діяльності героя енергією авторського задуму. У цьому разі навіть монологічне мовлення дійової особи, яка перебуває на сцені сама, містить елементи діалогічності. Як приклад наведемо монолог з п'єси П. Ар'є «Кольори»:

*Жінка в білому. Забрали батька. Більше я його ніколи не бачила. У школі – клеймо – діти ворога народу. Якого саме народу? (Сідає на підлогу*

*або на куб). Маму щоночі забирали, били і твалтували. Жінка ворога народу. Вона завагітніла без батька. Хлопчик народився мертвим. Не знаю, чи змогла б я його не ненавидіти? Ні! Останнє викресліть! ... Я б його любила більше, ніж себе...*

*Можливо, багато у чому й я винна... Свого часу я непогано шила, та своє життя закроїла не дуже вдало. Все минуло, як у танго. (Наказовим тоном угору). Маестро! Розмір 2/4, темп поміркований! (Ар'є, 4).*

Проаналізований усамітнений монолог з п'єси П. Ар'є «Кольори», що охоплює кілька сторінок тексту, доводить наявність експліцитних маркерів діалогічності в монологічному мовленні (апелятиви, питальні й імперативні конструкції). Внутрішня діалогічність п'єси, ураховуючи чинник адресата, зумовлює наявність виявів зовнішньої діалогічності в мовленні персонажа.

У цьому разі вважаємо доречним використання терміна «**поліфонічність**» на позначення категорії драматургійного дискурсу, що увиразнює специфіку діалогічності в сучасних п'єсах. Будь-яка репліка дійової особи, маючи подвійне спрямування, визначена поліфонічністю: орієнтацією і на партнера в персонажному спілкуванні, і на потенційного читача. Так само ремарки автора водночас призначені й для сценариста, і для читача, оскільки драма як рід літератури потребує наявності паратекстових зауважень для постановника. З іншого боку, вибір автором драми для реалізації творчого задуму вмотивований «не стільки й не лише для того, щоб її «зіграти», скільки тому, що йому потрібна саме та й не інша форма словесно-художнього зображення» [33, с. 65].

Отже, категорійні параметри драматургійного дискурсу є важливою й невід'ємною частиною знань щодо дискурсивних характеристик. Драматургійному дискурсу властиві універсальні категорії (цілісність, зв'язність, членованість, адресатність, інтерпретованість), що мають свої характерні особливості, і специфічні категорії (театральність, поліфонічність).

### 1.3. Сучасний український драматургійний дискурс як комунікативна система

#### 1.3.1. Аспекти дослідження драматургійного тексту

Незважаючи на те, що драму лінгвісти вивчають зрідка, мовознавчий аналіз драматургійних українськомовних текстів репрезентовано в багатоаспектних наукових розвідках. Студіювання різних підходів до аналізу драматургійних творів уможливило виокремлення кількох аспектів дослідження драматургійних творів. Ураховуючи наявні здобутки лінгвістичного аналізу тексту [див. 4, с. 15; 78, с. 33], розрізняємо в українському мовознавстві три підходи до вивчення драматургійного тексту: 1) лінгвоцентричний, 2) когнітивний, 3) комунікативний.

**Лінгвоцентричний** підхід репрезентовано найфундаментальнішим студіюванням драматургійного тексту. У межах цього підходу лінгвісти досліджують текстову інтегровану структуру п'єс, зосереджуючи свою увагу на вивченні синтаксичних, семантичних і стилістичних аспектів драматургійного тексту. Традиційним напрямом аналізу драматургійного тексту є дослідження лінгвостилістичної характеристики драматургійних творів, представлені науковими розвідками Н. А. Кагановича [65], Я. А. Мамонтова [98], Г. М. Удовиченка [141], П. С. Дудика [53], у яких порушено питання співвідношення репліки та ремарки, стилістичної характеристики мовних партій персонажів. У межах цього підходу виконані й праці, присвячені аналізу ідіостилю окремих драматургів або певного періоду в розвитку драми (К. М. Сторчак [134], Я. В. Януш [160]).

Зацікавлення в другій половині ХХ ст. розмовним мовленням загалом спричинило активізацію дослідження персонажного мовлення, що засвідчують наукові розвідки Г. П. Їжакевич [63], П. П. Плюща [113], С. Я. Єрмоленко [56]. Зокрема, С. Я. Єрмоленко наголошує на орієнтуванні мовних партій дійових осіб на усне мовлення, на посиленні значущості семантичного змісту слова в драматургійному діалозі [56]. Питання

індивідуалізації й типізації мовлення дійових осіб вивчає Г. П. Їжакевич [63], з'ясовуючи стилістичні функції батальної, суспільно-політичної, професійної лексики та фразеології. На соціальному розмежуванні мови драматургійних персонажів акцентує увагу П. П. Плющ [113]. У праці «Усне побутове літературне мовлення» (1961 р.) у розділі, присвяченому відтворенню усного мовлення в писемних джерелах, Я. В. Януш розв'язує проблему відбиття соціальної належності персонажів і взаємодії розмовних і нейтральних елементів у репліках драматургійного діалогу [160].

Однією з актуальних проблем драматургійної текстолінгвістики є аналіз структурно-композиційних і синтаксичних особливостей драматургійного тексту, зокрема дослідження Д. Х. Баранника, Г. М. Гая [7] висвітлюють питання діалогу й монологу як форм текстової організації п'єси, окреслюють синтаксичну специфіку драматургійної репліки, визначають мовну організацію драматургійного діалогу. На питаннях стилістики синтаксису як основи розмовного діалогу акцентує увагу й Н. А. Каганович [64], досліджуючи творчість О. Корнійчука.

У ХХІ ст. лінгвоцентричний підхід аналізу драматургійного тексту спрямовує мовознавців у кількох напрямках: 1) ономастика драми, представлена дослідженням літературно-художньої антропонімії української драматургії ХІХ – ХХ ст. (Н. Ф. Попович [114]), виявленням функціональної специфіки власних назв у драматургії Лесі Українки (Т. І. Крупеньова [86]); 2) структурна специфіка драми, унаочнена науковими розвідками Н. О. Слюсар [130] (аналіз лінгвоструктурних особливостей драматургійних діалогів і монологів), Н. О. Руснак та І. М. Струк [119] (дослідження функційних і структурних особливостей ремаркових конструкцій), Н. В. Гуйванюк і Г. Р. Лучак [47] (структурний аналіз ремаркових надфразних єдностей у драмах І. Нечуя-Левицького).

Актуальним є й дослідження О. В. Ожигової, присвячене вивченню стилізації усно-розмовної мови в сучасній драматургії [106]. Звернення авторки до широкої сучасної джерельної бази уможливило обґрунтування

зв'язку стилізації усно-розмовного узусу в драматургійних текстах із загальною тенденцією літературної мови до демократизації та субстандартизації, встановлення соціолінгвістичного змісту мовних партій персонажів.

Залучення **когнітивного** підходу дослідження мови драматургії зумовлене потребою нових методик аналізу об'єкта як форми репрезентації знань у мові, як концептуального модельного відбиття дійсності, як модифікату сфери свідомості автора (художньої, естетичної, етичної, аксіологічної). За трактуванням Л. Г. Бабенко, в аспекті когнітивної парадигми художній текст осмислено як складний знак, що виражає знання письменника про дійсність, утілені в його творі як індивідуально-авторська картина світу [4, с. 24]. Цей підхід презентує дослідження В. Б. Білоуса [19], виконане на межі лінгвістики й культурології, у якому виявлено лінгвістичні риси епохи в драматургії В. Винниченка, визначено специфіку лінгвокультурної ситуації, відбиту в п'єсі «Базар», проаналізовано низку типових для передреволюційного й революційного часів концептів. Аналізу концепту «сміх» в авторських ремарках сучасних п'єс присвячено також наукову працю І. В. Данилюк [48].

Спрямування сучасної лінгвістики в дискурсивному напрямі, що, як зауважує О. О. Селіванова, орієнтований не лише на способи вираження знань у мові, а й на комунікативну компетенцію мовця й адресата, дискурсивні чинники вибору тієї чи тієї мовної форми маніфестації знань у тексті [125, с. 19], також зумовлює зміну парадигми аналізу драматургійних творів. У цьому разі актуалізується **комунікативний** підхід у дослідженні драматургійного тексту, який, за визначенням Н. В. Кондратенко, скерований на аналіз «прагматичного чинника в тексті як вияву комунікативного наміру мовця й реципієнта» [78, с. 37]. Останнім часом спостерігаємо випрацювання комунікативних методологічних засад вивчення мови драматургії в наукових розвідках О. І. Криницької [85], Н. Я. Іванишин [62], Н. М. Сафонові [120] та ін. Н. М. Сафонова порушує питання специфіки вираження суб'єктивно-

модальних значень у драматургійному дискурсі, зважаючи на потрактування драми як невласне креолізованого тексту [120, с. 1]. Трактуючи художній текст як дискурс, Н. Я. Іванишин розв'язує проблему формування й функціонування імпліцитних значень у драматургійних текстах початку ХХ ст. [62]. Дослідження О. І. Криницької, присвячене реалізації комунікативних стратегій у текстах модерної драми [85], поглиблює знання про комунікативні процеси, заковані в художньому тексті. Отже, новітні дослідження зміщують акценти з вивчення драматургійного тексту як інтегрованої структури на його аналіз як комунікативної системи. Актуалізація когнітивно-прагматичного аспекту дослідження тексту сприяє впотужненню фундаментальних розроблень лінгвостилістики драматургійного дискурсу.

### **1.3.2. Структура сучасного драматургійного дискурсу**

Сприйняття комунікації як діяльності уможлиблює аналіз будь-якого мовленнєвого висловлення як акту цієї діяльності, що змінює стосунки між партнерами й створює передумови для подальшої взаємодії. Діяльнісний принцип аналізу мови був уведений англійським логіком Дж. Остіном [108] й американським філософом Дж. Сьорлем [129], наслідком чого постала теорія мовленнєвих актів, істотна риса якої полягає в трактуванні висловлення як дії. Визначальною тезою цієї теорії є декларування як мінімальної одиниці комунікації не речення або висловлення, а мовленнєвого акту. Останній аналізують як трирівневе утворення, у межах якого виділяють локуцію, іллокуцію та перлокуцію [100, с. 57].

Локутивний акт (англ. locution – мовний зворот) – акт вимовляння, здійснений через граматичну й синтаксичну правильність побудови речення відповідно до дійсності.

Іллокутивний акт (англ. il – префікс посилення і locution – мовний зворот) – надання цілеспрямування локутивному актові, відбиття намірів мовця.

Перлокутивний акт (лат. *per* – префікс, що означає посилення, і англ. *locution* – мовний зворот) – імовірні наслідки висловлення, реакція адресата на мовленнєву дію.

Визнання за драматургійним текстом комунікативної організації пояснюють системним підходом до тексту, функціонування й структуру якого визначено його призначенням у потрібній для нього системній сукупності – в акті комунікації, що відбувається як діяльність адресанта й адресата, реалізована через текст [158, с. 197]. Поширення теорії мовленнєвих актів на текстовий рівень дає змогу аналізувати драму загалом як мовленнєвий акт [70, с. 52; 41, с. 119]. Погоджуючись із запропонованою ідеєю, рекомбінуємо локуцію, іллокуцію та перлокуцію в межах драматургійного дискурсу.

П'єса як акт локуції постає єдиним і цілісним драматургійним твором. Локуція драматургійного дискурсу полягає у використанні автором усіх мовних засобів для побудови тексту п'єси. Локутивна сила висловлення міститься в його пізнавальному змісті, а локутивна сила драми – у сюжеті як обов'язковому складникові драматургійного твору. Уподібнюючи п'єсу будівлі, І. М. Чистюхін порівнює сюжет із цеглинами цієї будівлі [150]. Найхарактернішими для сучасного драматургійного дискурсу є сюжети, у яких події перебувають у причинно-наслідкових відношеннях і виявляють конфлікт у його спрямуванні до розв'язання. На переконання літературознавців, сучасні п'єси характеризує домінування матеріально-побутового та родинно-інтимного конфліктів, а також перехід у внутрішню сферу, що зумовлює наявність «недієвого», внутрішнього конфлікту [34, с. 174]. Яскравість, інформативність, влучність змальованого сюжету, реалізованого в конфлікті, програмує створення певної ілюзії в читача, моделювання в його уявленні драматургійної «реальності». Що повнішою буде ця ілюзія, то яскравішими будуть читацькі емоції й цінніснішим ставлення до драматургійної локуції.

Іллокутивний акт для драматургійного дискурсу – це намагання автора



здійснити вплив на читача через активізацію всіх складників драматургійного тексту. Іллокуція збігається з авторською **інтенцією**, яку потрактуємо, услід за Ф. С. Бацевичем, як осмислений чи інтуїтивний намір адресанта, що визначає внутрішню програму мовлення та спосіб її втілення [11, с. 116]. Іntenцію визначають також як прагнення відправника тексту до прихованого впливу на отримувача [100, с. 210]. Основною інтенцією драматурга є формування в читача заздалегідь визначеного ставлення до локуції – створеної драматургійної «реальності». Важливим засобом утілення авторської іллокуції є система дійових осіб п'єси та стосунки між ними. Персонажів п'єси поділяють за значущістю на головні й другорядні. Основну інтенцію автор кодує й утілює зазвичай в образі головного героя, читацька симпатія або антипатія до якого вможливує актуалізацію авторського впливу на реципієнта драматургійного тексту.

Адекватно декодована іллокутивна сила п'єси досягає мети як перлокутивний ефект, що полягає не стільки в розумінні смислу твору читачем, скільки в трансформації картини світу читача. У цьому разі значущими постають елементи драматургійного дискурсу, що декодують авторський задум, передусім компоненти паратексту<sup>1</sup> (заголовок, присвята, жанровизначальний підзаголовок, епіграф, список дійових осіб, ремарки). Такі складники п'єси є сильними засобами впливу на читача, що зумовлюють успішність драматургійної комунікації.

Отже, драму як результат діяльності драматурга характеризуємо єдиною настановою (інтенцією) автора, що визначає комунікативну діяльність персонажів, інтегруючи її в цілісний текст для подальшого сприйняття читачами.

Драматургійний текст містить у собі елементи, що реалізують усі наявні функції комунікації. Проілюструємо це на прикладі найпоширенішої

---

<sup>1</sup> У науковий обіг термін «паратекст» для позначення позатекстових елементів, які, посідаючи граничне місце, значно впливають на складну природу відношень між текстом, автором і читачем, вводить Ж. Женетт [167, р. 2].

класифікації функцій комунікації, властивих будь-якому комунікативному актові, запропонованої Р. О. Якобсоном [158]:

1. Емотивна функція, орієнтована на адресанта, передбачає відбиття його ставлення до теми й ситуації комунікації. Наприклад: *Директриса. Ви розумієте, що це «чп»? Ця брудна пляма, що лягла на наш заклад, – ваша заслуга. Врешті-решт, мене не дивує, що саме ви могли здійснити подібні brutальні дії. Не вважаю, що після цього ви гідні звання педагога* (Жовна, 1, с. 151).

2. Конативна (апелятивна) функція, орієнтована на адресата, виражає спонукання, привертання уваги, звертання. Наприклад: *Деревляна. Робіть же що-небудь! Слюсаря викличте, замок викрутіть! Хіба ви не бачите, що Михайлу Льковичу важко довго стояти. Майте хоча б мінімальну повагу до заслуженої людини!* (Наумов, 1, с. 378).

3. Референтна (денотативна) функція, орієнтована на контекст, зосереджує увагу на об'єкті, темі, змісті дискурсу й вербалізується переважно в авторських ремарках. Наприклад: *З краю цвинтаря несподівано і нечутно раптом виходить жіноча постать, уся одягнута у чорне. Чоловіки повертають голови у її бік. Жінка в чорному не підходить до чоловіків, спиняється за кілька кроків і мовчки дивиться на всіх* (Ірванець, 1, с. 214).

4. Поетична функція, орієнтована на власне повідомлення, визначає значущість його форми, а не змісту. У цьому разі в побутових діалогах персонажів з'являються образно-поетичні уривки, подекуди навіть віршовані. Наприклад: *Геньо Бобик. Удосвіта, коли заспівав соловейко, мені приснилося велике лісове озеро і ми з тобою в озері – лебідь і лебідка – пливемо поруч проти хвиль. У озері важко скидається риба, кахкає в очеретах селезень, а вітерець ніжно роздуває пір'я на твоїй довгій білій шії* (Даниленко, 1, с. 94).

5. Фатична функція, фокусуючись на контакті, передбачає використання комунікативної системи для налагодження, підтримання та припинення контакту. Наприклад: *Ден. Алло. Анна. Доброго дня. Я Анна-*

Марія Чмих. Мені потрібен Деніс Вовк. Ден. Слухаю вас (Неждана, 1, с. 144).

6. Метамовна функція, орієнтовна на мовний код, передбачає опис параметрів комунікації та її інтерпретацію. Зазвичай цю функцію зреалізовано в поясненні незнайомого адресантові слова. Наприклад: *Вона. Я не про те. Просто вони мені видались якимись... нудними. Недорослими, чи що? Ну, ти якось казав, ну... ну... Він. Пубертатними. Вона. Ага. Що це означає? Він. Статево недорозвинені* (Клименко, 42, с. 109).

Драматургійна комунікація, як і будь-яка інша, передбачає процес моделювання. У лінгвістиці наявні різноманітні моделі комунікації, що відтворюють її структуру та функції<sup>1</sup>. Дослідники із загальної кількості виокремлюють три основні моделі комунікації: **інформаційно-кодову**, **інференційну** й **інтеракційну**. Саме остання є найдоцільнішою для вивчення драматургійного дискурсу, оскільки постулює центральним аспектом комунікації поведінку. **Інтеракційна модель** убачає сутність спілкування не в трансляції інформації (інформаційно-кодова модель) й односторонньому впливові мовця на слухача через маніфестацію його комунікативних намірів (інференційна модель), а в складній комунікативній взаємодії щонайменше двох суб'єктів, які продукують й інтерпретують смисли [126, с. 36]. За цією моделлю не мовні структури коду, а комунікативно зумовлена соціальна практика пояснює природу трансформації смислів у спілкуванні. У цьому разі драматургійний текст є наслідком демонстрування авторських смислів, що необов'язково розпізнає й інтерпретує реципієнт – читач. З іншого боку, драматург ураховує діалектику колективного осмислення соціальної дійсності з метою досягнення «спільності» інтересів із читачем. Інтеракційна модель визнає саме інтерпретацію як критерій успішності спілкування, що підвищує статус читача як реципієнта інформації в драматургійній

<sup>1</sup> Модель Г.-Д. Лассвела (ідея розподілу ролей комунікантів); Шенона–Вівера (ідея лінійності, кодування й декодування); Якобсона (долучення в схему адресанта, адресата, повідомлення, коду, контексту); Бахтіна (ідея діалогічності); Гембл–Гембла (ідея кола); Денса (ідея спіральності) [див. 126, с. 32–36; 161, с. 40–44].

комунікації, для якої визначальною стає спільність «фонових» знань автора й читача як імпліцитної інформації, що додається до змісту вербального повідомлення й дає змогу оптимізувати його сприйняття й розуміння [124, с. 636].

С. П. Бибик слушно зауважує: «Драматургійний дискурс – це своєрідна мовно-стилістична система текстів та способів організації комунікативної діяльності, пов'язаної зі сферою театрального мистецтва в культурі повсякдення» [17, с. 93]. М. А. Голованєва визначає драматургійний дискурс як мовленнєву поведінку автора й читача, потрактовуючи поведінку як мотивовану, навмисну, адресовану активність індивіда в ситуації мовленнєвої взаємодії, пов'язану з вибором і використанням мовленнєвих і мовних засобів відповідно до комунікативного завдання [41, с. 150]. За концепцією В. Я. Мізецької, специфіка драми полягає в контамінації в її межах двох планів: художньо-образного й реально-технічного, що вмотивовує поділ драматургійного тексту на авторську й персонажну системи [101, с. 5]. Н. М. Сафонова зауважує на двоплощинності драматургійного тексту, який складають драматургійне авторське мовлення й драматургійне персонажне мовлення [120, с. 7]. Аналізуючи текст драми як складник моделі комунікативної діяльності, І. Р. Каримова визначає такі її елементи:

- учасники взаємодії (автор-адресант і читач-адресат);
- інтенція взаємодії (мотиви й мета створення певного твору, що визначають його смисл);
- спосіб взаємодії (раціональний та емоційний вплив на адресата);
- засіб взаємодії (текст драматургійного твору як система, що кодує авторський задум й уможливорює подальше декодування читачем);
- результат взаємодії (створення нової дійсності, що відповідає авторській меті) [70, с. 52].

Узагальнюючи наявні наукові здобутки (А. Г. Бакланової [6], Т. Я. Кузнецової [89], І. Р. Каримової [70]) і зважаючи на тлумачення

драматургійного тексту як результату авторської комунікації, логічним вважаємо сприйняття драматургійного дискурсу як авторського моделювання **внутрішньої й зовнішньої комунікації**. Перша відбувається між персонажами, остання між драматургом і читачем. Внутрішня комунікація спрямована на завдання зовнішньої, яким підпорядковані всі елементи тексту.

Засобами безпосереднього діалогу автора із читачем (зовнішньої комунікації) є елементи паратексту. Традиційна структурна схема драми містить заголовок, список дійових осіб, репліковий текст п'єси (дії, поділені на сцени, або яви й картини) і ремарки. За визначенням сучасних лінгвістів, сценічні ремарки й загалом усе, що може бути схарактеризовано як текст у тексті, слугують реконструкції тих складних координат, у межах яких на сцені відбувається дискурс [88, с. 9]. Паратекстові елементи драми мовознавці дефініюють по-різному: метатекст [25, с. 10], заголовковий комплекс [136, с. 112], рама твору [92, с. 848], допоміжний текст [70, с. 41], авторський монолог [7, с. 24], авторське мовлення [101, с. 8] та ін.

У межах нашого дослідження паратекстові елементи драми потрактуємо як **пряму комунікативну партію автора**, що вербалізує в драматургійному тексті зовнішню комунікацію й імпліцитно або експліцитно реалізує авторську інтенцію. Зауважимо, що паратекстові елементи, які становлять авторську комунікативну партію, мають чітко фіксовану позицію в самому тексті п'єси – ремаркову зону. Така організація драматургійного дискурсу вможливорює кращу інтерпретацію читачем усіх смислів твору.

У межах зовнішньої комунікації авторська діяльність кінцева, результатом якої є текст п'єси, а діяльність читача безмежна. Читач, безпосередньо задіяний і у внутрішню комунікацію, водночас залишається лише її свідком і не може втручатися в запропоновану автором «реальність». Структурування п'єси на дві комунікативні сфери дає змогу слову набувати різноманітних дискурсивно-прагматичних смислів.

Отже, загальну організацію драматургійної комунікації можна унаочнити схемою на рис. 1.1.

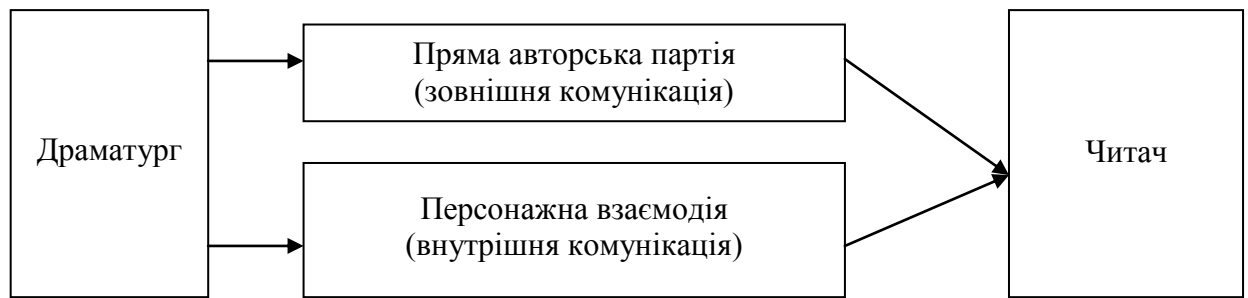


Рис. 1.1. Організація драматургійної комунікації

Вербальну систему внутрішньої комунікації становить драматургійний діалог, що реалізує авторські інтенції на рівні зовнішньої комунікації. Як слушно зауважує В. В. Виноградов, у репліці полягає весь змістовий контекст, носієм якого є певний персонаж, і водночас кожна репліка орієнтована на сприйняття контексту, що вона сама має створити [32, с. 306]. Потрактування драматургійної комунікації як цілеспрямованої діяльності дає змогу аналізувати діалог у п'єсі як певну комунікативну систему, яка кодує задум автора і яку конструйовано сукупністю менших комунікативних одиниць. У цьому разі системоутворювальним чинником постає комунікативна ситуація, що визначає способи реалізації авторської інтенції через мовленнєву поведінку персонажів.

Для організації подальшого аналізу драматургійного дискурсу важливим є, на нашу думку, визначення місця в системі драматургійної комунікації та ієрархізація понять *драматургійний дискурс*, *комунікативна ситуація* й *комунікативна подія*.

У межах комунікативного підходу дискурс тлумачать як комунікативний процес, еквівалентами якого є комунікативна подія й комунікативна ситуація. Зокрема, Т. ван Дейк кваліфікує дискурс як комунікативну подію, зауважуючи єдність мовної форми, значення й дії [49, с. 121–122]. В. І. Тюпа розмежовує комунікативну ситуацію й дискурс за соціальним компонентом: дискурс – це реалізація в мовленні комунікативних ситуацій [138, с. 154]. За А. Р. Габідуллою, дискурс – це цілісна, замкнена

комунікативна ситуація, що містить текст та інші складники [39, с. 72]. Дискурс як компонент комунікативного акту потрактовують О. А. Семенюк і В. Ю. Паращук [126, с. 114]. У запропонованому дослідженні тлумачимо комунікативну ситуацію, зважаючи на всі її складники, визначені І. П. Сусовим: «Я – повідомляю – тобі – у конкретному місці – у цей час – через певне висловлення – про певний предмет – через певний мотив або причину – з метою або наміром – за наявності таких-то передумов – у певний спосіб» [135, с. 9]. У цьому разі **комунікативна ситуація** – це фрагмент драматургійного дискурсу, конкретна ситуація спілкування учасників драматургійної комунікації, що визначає їхню поведінку й засоби реалізації комунікативної інтенції.

Уважаємо, що для драматургійного дискурсу вживання поняття комунікативна подія як його еквівалента не є прийнятним, умотивовуючи це тим, що дискурс не має таких часових і просторових обмежень, як комунікативна подія. Доречним у цьому разі вважаємо для сучасної драми дефініцію **дискурс-комунікація**, що охоплює одну або більше комунікативну подію [121, с. 50]. З опертям на загальноприйняте членування тексту п'єси на дії, структуровані явами (сценами), зазначимо, що в сучасному драматургійному дискурсі з комунікативною подією зазвичай збігається ява (сцена). Наприклад, п'єсу «Музей нашої пам'яті» (І. Марченко) становлять 22 сцени й 22 комунікативні події; «Гроші на Йонеско» (В. Даниленко) – 35 сцен і 35 комунікативних подій; «Гетьман і король» (О. Низовець) – 15 яв і 15 комунікативних подій; «Ассо та Піаф» (О. Миколайчук-Низовець) – 18 яв і 18 комунікативних подій.

У цьому разі, зважаючи на концепцію С. Ю. Тюриної, за якою дискурсивну структуру визначено глобальною й локальною структурами (макро- і мікроструктурами) [140], макроструктурою драматургійного дискурсу вважаємо членування п'єси на **комунікативні події**, що потрактуємо як сукупність результативних дій комунікантів, спрямованих на досягнення комунікативної мети, які мають чітке просторово-часове

обмеження й зазвичай вирізняються сталим складом комунікативних партнерів. Для ілюстрації комунікативної події наведемо одну з яв п'єси О. Низовця «Гетьман і король»:

*Ява 12. Після Полтави.*

*Біла Криниця. До вітальні палацу забігає радісна графиня Кенігсмарк.*

*Аврора. Вікторія, Вікторія, ми розбили шведів!*

*Анна (розгублено). Хто розбив шведів?*

*Аврора (закружляла навколо княгині). Цар Петро зі своїми військами.*

*Анна (пополотніла). Цього не може бути?!*

*Аврора. Так усі зараз у Європі говорять: «Цього не може бути! Цього не може бути!». А сам король Карл ледь-ледь врятувався від ганебного полону. (Зупиняється, придивляючись до крейдяної Анни). Люба, що з вами?!*

*Анна (ледь чутно). Води.*

*Аврора (наливає та подає склянку води). Ви так пополотніли. Анно, вам погано?*

*Анна. Так, мені погано. Що з гетьманом Мазепою?..*

*Аврора. Анно, я розумію, що у вас був з ним роман, але ж він наш ворог?! (Анна відвертається). Зачекайте, зачекайте, часом не вели ви з усіма нами подвійну гру?! (Анна мовчить). Але як ви могли, адже ви одна з найшанованіших княгинь древнього роду?!*

*Анна (опановує себе). Так, древнього і прославленого роду! Я не тільки княгиня Анна Дольська, але ще й правнучка знаменитого князя Байди Вишневецького, який був першим гетьманом Запорізької Січі.*

*Аврора. Що значить, гетьманом Запорізької Січі?*

*Анна (іронічно). Вам, саксонцям, цього не збагнути!*

*Аврора (гнівно). Княгине, ви ризикуєте втратити все!*

*Анна. Все – окрім честі та Вітчизни!*

*Одна жінка рішуче йде в одну сторону, інша – в протилежну (Низовець, 99, с. 81).*



Проілюстрована ява унаочнює такі ознаки комунікативної події, як:

- незмінний склад комунікантів (дві партнерки);
- чітко визначений час і просторове обмеження діалогу, на що вказують авторські ремарки;
- спільна комунікативна мета – обмін інформацією (надання інформації однією героїнею (*Авророю*) та сприйняття й реакція на отриману інформацію іншої героїні (*Анни*);
- наявність результату комунікативної взаємодії: викриття *Анни*, яка вела подвійну гру (підтримувала водночас і *Мазену*, і *Петра*), що спричинює завершення комунікативної події.

Комунікативна подія може бути почленована на дрібніші комунікативні одиниці. Модифікуючи структуру дискурсу, запропоновану І. С. Шевченко [51, с. 112], драматургійний дискурс тлумачимо як ієрархічний ланцюг одиниць різних рівнів, до яких належать комунікативна подія – комунікативний модуль – мовленнєвий хід – мовленнєвий акт. Останні компоненти уналежнюємо до мікроструктури драматургійного дискурсу: **мовленнєвий акт** як висловлення, що породжене й вимовлене з певною метою й спричинене певним мотивом для здійснення практичної або передбаченої дії за допомогою мови [146, с. 111]; **мовленнєвий хід**, якому дорівнює репліка персонажа в діалозі, що впливає на розвиток комунікативної взаємодії й сприяє досягненню комунікативної мети; **комунікативний модуль** як фрагмент драматургійного діалогу, якому властива відносна комунікативна самостійність і комунікативне завдання, що визначає межі й обсяг цієї одиниці драматургійного дискурсу.

Зважаючи на виокремлення мовленнєвого акту як одиниці дискурсу [161, с. 91], а також виформовуючи, услід за Ф. С. Бацевичем, зв'язки між дискурсом і мовленнєвим актом [10, с. 168], пропонуємо трактувати засоби мовного вираження авторського задуму в п'єсі, зокрема діалог, монолог і полілог, як форми драматургійної комунікації. У цьому разі структуру внутрішньої комунікації сучасного драматургійного дискурсу можна

узагальнити схемою на рис. 1.2.

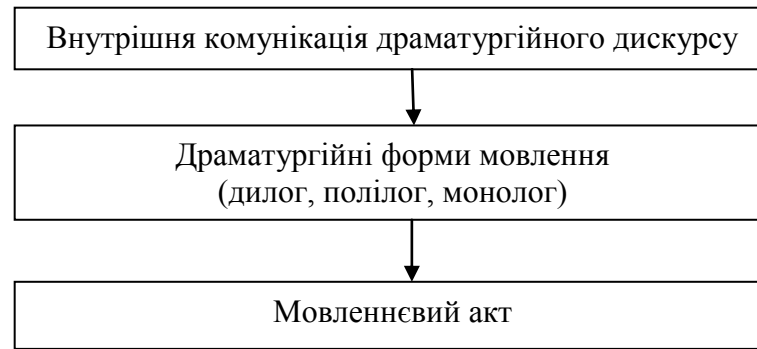


Рис. 1.2. Організація внутрішньої комунікації

Докладне структурування внутрішньої комунікації й зв'язки між окресленими одиницями дискурсу подамо в наступних розділах нашого дослідження.

### 1.3.3. Комунікативна специфіка сучасної української п'єси

Витоки аналізу драматургічного тексту як дискурсу маємо в дослідженнях французьких структуралістів, зокрема П. Паві [109], А. Юберсфельд [157], Р. Барта [8]. А. Юберсфельд слушно зазначає: «Лінгвістика й семіотика стають новими інструментами дослідження художнього універсуму, що поєднує мовні засоби й будь-яку несловесну художню практику: театр являє собою систему різноманітних візуальних, звукових, статичних і динамічних, словесних і несловесних знаків» [157, с. 9]. За К. Бюлером, який убачав у висловленнях три аспекти (репрезентацію, експресію, апеляцію), драматургічний текст актуалізує апелятивну, дійову сторону мовлення, через що слово постає як вчинок, здійснюваний водночас із процесом комунікації [27, с. 30].

Узвичасне літературознавче потрактування **драми** як роду художньої літератури, основаному на імітації, моделюванні дії, призначеної для розігрування на сцені [20, с. 133], визначає специфіку структурування п'єс: чітке виокремлення в структурі тексту двох комунікативних планів – план автора (зовнішня комунікація) і план дійових осіб (внутрішня комунікація). Родова специфіка драми зумовлює як суто зовнішні специфічні ознаки (поділ

п'єси на дії, епізоди, сцени; графічне виділення авторських ремарок; наявність переліку дійових осіб), так і внутрішні якості (хронотопічна сконденсованість, виразно окреслений конфлікт, театральна умовність). Значущою ознакою драми є також «повноголоса мова, з якою персонаж-актор має вступати в діалог (полілог) зі сценічними партнерами й водночас монологічно апелювати до глядачів» [137, с. 100–101]. Підвищене функційне навантаження драматургійного слова пояснює зможу долучитися до будь-якої комунікативної ситуації: вербалізувати взаємодію між персонажами, бути сприйнятим режисером чи постановником з подальшим утіленням у невербальних компонентах п'єси (декораціях, звуковому чи світловому оформленні), стати основою сприйняття читачем як адресатом драматургійного твору.

У межах нашого дослідження **драматургійний текст** потрактуємо як текст художнього твору, вибудованого за законами драматичного роду літератури, який є наслідком комунікативної діяльності автора. У практиці сучасних наукових розвідок постають тлумачення драматургійного тексту як специфічного роду художньої творчості, який істотно відрізняється від інших – епосу та лірики – не лише способом подання авторського задуму (мовною організацією тексту), але й формою донесення до адресата художньо-образної інформації, закодованої в мовних засобах [62, с. 6]; як складної двоплощинної комунікативної системи [85, с. 17]; як своєрідної «переривистої безперервності», через яку відтворено напруження драматичної боротьби, сформовано конфлікт, здійснено характеристику (самохарактеристику) персонажів [130, с. 17]. Подекуди дослідники розмежовують драматичний, драматургійний і театральний тексти як елементи різних семіотичних систем. Зокрема, В. В. Защепкіна виформовує драматичний текст як ширше поняття, що охоплює сфери функціонування драматургійного тексту (власне тексту п'єси) і театального тексту, який являє собою сценічну виставу, зреалізовану за допомогою різних театральних засобів під час взаємодії із глядачами [60, с. 234–236].

Беззаперечної уваги в аспекті аналізу драматургійного дискурсу заслуговують наукові розвідки літературознавців, у межах яких виокреслено специфіку драматургійного твору, зокрема особливості, пов'язані з його дискурсним характером (стратегії інтертекстуальності, специфіка конфліктної взаємодії персонажів та організації драматичного сюжету). Це дослідження О. Є. Бондаревої [24], Л. М. Л. Залеської-Онишкевич [59], М. О. Шаповал [152], Т. І. Вірченко [35] та ін. Сучасні літературознавці зауважують, що драма є найскладнішим родом літератури саме через свою подвійну природу. На думку М. О. Шаповал, «письменник повинен запропонувати для театру високохудожній літературний твір, що міг би без порушення основ власної структури, лише завдяки відповідній модифікації та пристосуванню словесного матеріалу, стати міцним стрижнем театральної вистави» [152, с. 16].

Наразі немає ґрунтовних досліджень напрямів сучасної української драматургії. М. О. Шаповал окреслює як провідні напрями біографічний («тексти, написані на підставі життя й творчості видатних людей»), неоміфологічний («з'являється багато п'єс-казок, п'єс-міфів, п'єс-фентезі») та експериментальний (мовний експеримент) [151, с. 116–117]. Поодинокі літературознавчі розвідки виокремлюють серед сучасних драматургійних напрямів постмодернізм, реалізм, романтизм, абсурдизм. Зокрема, О. В. Когут указує на «зорієнтованість на знакові стилі національної літератури, як-от бароко, романтизм, реалізм» [74, с. 201]. Постмодерні тенденції вбачає в сучасній драматургії Т. І. Вірченко [35, с. 87], а елементи театру абсурду помічає О. Є. Бондарева [24].

Найзначущішого впливу комунікативний простір сучасної п'єси зазнає від театру абсурду. Тотальний безлад у п'єсах (слів, дій, обставин, характерів, драматургійних канонів і жанрів), що позиціонує драма абсурду, пояснює й деструкцію комунікативного простору п'єси. У межах внутрішньої комунікації вчинки дійових осіб, зокрема й мовленнєві, сприймаються повністю алогічними, постаючи спробами раціоналізації

іраціонального. Основною ознакою драми абсурду є подання мови як перешкоди спілкуванню, як ознаки нівельованої особистості в людині. Наприклад:

*А. Шшшш! Бррррр! Бррррр!*

*Б. Немає часу!*

*А. Лише один пенні для!..*

*Б. Пфук-дрись! Пфук-дрись!*

*А. Для мене! Для мене! Лише один для мене! Один пенні!*

*Б. От якби ми об'єдналися... кхе... кхе...*

*А. Лише один... (Паріс, 94, с. 257).*

У наведеному діалозі мовлення персонажів характеризується засиллям абсурдистських засобів виразності (парадоксів, безглуздя, нісенітниць), що впливає на ефективність спілкування дійових осіб.

Зовнішня комунікація, зокрема пряма комунікативна партія автора, у п'єсах театру абсурду позбавлена традиційних функцій. Драматурги не використовують можливостей ремаркового фонду, віддаючи весь текстовий простір персонажам. Відсутність ремарок викликає відчуття, що автор не втручається в перебіг сюжету, а персонажі самі керують власними діями. Переліки дійових осіб у сучасних українських абсурдистських п'єсах декларують також принципи поетики абсурду: відсутність головних і другорядних героїв з вірогідною психологією поведінки, наявність персонажів-схем і персонажів-пусток [103, с. 84]. Сучасні п'єси з елементами абсурду демонструють або повне авторське нехтування списком дійових осіб (наприклад, «Маринований аристократ» І. Коваль не має переліку героїв), або подання списку, що позбавлений авторської характеристики чи, навпаки, має оригінальні, нетипові описи персонажів. Наприклад:

*Колян (Моцарт) – свиняча печінка*

*Мама – машина*

*Радіоприймач – оркестр виконавців (Брама, 12).*

Драматурги не послуговуються паратекстовими елементами для

безпосереднього впливу на сприйняття твору читачем, що нівелює роль елементів прямої авторської мовленнєвої партії. Отже, абсурдистський напрям впливає на комунікативну структуру сучасних п'єс, ускладнюючи як мовленнєву взаємодію героїв, так і діалог автора із читачем.

Серед характерних рис сучасної драматургії, що впливають на комунікативний простір твору, виокремлюємо такі: 1) трансформацію драматичного часопростору; 2) зняття всіляких табу; 3) розмаїття персонажів; 4) жанровий експеримент; 5) ігрову стихію. Простежимо, як зазначені зміни модифікують комунікативну організацію сучасних українських п'єс.

1. На противагу класичним канонам, ознакою яких був, зокрема, принцип єдності часу й простору, вербалізований в авторських ремарках з докладним описом місця дії, сучасні п'єси характеризує відсутність чіткої локальної детермінації драматургійних творів. Унаслідок цього маємо зменшення авторської комунікативної партії на початку п'єс. Подекуди початкові мізансценічні ремарки або відсутні в тексті п'єси загалом (О. Жовна «Експеримент», Д. Левицький «Синій бус», Б. Мельничук «Двоє під ковдрою»), або настільки абстрактні, що уможливають безліч варіантів для театральної інтерпретації чи для читацької фантазії. Наприклад:

**А. 1.**

*З проєктора на сцену: Україна кінця XVII...*

*Хор. Се було тоді, коли ще мого батька не було... (Вишневецький, 49, с. 156).*

**Б. Дія перша.**

*Майстерня, повна світла.*

*Маляр. Боже, де моє натхнення? (Кухарук, 53, с. 5).*

2. Сучасні п'єси, ураховуючи відсутність цензури й посутню свободу, схарактеризовано імморалізмом, появою маргінальних персонажів, використанням ненормативного мовлення. Долучення позалітературних елементів до драматургійного тексту, а також активізація взаємодії між

мовними одиницями різних стилів спричинюють посилення діалогічності сучасного драматургійного дискурсу. Вільне поводження драматургів з мовним матеріалом впливає на паратекстовий складник п'єс. У цьому разі фіксуємо залучення до прямої мовленнєвої партії автора жаргонізмів, діалектизмів, суржикізмів. Наприклад:

*Шкільна лабораторія. ... Над тваринним куточком висить макет роздавленої жаби. Вінчає обстановочку портрет Дарвіна. Дарвін на портреті показує руками на брудну обізяну. З рота у Дарвіна вилазить напис: «Бога – нема»* (Подерв'янський, 82, с. 56).

3. Літературознавці зауважують, що для сучасної української драматургії властиве «зображення героя, який є своєрідним “камікадзе”, що стає однією з характерних рис української драматургії» [102, с. 7]. О. В. Біла зазначає, що сучасна література потребує героя, який має бути унікальним і незалежним, мудрим, мужнім і хоробрим патріотом, носієм гордого нескореного духу, вимогливим до себе і своїх учинків, а «в основі творення образу героя новітньої літератури повинні лежати ті духовні цінності, що роблять людину Людиною» [18, с. 171–172]. Утім, героями в аналізованих п'єсах постають пересічні дійові особи, «маленькі» люди. На відсутності героя подекуди акцентують і дослідники, зокрема Л. М. Л. Залеська-Онишкевич виявляє в сучасних драматургійних текстах «симптом потреби героїв» [59, с. 136]. На «звичайності» своїх персонажів та змальованих у п'єсі подій наголошують, власне, і драматурги, нерідко вербалізуючи це мовними маркерами в ремаркових елементах. Наприклад:

*А. Звичайний ранок маленького провінційного міста... Типовий під'їзд типової «хрущоби»...* (Росич, 113, с. 424).

*Б. Звичайна квартира. Стандартна обстановка. З вітальні, центральної частини сцени, видно децю з кухні, спальні* (Сердюк, 86, с. 121).

Водночас драматургія останніх десятиліть надзвичайно урізноманітнює систему персонажів: від новітніх версій архетипних героїв (архетип матері – І. Липовський «П'ять нещасних днів»; архетип батька –

В. Лисюк «Давид»; образ Бога – О. Гончаров «Сім кроків до голгофи») аж до оживлених речей (*Вуличний ліхтар* – Ю. Паскар «Людина»; *Будильник* – Д. Гуменний «Село. Еволюція (8-й поверх)»; *Жовта кулька* – В. Сердюк «Розібрати М.\*\* на запчастини»). Серед сучасних героїв фіксуємо представників різноманітних соціальних прошарків, що вмотивовує використання в межах персонажної комунікації численних діалектизмів, соціолектизмів, суржикових слів, інвективної лексики, через що мовна особистість дійової особи та її комунікативна діяльність істотно різняться від героїв попередніх років.

4. Сучасний драматургійний процес характеризує жанровий експеримент як спробу відійти від драматургійних традицій. Літературознавці зауважують, що «предметом канонізації парадоксальним чином стають жанри неканонічні, перевага віддається здебільшого всьому тому, що протистоїть формам готовим, усталеним, стабільним» [152, с. 19]. Такі трансформації продукують утворення авторських жанрів, що дає змогу драматургові експериментувати з формою п'єси, зокрема спричинює до епізації сучасної драми. У цьому разі автор не зважає на канонічну лімітованість художніх можливостей драми й застосовує структурне розширення й функційне ускладнення ремаркового пласта п'єси, надаючи йому рис оповідності. Чітке нейтральне вказування для сценариста перетворено в ремарках на засіб авторського самовираження й впливу на читача, що змінює класичну адресатність такої комунікації. Наприклад:

*На сцені той самий столик, щоправда, тепер він виблискує, інтимно сервірований до вечері при свічках. На стільці в недбалій позі, що аж ніяк не в'яжеться з вишуканим вечірнім вбранням, в глибокій задумі сидить Лена. Перед нею, на столику, в целофановому пакеті лежить невелика кухонна сокирка – предмет, знайомий будь-якій господині. На колінах у дівчини розкрита папка – «ДІЛО №» – з якимись документами. Певний час Лена нерухома, відтак, ніби пригадавши щось, востаннє заглядає в папери, закриває папку, бере зі столика сокирку в пакеті, розглядає її, в задумі*



*намацує щось у себе на голові, недбало відсьорбує ковток вина з напівпорожнього келиха, усміхається. Далі збирає і ховає в нижню полицку столика свої сумні скарби. Раптом насторожується, прислухається і, закинувши ногу на ногу, добирає пози млосоного чекання. На сцені з'являється страшенно загнаний, мокрий і забілений крейдою хлопець. Це – Максим. Його черевики геть заляпані багнюкою і, схоже, він сам лише зараз починає усвідомлювати, що варто було, принаймні, зняти верхній одяг. Обличчя Лени осяває чарівна посмішка – і хлопець сідає навпроти неї. Пауза (Сліпець, 98, с. 302).*

Наведена ремарка окреслює тенденцію до розширення ремаркового пласта п'єси як структурно (наявність складних речень), так і функційно (передавання авторських оцінок, формування підтекстової інформації).

Специфічною є комунікативна структура такого драматургійного жанру, як моноп'єса, що структурно складена з монологу, який виражає цілісну мовленнєву діяльність однієї дійової особи й не передбачає відповіді та зміни комунікативних ролей. Герой моноп'єси є транслятором авторських ідей, через що комунікативну діяльність персонажа саме монодрами драматург наділяє такими мовними здібностями, які вважає актуальними й цікавими для читача.

Сучасну драму характеризує наявність «авторських» жанрів. У таких випадках драматург посилює іллокутивну значущість власної комунікативної партії, надаючи індивідуального визначення жанрові п'єси й виформовуючи читацькі очікування, наприклад: Я. Верещак «Жебрацький детектив» – безглуздя; Ю. Тарнавський «Коні» – кінська драма-гротеск на одну дію з прологом та епілогом; Б. Мельничук «Хто дзвонить у двері?» – катавасія в стилі абсурду.

**5.** Можна погодитися з тим, що «популярність української п'єси кінця ХХ – початку ХХІ ст. ґрунтується, зокрема, на мовній креативності – такому типові мовомислення, який не тільки відтворює активні лінгвальні процеси, але й формує мовну модель сучасного суспільства» [106, с. 7].

У сучасних драматургійних творах активно використовують принципи гри. На думку О. Є. Бондаревої, п'єси під впливом ігрового модусу набувають віртуалізації й симуляції, за рахунок чого «основним полем “гри” стає не стільки сценічний кін, скільки оболонка п'єси» [24, с. 342–343]. У межах комунікативної структури драматургійного дискурсу ігрова практика спричинює руйнацію кордонів між зовнішньою й внутрішньою комунікацією. Зокрема, драматург може вводити до внутрішньої комунікації персонаж, який постає в образі автора п'єси. Мовленнєву діяльність такого драматургійного героя зреалізовано й на рівні внутрішньої, і на рівні зовнішньої комунікації. Наприклад:

*Автор. Нарешті!.. (До глядачів). Знаєте, у якийсь час роботи над п'єсою герої починають жити не так, як задумав автор. Вони сваволять, і ти вже не правиш ними. Скоріше – вони розпоряджаються тобою... (Негреску, 49, с. 8).*

Мовну креативність драматурги використовують і в персонажному спілкуванні, що зазвичай доводить відмінність розмовного й драматургійного діалогу, демонструючи підготовленість (неспонтанність) останнього. Наприклад, плеонастичні конструкції як елементи мовної гри в репліках дійових осіб свідчать про роботу автора над добором схожих синтаксичних конструкцій, що неможливо зробити без пауз і затримок під час усного діалогічного спілкування:

*З'являються два клоуни. ... І раптово кричать. «Вітаємо! Вітаємо!..» Потім кажуть – із чим вітають (можуть розважатися інтонаціями).*

*Перший клоун. З активністю, артистизмом, благородством, безстрашністю, віртуозністю, великодушністю, галантністю, дружлюбністю, добротою, ініціативністю, винахідливістю, мудрістю...*

*Другий клоун. З винахідливістю, наполегливістю, оптимістичністю, дотепністю, проникливістю, рішучістю, спокоєм, завзятістю, хоробрістю, чесністю, енергійністю, і з білою пухнастістю... (Щученко, 124).*

Отже, відхід від класичної драматургійної конструкції, жанрові

експерименти та реалізація креативності в тексті п'єс зумовлюють специфіку комунікативної системи сучасного драматургійного дискурсу. Наслідком чого є посилення діалогічності сучасного драматургійного дискурсу, структурне розширення й стилістичне розгалуження паратекстових складників п'єси, трансформація мовної особистості персонажа та його комунікативної діяльності, руйнація кордонів між зовнішньою й внутрішньою комунікацією в межах тексту сучасної української п'єси.

## **Висновки до розділу 1**

У практиці мовознавчих студій використання терміна «дискурс» щодо художніх, зокрема й драматургійних, творів обґрунтовано переорієнтацією досліджень у сферу комунікативної лінгвістики й дискурсології.

Дискурс потрактовуємо як активізацію комунікативної діяльності під час створення й сприйняття мовленнєвого продукту (тексту) з урахуванням контексту об'єктивної реальності. У цьому разі дискурс постає ширшим поняттям, ніж текст, охоплюючи водночас два компоненти: процес мовної діяльності та її результат (текст). Дискурсом можна вважати текст, узятий у взаємозв'язку з комунікативними параметрами (ситуацією, учасниками комунікації тощо), що уможлиблює об'єктивну інтерпретацію останнього.

Виокремлений на підставі аналізу сучасних українських п'єс драматургійний дискурс уналежнено наявними класифікаціями до художнього дискурсу як складника буттєвого персонального дискурсу й модифікації українського національного дискурсу. Утім, структурна організація й специфіка реалізації дискурсивних категорій, а також посилені дискурсивність драматургійних текстів доводять доречність виокремлення драматургійного дискурсу як самостійного.

Визначальними параметрами будь-якого дискурсу є його категорії. У драматургійному дискурсі особливості в реалізації виявляють такі універсальні категорії, як цілісність, зв'язаність, членованість, адресатність,

інтерпретованість. Крім того, у межах драматургійного дискурсу виокремлюємо специфічні категорії: театральності й поліфонічності. Категорія театральності визначає насичення тексту драматургійного твору засобами створення театрального видовища на його основі. Категорія поліфонічності визначає орієнтацію будь-якої репліки в п'єсі й на партнера в персонажному спілкуванні, і на потенційного читача, що зумовлює концентрацію діалогічності в драматургійному тексті.

У драматургійному творі авторська інтенція визначає комунікативну діяльність персонажів, інтегруючи її в цілісний текст для подальшого сприйняття читачами. У цьому разі драматургійний дискурс моделює наявність внутрішньої й зовнішньої комунікації. Перша відбувається між персонажами, остання між автором і читачем. Зовнішня комунікація постає як безпосередній діалог драматурга із читачем, засобами якого є паратекстові елементи, які вербалізують пряму комунікативну діяльність автора. Основу внутрішньої комунікації становить драматургійний діалог, що реалізує задум автора й конструює сукупність менших комунікативних одиниць, які утворюють певний ієрархічний ланцюг (комунікативна подія – комунікативний модуль – мовленнєвий хід – мовленнєвий акт).

У сучасних українських п'єсах наявна низка ознак, що модифікують комунікативну організацію драматургійного дискурсу, зокрема: трансформація драматичного часопростору, зняття всіляких табу, розмаїття персонажів, жанровий експеримент, ігрова стихія.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Азнаурова Э. С. Прагматика текстов различных функциональных стилей // Общественно-политический и научный текст как предмет обучения иностранным языкам. – Москва : Наука, 1987. – 200 с.
2. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : сборник статей. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбУ, 1999. – 443 с.
3. Арутюнова Н. Д. Дискурс // Большой энциклопедический словарь. Языкознание / гл. ред. В. Н. Ярцева. – Москва : Большая российская энциклопедия, 1998. – С. 136–137.
4. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. – Москва : Флинта ; Наука, 2003. – 496 с.
5. Байоль О. В. Драматургічний дискурс Теннессі Вільямса: комунікативно-когнітивний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Київ, 2008. – 21 с.
6. Бакланова А. Г. Лингвостилистическая характеристика драмы как типа текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 «Русский язык». – Москва, 1983. – 23 с.
7. Баранник Д. Х., Гай Г. М. Драматичний діалог: питання мовної композиції. – Київ : Вид-во Київ. ун-ту, 1961. – 164 с.
8. Барт Р. Избранные работы : семиотика, поэтика. – Москва : Издательская группа «Прогресс», 1994. – 616 с.
9. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва : Худож. лит., 1979. – 502 с.
10. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики. – Київ : ВЦ «Академія», 2004. – 344 с.
11. Бацевич Ф. С. Вступ до лінгвістичної генології. – Київ : ВЦ «Академія», 2006. – 248 с.
12. Бацевич Ф. С. Словник термінів міжкультурної комунікації. –

Київ : Довіра, 2007. – 205 с.

13. Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі. – Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2007. – 332 с.

14. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – Москва : Прогресс, 1974. – 446 с.

15. Бехта І. А. Дискурс наратора в англomовній художній прозі. – Київ : Грамота, 2004. – 304 с.

16. Бехта Т. О. Лінгвокогнітивне моделювання англomовного детективного дискурсу : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Чернівці, 2009. – 19 с.

17. Бибиc С. П. Усна літературна мова в українській культурі повсякдення. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2013. – 589 с.

18. Біла О. Якого літературного героя потребує ХХІ століття // Дніпро. – 2005. – № 9. – С. 171–172.

19. Білоус В. Б. Мова драматичних творів Володимира Винниченка у лінгвокультурному аспекті : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Дніпропетровськ, 2007. – 20 с.

20. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. – Київ : ВЦ «Академія», 2011. – 334 с.

21. Блинова І. А. Взаємодія мовленнєвих форм у художньому прозовому дискурсі (на матеріалі англійської, української та французької мов) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.15 «Загальне мовознавство». – Донецьк, 2011. – 20 с.

22. Бобесюк О. І. Функціонування української мови в освітньому дискурсі: нормативний, лінгвокогнітивний і прагматичний аспекти : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Івано-Франківськ, 2014. – 20 с.

23. Богданов В. В. Текст и текстовое общение. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1993. – 67 с.

24. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. – Київ : Четверта хвиля, 2006. – 511 с.
25. Бочавер С. Ю. Связность драматического текста и сценическая коммуникация (на материале русской и испанской драматургии конца XIX – начала XX вв.): автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 «Теория языка». – Москва, 2012. – 24 с.
26. Бурбело В. Б. Художній дискурс в історії французької мови та культури IX–XVIII ст.: автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.05 «Романські мови». – Київ, 1999. – 32 с.
27. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. – Москва : Прогресс, 1993. – 501 с.
28. Варшавская А. И. Смысловые отношения в структуре языка: на материале современного английского языка. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1984. – 135 с.
29. Васильев Л. М. Общие проблемы лингвистики. – Уфа : РИЦ БашГУ, 2012. – 206 с.
30. Васильєва Г. О. Превентив у структурі українського розмовного дискурсу: комунікативна модель і засоби вираження : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Донецьк, 2010. – 20 с.
31. Васильєва Т. О. Іспаномовний дискурс урядових прес-конференцій : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 «Романські мови». – Київ, 2010. – 284 с.
32. Виноградов В. В. О языке художественной прозы // Виноградов В. В. Избранные труды. – Москва : Наука, 1980. – С. 318–350.
33. Винокур Т. Г. О языке современной драматургии // Языковые процессы современной русской художественной литературы. – Москва : Наука, 1977. – С. 130–197.
34. Вірченко Т. І. Драматургія «двотисячників» у літературознавчому вимірі // Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. Івана Франка. – 2012. – Вип. 61. – С. 172–176.

35. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 336 с.
36. Войцехівська Н. К. Категорія згоди в українському літературному діалогічному дискурсі (на матеріалі художньої літератури ХХ – початку ХХІ століть) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 2009. – 20 с.
37. Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата. – Киев : Вища шк., 1993. – 220 с.
38. Выготский Л. С. Мышление и речь // Собрание соч. в 6 т. – Москва : Педагогика, 1982. – Т. 2. – 504 с.
39. Габідулліна А. Р. Навчально-педагогічний дискурс як лінгвістичний феномен // Мовознавство. – 2009. – № 6. – С. 70–78.
40. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – Москва : КомКнига, 2006. – 144 с.
41. Голованева М. А. Коммуникативно-когнитивное пространство драмы (на материале русских пьес 1980–2000 годов). – Астрахань : ИД «Астраханский университет», 2011. – 255 с.
42. Голянич М. І. Внутрішня форма слова і дискурс. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатськ. нац. ун-ту ім. Василя Стефаника, 2008. – 296 с.
43. Горький М. О пьесах [Електронний ресурс]. – 1933. – URL: <http://home.mts-nn.ru/~gorky/TEXTS/OCHST/pesax.txt> (дата звернення: 11.12.2013).
44. Гоцинець І. Л. Асоціативно-семантичне поле «Чорнобиль» у сучасному українському художньому дискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 2010. – 19 с.
45. Грижак Л. М. Категорія означеності / неозначеності в різних типах англійського дискурсу : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Чернівці, 2009. – 20 с.



46. Гузенко С. В. Синтаксис рекламного дискурсу : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 2010. – 20 с.
47. Гуйванюк Н., Лучак Г. Структура ремаркових надфразних єдностей (на матеріалі драматичних творів І. Карпенка-Карого) // Науковий вісник Чернівецьк. нац. ун-ту ім. Юрія Федьковича : зб. наук. праць. – Чернівці : Рута, 2000. – Вип. 83 : Слов'янська філологія. – С. 253–265.
48. Данилюк І. Особливості вираження концепту «сміх» в авторських ремарках у текстах сучасної драми // Вісник Запорізьк. нац. ун-ту : зб. наук. праць. – Запоріжжя, 2012. – Вип. 2–3. – С. 213–221.
49. Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. – Москва : Прогресс, 1989. – 312 с.
50. Дейк Т. А. ван, Кинч В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. – Москва : Прогресс, 1988. – Вып. 23. Когнитивные аспекты языка. – С. 259–336.
51. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен / за заг. ред. І. С. Шевченко. – Харків : Константа, 2005. – 356 с.
52. Дмитренко О. Л. Директивні мовленнєві акти в публіцистичному дискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 2009. – 19 с.
53. Дудик П. С. Особливості мови п'єси «Москаль-чарівник» І. П. Котляревського // Наукові записки Полтав. літературно-меморіального музею І. Котляревського. – Полтава, 1961. – Вип. 3. – С. 61–77.
54. Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. – Москва : КомКнига, 2006. – 296 с.
55. Ємельянова О. В. Мовленнєве вираження статусу адресата в англomовному художньому дискурсі закоханих : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Суми, 2006. – 21 с.
56. Єрмоленко С. Я. Розмовні елементи у функціональних стилях мови // Мова і час: розвиток функціональних стилів сучасної української літературної мови / відп. ред. В. М. Русанівський. – Київ : Наук. думка, 1977. –

С. 44–59.

57. Загнітко А. П. Основи дискурсології. – Донецьк : ДонНУ, 2008. – 194 с.
58. Зайцева И. П. Поэтика современного драматургического дискурса. – Луганск : Альма-матер, 2007. – 332 с.
59. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра: українська модерна драма. – Нью-Йорк ; Львів : Літопис, 2009. – 472 с.
60. Защепкина В. В. Соотношение понятий драматический, драматургический, театральный текст // Молодой ученый. – 2011. – № 12. – Т. 1. – С. 234–236.
61. Ишмуратов А. Т. Логико-когнитивный анализ онтологии дискурса // Рациональность и семиотика дискурса. – Киев : Наук. думка, 1994. – 252 с.
62. Іванишин Н. Я. Лексичні засоби формування імліцитності в драматургійному тексті (на матеріалі української драми початку ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Івано-Франківськ, 2006. – 20 с.
63. Їжакевич Г. П. Засоби мовної типізації та сценічної виразності в творах української радянської драматургії післявоєнного періоду // Граматичні та стилістичні студії з української і російської мов. – Київ : Наук. думка, 1965. – С. 33–50.
64. Каганович Н. Мова персонажів «Загибелі ескадри» О. Корнійчука // За якість художньої мови. – Харків : [б. в.], 1934. – С. 46–58.
65. Каганович Н. Про дослідження мови драми і про мову «Платона Кречета» О. Корнійчука // Мовознавство. – 1935. – № 6. – С. 3–47.
66. Карамова А. А. Текст и дискурс: соотношение понятий [Електронний ресурс] // Дискурсологія и интернет-коммуникация. – 2013. – Т. 10. – № 2. – С. 19–23. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/tekst-i-diskurs-sootnoshenie-ponyatiy> (дата звернення: 10.11.2013).
67. Карасик В. И. О категориях дискурса // Языковая личность: социолингвистические и эмотивные аспекты. – Волгоград : Перемена, 1998. –

С. 185–197.

68. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.

69. Карасьова К. А. Дискурсивна практика українськомовних політиків : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Дніпропетровськ, 2016. – 24 с.

70. Каримова И. Р. Коммуникативная организация драматического произведения: на материале пьес А. Галича, В. Максимова, А. Вампилова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 «Русский язык» [Электронный ресурс]. – Казань, 2004. – 21 с. – URL: <http://cheloveknauka.com/kommunikativnaya-organizatsiya-dramaticheskogo-proizvedeniya> (дата звернення: 21.01.2014).

71. Карпова Т. Б. Категориальные свойства дискурса Рунета [Электронный ресурс] // Вестник Пермского ун-та. Серия «Российская и зарубежная филология». – 2010. – Вып. 3 (9). – С. 68–73. – URL: <http://rfp.psu.ru/archive/3.2010/karпова.pdf> (дата звернення: 11.12.2013).

72. Карпчук Н. П. Адресованість в офіційному та неофіційному англomовному дискурсі (комунікативно-прагматичний аналіз) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Харків, 2005. – 20 с.

73. Кибрик А. А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов // Вопросы языкознания. – 2009. – № 2. – С. 3–21.

74. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.). – Рівне : НУВГП, 2010. – 442 с.

75. Ковальська Н. А. Синтаксичні засоби репрезентації категорії експресивності в економічному дискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Одеса, 2016. – 20 с.

76. Кожемякин Е. А. Дискурсивный подход к изучению институциональной культуры [Электронный ресурс] / Е. А. Кожемякин. – Белгород. – 2008. – URL: <http://discourseanalysis.org/ada1/st6.shtml> (дата звернення: 06.12.2013).

77. Кожин А. Н., Крылова О. А., Одинцов В. В. Функциональные типы русской речи. – Москва : Высш. шк., 1982. – 224 с.

78. Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу. – Київ : ВД Дмитра Бураго, 2012. – 324 с.

79. Кононенко В. Концепти українського дискурсу. – Київ ; Івано-Франківськ : Плай, 2004. – 248 с.

80. Корнєва Н. А. Рецензія в сучасному науковому дискурсі: семантико-композиційний та комунікативно-прагматичний аспекти : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.15 «Загальне мовознавство». – Київ, 2010. – 21 с.

81. Корольова В. В. Категорійні та структурні параметри драматургійного дискурсу (теоретичний аспект) // Наукові записки Луганськ. нац. ун-ту. Серія «Філологічні науки». Дискурсологія: мова, культура, суспільство. – Луганськ : ДЗ «ЛНУ ім. Тараса Шевченка», 2014. – № 2 (40). – С. 119–129.

82. Корольова В. В. До проблеми визначення статусу драматургійного дискурсу // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. – Вип. 130. – С. 128–132.

83. Космеда Т. А. Ego і Alter Ego Тараса Шевченка в комунікативному просторі щоденникового дискурсу. – Дрогобич : Коло, 2012. – 328 с.

84. Красных В. В. Основы психолінгвістики и теории коммуникации. – Москва : Гнозис, 2001. – 270 с.

85. Криницька О. І. Реалізація комунікативних стратегій у художньому тексті (на матеріалі української модерної драми кінця XIX – початку XX століття) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Івано-Франківськ, 2009. – 20 с.

86. Крупеньова Т. І. Функції власних назв у драматичних творах Лесі Українки. – Одеса : Астропринт, 2004. – 160 с.

87. Кубрякова Е. С. Язык и знание: на пути получения знаний о языке.

Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.

88. Кубрякова Е. С., Александрова О. В. Драматургические произведения как особый объект дискурсивного анализа (к постановке проблемы) // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2008. – Т. 67. – № 4. – С. 3–10.

89. Кузнецова Т. Я. Синтаксис драматургического диалога в сопоставлении с синтаксисом устной диалогической речи (на материале французского языка) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05 «Романские языки». – Ленинград, 1984. – 181 с.

90. Кучерова О. О. Плани змісту та повідомлення британського газетного новинного дискурсу (початок ХХІ століття) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.08 «Журналістика». – Львів, 2005. – 20 с.

91. Лагутин В. И. Проблемы анализа художественного текста (к прагмалингвистической теории драмы). – Кишинев : ШТИИНЦА, 1991. – 97 с.

92. Ламзина А. В. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. – С. 848–851.

93. Леонтьева О. Ф. Сміслові конотації дієслів мовлення у казковому дискурсі (на матеріалі українських народних казок про тварин) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 2003. – 19 с.

94. Литвиненко Н. П. Сучасний український медичний дискурс : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 2010. – 35 с.

95. Лукашенко Н. Г. Испаномовний Інтернет-дискурс: комунікативно-прагматичний та лінгвостилістичний аспекти (на матеріалі форумів з проблематики родинних стосунків) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 «Романські мови». – Київ, 2006. – 19 с.

96. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. – Москва : Гнозис, 2003. – 252 с.

97. Маленко О. О. Мовно-естетична репрезентація цінностей буття в динаміці української поетичної творчості : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 2011. – 36 с.
98. Мамонтов Я. Образ і мова в драматургії // Театр. – 1936. – № 2. – С. 21–26.
99. Маслова Ю. П. Гендерний дискурс сучасних друкованих україномовних ЗМІ : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Луцьк, 2011. – 20 с.
100. Матвеева Г. Г., Ленец А. В., Петрова Е. И. Основы прагмалингвистики. – Москва : ФЛИНТА ; Наука, 2014. – 232 с.
101. Мизецкая В. Я. Композиционно-речевая организация драматургического текста (на материале англоязычных пьес XVI-XX в.в.) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». – Киев, 1992. – 29 с.
102. Мірошніченко Н. Апологія страйку // Страйк ілюзій : антологія сучасної української драматургії / упорядн. Н. Мірошніченко. – Київ : Вид-во Соломії Павличко, 2004. – С. 7–8.
103. Муқан В. С. Гротеск і парадокс у драматургії Ігоря Костецького // Літературознавчі студії. – 2013. – Вип. 37 (2). – С. 82–89.
104. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / глав. ред. В. С. Степин. – Москва : Мысль, 2010. – Т. 1. – 744 с.
105. Огар А. О. Вербалізація концептів ЗЕМЛЯ і НЕБО в українському поетичному дискурсі другої половини 20 ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Івано-Франківськ, 2014. – 20 с.
106. Ожигова О. В. Стилізація усно-розмовного мовлення в сучасній українській драматургії : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 2003. – 23 с.
107. Олешков М. Ю. Дискурсивные категории в коммуникативном процессе (опыт лингвопрагматического анализа) // Филологические науки. –

2006. – № 4. – С. 105–114.

108. Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. – Москва : Прогресс, 1986. – Вып. 17. Теория речевых актов. – С. 22–130.

109. Пави П. Словарь театра. – Москва : Прогресс, 1991. – 504 с.

110. Пахомова О. В. Лексико-семантичні особливості фразових дієслів у англійському молодіжному дискурсі // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. – Вип. 129. – С. 128–132.

111. Переломова О. С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу : діахронічний аспект. – Суми : СумДУ, 2008. – 208 с.

112. Петренко І. В. Лінгвоакустичні характеристики паузації в сучасному англomовному лекційному дискурсі (експериментально-фонетичне дослідження чоловічого та жіночого мовлення в дидактичній сфері) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Київ, 2000. – 18 с.

113. Плющ П. Відображення усного мовлення в українській класичній драматургії // Українське усне літературне мовлення. – Київ : Наук. думка, 1967. – 300 с.

114. Попович Н. Ф. Літературно-художня антропонімія української драматургії XIX – XX ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Ужгород, 2004. – 21 с.

115. Почепцов Г. Г. Теорія комунікації. – Київ : ВЦ «Київський університет», 1999. – 308 с.

116. Приходько А. Н. Таксономические параметры дискурса // Язык. Текст. Дискурс : научн. альманах Ставропольского отделения РАЛК. – Ставрополь : Изд-во СГПИ, 2009. – Вып. 7. – С. 22–30.

117. Психологічна енциклопедія / автор-упорядник О. М. Степанов. – Київ : Академвидав, 2006. – 424 с.

118. Реконвальд Н. В. Англомовний чат як різновид комп'ютерно-опосередкованої комунікації (прагмалінгвістичне дослідження) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Одеса, 2008. – 20 с.
119. Руснак Н., Струк І. Взаємодія вербальної та невербальної комунікації у драматичному тексті (на матеріалі п'єси Івана Синюка «Мужики») // Українська мова. – 2015. – № 2. – С. 100–110.
120. Сафонова Н. М. Суб'єктивна модальність у діалозі та полілозі сучасної української драми (семантика та прагматика) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Донецьк, 2006. – 20 с.
121. Селезнева Л. В. Дискурс & коммунікативное событие [Електронний ресурс] // LINGUA MOBILIS. – 2014. – № 4. – С. 49–53. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-kommunikativnoe-soby-tie.pdf> (дата звернення: 17.04.2014).
122. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. – Киев : Фитосоциоцентр, 2002. – 336 с.
123. Селиванова Е. Категория целосности и дискретности / членимости в тексте и дискурсе // Теоретична і дидактична філологія. – 2013. – Вип. 16. – С. 321–331.
124. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.
125. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. – Полтава : Довкілля-К, 2008. – 712 с.
126. Семенюк О. А., Паращук В. Ю. Основы теории мовної комунікації. – Київ : ВЦ «Академія», 2010. – 240 с.
127. Серажим К. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність (на матеріалах сучасної газетної публіцистики). – Київ : [б. в.], 2002. – 392 с.
128. Серио П. Анализ дискурса во французской школе // Семиотика : антологія / сост. Ю. С. Степанов. – Москва : Академический проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. – С. 549–562.



129. Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике. – Москва : Прогресс, 1986. – Вып. 17. Теория речевых актов. – С. 151–169.
130. Слюсар Н. О. Структурно-функціональні особливості драматургійних текстів : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Дніпропетровськ, 2004. – 18 с.
131. Сніцар В. П. Засоби етномовного кодування семантем кримінального права: контрастивний аспект (на матеріалі сучасного британського та українського юридичних дискурсів) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.17 «Порівняльно-історичне і типологічне мовознавство». – Київ, 2012. – 20 с.
132. Соціологічна енциклопедія / укладач В. Г. Городяненко. – Київ : Академвидав, 2008. – 456 с.
133. Степанов Ю. С. Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип причинности // Язык и наука конца 20 века. – Москва : Изд-во РГГУ, 1995. – С. 35–73.
134. Сторчак К. М. Драматургія Івана Кочерги. – Київ : [б. в.], 1957. – 36 с.
135. Сусов И. П. Прагматическая структура высказывания // Языковое общение и его единицы : сб. науч. тр. – Калинин : Изд-во КГУ, 1986. – С. 7–11.
136. Сысоев С. Коммуникативная система лирики А. С. Пушкина. – Москва : ЭКОН, 2001. – 132 с.
137. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: вступ до літературознавства. – Київ : Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
138. Тюпа В. И. Дискурсивные формации. Очерки по компаративной риторике. – Москва : Языки славянской культуры, 2010. – 320 с.
139. Тюпа В. И. Нарратив и другие регистры говорения [Электронный ресурс] // Narratorium : междисциплинарный журнал. – 2011. – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id2027584> (дата звернення: 06.10.2013).

140. Тюрина С. Ю. Дискурс как объект лингвистического исследования [Электронный ресурс] // Владимирский филиал Нижегород. гос. лингв. ун-та им. Н. А. Добролюбова. – Владимир, 2008. – URL: [http://www.vfn\\_glu.wladimir.ru/files/netmag/v3/ar11.doc](http://www.vfn_glu.wladimir.ru/files/netmag/v3/ar11.doc) (дата звернення: 23.04.2014).

141. Удовиченко Г. М. Мова сучасної української комедії // Питання української радянської літератури. – Київ : Рад. письменник, 1956. – С. 517–544.

142. Федоренко Л. В. Вербальна репрезентація комічного у драматургічному дискурсі Фрідріха Дюрренматта : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Харків, 2012. – 20 с.

143. Філіпчук М. В. Етносимволіка мовних одиниць в українському обрядовому дискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 2007. – 20 с.

144. Філософія політики : короткий енциклопедичний словник / автор-упорядник В. П. Андрущенко та ін. – Київ : Знання України, 2002. – 670 с.

145. Философия : энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. – Москва : Гардарики, 2006. – 1072 с.

146. Формановская Н. П. Коммуникативно-прагматические аспекты единиц общения. – Москва : Ин-т русского языка, 1998. – 291 с.

147. Хабермас Ю. Комунікативна дія і дискурс – дві форми повсякденної комунікації // Першоджерела комунікативної філософії. – Київ : Либідь, 1996. – С. 84–90.

148. Хоменська І. В. Вербалізація концепту УКРАЇНА в українському художньому дискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 2016. – 20 с.

149. Цолін Д. В. Синтаксичні основи поетичного дискурсу (на матеріалі юдейської літургійної поезії арамейською мовою II–VIII ст.) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.13 «Мови народів Азії, Африки, аборигенних народів Америки та Австралії». – Київ, 2016. – 40 с.

150. Чистюхин И. Н. О драме и драматургии [Електронний ресурс]. – Москва : eBook, 2002. – 279 с. – URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/o-drame-i-dramaturgii-i-chistyukhin> (дата звернення: 01.11.2013).
151. Шаповал М. Поєднані спільним текстом // Потоїбич паузи : антологія молодих письменників столиці. – Київ : Фенікс, 2005. – С. 115–118.
152. Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06 «Теорія літератури». – Київ, 2010. – 38 с.
153. Шевченко И. С. Дискурс и его категории // Вісник Харків. нац. ун-ту. – 2011. – № 973. – С. 6–12.
154. Шевченко І. С., Морозова О. І. Проблеми типології дискурсу // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен. – Харків : Константа, 2005. – С. 233–236.
155. Шепель Ю. О. Текст і дискурс: проблема дефініцій // Український смисл : наук. зб. – 2014. – С. 120–129.
156. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация. – Санкт-Петербург : ООО «Книжный дом», 2007. – 472 с.
157. Юберсфельд А. Вместо предисловия // Пави П. Словарь театра. – Москва : Прогресс, 1991. – С. 7–9.
158. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» : сб. статей. – Москва, 1975. – С. 193–230.
159. Януш Я. Відтворення побутового мовлення в писемних джерелах // Усне побутове літературне мовлення / ред. М. А. Жовтобрюх. – Київ : Наук. думка, 1970. – С. 174–190.
160. Януш Я. В. Мова української класичної драматургії. – Львів : Вища шк., 1983. – 147 с.
161. Яшенкова О. В. Основи теорії мовної комунікації. – Київ : ВЦ «Академія», 2010. – 312 с.
162. Эпштейн О. В. Семантико-прагматические и коммуникативно-функциональные категории политического дискурса [Електронний ресурс] //

Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2008. – № 2. – С. 150–156. – URL: <http://www.gramota.net/materials/2/2008/2/55.html> (дата звернення: 12.06.2014).

163. Brunner R. Praxis und Diskurs // Der Diskurs: Begriff und Realisierung. – Würzburg : Krebs, 2000. – S. 139–154.

164. Charaudeau P., Maingueneau D. Diccionario de análisis de discurso. – Buenos Aires ; Madrid : Amorrortu SL, 2005. – 671 p.

165. Fairclough N. Critical Discourse Analysis. – Boston : Addison Wesley Publishing Company, 1995. – 266 p.

166. Foucault M. The archaeology of knowledge and the discourse on language. – New York : Pantheon Books, 1972. – 246 p.

167. Genette G. Paratexts : thresholds of Interpretation. – Cambridge : Cambridge UP, 1997. – 456 p.

168. Harris Z. Discourse Analysis // Language. – 1952. – № 28. – P. 1–30.

169. Herman V. Dramatic Discourse: dialogue as interaction in plays. – London ; New York : Routledge, 1995. – 331 p.

## РОЗДІЛ 2

# ЗОВНІШНЯ КОМУНІКАЦІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТУРГІЙНОГО ДИСКУРСУ: ДІАЛОГ «АВТОР – ЧИТАЧ»

### 2.1. Пряма комунікативна партія автора сучасної української драми

#### 2.1.1. Авторські стратегії й тактики в комунікативному драматургійному просторі

У контексті антропологічного мовознавства актуальним є вивчення мовленнєвої діяльності й мовленнєвої поведінки, зокрема стратегічної, що сприяє інтеграції гуманітарних дисциплін. Термін «стратегія» є активно вживаним у сучасній прагмалінгвістиці, лінгводидактиці, когнітивній і комунікативній лінгвістиці. Синтагматичні зв'язки цього поняття досить широкі: мовознавці використовують терміни *мовленнєва стратегія* [93], *стратегія мовленнєвої поведінки* [3], *стратегія спілкування* [32], *мовна стратегія* [47], *дискурсивна стратегія* [17], *стратегія потрактування тексту* [30]. Найчастіше в сучасній науці послуговуються назвами *комунікативна стратегія* й *мовленнєва стратегія*. Зауважимо, що ці терміни, на нашу думку, є синонімічними й позначають найширші поняття лінгвістики. Утім, наявна теорія, за якою мовленнєва стратегія є вужчим поняттям, ніж комунікативна, оскільки її зrealізовано в конкретній окремішній ситуації спілкування [43, с. 27].

У працях сучасних дослідників трактування комунікативної стратегії має значну варіативність. Є. В. Ключев під комунікативною стратегією вбачає сукупність запланованих мовцем і реалізованих під час комунікації теоретичних ходів, зумовлених досягненням комунікативної мети [44, с. 18]. За І. М. Борисовою, комунікативна стратегія – це «надзавдання спілкування,

що диктується практичними цілями мовця і передбачає відбір фактів та їхнє подання в певному висвітленні з метою впливу на інтелектуальну, вольову та емоційну сфери адресата» [18, с. 85–86]. На думку Т. Є. Янко, комунікативна стратегія мовця полягає у виборі комунікативних намірів та розподілі квантів інформації між комунікативними складниками [103, с. 38]. К. Ферх і Дж. Каспер потрактовують стратегію як «потенційно свідомий план для вирішення проблеми досягнення конкретної комунікативної мети» [105].

За Ф. С. Бацевичем, стратегія мовленнєвого спілкування – це контроль і вибір дієвих ходів комунікації та гнучкої їхньої видозміни в конкретній ситуації [11, с. 133]. Комунікативні стратегії мають практичну реалізацію в комунікативних тактиках, що вербалізують визначені лінії поведінки учасників спілкування на певному етапі комунікативної взаємодії, спрямованої на одержання бажаного ефекту чи запобігання небажаного ефекту. Услід за багатьма мовознавцями (Т. А. ван Дейком і В. Кінчем [30], Н. П. Формановською [98], І. В. Труфановою [95], О. С. Іссерс [40] та ін.), комунікативну тактику трактуємо як мовленнєву дію, що реалізує ту чи ту стратегію й відповідає конкретному етапові в її реалізації. У цьому разі комунікативна стратегія й тактика перебувають у відношеннях частини й цілого. Низка дослідників визначає зв'язок комунікативної стратегії й тактики як вид і рід, інтерпретуючи кожен тактику як окремішній «субжанр» [25; 73].

Синтезуючи різні думки лінгвістів щодо тлумачення комунікативної стратегії, можна виділити такі домінанти в її визначенні: комунікативна мета (план, цілі), вибір мовленнєвих дій, оптимальне виконання комунікативних завдань. Отже, **комунікативна стратегія** – це домінантна мета спілкування, для оптимального досягнення якої обирають ті чи ті комунікативні тактики.

Потенціал комунікативних стратегій неодноразово був предметом аналізу мовознавців у межах конкретного дискурсу (див. Т. Є. Янко [103], О. С. Іссерс [40], Г. П. Божко [16], А. В. Корольова [51]). У певних дискурсах мовленнєве планування досягає рівня технологій, що вмотивовує наявні

дослідження комунікативних стратегій у політичному (А. В. Олянич [79]), рекламному (В. В. Зірка [36]), професійному (Н. П. Литвиненко [67], Л. І. Морська [77]), релігійному (А. Г. Салахова [84]) дискурсах.

Під час аналізу комунікативних стратегій одним з найважливіших постає питання їхньої класифікації. Варто зазначити, що наразі немає загальноприйнятої типології стратегій, що пояснюємо динамікою й гнучкістю комунікативних стратегій, їхньою безпосередньою залежністю від контексту дискурсу та мовленнєвих дій спілкувальників. Наявні різні типологічні критерії поділу комунікативних стратегій. Залежно від настанови на консенсус або дисенсус виокремлюють кооперативні й некооперативні (конфронтативні) стратегії. Кооперативна комунікативна взаємодія є раціональною, гармонійною й неагресивною, конфронтативна – емоційною, ірраціональною, агресивною.

Процес структурування комунікативного процесу дає змогу виділити три основні типи комунікативних стратегій: презентації, конвенції, маніпуляції [29]. Стратегія презентації є вирішальною у виборі того чи того комунікативного простору, того чи того типу взаємодії, того чи того місця породження смислу. Конвенційні стратегії діють у комунікативному середовищі й регулюють перебіг соціальної інтеракції. Маніпулятивні стратегії оперують інформацією з метою мовленнєвого впливу на адресата відповідно до інтенцій адресанта.

У контексті аналізу ситуативних моделей дискурсу Т. ван Дейк і В. Кінч виокремлюють пропозиційні, продукційні, схематичні, стилістичні, розмовні, невербальні, риторичні стратегії та стратегії локальної когерентності [30, с. 163–172]. Українські лінгвісти виділяють представницьку, повідомлювальну, наративну, об'єктно-аналітичну й раціонально-евристичну стратегії [74, с. 89].

Найширшу систематизацію пропонує А. Д. Белова, подаючи комунікативні стратегії як опозиційні пари: 1) універсальні / етнічно-специфічні; 2) загальноновживані / індивідуальні; 3) загальноновживані / вікові;

4) унісекс / гендерномарковані; 6) атемпоральні / обмежені в часі; 7) кооперативні / конфліктні; 8) адресантно-орієнтовані / адресатно-орієнтовані; 9) інформативні / спонукальні [15, с. 14–16].

І. В. Сорокіна в межах нормативного спілкування виокремлює жорсткі, м'які й гнучкі стратегії [91, с. 51]. Жорстка стратегія передбачає лінію мовленнєвої поведінки, що за будь-якої комунікативної ситуації свідомо порушує норми спілкування задля досягнення мети адресанта. М'яка стратегія, навпаки, має на меті дотримання норм спілкування для досягнення комунікативної мети. Гнучка стратегія залежно від ситуації свідомо намагається дотримуватися норм або порушує їх.

Функційний підхід уможлиблює класифікацію стратегій на основні й допоміжні. Перші пов'язані із прямим впливом на адресата повідомлення зі зміною його світосприйняття й поведінки. Допоміжні стратегії, серед яких виділяють прагматичні, діалогові, риторичні, впливають на ефективність спілкування [40, с. 106–108].

Драматургійна комунікація, як і будь-яка художня, передбачає активного автора й пасивного читача, який є для митця уявним, імовірним, узагальненим і комунікативна діяльність якого невідома авторові й лише гіпотетично проєктована адресантом. Однак потенційний читач як учасник комунікації стає ключовим чинником у виборі комунікативних стратегій автора, оскільки саме вдала комунікативна стратегія зумовлює високий прагматичний потенціал п'єси й успішність естетичного впливу на читача. Найвдалішим визначенням в аспекті авторської стратегічної діяльності, на нашу думку, є трактування О. С. Іссерс, за яким комунікативна стратегія – це когнітивний план спілкування, що контролює оптимальне виконання комунікативних завдань мовця в умовах браку інформації щодо дій партнера [40, с. 100], бо комунікативна діяльність драматурга позбавлена конкретної інформації про адресата художнього твору.

Драматургійний текст – це результат експлікованої комунікації, що набуває статусу цілеспрямованої дії і структурований на два рівні



спілкування. Внутрішня комунікація надає авторові роль посередника між читачем і подією, який намагається програмувати емоційну реакцію реципієнта, а зовнішня – роль суб'єкта комунікації в діалозі із читачем. Через це комунікативні стратегії учасників внутрішньої комунікації і стратегії автора в безпосередньому діалозі із читачем відрізняються. У конкретній ситуації спілкування (на зовнішньому або внутрішньому рівнях комунікації) драматург обирає оптимальні комунікативні стратегії, що сприяють досягненню художніх цілей. У цьому разі авторську стратегію потрактуємо як усвідомлення художньої комунікативної ситуації загалом, визначення напряму розвитку й організації впливу на адресата в інтересах досягнення мети спілкування, реалізацію цього впливу в комунікативних тактиках. Оптимальна стратегія спілкування дає змогу якнайкраще досягти поставленої мети на конкретному рівні комунікації в межах драматургічного дискурсу. Диференціація комунікативних стратегій персонажної взаємодії й прямого діалогу автора із читачем зумовлена також діалогічною або монологічною формами спілкування.

Внутрішня комунікація дійових осіб, що є класичним зразком діалогічного спілкування, яскраво демонструє дієвість опозиційні / конфронтативні стратегії. Конфлікт «як головний внутрішній елемент драматичних творів» [12, с. 314] експлікує широке використання конфронтаційних стратегій і тактик у діалогах персонажів сучасних п'єс, а також кооперативних стратегій і тактик як засобу виходу з конфліктних комунікативних ситуацій.

У прямій авторській комунікативній партії, до якої уналежнюємо **заголовок, епіграф, присвяту, пролог, епілог, список дійових осіб, ремарки, псевдонім, постскрипtum**, драматург обмежений у безпосередньому впливі на сприйняття твору читачем, що зумовлює використання ним специфічних комунікативних стратегій. У цьому разі класифікація загальних стратегій О. С. Іссерс, базована на ступені «глобальності» намірів, найвдаліше характеризує типологію комунікативних

стратегій драматурга в межах зовнішньої комунікації і являє собою поділ на основну й допоміжні (прагматичні, діалогові й риторичні). Основна стратегія є найзначущішою й пов'язана із впливом на адресата, допоміжні – зумовлені ситуацією, контролем над перебігом спілкування й привертанням уваги адресата. У сучасному драматургічному дискурсі основною комунікативною стратегією в прямій комунікативній партії автора є семантична стратегія сугестії – впливу на читача, його модель світу, систему цінностей. Допоміжні стратегії сприяють оптимізації цього впливу: прагматичні стратегії пов'язані з компонентами комунікативної ситуації (автором, адресатом, комунікативним контекстом); діалогові – з моніторингом теми, впливом на комунікативний баланс; риторичні стратегії передбачають використання риторичних технік впливу на адресата [40, с. 106–107].

У межах однієї стратегії можна виділити кілька комунікативних тактик, що сприяють досягненню комунікативної мети. Наприклад, у досліджуваному матеріалі для реалізації загальної прагматичної стратегії драматурги застосовують комунікативні тактики посилення авторського авторитету, виходу за межі канону, прогнозування (залучення до задуму п'єси), інтимізації (залучення до авторського особистого) та ін. Випадки реалізації однією тактикою кількох комунікативних стратегій трапляються в аналізованих сучасних українських п'єсах рідше, тому проілюструємо таку ситуацію яскравим прикладом. Автори В. Сердюк і В. Кожелянко в п'єсі «Лізкава», керовані тактикою виходу за межі канону, використовують у заголовку неолексему *лізкава*, що має відтворити у свідомості потенційного читача власне асоціативне значення. У цьому разі драматурги реалізують й основну стратегію сугестії, і допоміжні: риторичну – привертання уваги, прагматичну – побудови власного іміджу, діалогову – контроль над ініціативою.

Отже, диференціація комунікативних стратегій сучасного українського драматурга чітко визначена двома рівнями драматургічного дискурсу й мотивована загальною авторською інтенцією.

### 2.1.2. Структурно-функційна специфіка заголовків сучасних п'єс

**Заголовок** – єдиний обов'язковий атрибут драматургійного твору, що має фіксоване положення в структурі п'єси. Питання визначення статусу заголовка щодо тексту до цього часу має дискусійний характер. Одні дослідники обґрунтовують думку щодо заголовка як частини тексту, інші інтерпретують заголовок як самостійний елемент. Низка розвідок подає аналіз подвійної природи заголовка [50; 45], що дає змогу назві твору поставати й відносно самостійно, і елементом тексту.

Деякі лінгвісти через високу концентрацію інформації в заголовках і багатоплановість їхнього змісту потрактовують заголовки як цілісний текст. Витлумачуючи текст, услід за І. С. Поповою, як «будь-яке комунікативно значуще, формально й змістово завершене мовленнєве утворення, побудоване з певною прагматичною настановою» [80, с. 149], погоджуємося з думкою Л. В. Сахарного, який виділяє заголовки в особливу категорію текстів-примітивів, що являють собою своєрідний згорток художнього тексту, який згодом розкриває весь внутрішній потенціал заголовка [87, с. 221].

Заголовок художнього твору вможливорює різноманітні авторські інтенції, а саме: 1) відбиває авторське бачення відтворюваних ситуацій, реалізує авторський задум як цілісність, наприклад: «Дивна і повчальна історія» (О. Клименко), «Звичайна історія» (М. Ладо), «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» (О. Ірванець); 2) гармоніює текст п'єси з її художнім світом (головними героями, часом і простором тощо), наприклад: «Мужчина за викликом» (Є. Кононенко), «Босфор» (Ж. Безп'ятчук), «Хованка» (Я. Верещак), «Вечір навшпиньках» (І. Бондар-Терещенко); 3) встановлює контакт з адресатом тексту, наприклад: «Купіть місячну доріжку!» (В. Тарасенко), «Хто дзвонить у двері?» (Б. Мельничук), «Хто підставив Грейс Келлі?» (М.).

Заголовок щодо власне тексту пов'язується з тема-рема-тичними відношеннями. Назва твору є темою художнього повідомлення. Текст же

щодо назви завжди перебуває на другому місці й зазвичай є ремою. Як зазначає Н. О. Кожина, заголовок, проходячи через текст, стає ремою цілого художнього твору, і «функція номінації тексту поступово переходить у функцію предикації тексту» [45, с. 5]. Отже, заголовок – це інтегрована з текстом своєрідна формула для вираження теми та ідеї останнього. Заголовки є наслідком дії когнітивних механізмів авторської свідомості, що підпорядковані вибору найоптимальніших мовних форм, «мовленнєвих рівнянь». За М. А. Голованєвою, «мовленнєве рівняння» – це слово (словосполучення, речення), що в разі завершення мовленнєвої комунікації дасть змогу адресатові адекватно, повністю декодувати більшість закладених у ньому смислів; а адресантові впевнитися в правильності своїх дій щодо кодування інформації, яка міститься в мовленнєвому рівнянні [24, с. 126]. Успішне розшифрування драматургічного заголовка залежить від вдалого застосування автором комунікативних стратегій, специфіка яких зумовлена тим, що читач не очікує прямої авторської допомоги в декодуванні значення заголовка, схожого до тієї, яку отримує під час прочитання роману чи поезії [56, с. 61]. Саме це посилює значущість заголовка як компонента авторської комунікації. Заголовок художнього твору є «актуалізатором практично всіх текстових категорій» [63, с. 90], що пояснює поліфункційність заголовків, специфіка яких залежить від жанрових особливостей драматургічного тексту. У цьому разі основні текстові категорії умотивовують використання тих чи тих авторських комунікативних стратегій і тактик. Узагальнюючи наявні лінгвістичні дослідження заголовків, виокремлюємо такі основні їхні функції в сучасному драматургічному дискурсі: **номінативну, комунікативну, делімітативну, експресивну.**

**Номінативна** функція заголовків пов'язана з категорією інформативності. Заголовок називає п'єсу за темою – однією з основних її ознак, наприклад: «Пенсійні справи» (В. Сердюк), «Вакансія» (В. Пушкаренко), «Шалений день в агенції «Бджілка» (О. Тарасова). К. О. Горшкова зазначає, що заголовок як експліцитний знак поверхневої

структури тексту є водночас потужним імпліцитним маркером його глибинної структури, тобто концепту [26, с. 175]. Потрактуючи концепт тексту як його основну ідею, зауважимо, що наповнення змісту концепту має поступовий характер, оскільки саме в процесі прочитання драми зміст концепту трансформується й збагачується. На думку В. А. Кухаренка, семантична специфіка заголовка полягає в тому, що в ньому одночасно здійснена й конкретизація, і генералізація значення: «генералізація пов'язана із залученням до розшифрування заголовка багатьох значущостей різних елементів художнього тексту, що й дає змогу заголовкові стати знаком типового, узагальнювального, знаком концепту» [66, с. 96].

У цьому разі драматурги, зважаючи на категорію інформативності, використовують комунікативну тактику залучення до задуму п'єси в межах стратегії сугестії, що найкраще вербалізована в заголовках, які: 1) містять імена дійових осіб («Діана» (Л. Подерв'янський), «Хома Брут» (А. Млоян), «Зоря» (О. Омельченко); 2) подають характеристику головних героїв («Химерна Мессаліна» (О. Миколайчук, Неда Неждана), «Молодий режисер» (Г. Легка), «Міс Америка» (В. Канівець); 3) визначають основну проблематику п'єси («Зустріч однокласників» (А. Бондаренко), «Війна» (В. Хараман), «Повернення» (С. Щученко).

Авторське ігнорування категорією інформативності відбито в застосуванні комунікативних тактик епатажу й створення суперечностей. Заголовки, що містять незрозумілі читачеві лексеми, не дають змоги передбачити зміст подальшого тексту через незнання або відсутність будь-якої інформації, наприклад: «Лізикава» (В. Кожелянко, В. Сердюк), «Кумарі» (М. Соколян). Зокрема, останній заголовок авторка пояснює в репліці головної героїні лише в середині тексту п'єси: *Так, мати світу, Дурга Шрі Мата – присутня в кожній із жінок. Надто ж у малих дівчатах – через їхню незайману чистоту. Богиня, буває, втілюється у дитині, і тоді звать її Кумарі. Жива богиня Кумарі* (Соколян, 89, с. 110).

**Комунікативна** функція пов'язана з витлумаченням заголовка як

такого елемента організаційної структури драми, за допомогою якого відбувається пряма зовнішня комунікація й залишається поза полем дії система внутрішньої комунікації [24, с. 124]. Із цією категорією тісно пов'язана прагматична стратегія формування естетичної уваги й риторична стратегія привертання читацької уваги. Заголовок – це перший іллокутивний акт, що здійснює автор твору, за допомогою якого адресант намагається в максимально стислій формі передати адресатові максимально змістову інформацію. Зокрема, назва «Пригости мене горіхами» (А. Багряна), що передає своєрідну філософію життя, є закликом автора до читача не контролювати власні бажання, уміти радіти кожній секунді буття, який стає зрозумілим у кінці п'єси. Подекуди заголовки ніби звернені до читача й виражені питальними або імперативними конструкціями, наприклад: «Що Вам до вподоби?» (К. Солов'єнко), «Давай пограємо» (С. Щученко), «Захопи мені облдержадміністрацію» (А. Косодій), «Мамо, повернись!» (К. Рижій).

Категорія цілісності (когерентність), пов'язана з основною авторською стратегією сугестії, відбита в здатності заголовків відмежовувати один цілісний текст від іншого, що вмотивовано **делімітативною** функцією заголовків. Заголовок, як своєрідний семантичний і естетичний досвід, на основі якого відбувається декодування твору, виступає «субстанціальною ознакою цілісної текстової структури» [76, с. 21]. Будь-який драматургійний твір має назву, що є першим словесним знаком п'єси. Саме заголовок визначає напрям розгортання сюжету драми, зумовлюючи внутрішню зв'язність драматургійного тексту. Наприклад, заголовки на зразок «Сповідь з постаменту» (А. Семерякова), «Час відьом» (Лана Ра), «Кафедра для достойника» (А. Наумов), як і безліч інших, починають знайомство читача із твором, налаштовують на певний перебіг подій у п'єсі.

Експліцитним є зв'язок заголовка з категорією модальності, що виражений через уживання конотативної лексики в прямому значенні або ретроспективне оцінне переосмислення заголовка. Ю. М. Лотман зазначає: «Заголовок співвідноситься з лексико-оцінною темою тексту, і функцію його

можна позначити як привертання уваги через вербалізацію описуваної в основному тексті проблеми» [71, с. 10]. Категорія модальності зумовлює використання драматургом прагматичної стратегії формування емоційного настрою, актуалізуючи **експресивну** функцію заголовка. Наприклад, назви «Скажена співачка з невідомим» (В. Тарасов), «Тріумфальна жінка» (Н. Ковалик), «Шляхетний дон» (С. Щученко) передають авторське ставлення до своїх персонажів, зорієнтовуючи читача в подальшій оцінці героїв п'єси.

Категорія зв'язності тексту (когезія) актуалізована через повтор лексем із заголовка в структурі драматургійного твору. Заголовок художнього тексту є знаком, що потребує постійного повернення до себе, ретроспективного усвідомлення адресатом (читачем) свого значення. Саме цим заголовком пов'язує початок і кінець драматургійного твору. Зокрема, у п'єсі В. Сердюка й В. Кожелянка «Лізкава» okazіональна лексема *лізкава*, крім заголовка, вимовлена персонажами 10 разів, щоразу з іншим асоціативним значенням. Зазначена лексема концентрує на собі увагу читача, чим об'єднує текст драматургійного твору, постаючи засобом когезії.

Категорія інтертекстуальності вмотивована використанням у заголовках драматургійних творів цитат та алюзій на інші твори, зокрема класичні й Біблію. Наприклад: «Є в ангелів – від лукавого» (А. Багряна), «Ромео і Жасмин» (О. Гаврош), «Коломбіна, П'єро, Арлекін» (С. Лелюх), «Аве, Каїн!» (Ю. Табачников). Драматурги, які використовують у заголовках інтертекстуальність, пов'язують новий текст з уже відомими реаліями дійсності чи культури, вербалізуючи цим комунікативну тактику опертя на факт. Такий зв'язок автор встановлює через подання прямих і трансформованих цитат, залучення імен літературних героїв. Наприклад: заголовок «Крихітка Цахес» (Я. Стельмах) апелює до повісті Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес, на прізвисько Цинобер»; назва «Ромео і Жасмин» (О. Гаврош) відсилає до трагедії В. Шекспіра; п'єси «Ското-хутір» (О. Дроздовський) і «Моцарт і Сальєрі» (В. Блехман) дублюють відповідно

назви химерного роману Дж. Орвелла і трагедії О. Пушкіна.

Крім зазначених функцій заголовків художніх творів, лінгвісти виокремлюють також **графічно-видільну, атрактивну (рекламно-прагматичну)** та інші функції. **Графічно-видільна** функція властива всім заголовкам і зумовлена залученням паралінгвістичних засобів, зокрема шрифту й візуальних компонентів організації назви твору. За цією функцією вирізняємо назви, у яких автори використовують комунікативну тактику епатажу, відбиту, зокрема, у залученні некириличної графічної системи. Такі заголовки структуруємо на кілька типів: 1) драматургійні назви латиницею, наприклад: «Help» (С. Щученко), «Coney Island» (В. Махно); «Recording» (О. Ірванець); 2) заголовки, що поєднують латиницю й кириличну абетку, наприклад: «Requiem на замовлення» (С. Самосенко), «Kvitka на три місяці» (О. Миколайчук), «Фігура a-la Синді Кроуфорд» (В. Мельник); 3) заголовки п'єс, подані латиницею з українським перекладом, наприклад: «Empty trash (Спалюємо сміття)» (Т. Іващенко), «Vita varia est (Життя мінливе)» (О. Гончаров); 4) драматургійні назви, що містять цифрові знаки, наприклад: «144000» (Я. Верещак), «22-24» (Р. Бондарчук, А. Тютюнник, Д. Авереченко), «Лускунчик – 2004» (О. Ірванець); 5) заголовки з додатковими «нелітерними» символами, наприклад: «Міра+Еріка (а)» (Н. Симчич), «Сто бак\$ів» (С. Ушкалов), «Розібрати М.\*\* на запчастини» (В. Сердюк).

**Атрактивна** функція пов'язана також з комунікативною тактикою епатажу в межах риторичної стратегії привертання уваги. Ця функція яскраво виявлена в сучасних назвах українських драм, наприклад: «Відь» (А. Мушта), «Душа моя зі шрамом на коліні» (Я. Верещак), «П.П. (Прагнення притомності)» (Б. Підгірний), «Не Медея» (Ю. Тарнавський). Зокрема, у п'єсі на дві дії «Краще з'їсти кирпичину» Л. Драбини заголовок, жодна асоціація з яким відсутня в самому тексті драми, тримає читача в постійному напруженні, зацікавленості в тому, чому твір має таку назву. І лише перед самою завісою назва стає своєрідною відповіддю дійових осіб на пропозицію



керівника-деспота, коли *«усі мовчки витягають руки вперед і показують на замуроване цеглою вікно»* (Драбина, 35), ніби говорячи, що *«краще з'їсти кирпичину»*, ніж співпрацювати з вами.

Проаналізовані функції (**номінативна, комунікативна, делімітативна, експресивна, графічно-видільна, атрактивна**) беззаперечно підтверджують думку І. В. Арнольд, яка уналежнює заголовок до *«сильної позиції тексту»* [2, с. 24], оскільки саме назва вербалізує концентровану сутність твору, не належачи в цьому разі йому повністю.

Заголовки побудовані за певними моделями, що підпорядковані загальним закономірностям синтаксису. Структурно заголовки поділяємо на: 1) заголовки-словоформи: *«Хованка»* (Я. Верещак), *«Вакансія»* (В. Пушкаренко); 2) заголовки-словоз'єднання [80, с. 114]: *«Ассо і Піаф»* (О. Миколайчук-Низовець), *«Коти та Собаки»* (Т. Рут); 3) заголовки-словосполучення [80, с. 114]: *«Азартні ігри»* (В. Герасимчук), *«Угода з ангелом»* (Неда Неждана); 4) заголовки-речення: *«Літо майже минуло»* (А. Бондаренко), *«Боги вмирають від нудьги»* (А. Багряна). Окремо варто виділити подвійні заголовки, що структурно складено із двох назв, виражених словосполученнями, словоз'єднаннями або реченнями, наприклад: *«Труп на кухні, або Вагітна Лола»* (М. Вакула), *«Піймати за хвіт бісенятко, або Як вийти заміж»* (Т. Іващенко), *«Останній шанс, або Як правильно проводити дозвілля»* (А. Шамаєва).

Проаналізувавши заголовки драматургійних творів, зазначимо, що найбільшу групу становлять **назви-словосполучення** (54 %). Серед них до найпоширеніших уналежнюємо прості субстантивні словосполучення з головним компонентом – іменником у називному відмінку, які відповідно до залежного слова розмежовані на: а) субстантивно-ад'єктивні (найактивніше унаочнений тип словосполучення), наприклад: *«Паперові фрегати»* (Д. Березіна), *«Любий розпусник»* (В. Тарасов), *«Кривавий скраб»* (С. Майданська); б) субстантивно-субстантивні, наприклад: *«Танго з пустотою»* (Ж. Безп'ятчук), *«Дорога до моря»* (О. Мацюпа), *«Книга дощу»*

(В. Шелухін); в) субстантивно-прономінальні (поодинокі приклади вживання), наприклад: «Брате мій» (Я. Верещак). Маловживаними є інші сполучення, а саме: нумеральні, наприклад: «Сім кроків до Голгофи» (О. Гончаров), «Три Ніцше» (Т. Киценко), «П'ять хвилин на роздуми» (Л. Подерв'янський); вербальні, наприклад: «Грати в kota-мишку» (О. Мардань), «Втікати з Ельсинора» (В. Понізов); адвербіальні, наприклад: «Якось в Америці» (О. Ірванець) та ін. Складні субстантивні поєднання слів, що мають три й більше компонентів, посідають значне місце серед заголовків-словосполучень, наприклад: «Сезон полювання на кохання» (В. Тарасов), «Газовий котел у кредит» (Г. Легка), «Сліди вчорашнього піску» (О. Вітер), «Дикий мед у рік Чорного Півня» (О. Миколайчук-Низовець), «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» (О. Ірванець).

Група **заголовків з однослівним компонентом** посідає друге місце за частотністю (27 %). Що лаконічніше заголовок, то семантично значущішим він стає. У зазначеній групі домінують іменники у формі називного відмінка однини, наприклад: «Кафедра» (В. Врублевська), «Стіна» (О. Шниткіна), «Міміка» (Л. Якимчук), «Експеримент» (О. Жовна) або називного відмінка множини, наприклад: «Йоги» (Л. Подерв'янський), «Оригінали» (О. Купрій), «Двійники» (О. Мацюпа); інші словоформи постають поодинокі: «Сподіватись» (Ю. Щербак), «Над часом» (А. Багряна), «Перед Великоднем» (В. Маковій), «На виступцях» (К. Демчук).

Досліджувані заголовки переважно побудовані за такими синтаксичними структурними схемами: N1, A1N1, N1N2, де N – іменник, А – прикметник, цифра вказує на відповідний відмінок, наприклад: «Крісло» (І. Гургула), «Хор» (О. Самолевська), «Сімейні люди» (А. Млоян), «Літній сум» (А. Бондаренко), «Червона свитка» (Г. Бодикін), «Жага екстрему» (А. Крим), «Доктрина Менделя» (О. Гончаров), «Допит небіжчика» (І. Негреску).

Меншою є група, що унаочнена **заголовками-реченнями** (10 %). Досліджені назви драматургійних творів дають змогу подати таку

формально-синтаксичну типологію заголовків-речень:

1. Заголовки, виражені простими неускладненими реченнями, що поділяються за предикативним зв'язком на односкладні й двоскладні. Односкладні конструкції становлять заголовки з означено-особовими й безособовими реченнями, наприклад: «Не забувайте свої речі» (К. Солов'єнко), «Зніміть з небес офіціанта» (О. Миколайчук-Низовець), «Дурням щастить лише раз» (О. Гірняк). Неускладнену структуру мають і двоскладні заголовки-речення, наприклад: «Коли повертається дощ» (Неда Неждана), «Стефко продався мармонам» (Я. Верещак), «Неаполь – місто попелюшок» (Н. Ковалик), «Я знаю п'ять імен хлопчиків» (О. Погребінська).

2. Назви, виражені простими ускладненими реченнями, наприклад: «Вирію, не зникай...» (Н. Симчич), «Рятуй мене, мамо!» (Н. Флерчук), «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше» (А. Вишневський).

3. Заголовки, виражені складними реченнями, наприклад: «Той, хто відчиняє двері» (Неда Неждана), «Тебе нема, але я все з тобою!» (В. Калашников).

4. Заголовки, які вибудовані як текст, наприклад: «Він. Вона. Кат. Собака» (В. Понізов), «Я. Сіріус. Кентавр» (Л. Паріс), «Абонемент № 7. Інша сестра» (М.).

Найменш численними виявлено **заголовки-словоз'єднання** (3 %), наприклад: «Калина та песиголовці» (Н. Марчук), «Дахи і східці» (К. Тягло), «Краб і безодня» (О. Барліг); «Йоко і самураї» (Л. Подерв'янський); а також **подвійні заголовки** (6 %), наприклад: «Вареники, або 18 гризота» (Р. Обшарська), «Повернення, або Баскетбол на двох» (Ю. Паскар), «День пригод, або 32 червня» (В. Сердюк).

Класифікацію заголовків художніх творів наводить багато лінгвістів, базуючись на різноманітних характеристиках. Досліджений матеріал дає змогу унаочнити й удокладнити класифікацію назв драматургічних творів за змістовими характеристиками, запропоновану О. С. Кубряковою [63, с. 5–6], у якій заголовки розподілено на чотири групи: 1) **назви, пов'язані із**

**власними іменами героїв п'єс:** «Летіція» (І. Костецький), «Давид» (В. Лесюк), «Ельза» (Л. Волошин); **2) заголовки, що зазначають соціальний статус героя або інші особистісні характеристики:** «Люб'язніший приятель» (О. Гаврош), «Святополк окаянний» (О. Клименко), «Шинкарка» (С. Новицька); **3) назви п'єс, у яких указано місце дії:** «Дачі» (М. Нікітюк), «Coney Island» (В. Махно), «Кавказ» (В. Бобрович); **4) заголовки, що повідомляють про ту чи ту подію:** «Вибори біля панелі» (В. Герасимчук), «Неоголошена війна» (О. Заворотній), «Зрада» (С. Майданська).

Удокладнюючи подану О. С. Кубряковою класифікацію, серед аналізованих заголовків виокремлюємо такі, що розраховані на **оригінальність, неочікуваність, епатаж**, наприклад: «Свиняча печінка» (С. Брама), «Пластиліновий метал» (В. Сердюк, В. Кожелянко), «Краще з'їсти кирпичину» (Л. Драбина), «Зніміть з небес офіціанта» (О. Миколайчук-Низовець). Запропоновані епатажні назви, на нашу думку, можна виділити в окремий тип, зазначивши, однак, що ці заголовки можна уналежнити водночас до інших типів: «Заповіт цнотливого бабія» (А. Крим) – в основі назви соціальна характеристика героя та подія; «Село. Еволюція (8-й поверх)» (Д. Гуменний) – в основу заголовка покладено місце дії. Утім, зважаючи на численну кількість прикладів таких заголовків, наведений тип можна трактувати як самостійний.

Додатковими типами до класифікації О. С. Кубрякової зазначимо також групу **назв, які вказують на предмет чи явище**, що відіграє важливу роль у розвитку сюжетної лінії п'єси («Ікона» (П. Ар'є), «Жетон» (Б. Жолдак), «Портрет» (Р. Кухарук), та заголовки, що визначають час дії драми («Після післязавтра» (Б. Колесник), «Дев'ятий місячний день» (О. Погребінська), «Вечір навшпиньках» (І. Бондар-Терещенко). Вербалізуючи в назві конкретний предмет, драматург підкреслює його особливу значущість. Наприклад, у п'єсі Р. Кухарука «Портрет» різні сюжетні лінії об'єднані присутністю в кожній з них портрета молодого

юнака, з якого починається і яким завершується розвиток дії в драмі. Схожі назви утворені через номінативну діяльність мозку: заголовки цього типу, імпульсивно народжені ще на стадії задуму драми, виявляються найяскравішими з усіх варіантів [24, с. 127].

Узагальнюючи класифікацію драматургічних заголовків за змістовою характеристикою, подамо їхнє квантитативне співвідношення: 1) заголовки, що містять антропоніми (7 %); 2) назви, що подають будь-яку характеристику героїв (15 %); 3) заголовки, пов'язані з місцем дії (17%); 4) назви, що зазначають ту чи ту подію в п'єсі (24 %); 5) епатажні заголовки (19 %); 6) назви, що вказують на конкретний предмет чи явище, вагоме для сюжету п'єси (15 %); 7) заголовки, що визначають час дії в п'єсі (3 %). Перевага назв, що асоційовані з подіями, місцями та соціальною характеристикою героїв, свідчить про зсув художнього інтересу до сфери соціуму [56, с. 63].

Отже, проаналізувавши заголовки сучасних драматургічних творів, зауважимо, що це особливе лінгвістичне поняття, позначене поліфункційністю й структурною різноманітністю. Типологія заголовків сучасних п'єс маркована тенденцією до епатажу, нестандартності, виразності. Заголовок є своєрідним «мовленнєвим рівнянням» (М. А. Голованєва), вирішення якого залежить від застосовуваної комунікативної стратегії, що уможлиблює повне чи часткове відбиття бажаного смислу в назві твору.

### **2.1.3. Жанровизначальний підзаголовок у системі авторської комунікації**

На рівні зовнішньої комунікації потужним засобом авторської сугестії постає жанровизначальний підзаголовок, який забезпечує результативність діалогу «автор-читач». Вивчення особливостей функціонування жанровизначального підзаголовка як компонента сильної позиції в драматургічних творах становить невичерпний інтерес. Аналізові цього

паратекстового елемента драми присвячені праці вітчизняних і зарубіжних літературознавців (див. О. В. Журчева [34], Н. А. Редько [82], Н. Х. Копистянська [49]). М. М. Бахтін пов'язував жанрову своєрідність мовленнєвого твору з різними цільовими настановами, передусім прагматичними [8, с. 247]. Жанровизначальний підзаголовок як вияв авторського голосу в п'єсі досліджували І. П. Зайцева [35], М. А. Голованєва [24].

Жанр потрактовують як тематичний, технічно усталений тип художньої творчості, специфічний для кожного різновиду мистецтва, що визначений своєрідністю зображення [69, с. 364]. Для сучасної драматургії вербалізація жанровизначення є характерною ознакою структури п'єси. Жанровизначальний підзаголовок уналежнюють разом з назвою твору, ім'ям (псевдонімом) автора, присвятою, епіграфом і списком дійових осіб до заголовкового комплексу [94, с. 112].

Жанровизначальний підзаголовок є потужним репрезентатором основної авторської стратегії сугестії через різноманітні тактики й засобом зовнішньої комунікації, у якій автор є суб'єктом у діалозі із читачем [40, с. 106]. Підзаголовок з позначенням жанру активізує в потенційного читача правильне з погляду автора сприйняття когнітивних змістів драматургійного твору. Аналізований матеріал уможливило поділ ужитих жанровизначальних підзаголовків, умотивованих використаною автором тією чи тією комунікативною тактикою, на шість типів.

**1-й тип** унаочнює традиційне жанровизначення. Подаючи канонічний жанровизначальний підзаголовок у п'єсі, драматург обирає тактику зняття суперечностей. До канонічних драматургійних жанрів належать: трагедія, комедія, трагікомедія, фарс, трагіфарс, драма, мелодрама, наприклад: «Гамлет» (Л. Подєрв'янський) – *трагедія*; «Гроші на Йонеско» (В. Даниленко) – *комедія*; «Зачаровані потвори» (С. Щученко) – *трагікомедія у трьох діях*; «Короткий курс» (В. Діброва) – *фарс на три дії*; «Кафедра для достойника» (А. Наумов) – *трагіфарс*; «Таїна буття»

(О. Погребінська) – **драма**; «Паперові фрегати» – **мелодрама** (Д. Березіна).

Сучасні драматурги нерідко розширюють структуру жанровизначального підзаголовка з метою кращого декодування читачем авторського комунікативно-прагматичного задуму. Таке збільшення може втілювати тактику зняття суперечностей та унаочнюватися традиційними конкретизаторами. В аналізованому матеріалі трапляються такі: комедія – *романтична, шкільна, лірична, побутова*; драма – *соціальна, психологічна, містична, фантастична*; трагікомедія – *соціальна*; трагедія – *музична*, наприклад: «Є в ангелів – від лукавого» (А. Багряна) – **психологічна драма на три дії**; «Тоталізатор» (О. Куманський) – **соціальна трагікомедія на дві дії**; «Молодий режисер» (Г. Легка) – **мелодраматична п'єса на 2 дії із прологом**; «Тріумфальна жінка» (Н. Ковалик) – **іронічна мелодрама на дві дії**; «Андрей Шептицький» (В. Герасимчук) – **історична драма**.

Канонічний жанровизначальний підзаголовок може деталізуватися як усталеними, так і оригінальними конкретизаторами, що можна проілюструвати на прикладі жанру комедії, яку сучасні автори уточнюють такими елементами: «Кайфолови» (В. Тарасенко) – **сучасна комедія на дві дії**; «Ким ви були в минулому житті?» (Г. Легка) – **комедія з молодіжного життя на 4 картини**; «Двоє під ковдрою» (Б. Мельничук) – **романтична комедія**; «Приборкання непокірливої» (С. Новицька) – **шкільна комедія майже за Шекспіром**; «Територія Б, або Якщо роздягатися – то вже роздягатися!» (О. Миколайчук-Низовець) – **побутова комедія на дві дії**; «Empty trash (Спалюємо сміття)» (Т. Іващенко) – **шалена комедія**; «Карлики» (Ю. Тарнавський) – **сумна комедія**; «Сезон полювання на мисливця» (О. Вітер) – **дуже заплутана комедія**.

**2-й тип** поєднує традиційний підзаголовок з оригінальним уточненням. Жанровизначення в сучасних п'єсах нерідко мають неочікувані розширення, наприклад: «Справа про пектораль» (Г. Легка) – **спец-комедія на три дії**; «Шалений день в агенції «Бджілка» (О. Тарасова) – **іронічно-офісна п'єса**; «YQ» (Ю. Паскар) – **поліфонічна драма**; «Химерна Мессаліна» (Неда

Неждана) – *майже еротична трагедія на дві дії*; «Що вам до вподоби?» (К. Солов'єнко) – *оптимістична п'єса*. Зазвичай драматурги, актуалізуючи в підзаголовку риторичну стратегію привертання уваги, розширюють традиційне жанровизначення епатажною, незвичною конкретикою, наприклад: «Якось в Америці» (О. Ірванець) – *п'єса на дві дії з роллю для рудого kota*; «Дорога до Раю» (Я. Верещак) – *маленька п'єса про великий український сюр*; «Фелічита» (С. Щученко) – *п'єса для будильника*; «Сліди вчорашнього піску» (О. Вітер) – *трагедія здійснених бажань*; «На виступцях» (К. Демчук) – *фарс об одній дії для двох блазнів, годинника та маріонеток*; «Цеппелін кольору мрії» (В. Понізов) – *трагікомічна мелодрама з присмаком похмілля*.

**3-й тип** вербалізує застаріле жанровизначення. У підзаголовках з архаїчним жанровизначенням автор утілює тактику загравання в межах стратегії привертання читацької уваги, наприклад: «Повість со-врем'яних літ» (ЛТВ) – *інтермедія*; «Містер Сковорода» (Я. Верещак) – *базарна містерія на дві дії*; «Мунк» (О. Мінгальов) – *містерія-драма у чотирьох діях*; «Мізерія» (В. Шевчук) – *дві інтермедії*.

**4-й тип** становлять контамінаційні підзаголовки. Посилення комунікативного потенціалу жанровизначального підзаголовка в межах діалогу «автор-читач» зумовлює сучасна тенденція до жанрової контамінації. Залучаючи тактики посилення суперечностей і виходу за межі канону в межах стратегії привертання уваги читача, драматурги вживають синтетичні структури жанровизначення або навіть позначають п'єсу в підзаголовку назвою жанру іншого роду літератури, наприклад: «Експеримент» (О. Жовна) – *розповідь тифлосурдопедагога*; «День прожитих бажань» (Г. Штонь) – *елегія*; «Авва і Смерть» (О. Танюк) – *фентезі-притча з елементами чорної сучасності*; «Давид» (В. Лисюк) – *сповідь*; «Двоє обабіч «Мерседесу» (О. Клименко) – *історія кохання на дві дії*; «Чудо» (Я. Верещак) – *співочо-танцювально-розмовне фентезі*; «Сад» (В. Шевчук) – *слово про Григорія Сковороду*; «Злидні» (С. Новицька) – *казка*



за фольклорними мотивами; «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» (В. Діброва) – *стенографічний звіт-опера*; «Смерть олігарха» (М. Меднікова) – *п'єса-роман на дві дії в жанрі фігурного ковзання, з антрактом, без прологу, зате з епілогом*; «Оце життя!» (С. Лазо) – *мюзикл*.

**5-й тип** об'єднують підзаголовки-суперечності. Нехтуючи тактикою авторського авторитету, драматурги подекуди актуалізують увагу читача через: 1) уведення непевності, невизначеності в жанровизначальному підзаголовку, наприклад: «Давай пограємо» (С. Щученко) – *майже комедія*; «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше» (А. Вишневський) – *кажуть*, «*зовсім-не-дурна*» драма; «Зніміть з небес офіціанта, або Навіщо нам торішній сніг» (О. Миколайчук-Низовець) – *майже моновистава*; «Таїна буття» (Т. Іващенко) – *спроба документальної драми*; 2) використання заперечення в жанровизначенні, наприклад: «Пригости мене горіхами» (А. Багряна) – *нетрагедія на одну дію*; «Святополк окаянний» (О. Клименко) – *антиісторична драма на 3 дії*; «Душа в огні» (В. Герасимчук) – *п'єса не про кохання*.

Із цією самою метою автори вводять парадоксальне поєднання непоєднуваного в позначення жанру, наприклад: «Пам'яті Галатеї» (О. Погребінська) – *комедія з трагічним фіналом*; «Той, що відчиняє двері» (Неда Неждана) – *чорна комедія для театру національної трагедії*; «Люб'язніший приятель» (О. Гаврош) – *смертельна трагікомедія у милому товаристві*. У цьому разі підзаголовки стає потужним компонентом зовнішньої комунікації, елементом безпосереднього авторського впливу на читача.

**6-й тип** унаочнюють авторські підзаголовки. Сучасна драма оприявлює традиції визначення в п'єсі авторського жанру. Утілюючи прагматичну стратегію самопрезентації (побудови власного іміджу) через тактику інтригування, драматурги навмисне порушують норми жанровизначення й створюють так звані авторські жанри, наприклад: «Свиняча печінка» (С. Брама) – *трагітреш*; «Станція, або Розклад бажань на завтра» (О. Вітер)

– *театральна пастка на дві дії*; «Собака Лю» (Я. Верещак) – *абсурдна комедь з громовицею замість матюків*; «Хто дзвонить у двері?» (Б. Мельничук) – *катавасія в стилі абсурду*; «Життя на трьох» (Л. Чупіс) – *мелодраматичний трагіглюк на дві картини у супроводі телефону*; «Дорога до моря» (О. Мацюпа) – *мультимедійний театр*; «Душа моя зі шрамом на коліні» (Я. Верещак) – *казково правдивий репортаж з того світу*; «Коли повертається дощ» (Неда Неждана) – *небезпечна гра на дві дії*; «Центрифуга» (Я. Верещак) – *колапс гравітаційний у двох виявах*.

Почасти драматурги з метою посилення впливу жанровизначення на читацьку свідомість і формування правильної прагматичної орієнтації реципієнта вводять елементи підзаголовка в назву п'єси, об'єднуючи два елементи заголовкового комплексу, наприклад: «**Трагедія** Нобеля і **драма** Хемінгуея» (В. Герасимчук), «Ще одна **притча** про любов (Марта)» (Л. Волошин); «Жіноча **комедія** з чоловічими сльозами, або Весільний злодій на дві дії» (Я. Верещак) [54, с. 125].

Отже, жанровизначальний підзаголовок реалізує різноманітні комунікативні тактики драматурга й спрямований на читача як на об'єкта мовленнєвого впливу автора. У сучасному українському драматургічному дискурсі підзаголовки унаочнені шістьма типами й функціонують як елементи експліцитної комунікативної партії драматурга в зовнішній комунікації автора із читачем.

#### **2.1.4. Перелік дійових осіб як вияв авторської позиції в сучасній п'єсі**

Список дійових осіб як один із традиційних компонентів драми являє собою важливий засіб безпосереднього вираження авторських намірів, який сучасні драматурги використовують з метою інформування, прогнозування, зацікавлення читача. **Перелік дійових осіб** є виявом авторської комунікативної діяльності, експліцитно спрямованої на читача як об'єкт мовленнєвого впливу драматурга, який визначає рівень розгортання

характеристики кожного з персонажів і власне тональність цієї характеристики [35, с. 271]. Зауважимо, що, крім традиційного маркера цього паратекстового елемента, сучасні автори залучають й інші назви: *дійові люди* (О. Росич «Останній забій»), *лицедії* (ЛТВ «Повість со-врем'яних літ»), *дійовий типаж* (А. Вишневський «Клаптикова порода»), *казкові персонажі* (Я. Верещак «Душа моя зі шрамом на коліні»), *герої* (Д. Левицький «Синій бус»). Подекуди, залучаючи тактику створення суперечностей (оскільки перелік дійових осіб є традиційним обов'язковим елементом драми), драматурги вилучають цей компонент зі структури п'єси. Списки дійових осіб відсутні в драматургійних творах В. Харамана «Війна», К. Тягло «Дахи і східці», В. Бобровича «Кавказ», В. Кожелянка і В. Сердюка «Пластиліновий метал», Р. Горбика «Центр», І. Коваль «Маринований аристократ», Л. Волошин «Ще одна притча про любов (Марта)», А. Бондаренка «Літній сум» та ін.

За ступенем деталізації авторського опису дійових осіб і прагматичним потенціалом вважаємо доцільним запропонувати розрізнення **мінімізовани**, **лаконічних** та **деталізованих** переліків драматургійних героїв.

Серед аналізованих п'єс трапляються **мінімізовані списки дійових осіб**, що позбавлені не лише авторської характеристики персонажів, а й навіть номінації героїв. Наприклад, у п'єсі А. Вишневського «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше» маємо такий опис:

*ДІЙОВІ ОСОБИ:*

*I (вона)*

*II (він)* (Вишневський, 97, с. 21).

Схожим є список дійових осіб драматургійного твору Є. Кононенко «Мужчина за викликом»:

*Дійові особи:*

*Він*

*Вона*

*Люди в епізодах і по телефону* (Кононенко, 48, с. 127).

До мінімізованих за рівнем розгортання характеристики уналежнюємо й списки дійових осіб, що перераховують лише нейтрально оцінні імена персонажів, позбавлені прагматичного навантаження в семантиці. Наприклад, такий список подають Т. Іващенко в комедії «Замовляю любов» (1) та О. Вітер у п'єсі «Станція» (2) відповідно:

1. *Дійові особи:*

*Віра Миколаївна*

*Кирило*

*Надія* (Іващенко, 1, с. 161).

2. *Дійові особи:*

*Таня*

*Іра*

*Оля* (Вітер, 97, с. 47).

Ці переліки дійових осіб, деформуючи текстову категорію інформативності й позбавляючи читача авторських орієнтирів щодо подальшого сприйняття героїв та драматичної дії загалом, утілюють авторську тактику невтручання. У цьому разі можна говорити про нульову форму інформативності, за якої пропонований зміст не додає нічого нового [23, с. 26]. Утім, водночас такі переліки мають певний прагматичний смисл, посилюють прагматичну настанову заголовка. Мінімізованими за інформативністю є також списки дійових осіб у п'єсах М. Вакули «Сонні пігулки», О. Вітра «Сліди вчорашнього піску», О. Мацюпи «Двійники», О. Сліпця «Хроніки першого курсу» та ін., що унаочнені лише стилістично нейтральними іменами героїв.

Пріоритет у досліджених драматургійних творах становлять **лаконічні** авторські **описи** героїв у переліку дійових осіб, у яких драматург обирає лише одну ознаку, надаючи перевагу родинній характеристиці (1); віковій характеристиці (2); соціальній характеристиці (3); поєднанню вікових і родинних ознак (4). Наприклад:

### 1. ДІЙОВІ ОСОБИ

*Ольга.*

*Михайло, її чоловік.*

*Марія Василівна, її мати.*

*Леся, її донька.*

*Мирон Карлович, сусід.*

*Костя, гість.*

*Зая, його донька (Наумов, 73).*

**2. Дійові особи:**

*Жінка, вона ж Віра – 30–32 роки.*

*Дівчина, вона ж Віка – 25–26 років (Неждана, 74, с. 36).*

Зазначення віку героїв є яскравою ознакою подвійної текстової адресації драми, спрямованої й на читача, і на постановника п'єси (режисера) [63, с. 5]. У цьому разі характеристика персонажів є вагомішою для режисера, ніж для читача, оскільки впливає на вибір актора для певної ролі. На подвійну текстову організацію вказують також авторські зауваження в переліку дійових осіб, що удокладнюють імовірну кількість залучених до постановки акторів або потребу в акторі загалом. Наприклад:

**А. Тіло – безмовне і таке інше «без» (актор не потрібен)** (Неждана, 94, с. 198);

**Б. Гузманія-Ія**

*Ійсо*

*Ійсо вагітна*

*Опунція*

*Сусідка*

*Сер Тоббі*

*Фірся*

*Білий Янгол*

*можливо, одна актриса.*

(Верещак, 14, с. 11).

**3. Месія, він же Іефен.**

*Девілар – володар Часу.*

*Іоад – цар Калії.*

*Партинія – шляхетна повія.*

*Куарт – астролог.*

*Лот – управитель.*

*Рафаїл – скарбник.*

*Ісаврикос – злодій* (Гончаров, 1, с. 52).

#### **4. Дійові особи.**

*Оксана Павлівна Покотило, 43 роки*

*Ольга Павлівна Карпенко, її сестра, 46 років*

*Таїсія Назарівна Костенко, їх мати, 71 рік*

*Надійка та Соня, доньки Ольги, 6 та 4 роки* (Легка, 57).

Поєднання вікової й родинної характеристик чи соціальна ознака героїв не дає потрібної інформації для полегшення сприйняття читачем подальшого тексту п'єси. Такі переліки дійових осіб не мають високого прагматичного потенціалу, який потрактуємо як засіб реалізації комунікативних намірів мовця, а також його оцінки з метою впливу на адресата [73, с. 27].

Тактикою створення суперечностей керується драматург, який перераховує в лаконічних списках таких персонажів, які логічно не поєднувані між собою, позбавлені імен і не об'єднані загальною спільною характеристикою (віковою чи соціальною). Наприклад:

*Дійові особи*

*Актриса*

*Режисер*

*Чоловік-крісло*

*Ловець цицад*

*Розклеювальник афіш* (*Театральний сторож, Актор–початківець, Секретар*) (Бондаренко, 11, с. 122).

Усі зазначені списки дійових осіб містять звужений рівень інформативності щодо характеристики персонажів, утілюючи авторську тактику невтручання у створення читачем власної оцінки персонажів, а також подальших подій у п'єсі. Зміна такої комунікативної тактики автора розширює опис героїв у списку дійових осіб [60, с. 52].

**Деталізовані** авторські **характеристики** має, наприклад, список у п'єсі Н. Доляк «Гастарбайтерські сезони» (вікова, родинна й соціальна характеристики, опис зовнішності, психологічна оцінка):

*Дійові особи:*

*Саша-Алекс – тендітна жінка, 45 років. Намагається виглядати значно молодшою. Це їй вдається. Весела та енергійна особа. Колишня танцівниця. Модниця.*

*Катя-Катаріна – щонайбільше двадцять п'ять років. Висока, схожа на модель, хоч одягається дуже незграбно, завжди з сумним поглядом. Колишня спортсменка.*

*Олена-Хелена – елегантна огрядна пані бальзаківського віку. Досконало володіє німецькою – у минулому вчителька. Вдова.*

*Коля – син Хелени. Кандидат технічних наук, схожий на мишу, немолодий сутулий чоловік.*

*Тамара – його коханка. Надто гарна, як для такого чоловіка жіночка, яка нагадує японську статуетку (Доляк, 34, с. 94).*

Докладну характеристику дає своїм героям, зокрема, і П. Ар'є в п'єсі «Слава героям», зазначаючи не лише вік і соціальний статус, але й описуючи зовнішність, деталі одягу, особисті уподобання тощо. Наведемо опис перших двох персонажів:

*Дійові особи:*

*Остап Ількович Шемеля – ветеран Української повстанської армії. Дуже старий, на лівому оці пов'язка, на вказівному пальці лівої руки відсутні дві фаланги. Невисокий, худий, вертлявий, рухи нервові, іноді трусяться руки і підборіддя. Після другого інфаркту, страждає від гострої серцевої недостатності. На голові носить мазепинку, знімає її тільки під час сну. Ходячи, опирається на гуцульську різьблену палицю (топірець).*

*Андрій Васильович Чумаченко – ветеран Червоної армії. Дуже старий. Зайва вага. Через стенокардію страждає на задишку. Чекає операції з коронарного шунтування. Пересуваючись, через хвору ногу у правій руці тримає милицю, а в лівій – палицю. Найближча для нього людина – це його молодший син Петро. Але більше за все він любить і турбується про свого пса на прізвисько Бімка (Ар'є, 3, с. 99).*

Деталізовані списки дійових осіб дають змогу драматургові звернути увагу читача на ті риси героя, що є значущими для розкриття авторської позиції й задуму п'єси. Наприклад, у гостро політичній п'єсі Г. Легкої «Московський час», базованій на реальній біографії української письменниці Ганни Яблонської, бачимо перелік персонажів із зазначенням мовної належності, що є визначальним для перебігу драми:

*Дійові особи.*

*Леся Хмелько – студентка журфаку, молода письменниця, потім кіносценаристка, вільно розмовляє як українською, так і російською мовами.*

*Ірина Василівна Кареліна – її мати, акторка Харківського театру руської драми, розмовляє лише російською.*

*Олександр Іванович Хмелько – її батько, художник-декоратор Харківського театру української драми, з членами родини розмовляє лише українською.*

*Андрій – однокласник, потім однокурсник Лесі, закоханий у неї, розмовляє лише українською.*

*Антін – молодик, потім коханий чоловік Лесі, російськомовний (Легка, 56).*

Наведені деталізовані характеристики персонажів, зумовлені авторською комунікативною тактикою прогнозування ймовірних сюжетних складників драматургійного твору, не містять у цьому разі авторської оцінки зазначених рис героїв. Драматург наче дистанціюється від читача, не намагаючись вплинути на його сприйняття дійових осіб та їхньої подальшої поведінки в п'єсі. Зазвичай деталізовані оцінно нейтральні списки дійових осіб містять вікову, родинну, професійну, соціальну характеристику, опис зовнішності й рис характеру. У таких переліках автор не виявляє власного ставлення до зображуваних героїв, змушуючи читача самому оцінювати їхні вчинки.

Іншими є характеристики персонажів, у яких наявна яскрава авторська



оцінка, що експліцитно відбиває позицію драматурга щодо своїх героїв. Наприклад, О. Куманський у трагікомедії «Тоталізатор» вербалізує власну думку щодо персонажів в оцінних конотованих лексемах:

*Мешканці села Весела Пасіка*

*Водовоз (51) – підспівувач чужих думок*

*Дурна Берта (76) – найчорніший рот села*

*Гнидаші – Тетяна (44), Петро (41) – покидьки*

*Глава району (вік не має значення) – набундючений виродок*  
(Куманський, 1, с. 287).

Деталізовані характеристики дійових осіб з вербалізованою авторською оцінкою мають високий прагматичний потенціал, яскраво відбиваючи присутність автора в тексті п'єси. Особливий прагматичний вплив на читача мають оригінальні, нетипові описи персонажів, мотивовані стратегією драматурга привертати увагу читача. Такими, зокрема, є характеристики В. Пачовського в п'єсі «Bitches Brew (Не буде вам всім спокою!)»:

*Дійові особи:*

*Євген – головний герой, немає спокою в душі.*

*Марта – думає, що стала собою, живе разом з Євгеном.*

*Оля – мрійниця.*

*Леся – помічниця (Пачовський, 78).*

Функцію зацікавлення читача виконує також залучення до списку дійових осіб незвичних персонажів на зразок: 1) *Будильник: кукурікаюча чорна стильна штучка з тяжкою долею* (Гуменний, 26); 2) *РАДІОПРИЙМАЧ – оркестр виконавців* (Брама, 12); 3) *Мяуцзедун – кіт, товста лінива істота, вегетаріанець та кришнаїт* (Лютенко, 59, с. 125); 4) *Домашня коза на кличку Матір* (Долуханов, 32, с. 146); 5) *Жовта кулька* (Сердюк, 87). Такі дійові особи сприяють оптимальній реалізації авторської стратегії привертання уваги, вираженої в комунікативній тактиці епатажу.

Із цією самою метою драматурги, залучаючи комунікативну тактику епатажу, змінюють традиційну форму списку дійових осіб, викликаючи

в читача інтерес до подальшого перебігу дій у п'єсі. Як, наприклад, у драмі А. Вишневського «Клаптикова порода», у якій використано в тексті графічні елементи для зазначення виконавця тієї чи тієї ролі:

*ДІЙОВИЙ ТИПАЖ:*



Авторську оцінку можуть демонструвати найменування персонажів. Нерідко драматурги використовують експресивно конотовані форми лексем (гіпокористики – *Ліка, Оля, Сашко* (О. Жовна «Експеримент»); *Міла, Рома, Маша* (А. Косодій «Захопи мені облдержадміністрацію»); пейоративи – *Анка, Райка* (В. Маковей «Перед Великоднем»); *Верка, Дашка, Ленка* (В. Пікіна «Бісові круги»); демінутиви – *Шефуля, Леночка, Шурічег* (Н. Лютенко «Панда»); *Михась, Роксанка, Руся* (Б. Жолдак «Чарований запорожець»), і це налаштовує читача на відповідне сприйняття героїв та їхніх мовленнєвих дій. Гіпокористики й пейоративи як форми антропоніма вказують на фамільярну, знижену оцінку драматургом своїх героїв, а також на їхній молодий вік, оскільки окремішне використання таких власних імен без слів-індексів (на зразок *тітка, баба, дід*) на позначення людей старшого віку не передбачено українським мовленнєвим етикетом. Як слушно зауважує Я. К. Радевич-Винницький, у таких ситуаціях «власного імені недостатньо, його не можна

або недоцільно називати» [81, с. 76].

Оцінний потенціал мають й образні, стилістично забарвлені антропоніми. Наприклад, Л. Тимошенко в комедії «Не мона відержат» використовує промовисті прізвища *Чмир*, *Свербизад*, що мають негативні семантичні конотації й програмують читача на негативне сприйняття цих персонажів. Використання оцінних характеристик персонажів потенційно має викликати в читача потрібні асоціації, сформувати вигідне для автора ставлення до драматургічного героя. Найкрасномовніше відбивають авторську характеристику ініціальні абревіатури, що відповідають антропонімам дійових осіб п'єси І. Гургули «Крісло», наприклад: *ВСЕДУП* (*Всенародний Депутат, Улюбленець, Патріот*), *ГАД* (*Головний адміністратор держави*), *ДБІЛ* (*Довколалітературний Бізнесмен Іван Левенець*), *ПОЦ* (*Представник Обласного Центру*) (Гургула, 27, с. 96) тощо.

Подекуди персонажний антропонім постає засобом розкодування внутрішнього світу героя. У переліку дійових осіб комедії «Приймаки» О. Миколайчук-Низовець використовує експресивно нейтральні імена героїв, подаючи лише одне ненормативне найменування:

*Дійові особи:*

*Борис – чоловік 30–35 років*

*Анжеліка – його дружина*

*Альбіна Романівна – теща Бориса*

*Артур – аспірант, друг сім'ї*

*Рая – жінка 30 років*

***Серж Апрелькін*** – чоловік *Раї*

*Варвара Карлівна – теща Апрелькіна* (Миколайчук-Низовець, 83, с. 212).

Невипадковість цього найменування, прогнозована антропонімом у списку дійових осіб, підтверджено в подальшому тексті п'єси, коли через діалоги персонажів розкривається пересічність і духовна бідність героїв, які мотивують успіх у житті власним антропонімом:

*Варвара Карлівна. Доню, та чому ж ти у мене нещасна? Адже у тебе Апрелькін є?!  
Апрелькін є?!  
Апрелькін є?!*

*Рая. А я знаю чому? Тому що предки їй ім'я дали нормальне – Анжеліка. За це їй і чоловік симпатичний попався. А я якась Рая із рая. Ніби лахудра якась.*

*Варвара Карлівна. А Раїса Максимівна, та, що за Горбачова була, теж лахудра?..*

*Рая. Так вона ж Максимівна, а я – Іванівна. І у неї Горбачов був, а мені Апрелькін дістався (Миколайчук-Низовець, 83, с. 224).*

Узвичаєним у сучасній драмі є розташування героїв за значущістю: головних – на початку переліку дійових осіб, другорядних у середині, а епізодичних – у кінці списку [102]. Подекуди сучасні автори порушують традицію й вибудовують списки дійових осіб не за значущістю персонажів, а, наприклад, за алфавітом:

*Аничка*

*Безликі*

*Бригадир*

*Іларій*

*Лесь*

*Німий*

*Проповідник*

*Режисер*

*Росович*

*Садист (Верещак, 1, с. 17).*

Драматург може вказувати позиціонуванням імені героя в кінці переліку дійових осіб і на його незначущість, передаючи власну оцінку й зневажливе ставлення до персонажа. Наприклад:

*Маргарита Потанівна – жінка років 55-ти, з солодкавим, по-вчительськи поставленим голосом.*

*Руслан – її тридцятип'ятирічний син.*

*Іра – його колишня дружина, 34 роки, з красивим ніжним голосом.*

*Ярик – їхній десятирічний син.*

*Насточка – їхня семирічна донечка.*

*Дмитро – фахівець з ремонту квартир.*

*Р. С. Є ще Леонід Іванович – чоловік Маргарити Потапівни, батько Руслана, але він **не має права голосу** (Павленко, 77, с. 127).*

Згадуючи ім'я *Леоніда Івановича* мимохіть у постскрипті, автор підкреслює його незначущість і нульову комунікативну активність у п'єсі, чим моделює оцінне сприйняття цього персонажа читачем, застосовуючи своєрідну тактику загравання.

Драматурги, подаючи в переліку дійових осіб завуальовану характеристику героя, змушують читача визначити її самостійно й налаштовують на правильне сприйняття персонажа. Наприклад:

*Дійові особи:*

*Микола Адамович – директор рекламної агенції «Бджілка», 40 років.*

*Анжела – працівник відділу по роботі з клієнтами й за сумісництвом секретарка шефа, чарівна рудоволоска, 25 років.*

*Сніжана Панасівна – завідувачка виробничого відділу, старіюча, але до сказу моднюча жагуча брюнетка з грубим голосом, худюща, ніколи не усміхається. У неї розкішне чорне волосся до пояса. Носить чоботи-ботфорти на височезній шпильці, безперестанку палить. **Щодо віку – добре пам'ятає перший запуск штучного супутника Землі.***

*Жорик – фотограф-креативник, 30-35 років (Тарасова, 103, с. 32).*

Цією самою тактикою керується й С. Щученко в п'єсі «Шляхетний дон», називаючи своїх героїв схожими прізвищами:

*Дійові особи:*

*Джек Бодуні, боксер.*

*Євген Безбодун, товариш старший сценарист.*

*Джаккоб де Бодуїні, сеньйор (Щученко, 94, с. 318).*

Схожі антропоніми персонажів п'єси привертають читацьку увагу,

утілюючи відповідну авторську стратегію. Читач розшифровує їх лише в кінці драми, коли стає зрозумілим, що *Бодуні*, *Безбодун*, *Бодуїні* – це двійники з різних світових вимірів.

З метою посилення впливу на читача, застосовуючи тактику залучення до авторського задуму, драматург повторює в характеристиці дійових осіб певне поняття чи реалію, наголошує на їхній важливості, наприклад:

*Дійові особи:*

*Дмитро Дмитрович Верстюк – директор Музею нашої пам'яті, під 60 років.*

*Михайло Петрович Рвець – заступник директора Музею нашої пам'яті, за 60 років.*

*Олег Юрійович Крищенко – заступник директора Музею нашої пам'яті, під 60 років.*

*Любов Василівна – головний спеціаліст Музею нашої пам'яті, 40 років.*

*Світлана Ніколаївна – головний спеціаліст Музею нашої пам'яті, під 60 років.*

*Сергій – спеціаліст першої категорії Музею нашої пам'яті, 24 роки.*

*Охоронець Музею нашої пам'яті, 32 роки (Марченко, 63, с. 116).*

Наведений список демонструє постійне повторення автором ужитої в заголовку лексеми *Музей нашої пам'яті*, програмуючи в читацькій свідомості значущість цієї установи для розгортання подій у п'єсі й визначаючи місце дії твору.

Щодо кількості персонажів у переліку дійових осіб варто зазначити, що сучасні драматурги використовують від одного (у моноп'єсі) до тридцяти (О. Куманський «Тоталізатор») героїв. Порівнявши кількість дійових осіб у п'єсах, уміщених у збірках «13 сучасних українських п'єс», «Потойбіч паузи», «Страйк ілюзій», «Сучасна українська драматургія» (Вип. 1–4), «У пошуку театру» (загальною кількістю 76 творів), зауважимо відсутність певної переваги п'єс з маленькою чи великою кількістю дійових осіб: 33 %

становлять п'єси, у яких зазначено 8–11 персонажів, 31 % – 2–5 персонажів, 31 % – 14–20 дійових осіб. Понад 20 персонажів фіксуємо в списках дійових осіб досить рідко (5 %): таку кількість героїв мають п'єси В. Шевчука «Вертеп» (29 дійових осіб), Н. Симчич «Вирію, не зникай...» (24 дійові особи), О. Клименко «Святополк окаянний» (21 дійова особа) та ін.

Отже, сучасні драматурги використовують список дійових осіб як важливий складник власної комунікативної партії, як засіб експліцитного впливу на потенційного читача. Структурна й інформативна різноплановість досліджених списків персонажів доводить значний потенціал цього позасюжетного компонента п'єси в зовнішній комунікації.

### **2.1.5. Авторська ремарка в комунікативній системі драматургійного дискурсу**

Важливим елементом комунікативної партії автора є **ремарки**, що з літературознавчого погляду тлумачать як «авторські пояснення умов та часу дії, зовнішнього вигляду й поведінки дійових осіб, їхньої міміки, інтонації, психологічного змісту тощо» [70, с. 313]. Наразі ремарку вже не потрактовують як щось факультативне, допоміжне й другорядне у структурі драматургійного тексту.

Теорія авторських ремарок набула значного розвитку, що підтверджують численні наукові розвідки (Д. Х. Баранника, Г. М. Гая [7], А. Г. Бакланової [6], М. Ю. Хватової [100], А. Л. Арцишевської [5], М. М. Горюнової [27], Н. О. Руснак, І. М. Струк [83]). Ці дослідження доводять визначальну роль ремарки як актуалізатора реплікових елементів п'єси, як носія підтекстової імпліцитної інформації, як засобу вираження міжособистісних стосунків персонажів та авторської оцінки.

О. С. Кубрякова, зауважуючи на неоднорідності драматургійного тексту, що відбита в графічних та пунктуаційних засобах (виділення ремарок у лапки, написання їх курсивом або меншим шрифтом, ніж основна частина п'єси), потрактовують ремарки як «зразок особливих текстів у тексті» [62,

с. 138]. У цьому разі розмежовано повний текст п'єси (комунікативна діяльність персонажів) і малоформатний (стислий) текст (пряма комунікативна партія автора), наявність якого дає змогу виявити прямі авторські інтенції, спрямовані на читача, актора, режисера. Така взаємодія реплікових і ремаркових елементів у п'єсі вможливує потрактування сучасної української драми як невласне креолізованого тексту, у якому виражають зміст дві не тотожні семіотичні системи (вербальна та паравербальна) [86, с. 1].

Типологія ремарок і досі не уніфікована, у лексикографічній літературі подана неоднозначно й розпливчасто. Передусім ремарки за структурною побудовою поділяють на: 1) ввідні ремарки, що не залежать від реплік і мають завершену структуру, та 2) супровідні ремарки, пов'язані з репліками структурно-семантично й прагматично [65, с. 108–115]. Іншу типологію подає М. Б. Уманська, пропонуючи класифікувати ремарки на три різновиди: 1) ремарки, пов'язані з пересуванням акторів сценою; 2) ремарки паралінгвістичного й кінесичного характеру; 3) сценічні ремарки, що є поясненням автора до тексту п'єси [97, с. 8]. Удокладнену класифікацію ремаркових елементів подають Н. О. Руснак і І. М. Струк, виокремлюючи в межах супровідних ремарок акціональні (власне-вербальні і невласне-невербальні) і мовленнєві (просодичні й екстралінгвальні), а в межах інтродуктивних – ремарки-розповіді, ремарки-описи й ремарки-персоналії [83]. До останніх авторки уналежнюють перелік дійових осіб на початку п'єси [83, с. 108].

У комунікативному аспекті міжреплікові та ввідні ремарки відповідають двом режимам ведення діалогу: реплікування й нарації. Ці режими, запропоновані І. М. Борисовою, є засобами організації мовленнєвої поведінки комуніканта: реплікований режим орієнтований на «швидкий темп мовленнєвого обміну суміжними репліками з передаванням мовленнєвого ходу», а наративний режим – «на монологічне мовлення за умов безпосереднього контактного діалогічного спілкування» [18, с. 183]. У цьому



разі міжреплікові ремарки виконують або функцію репліки, або наративну функцію, а ввідні ремарки – лише наративну функцію, що останнім часом набуває поширення в сучасних драматургійних текстах. Ураховуючи комунікативне спрямування на діалог чи монолог, уважаємо за можливе класифікувати драматургійні ремарки на діалогізовані та монологізовані, які проаналізуємо на конкретних прикладах.

**1. Діалогізовані ремарки.** Зважаючи на класифікацію М. А. Голованєвої [24, с. 114–115], у межах діалогізованих ремарок уважаємо доцільним виділити **репрезентатив і дескриптив**.

**1а.** Для ремарки репрезентативна функція – функція констатації – є традиційною [96], оскільки завдяки цій функції реципієнт має змогу сприймати позамовленнєву дійсність без залучення подієвої сфери. **Діалогізований репрезентатив** структурно поділяємо на усічений і неусічений.

Усічений діалогізований репрезентатив виражений реченням з частково заповненою схемою, у якій ім'я дійової особи нерідко є підметом, а предикативну функцію може виконувати ремарка, наприклад: *Валерій (повертається до Ольги). Заради всіх святих і грішних, мовчіть!* (Багряна, 97, с. 8); *Таня (дивиться на годинник). Лишилося двадцять хвилин* (Вітер, 97, с. 47); *ВСЕДУП (віднявши руку від серця). Шановне товариство, хочу вам відрекомендувати...* (Гургула, 27, с. 102).

Репрезентативна ремарка, виражена еліпсисом з метою максимальної синтаксичної компресії, є складником повного речення, співвідносного з компонентами репліки та ім'ям персонажа, наприклад: *Ян (Валерії). Тобі теж треба піти. Так буде краще* (Тарасов, 97, с. 219); *Дубельт (Слузі). Дякую, мій друже* (Росовецький, 49, с. 89); *Улянич (до Дарки). З тих двох шкрабів виростуть колись українські музичні слави...* (Уварова, 109).

Неусічений діалогізований репрезентатив зазвичай має форму повного двоскладного речення, у якому персонаж може навіть не мати комунікативної ініціативи, але його дії, констатовані в ремарці,

є безпосередньою реакцією на попередню репліку. Наприклад:

1. *Клавдія Семенівна. Ідіть.*

***Баба Ганна виходить на вулицю*** (Канівець, 96, с. 96).

2. *Вітька. Ну всьо! Виліз гліст із унітазу і сказав таку фразу.*

***Вовка ловить Вітьку і починає його лоскотати*** (Росич, 113, с. 439).

3. *Іванцова. Нам трохи вина!*

***Гладій наливає вино Іванцовій та Стефанович*** (Легка, 55).

Діалогізовані репрезентативні ремарки нерідко замінюють репліку дійової особи, виконуючи функцію відповіді в діалозі персонажів п'єси, наприклад:

1. *Коричневий. Я... І це все?*

***Зелений киває*** (Вишневецький, 113, с. 68).

2. *Грішник. Перепрошую, ви, пане, мужчина чи жінка?*

***Відповів мені знаменитою посмішкою Мони Лізи*** (Верещак, 14, с. 17).

До діалогізованих репрезентативів уналежнюємо також ремарки, що передають силенціальний ефект (мовчання) у комунікації й відбивають іллокутивний акт з нульовою пропозицією, наприклад:

1. *Єва: А я ... Чого ви сюди прийшли?*

***Лілі мовчить*** (Танюк, 101).

2. *Відвідувачка. Ви що, оглохли? (Пауза). Ну ти подивись на неї. Я перепрошую, де візажист? (Мовчазний катаклізм)* (Сліпець, 98, с. 313).

Особливий різновид діалогізованого репрезентатива становлять ремарки експліцитно звернені до глядача, що вербалізують комунікативну тактику залучення адресата п'єси до драматургійного дійства, наприклад: *Я (до глядачів). Подивіться на них, га? Зараз це ж тільки міражі! Фантоми! Примари образів...* (Паріс, 94, с. 255); *Грішник (до глядачів). Що робити, Господи, як затримати час?* (Верещак, 14, с. 26); *Серджіо. Авжеж! Господи! (До Деззі). Спасибі вам! Спасибі вашому дивовижному конкурсу! (До глядачів). Спасибі всім вам! Я кохаю вас!* (Щученко, 97, с. 252).

Окремішню комунікативну тактику виражають ремарки-репрезентативи, що передають «завуальовані» репліки дійової особи, звернені до самої себе. «Такі ремарки свідчать про намір автора п'єси виявити таємні думки дійових осіб, справжнє ставлення персонажа до висловлення», – уважає О. С. Кубрякова [63, с. 9]. Наприклад:

1. *Шефуля (сердито). Я вам пожартую! Краще думайте про роботу! Ви думаєте ми розходимося нечуваними тиражами? Ми ледве окупаємо наші затрати...*

*Баз (до себе). Це 50 % відсотків із реклами і 50 % через місяць, коли застарілі номери здаємо на макулатуру... (Лютенко, 59, с. 128–129).*

2. *Старий (убік). Вошиві іммігранти. Їм перепадають усі тепленькі місця. (До Бориса). Ми не їмо борщу. Ані вареників. Нічого такого (Коваль, 1, с. 247).*

Особливо контрастно тактика залучення до задуму п'єси вербалізується в ситуації, коли репліка «до себе» структурно сусідить з ремаркою «до персонажа», за якою іде висловлення, що адресоване комунікативному партнерові. Наприклад:

*Іра. Шістдесят віс... Сімдесят!!! (До себе). Господи, мушу платити чоловікові, аби він хоч побув поруч якихось півгодини!?! (До Дмитра). А кривдити вас і не збиралася! (Павленко, 77, с. 132).*

**16. Діалогізований дескриптив.** Ремарки з дескриптивною функцією мають на меті не констатацію, а опис явища, події, предмета. За своєю композиційною формою такі ремарки – «це зв'язок чи перехід, а не відступ» у комунікативній партії [96]. Такі ремарки щонайбільше вказують на проникнення комунікативної партії автора до комунікативної діяльності персонажів, і структурно їх також можна поділити на усічені й неусічені.

Усічена дескриптивна ремарка має форму напівпредикативної конструкції або адвербіального словосполучення, одиничного дієприслівника, прислівника, субстантива у функції обставини, наприклад: *Жінка (крізь зуби). Можна просто Віра... Георгіївна (Неждана, 74, с. 40);*

*Олена (грайливо). Сподіваюся, це не той єдиний цвях, на якому тримається дім?* (Погребінська, 113, с. 387); *Хуха (відразу звеселившись). Так, справді... (Хвальковито). Я – найгарніша у нашому селі. І надзвичайно товариська!* (Симчич, 113, с. 476).

Неусічена діалогізована дескриптивна ремарка зазвичай виражена одним складним або кількома простими реченнями, що також мають на меті опис події чи явища, наприклад:

1. *Блазень. І вам уклін мій!*

*Кланяється, демонструючи перед Катом гузно. Потому йде за трон* (Демчук, 94, с. 357).

2. *Дільничий (уважно розглядає двір, зазирає в усі кутки, але так, щоб і баба завжди була в полі його зору). Бачила вертольоти? Сьогодні по всій зоні шмонають...* (Ар'є, 3, с. 78).

**2. Монологізовані ремарки.** Сприяють наданню драматургійній дії розповідного характеру через уведення до тексту п'єси белетристичних елементів, що вказують на задум автора щодо монологізації. Монологізована ремарка містить інформацію не лише щодо сценічної постановки, а й щодо осягнення читачем змісту п'єси загалом; вона не має безпосереднього зв'язку з попередніми чи наступними репліками дійових осіб, що умотивовує її спрямування на монологічне мовлення. Структурно виокремлюємо **непоширені, поширені та белетризовані монологізовані ремарки.**

**Непоширена монологізована ремарка** виражена одним або двома реченнями, що мають не більше двох предикативних центрів. Наприклад:

1. *Едіт. А руки? ... Руки не обманюють, як і обличчя.*

*Едіт кружляє по кімнаті. Симона друкує* (Миколайчук-Низовець, 113, с. 86).

2. *Вона. Забирайся геть, огидна продажна тварюко!*

*Вона намагається вдарити його по обличчю. Він хапає її за руки* (Кононенко, 48, с. 150).

Синтаксичну конструкцію з понад двома предикативними центрами

характеризуємо як поширену монологізовану ремарку й тлумачимо як комунікативну партію автора, у якій можуть бути вміщені не лише описи подій, а й розмірковування, оцінка й експресія драматурга. Наприклад:

1. *Вони п'ють шампанське... Розпочинається подружнє життя. Франко сідає працювати. Ольга прибирає в хаті* (Іващенко, 99, с. 171).

2. *З хати вийшла по-вранішньому розкуйовджена молодша дочка Давида Маринка. Одягнена по-міському – скоріше, роздягнена по-міському. Маринка повісила рушник на кілок, де сушать горщики і глечики, почала задоволено вмиватися і чепуритися* (Лісюк, 98, с. 210).

Ще більше ускладнення поширеної монологізованої ремарки авторськими інтенціями, порівняннями, метафоризацією приводить до белетризації (епізації) ремарок. Наприклад:

1. *Переміна світла. Ледве чутно, поступово наближаючись, звучить «Вічная пам'ять!». Коли мелодії стає тісно за сценою, вона разом із похоронною процесією виходить на сцену і в зал. Несуть маленьку білу труну. За труною Ліра з покритою темною вуаллю головою, Семирід і всі односельці. Отець Антоній і Ліра зупиняються на сцені і дивляться услід процесії. А «Вічная пам'ять!» ридає з невимовним болем, поєднавши в собі ноти зажури й... оптимізму. Цей реквієм із двох слів став одним із найгеніальніших витворів християнства... Невимовна туга людини за людиною, скарга людства на жорстокість смерті, яка не щадить...* (Наєнко, 96, с. 141).

2. *У кабінет на триколісному велосипеді в'їжджає хлопчисько. Ніс його – кольору перезрілої сливи, на обох колінах – лейкопластирі. Професор Гель дістає зі свого портфеля коробочку, з якої витягує звичайний на вигляд шматок мила. Він змочує його в склянці з водою, проводить ним по розпухлому носі спадкоємця... І – о диво! – ніс набуває свого первісного вигляду. Ті ж маніпуляції професор проводить з постраждалими колінками маленького «велогонщика», і садна на них теж зникають* (Герланець, 49, с. 287).

Такі ремарки визначають подальший розвиток дії в п'єсі, налаштовують читача на правильне сприйняття драматургійного дійства, репрезентуючи стратегію формування естетичної уваги. **Белетризовані ремарки** влучно трактують як епічні мініатюри, що, окрім традиційних функцій, відзначені змістовою завершеністю й композиційним оформленням [35, с. 281], наприклад:

1. *Танцевальне шоу «Милостивий четвер». (Такий день буває нечасто в житті. Люди не можуть натішитися. Хлопчиська вищатъ по-щеньчому радісно, бізнесмен вирушає за місто – придивитися до будинку з присадибною ділянкою. Старі люди сидять, дивлячись кудись удалину, із сумом пригадуючи, що в молоді роки всі дні були такими. Коні вилежуються на зеленому лузі. Кури кудкудачуть, махаючи крилами на сонці. Щасливий день, коли все вдається). Лавка Джозефа-Марії. Господар та Мак (Лазо, 96, с. 236).*

2. *І завертілася-закрутілася навколо Ніка смішна карусель із танцями, співами, переодяганням, причісуванням і тому подібними сучасними фокусами новітніх Спеців у потішних масках. Але знову сталося казкове диво: неспроможні подолати чарівну стіну Специ мимоволі (чи, може, за велінням усе тієї самої «Чарівної Волі»?) «обслуговують» заціпенілого Ніка. І через якийсь час постає перед нами кумедно причесаний, ще кумедніше вбраний у жіночий одяг і вкрай кумедно розмальований дебелий парубійко (Верещак, 16, с. 124).*

Наведені ремарки характеризує поліфункційність: вони одночасно й відбивають авторську оцінку, і створюють мікроклімат розгортання подальших подій, і подають хронотопічну характеристику драматургійної дії, і динамізують розвиток сюжетної лінії. Це не зазначення чи коментар для режисера, а пряме звернення до читача у формі авторського монологу. Белетризація ремарки зумовлює її функціонування як засобу безпосереднього діалогу автора із читачем, що умотивовує появу в ремаркових елементах п'єси категорії емотивності. Серед маркерів, що яскраво свідчать про

присутність цієї категорії в ремарковій частині п'єси, і водночас утілюють авторську стратегію самопрезентації, виокремлюємо такі стилістичні засоби:

1) порівняння, що визначають авторську позицію в ремарці й надають їй особливої експресії й оцінності, наприклад: *Отець Антоній. Нахаба!* (*Виштовхує Пробняка з буфету, як шкідливого kota*) (Наєнко, 96, с. 148); *Грішник. Але зараз, люди добрі, мені справді весело!* (*Вибухаю злорадним сміхом і, як недорізаний, репетую на весь голос*) (Верещак, 14, с. 27); *Грішник* (*Падаю, мов підкошений, завмираю*) (Верещак, 14, с. 24); *Олексій. Огрядні жінки з хустками на плечах теж хмурніли, озираючись у наш бік, і проймались обуренням.* (*Жінки, мов маріонетки, за командою повертають голови*) (Жовна, 1, с. 134); *Він. Міс, ви прекрасніші, ніж світанок на Великдень!* (*На ній якась напівкласична зелена сукня, схожа на весняні тумани, і десятисантиметрові шпильки; волосся укладене в складну зачіску*) (Клименко, 42, с. 102); *Гліб* (*зачудований, як дитина*). *Кримінальник, любиме, а ви що, не дивитесь?* (Нікітюк, 75);

2) фразеологічні звороти, що служать також для посилення авторського начала, наприклад: *Шеф* (*стрепенувся, його сонливість як рукою зняло*). *Вони що там, подуріли?* (Верещак, 1, с. 39); *Ден. Дуже оригінальний. Надзвичайно.* (*Ховає її від гріха подалі*) (Неждана, 1, с. 447); *Невістка* (*надувши губки*). *Котику, чому ти з мене смієшся?* (Гаврош, 49, с. 63); *Б'ють по руках, прибирають той гармидер, що нарobili своєю біготнею, вкривають Денисовича простирадлом до підборіддя – «замітають сліди»* (Куманський, 1, с. 325);

3) емоційно й оцінно конотовані ремаркові елементи різних мовних рівнів, наприклад: *Мишко* (*видно, він – дуже хитрий парубок*) *тягне візка, на якому лежить декілька тіл, накритих рядом* (Марчук, 49, с. 253); *Садист* (*як і належить кретину*). *Та ну?* (Верещак, 1, с. 47); *Сашко* (*аби лягнути*). *Наче в армії!* (Шелухін, 120, с. 46);

4) авторські неолексеми, що є засобом індивідуалізації ремарки: *Вперше вони зустрілися у барі. Вона – за столиком із подружками-тепер-*

*одногрупницями, він – за іншим зі своїм другом (Вишневський, 97, с. 23); Шаповал. Не думайте ж ви, що я... (Робить багатозначно-гидливий жест) (Ірванець, 1, с. 226); Маргарита Потапівна (поспішно-солодко). Які можуть бути новини, коли бабуня з дітками хоче посидіти на кухні, побалакати, нагодувати онучаток? (Павленко, 77, с. 134);*

5) соціально марковані лексеми, наприклад: *Чорний ангел (ключе на мою дешеву мелодраму). Заспокойся й поясни, чому ти сам себе розпинав? (Верещак, 14, с. 24); Незадоволені «шмаркачі» разом з Биком ідуть праворуч (Щученко, 94, с. 339); Літописець. А чого тобі надобно Цуркіс окаянний? Алі слави возжелав смерд презрєнний? (Цуркіс киває, тицяє Літописцю жмут «зелені») (ЛТВ, 113, с. 525); Інґа. (З патосом деклямує). Жорстокий?! Так. Та не нелюдський (Бондар-Терещенко, 113, с. 40).*

Белетризовані ремарки щонайбільше демонструють авторську комунікативну стратегію сугестії, оскільки такі вкраплення мовленнєвої діяльності драматурга до текстового масиву п'єси є яскравим виявом усвідомленого впливу одного комуніканта (автора) на іншого (читача), що доводить (за Д. Лакофф) персуазивну функцію таких елементів драматургійного дискурсу [68, с. 18]. Наприклад:

*Одночасно звідусіль з'являються голови Безликих. «Безликі» – це не тільки прізвисько, що виражає певне авторське ставлення до цих істот. Підняті комірці чорних плащів і низько насунені крилаті капелюхи роблять їх насправді безликими (Верещак, 1, с. 30).*

У наведеній белетризованій ремарці автор подає імпліцитне пояснення символічного імені дійових осіб з метою створення в читачів правильного візуального образу героїв і формування потрібного драматургові емоційного сприйняття їхніх подальших дій у п'єсі.

Зважаючи на класичну ремаркову функцію констатації, ці паратекстові елементи мають бути позбавлені питальних і спонукальних конструкцій, що, утім, заперечують тексти сучасних українських п'єс. Наприклад: *Тим часом його й самого узріли – з-за жабуруннє слідкує за ним неприємна волохата*



*істота. Це Синько-водяник, болотяний чорт. А якому чортові козак сподобається?* (Жолдак, 94, с. 22); *Чоловіки захоплюються, гра непомітно переходить у з'ясування стосунків, набирає гостроти реального двобою, у якому перемагає то один, то другий. Антоніо непомітно зникає. І от, коли здається, що Джека ось-ось буде переможено, він дивом вислизає з «обіймів» Гарсії-Гарі та перемагає!* (Щученко, 94, с. 338–339).

Констатативна функція впливає також на структурування ремарки, що традиційно складається із простих ускладнених та неускладнених речень. У цьому разі наявні в ремарковому комплексі сучасних п'єс конструкції з непрямою мовою не лише порушують класичну синтаксичну організацію паратексту драми, а й наближують її до епічного роду художньої літератури. Наприклад: *Повія. Людину. Чоловіка. Нещасного. (Уважно дивиться на Сутенера, очікуючи, що він запитає, як, мовляв, врятувала. Але сутенер увесь в комп'ютерному моніторі, з яким розмовляє мовою жестів)* (Кисельов, Рушковський, 49, с. 334); *Сучинога замилювався, як вона говорить, бо стривожився: наче десь чув таку вимову? Але був непохитний* (Жолдак, 94, с. 47); *Синок завмер в урочистому митрополичому строї. І тоді всі мимоволі повернулися до Вчителя, мовляв, що це, чергова імпровізація? Та замість відповіді збуджений Вчитель викинув таке колінце, на яке ніхто не сподівався* (Верещак, 98, с. 26).

Белетризовані ремарки з імпліцитно вираженої форми авторської комунікативної партії переходять у реальну експліцитну мовленнєву діяльність автора. Наприклад, у п'єсі В. Рибачука «Соло для двох» автор, використовуючи ремарку, подає власні роздуми-звернення до читача про долі свого драматургійного твору, попереджаючи об'єкта комунікації щодо можливих наслідків сценічного втілення п'єси:

*Це не остаточний варіант розвитку дії... Дія може розвиватися по-іншому: так, як кожний із нас її уявляє, або ж, можливо, вже «зіграв» у своєму житті. Та п'єса – це не вистава. Я не впевнений, що режисер, який колись (на що сподіваюсь) перетворить цю п'єсу на спектакль, не буде*

*гомосексуалістом, зоофілом чи, наприклад, гризодубом, і текст п'єси не сприйме крізь призму лише своїх фізіологічних (чи партійних) уподобань, тому коли по сцені бігатимуть німфоманки в лицарських латах за оголеним чоловіком – не приписуйте цього мені, і коли актор скаже: «Все це брехня», а в тексті цього немає, то це не буде думка актора, моя чи ваша. Наші думки не завжди співпадають... (В. Рибачук «Соло для двох»).*

У цьому прикладі мовленнєва діяльність автора є цілком реальною, а партія читача залишається віртуальною. Автор перебуває не в ролі посередника між читачем і подією, який намагається програмувати емоційну реакцію реципієнта, а в ролі суб'єкта комунікації в діалозі із читачем [52, с. 238].

Отже, белетризовані ремарки відрізняються від традиційних не лише функційним призначенням, а й спрямуванням, оскільки безпосередньо орієнтовані на читача, що вмотивовує ускладнення синтаксичної структури белетризованої ремарки. Наприклад, наведена ремарка ілюструє використання простих речень, ускладнених однорідними й відокремленими членами, а також складнопідрядних і складносурядних речень, складних сполучникових речень із сурядністю й підрядністю:

*Десь у пустелі. На невеликому пагорбі доволі занедбана хатина з дірявою покрівлею та потрісканими від спекоти й часу саманними стінами. Неподалік мляво бекають кози, розморено сюрчить цвіркун, нудно рипить давно не мащене колесо водяного підіймача, котре з байдужістю приреченого до смерті крутить сліпий віслюк з посивілою мордою. На противагу цим лінощам та млявій розміреності всього дзюрчить вода, виливаючися з глеків колеса у дерев'яні жолоби, та м'яко шурхотить запашною сосною стружкою почорнілий від часу рубанок, що ним працює хазяїн хатини – здоровенний чолов'яга з червоним обличчям. Зробивши ще кілька вправних рухів рубанком, чолов'яга кладе його на верстак і перевертає на бік свою роботу – величезного соснового хреста. Підставивши плече під хрестовиння, він, сопучи від натуги, розгинається і робить декілька не*

*зовсім упевнених кроків по захаращеному подвір'ї. І хоча хрест доволі важкий, а його нижній кінець волочиться по землі, чолов'яга задоволено посміхається. Пройшовши вже упевненіше зворотний шлях, він обережно кладе хрест на землю і ще за якусь хвилину рішуче лягає на нього своєю широкою шиною. Розкидавши руки, довго вмощується, імітуючи розп'ятого, міцно стискає кулаки, кладе набік голову і знову задоволено сміється (Гончаров, 94, с. 53).*

Сучасний драматургійний дискурс уможливорює твердження про втрату ремаркою нейтральності й стереотиповості, про її індивідуалізацію. Це підтверджують не лише белетризовані ремарки, а й мінімізовані авторські міжреплікові зауваження, що передають емоційну та мовленнєво-інтонаційну характеристику персонажа. З метою доведення процесу індивідуалізації авторської ремарки було порівняно ремарковий фонд 18 п'єс, уміщених у літературно-художньому виданні «Дніпро» (період: 2006–2015 роки). Унаслідок цього зафіксовано 134 різні адвербіальні лексеми на позначення емоційного стану дійової особи, зазначені в ремарках, широка варіативність яких дала змогу простежити їхні парадигматичні зв'язки. Численні синонімічні ряди, утворені з аналізованих ремарок, заперечують одноманітність і «клішованість» цього паратекстового компонента, наприклад: *злісно – зло – люто – войовничо – агресивно; глузливо – єхидно – уїдливо – ущипливо – саркастично; спокійно – незворушно – розсудливо – виважено; гнівно – обурено – розгнівано; грайливо – кокетливо – театралью; упевнено – твердо – категорично; нервово – збуджено – схвильовано. Змога утворення антонімічних пар демонструє також авторську працю над добором лексем до ремаркового фонду п'єс, наприклад: *лукаво – щиро; втомлено – жваво; запобігливо – зневажно; задоволено – ображено; байдуже – зацікавлено; схвильовано – спокійно; твердо – м'яко; лагідно – холодно; похмуро – весело; розгнівано – задоволено; перелякано – відважно; агресивно – примирливо тощо.**

Однак, на нашу думку, не варто вважати явище структурного та

функційного ускладнення ремарок загальнотенденційним, оскільки аналізований матеріал дає змогу зазначити п'єси, у яких кількість ремарок мінімізована, а наявні – досить скупі й функційно одноманітні. Наприклад, у п'єсі О. Клименко «Святополк окаянный» відбито пасивне використання авторкою непоширених і схожих структурно ремарок, наприклад:

*Святополк. Іди вже.*

*Улеб виходить. Заходить Дана* (Клименко, 98, с. 134).

Такими самими є мізансценічні ремарки, виражені простим двоскладним, найчастіше непоширеним реченням, на зразок: *Вбігає Пішта; Заходить Асник; Варяг виходить; Вої зв'язують Святополка* (Клименко, 98, с. 122–160). В окремих п'єсах, наприклад, «Абонемент № 7. Інша сестра» (М.), «Синій бус» (Д. Левицький), «Сонні пігулки» (М. Вакула) супровідні міжреплікові ремарки загалом відсутні.

Функціонуючи як засіб передавання авторського голосу, ремарки водночас можуть поставати формою експліцитного впливу на режисера, прямих зазначень для нього, що підкреслює подвійну адресацію драматургійного дискурсу та його основне призначення – сценічне втілення. Наприклад: *Розпалює вогнище. Зрозуміло, можуть бути проблеми з пожежною частиною театру – але все-таки якоїсь подоби вогню хотілося б* (Неждана, 94, с. 242); *В обстановці – вся історія дому, його добробуту, падіння і поступового підйому у нову епоху: старі, добротні меблі змішуються з нікудишніми: різьблений комод і кульгава «дачна» табуретка, посуд на круглому (обов'язково круглому) столі – тонка порцеляна, радянський фаянс та італійські нерозбивні склянки* (Погребінська, 94, с. 155); *Жінки сідають в коло і, не змовляючись, підхоплюючи одна одну, починають співати якоїсь тужливої народної пісні – на розсуд режисера* (Вітер, 97, с. 68).

Отже, ремарка в сучасному українському драматургійному дискурсі нерідко розширює свої традиційні функції, має наративний характер, спрямована на читача як реципієнта драматургійного тексту й віртуального

комуніканта в діалозі «автор-читач». Ремаркові компоненти ускладнюються не лише функційно, а й структурно та композиційно, що збільшує роль ремарок у драматургійному дискурсі загалом.

## **2.1.6. Факультативні компоненти авторської комунікативної партії**

### **2.1.6.1. Епіграф як вияв зовнішньої комунікації**

Вивчення механізму функціонування епіграфа як елемента сильної позиції в художніх творах становить невичерпний інтерес. Описові основних концепцій цього явища приділяли увагу Ю. М. Лотман [71], В. А. Кухаренко [66], Н. А. Кузьміна [64], І. Р. Гальперін [23] та ін. У п'єсах аналізованої джерельної бази епіграф становить незначну частину драматургійного дискурсу. Утім, цей традиційно не властивий п'єсі елемент сучасного драматургійного дискурсу має значний сугестивний потенціал і його використання є важливою частиною безпосереднього діалогу автора із читачем.

**Епіграф** – це такий знак зовнішньої комунікації автора із читачем, зміст якого усвідомлюється під час функціонування в тексті, що є генетично чужим для нього. Залучення епіграфа до драматургійного тексту спрямоване на проведення авторської комунікативної тактики прогнозування. Епіграф дає змогу читачеві здійснити прогноз щодо змісту наступного тексту п'єси, стимулює сприйняття когнітивних змістів драматургійного твору. Проаналізовані епіграфи втілюють авторську стратегію сугестії, якій підпорядковані, крім прогнозування, й інші тактики.

Приклад використання за епіграф історико-філософського трактату Діогена Лаертського «Про життя, вчення й вислови знаменитих філософів» у п'єсі В. Герасимчука «Цикута для Сократа» спрямовано на застосування тактики опертя на факт у межах стратегії сугестії: *Він першим став розмірковувати про спосіб життя і першим із філософів був страчений за*

вироком суду... «*Ти помираєш безневинно*», – казала йому дружина. «*А ти б хотіла, щоб заслужено?*» – запитав він (Діоген Лаертський «Про життя, вчення і вислови знаменитих філософів») (Герасимчук, 23).

Наведений епіграф має експліцитний зв'язок з наступним текстом, оскільки головний герой п'єси *Віктор* створює драму про життя й смерть Сократа, базовану на реальній біографії філософа. Перлокутивний ефект драматургійної комунікації полягає в зміні картини світу читача, її когнітивному перетворенні. Зовнішня комунікація автора й читача – це особлива комунікація, де читач не має змоги зробити активний внесок у момент створення п'єси. У цьому разі драматург постає комунікативним лідером [19, с. 30]. З метою підтвердження своєї компетенції, здатної сприяти потрібному для автора читацькому потрактуванню п'єси, драматург і застосовує з епіграфом тактику опертя на факт.

Схожою є комунікативна функція епіграфа в комедії С. Щученка «Шляхетний дон», що вербалізує цитату Ф. Шиллера *Хто ні на що не наважується, тому ні на що сподіватись* (Щученко, 94, с. 318), яка відповідає ризикованим й авантюрним життєвим орієнтирам головного героя. З метою створення потрібного настрою й натяку читачеві щодо напрямку подальших подій у п'єсі драматург застосовує тактику посилення авторитету, утілюючи водночас й основну стратегію сугестії, і допоміжні: діалогову стратегію – контроль над темою, прагматичну стратегію – формування емоційного настрою.

Зазвичай епіграф посилює діяльність адресата, який має співвідносити зміст епіграфа із заголовком та із власне текстом драми. За ступенем проникнення до художнього тексту епіграф посідає друге місце після заголовка. Зв'язок епіграфа й заголовка можна трактувати як відношення теми й реми. Наприклад, цикл п'єс С. Щученка «Придурки» має за епіграф вислів американського письменника-сатирика Чака Паланіка, у якому продубльовано лексему, ужиту в заголовкові: *Насправді весь світ складається з придурків* (Чак Паланік) (Щученко, 122).

Комунікативну настанову цього драматургійного твору, що об'єднує кілька сюжетно гетерогенних текстів, автор визначив уже на початку п'єси – у назві й епіграфі, які відразу змушують читача замислитися над абсурдністю світу й нівелюванням морально-етичних принципів сучасного суспільства. Авторська стратегія сугестії, реалізована в тактиці посилення на авторитет, повністю підтверджує прогнозування епіграфа в подальшому драматургійному тексті. У цьому разі змістова інформація епіграфа – це проспективне повідомлення, що прогнозує основні сюжетні й композиційні складники драматургійного твору. Ця функція, виявляючи комунікативні стратегії автора, перетворює епіграф для адресанта у «квант інформації, що приводить до руху тезаурус читача» [101, с. 204].

Сучасні драматурги використовують епіграф і в тих випадках, коли в тексті п'єси експліцитно вираженою в тій чи тій формі є інтертекстуальність. Наприклад, основою п'єси С. Новицької «Приборкання непокірливої» стала однойменна комедія В. Шекспіра. Умотивованим епіграфом у цьому разі є 76-й сонет британського поета й драматурга:

*В піснях я не вдаюсь до новизни,  
Ясного блиску зовсім не знайти в них.  
Були весь час далекими вони  
Від форм химерних і сполучень дивних.  
Про убрання не дбаючи своє,  
Виходять мислі в одязі старому,  
І кожне слово у рядку мойому  
Вже автора на ймення назове...  
(В. Шекспір) (Новицька, 76).*

Поетичний текст, яким послуговується авторка, пояснює доцільність використання відомого літературного сюжету, який трансформовано в умовах сучасності й осмислено в нових морально-етичних і соціальних вимірах. Епіграф як елемент інтертекстуальності, конденсуючи інформацію

щодо вічності певних тем, на якій наголошує драматург, повноцінно розкриває свій зміст лише в процесі взаємодії з текстом п'єси, налаштовуючи на діалогічність із читачем.

У проаналізованих драматургійних творах автори зазвичай уживають епіграф поодиноким, однак подекуди він може поставати маркером ідіостилю певного драматурга. Зокрема, п'єси С. Щученка переважно мають у своїй структурі епіграф («Давай пограємо», «Придурки», «Фелічита», «Шляхетний дон», «Help» та ін.). Наприклад, епіграфом до твору «Help» став філософський вираз, який читач може інтерпретувати як запрошення до філософування й розмірковування: *Бажаєш, аби світ допомагав тобі, – допомагай світу* (Щученко, 125).

Вибір епіграфа свідчить про залучення його до системи авторського мислення й системи тексту. Епіграф завжди виконує інформативну функцію й містить суб'єктивну інформацію щодо автора п'єси, його літературних уподобань та комунікативних намірів у конкретному тексті.

Епіграф зазвичай виявляє ідею та тему, яку розвиває наступний текст. Трагікомедія О. Куманського «Тоталізатор» має за епіграф біблійну цитату: *Народе ти Мій! Твої провідники вчинили блудячим тебе і дорогу стежок твоїх сплутали! (Книга пророка Ісаї, 3-12)* (Куманський, 1, с. 287). Тактика патетизації в межах стратегії формування емоційного настрою в читача, що використав автор в епіграфі, контрастує із просторічним мовленням дійових осіб п'єси, дія якої відбувається в селі, де мешканці грають на підпільному тоталізаторі, намагаючись передбачити смерть односельчан і заробити на цьому гроші. Однак саме на такому контрасті й вибудовано основний комунікативний намір драматурга: застерегти читача від того, що втрата морально-етичних цінностей спричинює фатальні наслідки.

Драматург, обираючи епіграф як комунікативний засіб, нерідко моделює реакції читача. Наприклад, у трагікомедії О. Росича «Останній забій» залучена цитата данського казкаря: *А ті, які полюбляли випити, барвили горілку в чорний колір – а як же ще вони могли висловити скорботу*



свою? (Г.-Х. Андерсен) (Росич, 113, с. 424). Наведений епіграф створює на початку п'єси потрібну емоційну домінанту, що дає змогу розкрити в загострено-парадоксальній формі цинічність сучасного суспільства.

Цікавим, на нашу думку, є запропонована в мовознавстві функційна класифікація епіграфів, що аналізує епіграф як пояснення заголовка драми (формальне обґрунтування назви твору); як тлумачення тексту (потракткування його когнітивної основи); як авторитетне посилення; а також «ефект мотто» (сама наявність епіграфа є характеристикою епохи, жанру чи концепції твору) [108, с. 134]. У досліджених текстах найуживанішою є функція авторитету, що вербалізована відповідною комунікативною тактикою. Наприклад, переконуючи читача в небезпеці явища екстремізму, К. Солов'єнко використовує за епіграф до п'єси «Екстреміст» лексикографічне тлумачення цього поняття: *Екстремізм (від лат. extremus – крайній) – прихильність крайнім поглядам і, особливо, заходам (зазвичай у політиці). Серед таких заходів можна відзначити провокацію безладів, громадянську непокору, терористичні акції, методи партизанської війни* (Солов'єнко, 91).

В іншій ситуації спілкування «автор-читач» усвідомлення глибинного змісту епіграфа можливе лише у вертикальному контексті, на широкому історико-філологічному тлі, оскільки цей елемент авторської комунікації передбачає актуалізацію в реципієнта минулого досвіду [72, с. 16]. Специфіка епіграфа полягає в подвійному спрямуванні: його зовнішнє начало акцентує твір з мовного й культурно-історичного плану, а внутрішнє – звернене безпосередньо до тексту драми. У цьому разі епіграф також сприяє правильній рецепції п'єси читачем. Зокрема, тексту драми О. Танюк «Мадам і Єва» передує епіграф: *Я – це хтось інший (Артур Рембо)* (Танюк, 101). Саме цитата поета-символіста дає змогу зрозуміти читачеві складність внутрішнього світу персонажів і людини загалом. Усвідомлення власного «Я» дійовими особами відбувається через сюжетотвірний концепт «голосу», присутнього в п'єсі як метафора Іншості, що вербалізована на початку твору

в епіграфі комунікативною діяльністю автора.

Отже, епіграф експліцитно спрямований на читача як об'єкта мовленнєвого впливу. Драматург реалізує в епіграфі певний комунікативно-прагматичний задум, який має найадекватніше «розгадати» читач.

### 2.1.6.2. Спорадичні компоненти авторської комунікативної партії

Необов'язковими елементами сучасних українських п'єс є **присвята**, **пролог**, **епілог** та **постскрипtum**, використання яких спрямоване на проведення авторської комунікативної стратегії сугестії. До структури комунікативної партії драматурга варто залучити також авторський **псевдонім**, що в певний спосіб корегує подальше сприйняття читачем творчості письменника, зокрема й конкретного драматургічного тексту. Зважаючи на факультативний характер названих компонентів комунікативної діяльності автора, наголосимо водночас на їхній сугестивній значущості, що переконує у важливості аналізу таких структурних елементів драматургічного дискурсу.

Рідковживаним компонентом заголовкового комплексу в сучасній українській драмі є присвята, що зазвичай характеризує прозові й поетичні твори. Специфіка присвяти полягає в тому, що вона не завжди передбачає усвідомлення реципієнтом когнітивного змісту, закладеного автором. **Присвята**, як і заголовок, є тим «мовленнєвим рівнянням», що в разі завершення комунікації дасть змогу адресатові повністю декодувати більшість закладених у ній смислів; а адресантові впевнитися в правильності декодування інформації, уміщеної в присвяті. Успішність розв'язання цього «мовленнєвого рівняння» уможливорює поділ присвят сучасних п'єс на **евентуальні** й **неевентуальні**. Комунікативне сприйняття й розтлумачення читачем першого типу присвят є здійсненим за наявності спільного фонду пресупозицій, а другого – неможливим через відсутність знань та спільного досвіду читача й автора щодо приватного життя останнього. Евентуальна присвята *Тим, хто не зміг піти* в п'єсі П. Ар'є «На початку і наприкінці

часів» про життя людей у Чорнобильській зоні відчуження вмотивована бажанням автора донести до читача відчуття болю за долю героїв п'єси, за долю людей після Чорнобильської трагедії загалом. Прикладом нееventуальної присвяти є *Присвячується Оксані* в п'єсі О. Ірванця «Лускунчик – 2004», комунікативне розшифрування значення якої читачем є неможливим через відсутність в реципієнта інформації про особисте життя драматурга.

Користуючись присвятою, автор залучає тактику інтимізації (залучення до авторського особистого) у межах прагматичної стратегії самопрезентації (побудови власного іміджу). У цьому разі реалізація прагматичної стратегії уможлиблюється лише за правильного потрактування присвяти масовим читачем й одночасного втаємничення його в авторський задум п'єси. Наприклад, С. Кисельов та А. Рушковський у драмі «Єврейський годинник» використовують присвяту *Світлої пам'яті Артура Шніцлера*, що налаштовує читача на відповідне ідейно-тематичне сприйняття твору, у якому порушено вічні для людства проблеми – проблеми добра і зла, вірності, ширості людських стосунків. Апеляція до імені австрійського драматурга формує потрібний емоційний настрій у читача через схожість із творами А. Шніцлера, яким притаманні витончений психологізм, мотиви поєднання реальності та ілюзії, ідеї переоцінки морально-естетичних ідеалів. Таку саму сугестивну стратегію втілила Л. Чупіс у п'єсі «Танці гончарного кола», не лише поклавши в основу сюжету життєву історію Айседори Дункан, а й присвятивши їй *Пам'яті Айседори Дункан*, чим висловила власне ставлення до головної дійової особи драми.

Стратегію самопрезентації автора може бути зреалізовано через стимулювання когнітивної активності читача, формування бажання віднайти значення присвяти, залучаючи інші інформаційні джерела. Такою є тактика П. Ар'є, який присвятив п'єсу «Людина в підвішеному стані» *Дмитру Лазорко*. Ім'я сучасного українського режисера, невідоме масовому читачеві, зорієнтовує адресата на пошук інформації про нього перед прочитанням

драми. Якщо ж ця стратегія не спрацює, виникає комунікативна лакуна в діалозі «автор-читач». Наприклад, присвяти *Гончаренко Оксані* в п'єсі Є. Чвірова «Петропалацик» або *Світлані* в комедії С. Щученка «Шляхетний дон», беззаперечно, не усвідомлюють пересічні читачі, і декодує їх лише наближене до авторів коло реципієнтів драматургійного твору.

Нетрадиційним компонентом сучасної п'єси є також **пролог**, що являє собою важливий засіб безпосереднього вираження авторських намірів, який сучасні драматурги використовують з метою інформування, прогнозування, зацікавлення читача [58, с. 190]. Наприклад, у творі Л. Волошин «Ще одна притча про любов (Марта)» пролог, вербалізуючи тактику залучення до задуму п'єси, пояснює подальший просторовий контекст твору, випереджаючи можливі запитання в потенційного читача:

*Світ – це вода. Земля – величезна калюжа. І от на поверхні названої калюжі весь час плавають невеликі острівці, населені людьми* (Волошин, 83, с. 186).

Узвичасним літературознавчим потрактуванням є визначення прологу як «складника композиції, початкового етапу епічного, драматичного твору, у якому стисло викладені причини його написання, події» [70, с. 280]. Залучаючи пролог до структури власної п'єси, драматурги не завжди використовують вербалізований маркер, що прямо вказує на цей композиційний елемент. У цьому разі замість лексеми «пролог» автори подають заголовки *вступна ремарка, від автора, ліричний відступ, екскурдіум, голос волаючого в пустелі – замість вступної ремарки*, композиційні функції яких уможливлють зарахування цих частин п'єси до прологу.

Пролог у п'єсі служить засобом повідомлення адресатові тієї проблеми, яка розв'язуватиметься в драмі, що спонукає його до уважнішого прочитання твору. У цьому разі комунікативний аспект дослідження прологу уможлиблює виокремлення, на нашу думку, двох його основних типів – 1) **прологу прямого впливу** й 2) **прологу опосередкованого впливу** на

читача.

У пролозі прямого впливу автор має змогу якнайрезультативніше вплинути на почуття читача, закласти в нього задану оцінку подальших подій твору. Саме такою є перлокутивна сила прологу в п'єсі В. Герасимчука «Вибори біля панелі», де автор прямо звертається до читача, пояснюючи йому мотиви створення драматургійного твору, утілюючи прагматичну стратегію формування емоційного настрою в читача:

*Написати п'єсу про сучасні вибори хотілося вже давно... Тому замість їдкої політичної сатири раптом захотілося створити фарс, добродушну пародію, буфонаду, щоб учорашні виборці, упізнавши у дійових особах прототипів і самих себе, не тільки задумались над серйозними речами, а й від душі посміялися та відпочили, як і належить після довгих, виснажливих трудів (Герасимчук, 95, с. 233).*

Схожими комунікативними намірами керується й автор п'єси «Соло для двох» В. Рибачук, запрошуючи читача в пролозі до спільної творчості, що заохочує адресата до сприйняття твору:

*Читати п'єсу – це опинитися в потрібний час у потрібному місці з думками, схожими з думками автора, це здолати шлях перероджень, настроїв, характерів та ідей за короткий проміжок часу. Я зіграв у собі сто варіантів, щоб написати один, пропоную вам його прочитати, щоб зіграти в собі сто і вибрати для себе один – саме вам притаманний. Я пропоную вам стати співавторами. Але... (Рибачук, 49, с. 233).*

Ураховуючи те, що весь драматургійний дискурс є втіленням певної програми впливу адресанта-автора на адресата-читача, зауважимо, що пролог як складник композиційної структури п'єси являє собою надпотужний засіб авторської сугестії, що забезпечує результативність художньої комунікації.

Наведені приклади є прологами прямого впливу, у яких драматург безпосередньо звертається до читача з метою спрямування останнього в потрібному й важливому для автора напрямі подальшого сприйняття сюжету п'єси.

У прологах опосередкованого впливу авторська комунікативна стратегія відбита через мовленнєву партію дійової особи, що водночас актуалізує значущість цього персонажа в п'єсі й маркує авторське ставлення до нього. Значущість персонажа в драмі й позитивна оцінка його драматургом автоматично накладають на читацьку свідомість сформовані автором оцінки й дають змогу адресантові скеровувати фокус уваги реципієнта для досягнення бажаного для автора результату комунікації. Наприклад, у п'єсі Н. Уварової «Незбагненне серце» комунікативна активність у пролозі належить головній героїні *Дарині*, монолог якої дає змогу читачеві розставити правильні акценти й виділити важливі лінії в розгортанні драматичного сюжету:

*Дарина. ...Сьогодні розбирали речі на горищі, і серед різного мотлоху онук знайшов старі листи... То були листи мого першого любка... «Так ти кохала його, бабусю?» – запитав ображено. Що мала відповісти йому на це? «То вже давно минулося», – сказала. П'ятнадцять, рівно по п'ятнадцять зелених років і одне зелене літо у буковинському селі – і все. І – все. Ні, не все. Є ще мої спогади, що ані крапельки не втратили своєї росянистої свіжості. Ця безсердечна пам'ять, що нічого забути не може, стала початком моєї неволі... (Уварова, 109).*

У драматичній феєрії «Танці гончарного кола» Л. Чупіс структурує пролог також як монолог головної героїні, що актуалізує кілька комунікативних стратегій: створення емоційного настрою, привертання уваги до дійової особи. Пролог дає змогу читачеві декодувати назву п'єси, налаштуватися на подальше позитивне оцінювання дій і вчинків головної героїні драми:

*Вона. Я – Ніхто. Я тільки маленька дівчинка, чиє тіло римує простір, танцюючи на гончарному колі землі, переплітаючи сонячне проміння! Я – іскорка. Зірка, що спалахне на півнеба, на півсвіту, розкривши горизонт! І... У найкоротше... І... довге, як ціле Життя, зіллється тисяча доріг, і тисячі облич виплуне і поглине пільма... Блискавки долі – хисткий місток*

*над прірвою Небуття... Вони прийдуть всі, всі – кого я любитиму... десь... колись...* (Чупіс, 117, с. 140).

Сучасні автори не подають у пролозі інформацію про ті факти й ситуації, які відбулися задовго до початку подій, описуваних у драматургійному творі, що є класичною ознакою цього композиційного елемента п'єси [102]. Утім, у частині досліджуваних текстів пролог входить до системи внутрішньої комунікації, складається з діалогів персонажів, що становлять експозицію художнього твору, і прирівнюється до інших дій п'єси. Наприклад, у драмі Г. Легкої «Молодий режисер» аналізований композиційний елемент зазначений уже в структурі жанровизначального підзаголовка – *мелодраматична п'єса на 2 дії з прологом*. У пролозі автор наводить діалоги кількох дійових осіб, що інформують читача про вихідну ситуацію для подальшого розвитку твору – ідею головних героїв (*Буряка, Ковальчука й Стефанович*) створити цікавий український фільм. Такий різновид прологу не відбиває прямої позиції драматурга щодо зображуваних подій, у ньому відсутня безпосередня авторська оцінка дійових осіб і натяки на основний задум п'єси. Схожою є прагматична сила прологу в драмі А. Вишневського «С.У.Д.», де автор також не виявляє власної позиції й не використовує пролог як засіб експліцитного впливу на читача. У цьому разі пролог безпосередньо пов'язаний із сюжетом п'єси і є частиною фіктивної внутрішньої комунікації персонажів.

Подекуди драматурги використовують пролог як орієнтир читачеві щодо розгортання подій у п'єсі. Наприклад, у монолозі «волаючого у пустелі», що відповідає прологу твору, Я. Верещак у драмі «Дорога до раю» подає сконденсовану інформацію про перебіг попередніх і подальших подій п'єси, застосовуючи комунікативну тактику прогнозування:

*О Боже, якби ми знали тоді, що всі наші молитви увінчаються затхлим підвалом, де одному з нас буде розбито серце, іншому – ніс, а ще хтось назавжди зненавидить саме слово «театр»... Чому ми торік не подалися на заробітки до Португалії, коли траплялася така гарна нагода?...*

*Отже, наші колективні молитви породили сюрреалістичну сторінку в історії світового театру: нам запропонували проводити репетиції в просторому підвалі-складі садово-городнього реманенту (Верещак, 14, с. 303).*

Факультативним структурним компонентом прямої комунікативної діяльності автора є також **епілог**, що в сучасних драматургійних творах зазвичай входить до композиції п'єси й значно рідше стає своєрідним авторським резюме, у якому драматург подає загальні підсумки й оцінку дій п'єси, використовуючи тактику залучення до драматургійного дійства. Наприклад, п'єса С. Брама «Свиняча печінка» про людську жорстокість на війні закінчується епілогом:

*Сьогодні аплодисментів не буде, тому що ми разом з вами виановуємо хвилиною мовчання всіх жертв невиправданої жорстокості.*

*Хвилинне документальне відео зі сценами забою тварин та розстрілом військовополонених (Брама, 12).*

У разі опосередкованого впливу на читача через головного персонажа драматург, дублюючи сугестивну функцію прологу, подає епілог у формі монологу головної дійової особи й вербалізує допоміжну комунікативну стратегію створення емоційного настрою читача. Наприклад:

*Вона. Я – Актриса! І я – танцюватиму на розрив аорти... Все швидше меле Часу Млин, і втіка із-під ніг дорога Гончарного Кола... І от-от я торкнуся чолом горизонту... І спалах останній душі полетить у Безмежжя... Але я встигну сказати: «Прощайте, друзі! На вас чекає Слава!». Я неодмінно встигну сказати: «Прощайте... Друзі...» (Чупіс, 117, с. 175).*

Елементом безпосередньої комунікативної діяльності автора (хоч і рідковживаним) вважаємо **постскрипtum**, що є також вербалізованим зверненням до читача п'єси. Цей структурний компонент, узвичаєний в епістолярному дискурсі, стає потужним засобом впливу на реципієнта п'єси. У постскрипtumі, як і в епілозі, драматург через комунікативну тактику



залучення до драматургічного дійства намагається виявити найзначущішу проблему твору, розкрити задум п'єси. Проілюструємо постскриптом з п'єси П. Ар'є «Слава героям»:

*P. S.*

*За вікном хтось кличе Ганю, Ганя підводиться, біжить до вікна, розкриває його навстіж, але цього їй мало, і вона руйнує цілу стіну. Відкривається красвид на величезне поле, де квітнуть волошки і маки, стіл із білою скатертиною, на столі розкидано вишні, за столом сидять Остап, Андрій, Ірина, Ольга і Петро. Ганя біжить до них. Всі щось обговорюють, їдять вишні, годують одне одного з рук, сміються. Йде сліпий дощ, веселка, до них біжать, бавлячись, молоді солдати, схожі на Остапа і Андрія, у них немає зброї (Ар'є, 3, с. 187).*

Читач, налаштований на подальше сприйняття п'єси, уявляє собі змальовану картину на сцені, зосереджуючи увагу на останніх словах постскрипту (*немає зброї*). П'єса «Слава героям» зображує конфлікт двох ветеранів – бійця УПА та героя Червоної армії. Перебуваючи в лікарні й очікуючи операції на серці, головні персонажі Остап й Андрій доводять себе суцільними сварками й сутичками до смерті. У цьому разі драматург, уводячи до постскрипту лексеми *немає зброї* й користуючись тактикою авторського авторитету, дає читачеві готову оцінку зображуваним подіям і вчинкам героїв.

Важливим компонентом прямої комунікативної партії сучасного драматурга вважаємо також **авторський псевдонім**, що опосередковано налаштовує читача на сприйняття творчості письменника. З метою виявлення прагматичної та риторичної стратегій, залучаючи переважно тактики епатажу й привертання уваги, сучасні українські драматурги поодинокі використовують псевдоніми. У цьому разі як допоміжні постають комунікативні тактики:

- виходу за межі канонів (наприклад, псевдонім *М.*, що складається структурно не з узвичасного антропоніма, а з однолітерного криптоніма);

- інтригування (наприклад, псевдонім *Лана Ра* утворений з урахуванням евфонічних законів для милозвучності імені);
- загравання (наприклад, псевдоніми *Сестри Розбишаки*, *Соломон Слон*, *Слав. Ко-ко* розраховані на певні асоціації в читача).

Стратегія самопрезентації зумовлює використання сучасними драматургами псевдоніма, що дає певну характеристику авторської особистості як творця (наприклад, *Неда Неждана*, *Анна Багряна*, *Олександр Вітер*). У цьому разі драматурги умотивовують псевдонім своїм творчим кредо. Наприклад, Неда Неждана в інтерв'ю пояснює: «Для мене багато значить саме творча “нежданість”. Тому я намагаюсь у кожній п'єсі йти в іншому напрямку. Навіть збірник моїх п'єс має назву “Провокація іншості”» [48].

Підсумовуючи, варто зазначити, що модель прямої комунікативної партії сучасних українських драматургів можна унаочнити схемою на рис. 2.1. на векторі опозицій «мінімізована – максимізована»:

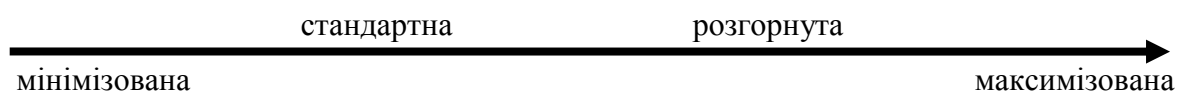


Рис. 2.1

Значна частина сучасних драматургійних творів має у структурі зовнішньої комунікації три обов'язкових класичних елементи (заголовок, жанровизначальний підзаголовок і перелік дійових осіб), що складають **стандартну** модель прямої авторської комунікації, наприклад: п'єси О. Денисенко «Травень-вересень», Г. Штоня «День прожитих бажань», В. Канівця «Поет і Княжна». **Мінімізованою** є модель авторської комунікації, вербалізована лише в заголовкові, наприклад: М. Соколян «Кумарі», А. Бондаренко «Літній сум», О. Артеменко «Пасха». **Розгорнутою** вважаємо модель, у якій безпосередній діалог автора із читачем складається з понад трьох паратекстових елементів: до назви п'єси, підзаголовка й переліку дійових осіб драматурги додають також епіграф (наприклад, К. Тягло «Дахи і східці»), присвяту (наприклад, Ю. Тарнавський «Гамлетта»),

пролог або епілог (наприклад, М. Нікітюк «Дачі», А. Семерякова «Сповідь з постаменту»). **Максимізованою** є структура зовнішньої комунікації, що містить майже всі можливі вияви авторської комунікативної партії. Наприклад, п'єса С. Щученка «Шляхетний дон» складається, крім внутрішньої комунікації персонажів, із заголовка, жанровизначального підзаголовка, присвяти, епіграфа, списку дійових осіб, пролога й епілога.

Отже, у комунікативній системі п'єси пролог, епілог, присвята, постскрипtum, авторський псевдонім входять до зовнішньої комунікації, спрямовуючись на впровадження основної авторської стратегії – сугестії.

## **2.2. Адресат сучасного українського драматургійного дискурсу**

### **2.2.1. Подвійна адресація драматургійного тексту**

Неоднозначність комунікативного статусу й складна система адресації драматургійного тексту зумовлюють наявність різного потрактування поняття «подвійної адресації». Дослідники постмодернізму, намагаючись нівелювати протистояння високої й масової культур, декларують подвійну адресацію будь-якого художнього тексту як принцип постмодерністського письма, орієнтованого й на пересічного читача, і на інтелектуала [104, р. 176]. Частина дослідників (І. П. Ільїн [39], Л. І. Стрелець [92]) сприймає подвійну адресацію як посилення комунікативного навантаження внутрішньої системи комунікації через відсутність експліцитно вираженого діалогу автора із читачем, унаслідок якого адресатами реплік стають і персонажі, і читачі. У цьому разі не лише марковані відповідними ремарками репліки, а й будь-які діалоги та монологи дійових осіб сприймають як адресовані читачам. Погоджуючись з тим, що фіктивна комунікація персонажів підпорядкована основному діалогові автора із читачем, зауважимо, що точнішим тлумаченням подвійної адресації, на нашу думку, є її трактування в межах зовнішньої комунікації, вираженої

в паратекстових елементах п'єси, адресатами яких є глядач і постановник / режисер [63, с. 5]. Зауважимо, що глядач або читач виконують функції не прямого адресата, а адресата-спостерігача, який стежить за подіями, що розгортаються в п'єсі чи то на сцені, чи то в драматургійному тексті. Отже, для драматургійного дискурсу, зумовленого специфікою сценічної комунікації, характерна подвійна адресація, що виокремлює постановника й читача як безпосередніх адресатів паратекстових елементів п'єси, зокрема й **ремарок**. О. С. Кубрякова, розмежовуючи основний корпус драматургійного тексту, що презентує внутрішню комунікацію персонажів як стилізацію живого усного мовлення, і так звані «тексти в тексті», що становлять паратекстові елементи п'єси (назва, підзаголовок, список дійових осіб, ремарки та ін.), виокремлює інтродуктивні ремарки як основний приклад безпосереднього звернення драматурга до постановника. Такі інтродуктивні (мізансценічні, ввідні) ремарки лінгвіст називає **сетингами** (з англ. *setting* – постановка), що являють собою засоби відтворення «натуральності» ситуації, невимушеності в пересуванні акторів сценою, відповідності всіх елементів декору сценічного простору із зовнішнім виглядом акторів [62, с. 137]. Саме сетинги є найяскравішими прикладами подвійної адресації драматургійного тексту. Комунікативна функція цих ремарок досить значуща, оскільки вони впливають на успішність утілення авторського задуму, компенсуючи відсутність інформації щодо умов внутрішнього спілкування персонажів, зумовлену специфікою драматургійного дискурсу, позбавленого оповідності. Такі сетинги традиційно вирізняються суто лінгвістично, вербалізуючись у лаконічних реченнях-зазначеннях з мовленнєвим вираженням буттєвого змісту, комунікативним завданням яких є повідомлення про наявність у навколишній дійсності загалом або ж в її окремих фрагментах відповідних об'єктів із властивими їм ознаками [28, с. 43]. Наприклад:

1. *Кімната лікарні. Пізня ніч. Праворуч велике вікно. Ліворуч двері. На ар'єрсцені два крісла на коліщатках. У них сплять Лисий та Бородань*

(Сердюк, 94, с. 281).

2. *Квартира Богдана. Вітальня. Домашня обстановка. Стіл зі стільцями.*

*Полюся тягне з порога Макса за руку. Одягнені як сучасна «прогресивна» молодь* (Багряна, 83, с. 120).

У досліджуваних п'єсах адресацію ремарок постановнику доводить уживання театральної термінології в структурі драматургічного тексту, наприклад:

1. *На **сцені** одночасно присутні усі об'єкти і **декорації**. Спільний простір. Все умовно. Місце дії. Навіть **актори**. Адже всі вони теж тут на **сцені**, однак їх не видно. **Глядач** побачить їх, коли це буде потрібно. Всі вони залишатимуться на сцені до кінця **вистави**, стаючи на якийсь час **акторами**, на якийсь час **глядачами мізансцен** своїх колег по сцені... Вони оживуть і стануть діючими, коли настане їх черга, а поки вони теж **глядачі**, різниця лише в тому, що вони сидять не в темноті **партеру**, а в сутінках **сцени*** (Жовна, 1, с. 126).

2. *Напівтемрява. **Завіса** відчинена. Кімната. **Декорації** умовні – із заміною декількох **деталей** кімната трансформується у будь-яке інше приміщення, вказане в **п'єсі**. Зліва обіч на **авансцені** – фотеля та кавовий стіл – це місце Дарини, її освітлює **прожектор**. Лунає легка, тиха, трохи тужлива мелодія (**лейтмотив вистави**)* (Уварова, 109).

На адресацію постановникові вказує й наявність у ремарках авторських коментарів, які зумовлюють варіювання під час постановки п'єси, що марковано в ремарках відповідними лексемами. У цьому разі автор дає змогу вибрати майбутньому постановнику ті деталі, які той вважатиме найоптимальнішими для відтворення місця дії й перебігу драми. Наприклад:

1. *Парк клініки для душевнохворих. Схожий на Кроппара чоловік у піжамі сидить в інвалідному візку та бурмоче якусь тарабарцину (**можливо, санскритом**). Неподалік прогулюється Ніцше – у костюмі, з ципком, – але поки не зрозуміло, хто це* (Киценко, 41).

2. *Ден удома, збирає сумку – там перука, грим, маска зайця. Чути, як відчиняють замок. Ден різко ховає все в сумку, сумку в коробку, а ту – ховає, **наприклад**, під ліжко і завішує чимось (**можуть бути варіанти**)* (Неждана, 1, с. 435).

3. *На сцені пересувний столик з нищівними слідами багатоденної п'ятики (**відповідний мінімум реквізиту – на розгляд театру**). Майже під столиком лежить людина. Це Мірик. Прокидається. Сідає* (Сліпець, 113, с. 295).

Подекуди такі ремарки автор використовує одночасно з метою самопрезентації й створення певного емоційного настрою, наприклад:

*Розпалює вогнище. **Зрозуміло, можуть бути проблеми з пожежною частиною театру – але все-таки якоїсь подоби вогню хотілося б*** (Неждана, 94, с. 242).

Відзначимо, що структурно сетинги сучасних українських п'єс досить різноманітні: від детального опису інтер'єру із чіткими авторськими коментарями до абстрактного відтворення місця дії без уточнень сценічного втілення. У цьому разі простежуємо залежність синтаксичної структури й стилістичного оформлення ремарок від функції цього елемента п'єси, наділеної автором. Що конкретніше й прозоріше адресація сетинга постановникові, тим структурно простіше й експресивно нейтральніше текст ремарки. Відхилення драматурга від класичного для драми звернення до постановника в ремарках умотивовує ускладнення синтаксичної організації сетинга й актуалізує виявлення авторського начала в тексті ремарки. Порівняймо дві мізансценічні ремарки, що подані на початку п'єс:

1. *Квартира Івана й Іванни. Посередині коридор із вхідними дверима. На одній стінці висить велике люстро, на протилежній – вішак для одягу. Під стіною – тумбочка для щіток. Ліворуч від коридору – туалет, ванна й кухня. На кухні – холодильник, плита, численні шафки, стіл та куточок для сидіння. Праворуч від коридору кімната. У кімнаті – книжкові полиці, шафа для одягу, великий диван. Біля дивану стоїть письмовий стіл із кріслом, на*

*столі – комп'ютер. У кутку біля вікна – телевізор. Посеред кімнати лежить великий килим (Шамаєва, 118, с. 100).*

*2. Глуху темряву сцени розриває довгий зболілий жіночий крик, що раптово обривається на неймовірно високій ноті. Поступово перетинаючись, пробивається світло, концентруючись на скоцюрбленім жіночій тілі, що вмерзає в підлогу, над ним височить постать інша – тінь людини, чи людино-тінь, середньо – одвічний проявник миттєвості – дитина... дівчина... жінка... відьомська суть без ознак часу... душа... людина...*

*Напівтемна кімната. Нечіткість ліній розмиває простір – напівсон... напівжиття... (Чупіс, 117, с. 109).*

Перший уривок структурно складають прості речення із семантикою констатації, що нейтрально, але точно змальовують декорації п'єси. У другому прикладі наявні складні речення, обірваність фраз пунктуаційно відбита трьома крапками, що передає значне емоційне напруження. У цьому разі конкретних зазначень для постановника щодо інтер'єру й перебігу подальших дій у п'єсі немає, та й, власне, сама адресація постановникові нівельована.

Особливе комунікативне навантаження мають репліки, у яких наявні експліцитні маркери звернення до глядача. Такі репліки приводять до руйнації так званої «четвертої стіни», що відмежовує вигаданий світ драми від глядачів [102], і маркуються словоформами на зразок *до глядачів, до зали*. Наприклад:

*1. Він стоїть посеред сцени і виголошує свою промову, звертаючись до афінських суддів, а фактично – до глядачів...*

*Сократ. Я народивсь і виріс у Афінах (Герасимчук, 23).*

*2. Ден (до публіки). А коли ангели втрачають пір'я, їм боляче чи ні? Хто-небудь знає? Ні? (Неждана, 1, с. 492).*

*3. (Зелений і Коричневий опускають голови... У нестямі розмазують грим по обличчю і тілу одне одного. Розвертаються до глядачів).*

*Зелений і Коричневий. Прошу!*

*Голос. Що ви думаєте з цього приводу? (Вишневецький, 113, с. 75).*

4. *Садист. (В зал). Гс-с-с... Тихо, діти, тихо, бо вам буде лихо (Верещак, 1, с. 37).*

Зауважимо, що сучасні автори вводять такі ремаркові зауваження до структури драматургічного тексту з метою залучення читача до драматургічного дискурсу як співучасника дії, співавтора п'єси. Подекуди подальші репліки дійової особи можуть навіть імітувати безпосередній діалог актора із глядачем з імовірними репліками останнього. Наприклад:

1. *Подобизна. Ну, як вам казочка? Ге, якби не я, то й її не було б на сім світі. Сподобалася чи ні? Не чую, голосніше! Сподобалася? Ну, тоді ще раз приходьте й друзів усіх, які її не бачили, до нас у підводне царство приводьте. А з тим будьте багаті, як земля, і здорові, як вода! (Жолдак, 94, с. 49).*

2. *Пан заморського вигляду (звертаючись до зали). Ви не знаєте, де тут знаходяться представники влади? Я повинен виконати заповіт свого діда й передати цей скарб тутешній державі. Ні? Не знаєте? Гей, ви розходитесь? А що я сам робитиму з оцим усім? Прошу, допоможіть. Ну хоч хтось? Може, ви юначе? Теж ні. От горе, що за горда нація, тут вже й золота ніхто не хоче... (Сердюк, 86, с. 137).*

Такі вияви експліцитної адресації автор розташовує в сильних позиціях драматургічного тексту, а саме: на початку або в кінці п'єси. Звернення до глядача / читача п'єси може йти не від імені дійової особи, а бути безпосередньо авторським і міститися у факультативних компонентах драми, зокрема в епілозі або пролозі. Наприклад, С. Брама в п'єсі «Свиняча печінка» подає такий епілог:

*Сьогодні аплодисментів не буде, тому що ми разом з вами вишановуємо хвилиною мовчання всіх жертв невиправданої жорстокості (Брама, 12).*

Н. Бондаренко у п'єсі «Хризантема кольору неба», звертаючись до читача в пролозі, пояснює структурну специфіку драми, що заохочує



адресата до сприйняття твору:

*П'єса побудована за принципом «стрічка Мьобіуса» у діалозі з японським письменником Ренньо. Поєднання японської та української культур дало несподіваний ефект, який можна відчутти прочитавши п'єсу (Бондаренко, 11, с. 122).*

Розташування безпосередніх звернень до глядача / читача в сильних позиціях тексту забезпечує «висування на перший план найважливіших смислів тексту..., фокусування уваги на найважливішому, підсилення емоційності та естетичного ефекту» [2, с. 24–25], а також доводить значущість адресата в драматургійній комунікації, його перманентний вплив на драматурга під час створення п'єси.

### **2.2.2. Читач як комунікант у сучасному драматургійному дискурсі**

Потрактуюючи драматургійний твір як особливе спілкування, учасниками якого є автор і читач, комунікативним функціям останнього варто приділити особливу увагу. Наявність художнього тексту, зокрема й драматургійного, має форму двоєдиного акту, що передбачає процес створення й сприйняття. Автор, маючи на меті організацію комунікативної діяльності адресата, конструює текст у такий спосіб, щоб читач відносно самостійно вибудував певну послідовність мовленнєво-мисленнєвих дій для здійснення запланованої адресантом зміни особистісних змістів і емоцій [78, с. 26]. На діалогічності художнього тексту наголошували М. М. Бахтін, постулюючи ідею співтворчості автора і читача [9], З. Харріс, підкреслюючи значущість категорії адресата [107], Н. Д. Арутюнова, уводячи поняття «чинник адресата» [3].

Читач є рівноправним, хоч і пасивним, учасником стандартної моделі комунікації «автор-читач». Категорію читача активно досліджують у сучасному літературознавстві (Г. Р. Соловій [90], О. Д. Сінченко [89]). З мовознавчого аспекту найцікавішим є питання інтерпретації тексту, аналізоване в межах психолінгвістики (В. П. Белянін [13]), лінгвосеміотики

(У. Еко [33]) і когнітивної лінгвістики (Н. Д. Арутюнова [3]). За твердженням К. Ф. Седова, художній текст – це оформлена за естетичними канонами програма сприйняття, у якій олюднена модель дійсності запропонована реципієнту через призму аксіологічного бачення автора [88, с. 13]. Інтерпретаційний ракурс читацької комунікативної діяльності уможлиблює, на нашу думку, синонімізацію термінів *читач – реципієнт – адресат*.

За М. М. Бахтіним, автор залежний від читача, оскільки читач впливає на стиль і жанр створюваного тексту [10, с. 200]. Читацька свідомість умотивовує зміст й оформлення художнього твору, зокрема й п'єси, через передбачення автором імовірної реакції читача. Автор організовує художній текст так, щоб він викликав у читача ті самі емоції й думки, що відчував і творець тексту. Художній текст є чинником комунікації, каналом зв'язку між автором і читачем, який стає текстоутворювальною й доцентровою силою твору. За влучним твердженням Н. Д. Арутюнової, читач опосередковано диктує будову тексту, добір словника й деякі інші параметри, оскільки адресант має беззаперечно зважати на чинник адресата [3, с. 367].

Сприймаючи художній текст, читач пропускає його крізь призму попереднього досвіду й наявні фонові знання, трансформує й конкретизує його, зважаючи на власне світосприйняття. На відміну від наукових текстів, художня література передбачає відмінності в трактуванні текстів через вибірковий характер людського сприйняття. У цьому разі той самий твір неоднаково діє на різних людей і читачі по-своєму його трактують. Як стверджує В. Виноградов, зміст художнього твору настільки неоднозначний, що можна говорити про множинність змістів, що змінюють один одного [22, с. 7]. Зважаючи на варіативність потрактування художнього тексту, автор програмує й контролює читацьке сприйняття, створюючи таку образну картину дійсності, що впливає на читача в потрібний для автора спосіб. Успішність авторського впливу на читача й успішність комунікації автора із читачем загалом зумовлена повнотою сприйняття основного змісту

текстового повідомлення.

Зауважимо, що комунікація драматурга із читачем ускладнена родовою специфікою драми, що унеможлиблює експліцитне виявлення авторської позиції в тексті. Нівелювання оповідності в драматургічному тексті посилює важливість фантазії в читача драми, який має відтворити відсутні елементи в тексті. Без уміння читача уявити драматургічну дію комунікація заздалегідь приречена бути неуспішною. Влучним для читача п'єси є трактування В. Ізера, за яким читач силою уяви, співтворчості заповнює лакуни тексту, вступаючи в комунікацію з автором через текст п'єси [37, с. 63].

Успіх зовнішньої драматургічної комунікації зумовлений комунікативною компетенцією адресанта й адресата. Характеризуючи комунікативну компетенцію читача, зазначимо, услід за Ф. С. Бацевичем, її складники, визначені для комуніканта загалом й актуальні для адресата драматургічного дискурсу: 1) мовна компетенція (здатність розуміти мову драматургічного тексту); 2) соціолінгвістична компетенція (уміння сприймати соціолінгвістичний контекст фіктивної комунікації в п'єсі); 3) дискурсивна компетенція (здатність поєднувати окремі послідовні повідомлення у зв'язний дискурс, визначаючи його основну комунікативну мету); 5) стратегічна компетенція (здатність застосовувати правильні стратегії і тактики під час сприймання п'єси); 6) соціокультурна компетенція (уміння розпізнавати соціокультурний контекст: звичаї, норми, стереотипи) [11, с. 126]. Значущими в успішному сприйнятті п'єси є також психофізіологічні, соціальні й культурні параметри читача. Не аналізуючи їх докладно, зауважимо лише, що вікова характеристика, особливості психотипу читача, його соціальний статус, освіта, культурні й етнічні цінності визначають подальшу інтерпретацію драматургічного тексту. У цьому разі важливим постає також спільність фонових знань автора й читача, що оптимізує розуміння тексту п'єси. На переконання Н. М. Вахтель, неприйнятні для читача повідомлення або ігноруються, оскільки «загрожують» цілісності читацької картини світу, або викликають

роздратування через потребу застосовувати зусилля, щоб зрозуміти текст [20, с. 69].

В аспекті успішного сприйняття драматургійного тексту читачем логічним є класифікація всіх потенційних реципієнтів п'єси на певні групи. Типологію читацької аудиторії дослідники вже пропонували. Представники деконструктивізму в літературознавстві, спираючись на інтертекстуальне сприйняття природи художнього твору, запропонували опозицію «наївний читач – читач-критик» [38]. Наївний читач здатний до однозначної інтерпретації тексту, до виявлення поверхневого смислу художнього твору, а читач-критик орієнтований на співтворчість з автором. С. Фіш пропонує поняття «інформований читач», якого американський критик наділяє такими компетенціями: володіння мовою тексту, наявність семантичного знання (ідіом, термінів, сталих конструкцій), обізнаність у літературних традиціях [106, с. 76].

Як зауважує М. А. Голованєва, найоптимальніше сприймає, інтерпретує й розуміє текст «ідеальний читач», який найбільш здатний до вторинної комунікативної діяльності (первинну здійснює автор драматургійного твору) [24, с. 65].

Власну типологію читачів сучасного українського драматургійного дискурсу пропонуємо, урахувуючи модель мовної особистості Ю. М. Караулова та чинники комунікативної інтенції реципієнта під час сприйняття тексту, які подав Ф. С. Бацевич. Модель мовної особистості, за Ю. М. Карауловим, має ієрархічну трирівневу структуру: 1) найнижчий рівень (вербально-семантичний) полягає в розумінні мови тексту й сприйнятті мовних одиниць у сукупності семантико-синтаксичних та парадигматичних зв'язків; 2) лінгвокогнітивний рівень потребує знання мовної картини світу та її концептів, відбитих у прецедентних одиницях, крилатих виразах, стереотипах тощо; 3) найвищий рівень (прагматичний) пов'язаний із системою комунікативних цілей, мотивів, настанов і намірів [42, с. 53].

Ураховуючи чинники комунікативної інтенції, які склав Ф. С. Бацевич, пропонуємо структуру комунікативної інтенції, що визначає внутрішню програму сприйняття читачем тексту п'єси, а саме: мотивація до прочитання; умови читання тексту; досвід, пов'язаний зі знанням драматургійних творів іншої епохи чи країни; мета читання [11, с. 116]. Серед фаз процесу сприйняття драматургійного твору виокремлюють фазу мотивації (причина читання), фазу мовленнєвої діяльності реципієнта (процес власне читання й оброблення отриманої з п'єси інформації); третя фаза є необов'язковою й пов'язана з імовірними змінами картини світу після прочитання п'єси [41, с. 126–127].

Отже, залежно від рівня розвиненості структури мовної особистості читача та його комунікативних інтенцій вважаємо доцільним класифікувати читача сучасної української драми на **спонтанного, програмованого й мотивованого** [61, с. 319]. Драматургійний твір пропонує спонтанному, програмованому й мотивованому читачам різну інформацію, ступінь розкриття якої залежить від мотиваційної інтенції читача, його підготовки до сприйняття драматургійного твору.

**Спонтанний читач** характеризується низьким ступенем мотиваційної фази й володінням найнижчого вербально-семантичного рівня структури мовної особистості. Такий читач не здатний на сприйняття імпліцитної інформації в драматургійному тексті. Комунікативна діяльність полягає лише у встановленні елементарних причинно-наслідкових зв'язків під час розвитку сюжетної лінії п'єси. Відсутність лінгвокогнітивного й прагматичного рівнів зумовлює те, що картина світу залишається незмінною й третя фаза сприйняття твору зазвичай не може бути досягнутою.

**Програмований читач** володіє лінгвокогнітивним рівнем структурної організації мовної особистості, що дає змогу виявити не лише найвно- побутові концепти, а й концепти філософського, морального й естетичного планів. Достатній ступінь мотиваційної фази зумовлює сприйняття таким читачем алюзій та інтертекстуальної інформації. Володіння знаннями щодо

родової специфіки драми уможливорює оцінку художньо-естетичного рівня п'єси. Програмований читач може отримувати естетичну насолоду під час комунікації з автором через текст. Третю фазу процесу сприйняття тексту читач зазвичай досягає, що вмотивовує ймовірну зміну його картини світу.

**Мотивований читач** володіє найвищим (прагматичним) рівнем мотиваційної фази. Наявність усіх трьох рівнів організації мовної особистості дає змогу не лише правильно сприймати твір, а й обґрунтовано оцінювати його. Процес сприйняття для такого читача є обов'язковим (на противагу відмови сприйняття тексту першими двома типами читачів). У цьому разі комунікація з автором є засобом можливого вдосконалення власної картини світу, підтвердження вже наявних знань або отримання нових. Мотивований читач чітко визначає імпліцитні елементи тексту п'єси, здатний розшифровувати закодовану інформацію й зважати на знаки-символи.

Порівняймо ймовірне сприйняття різними типами читачів авторського прологу в комедії С. Щученка «Шляхетний дон», що містить імпліцитне значення й натяк автора на подальше розгортання дії в п'єсі:

*У темряві лунає жіночий голос: «Луїджі! Де цей мерзотник Джакоб? Знову на полюванні? Мені набридла ця одноманітність! Я вирушаю до столиці! Я ще утну їм світське життя! Вони в мене на власній шкурі відчують, що таке **шляхетна донья з Чикаго!** Луїджі, коней!»* (Щученко, 94, с. 319).

Назва п'єси «Шляхетний дон», а також антропоніми *Луїджі, Джакоб* і лексеми *полювання, коні, світське життя* налаштовують читача на ймовірний хронотоп комедії – середньовічну Італію. Утім, топонім *Чикаго* не відповідає сформованій образній дійсності драматурійного сюжету. Спонтанний читач, на наше переконання, не зверне увагу на таку невідповідність і не повернеться до прологу після прочитання п'єси. Програмований читач зацікавиться цією суперечністю й розшифрує пролог після прочитання п'єси, дія у якій відбувається одночасно в трьох вимірах – середньовічній Італії, США в ХХ ст. й у світі *«тріумфуючого комунізму*

*та тотальної свободи робітничо-селянських розробок»* (Щученко, 94, с. 324). Дійові особи комедії можуть подорожувати вимірами, що пояснює перебування американки Елен із Чикаго в середньовічному італійському замку. Мотивований читач не просто з'ясує причини логічної суперечності в пролозі, а й оцінить авторський намір натякнути читачеві за допомогою лексеми *Чикаго*, нелогічної в наведеному контексті, на розгортання дії в п'єсі, передбачаючи ймовірний фінал комедії, що уможливить усвідомлення художньої цінності прочитаної драми.

Різні напрями комунікативної діяльності читача під час отримання незрозумілої інформації демонструє також присвята *Андрієві Крітенку з любов'ю присвячую* в п'єсі О. Ірванця «Прямий ефір», яка потребує певних читацьких зусиль для її декодування. Спонтанний читач, на нашу думку, не зважатиме на присвяту, зараховуючи особу, зазначену в ній, до сфери особистого життя драматурга. У цьому разі виникне комунікативна лакуна між автором і читачем. Програмований читач може спробувати декодувати інформацію в присвяті й з'ясувати, хто такий Андрій Крітенко. Мотивований читач, усвідомлюючи вагомість такого паратекстового елемента драми, як присвята, обов'язково встановить (за умови, якщо не знає), що Андрій Крітенко – український театральний режисер, присвята якому посилює значущість самої п'єси для автора й налаштовує читача на її серйозне й уважне сприйняття.

Отже, читачі є рівноправними учасниками зовнішнього драматургійного діалогу, рівень комунікативної компетенції яких уможлиблює їхню класифікацію на спонтанного, програмованого й мотивованого читача.

### **2.2.3. Комунікативні стратегії й тактики читача сучасного драматургійного дискурсу**

Драматургійна зовнішня комунікація – це віртуальна комунікація, у якій образ автора й поєднаний з ним образ героя в уяві читача, а також

образ читача в уяві автора служать трансляторами образів реальних комунікантів.

Залежно від статусних відносин між адресантом і адресатом виділяють чотири різновиди комунікації, базовані на векторі опозицій «первинна – усталена» і «безпосередня – відкладена» комунікації [75, с. 100]. За цими параметрами діалог автора із читачем – це первинна відкладена комунікація, пов'язана із синтезуванням інформації, адресованої довільному адресатові, одиничному чи множинному, який може сприймати її в будь-який час, зокрема й набагато віддалений від моменту її породження [75, с. 102]. Специфікою комунікативної діяльності адресата такої комунікації є зазвичай відсутність вербального вираження. Утім, це не означає відсутності цієї діяльності загалом, оскільки сприйняття інформації й успішність комунікації спричинена в цьому разі чинником читача навіть більше, ніж чинником автора. Імовірний читач не пасивний споживач інформації, а активна особистість. За Ф. С. Бацевичем, серед комунікативних аспектів, пов'язаних з адресатом, вирізняють: інтерпретацію мовлення (правила виведення прямих і непрямих смислів із прямого значення висловлення); вплив висловлення на адресата (спроможність / неспроможність сприйняття саме такого типу висловлення); тип мовленнєвого реагування на отриманий стимул [11, с. 106]. Адаптуючи ці аспекти, визначені для будь-якого адресата, на читача п'єси, зауважимо, що перші два умотивовують наявність читачьких **стратегій інтерпретації** та **накопичення знань**, а третій аспект зумовлює наявність **стратегії сугестії**. Наведений поділ читачьких стратегій, запропонований М. А. Голованєвою, враховує їхню реалізацію в аспекті когнітивної діяльності читача [24, с. 169]. Пропонуємо, зважаючи на дослідження О. С. Іссерс [40] і М. А. Голованєвої [24], класифікувати власне комунікативні тактики вияву цих стратегій потенційним читачем сучасної української п'єси.

**I. Стратегія інтерпретації** пов'язана з готовністю читача дотримуватися запропонованого автором прогнозу розвитку дії в п'єсі та



виявлена в кількох комунікативних тактиках. Ці тактики застосовують не всі читачі, і вони залежать також від особистості індивідуума. За Е. Берном, особистість поділена на три автономні рівні: дитина, дорослий, батько [14], за якими виокремлюють три рівні читацького сприйняття тексту: 1) читач-дитина; 2) читач-герой; 3) читач-автор [85, с. 47]. Читач-дитина повністю довіряє авторові п'єси, не сумнівається, не сприймає недомовленості й натяків. Читач-герой ідентифікує себе з одним з дійових осіб і переймає на себе його комунікативну партію. Читач-автор здатний визначити художньо-естетичну значущість драматургічного твору, вступити із драматургом у диспут, розширити уявний світ п'єси силою своєї фантазії.

Зважаючи на модулі сприйняття тексту, наведені В. З. Дем'янковим у статті «Традиційне й креативне в адресації дискурсу» [31], досліджений матеріал дає змогу виокремити в межах стратегії інтерпретації читача п'єси такі комунікативні тактики: тактика **гіпотетичної інтерпретації**, тактика **емпатії**, тактика **побудови уявного світу**, тактика **пошуку істинного смислу**, тактика **вибору тональності сприйняття твору**, тактика **відторгнення**. Успіх цієї комунікативної стратегії залежить від двох чинників: комунікативної компетенції читача та активного використання особистісних духовних ресурсів.

**1. Тактика гіпотетичної інтерпретації** пов'язана зі стратегічним характером сприйняття тексту в умовах неповної інформації і є основою процесу гіпотетичної інтерпретації [30, с. 270]. Читач, не маючи достатніх знань, починає висувати гіпотези й будувати прогнози щодо розвитку сюжету й оцінки подій і персонажів у драматургічному тексті задовго до кінця читання п'єси. Під час прочитання п'єси й отримання додаткової інформації одні гіпотези змінюють інші, певні гіпотези не підтверджуються й не виправдовують читацьких очікувань. Читач починає застосовувати цю тактику відразу після ознайомлення з назвою п'єси. Найпрозорішими щодо гіпотез є заголовки, пов'язані з героями, зазвичай головними. Назви, що дублюють антропоніми головних персонажів (наприклад, І. Канівець «Софія

Потоцька», О. Мінгальов «Мунк», О. Денисенко «Оксана») або дають їм соціальну чи особистісну характеристику (В. Сердюк «Сестра милосердна», Є. Кононенко «Мужчина за викликом», Я. Верещак «Уніформіст») зорієнтовують читача в правильному напрямі, акцентуючи увагу на важливій для автора дійовій особі. Заголовки, що повідомляють про ту чи ту подію, також виправдовують очікування читача й підтверджують його гіпотези (наприклад, Неда Неждана «Угода з ангелом», О. Тарасова «Шалений день в агенції «Бджілка», О. Росич «Останній забій»). Більшу кількість імовірних інтерпретацій мають заголовки, які вказують на предмет чи явище, що відіграє ключову роль у розвитку сюжетної лінії п'єси (наприклад, Н. Бондаренко «Хризантема кольору неба», Б. Жолдак «Жетон», Н. Симчич «Корінь троянди»). Полісемантичні лексеми в структурі заголовка ще більше розширюють коло можливих гіпотез щодо сюжету й проблематики п'єси. Наприклад, назва п'єси Є. Марковського «Партія» може викликати в читача різні асоціації щодо подальших подій, умотивовані одним зі значень багатозначного слова: «1. Політична організація, яка виражає інтереси суспільного класу або його прошарку, захищає його інтереси і керує ним у досягненні певних цілей та ідеалів. 2. Група осіб, об'єднаних спільністю яких-небудь політичних і економічних інтересів, за які вони борються, що може виникнути як опозиція всередині більшого угруповання, в середовищі представників одного класу. 3. Група осіб, об'єднаних спільною метою (звичайно для певної роботи, зв'язаної з переїздами); загін. 4. Певна, звичайно значна кількість яких-небудь предметів, товарів, зібраних для відправлення, продажу і т. ін. 5. Частина багатоголосного музичного твору, виконувана одним співаком або одним інструментом. 6. Гра (в шахи, карти і т. ін.) 7. Про одруження або заміжжя, а також про людину, що бере або взяла шлюб, з точки зору її прийнятності, придатності як дружини» [21, с. 707–708]. Серед усіх імовірних гіпотез читача, викликаних заголовком, після отримання нової інформації з тексту п'єси підтверджується лише асоціація, пов'язана з першим значенням лексеми «партія».

Найширше поле для висування гіпотез становлять епатажні назви. Оригінальні заголовки (наприклад, О. Барліг «Дерева спізнюються на автобус», В. Сердюк, Т. Киценко «Бал Бетменів», Л. Паріс «Я. Сіріус. Кентавр») ускладнюють читачеві вибір правильної гіпотези. Читач, створюючи власні припущення щодо можливого сюжету п'єси з епатажною назвою, вибудовує цілу ієрархію гіпотез (від найнеочікуваніших до стереотипних), з яких під час прочитання твору залишається лише одна. Моделюючи ту чи ту гіпотезу, читач покладається не лише на інформацію, узятую із драматургійного тексту, а й на власний досвід, уподобання, сприйняття навколишнього світу. Спрогнозувати напрям розвитку гіпотетичної інтерпретації п'єси читачем неможливо, оскільки це зумовлено багатьма екстралінгвальними чинниками й пов'язано з конкретною особистістю кожного читача. Утім, активним застосуванням тактики гіпотетичної інтерпретації вирізняється програмований і мотивований читачі. Спонтанний читач, стикнувшись з незрозумілим заголовком або браком інформації, може відмовитися від власних передбачень подальшого розвитку сюжетної лінії п'єси.

Тактика гіпотетичної інтерпретації супроводжує читача від початку п'єси до самого кінця й може стосуватися оцінки персонажів за переліком дійових осіб до отримання інформації із самого тексту, розвитку сюжетної лінії драми, сприйняття тих чи тих символічних деталей декорації тощо. Зауважимо, що підтвердження правильності гіпотези викликає позитивні емоції в читача й покращує загальне враження від драматургійного твору.

**2. Тактика емпатії** спрямовує адресата на пошук дійової особи в п'єсі, яка може сподобатися читачеві, викликати схвалення, навіть бути ототожненою із читачем. У цьому разі комунікативну діяльність персонажа проєктують на читача, який сприймає репліки як власні й повністю поділяє думки і вчинки дійової особи. До такої тактики вдається переважно спонтанний читач, уособлюючи себе в позитивному герої. Розраховуючи на залучення тактики емпатії читачем, драматург надає реплікам свого

позитивного персонажа ідейної й прагматичної значущості. Прикладом такого героя є *Сава* – студент медичного інституту, який працює санітаром, з п'єси К. Солов'єнка «Що вам до вподоби?». Маючи за основну ідею твору ствердження вітальності й оптимістичного світобачення, комунікативна партія *Сави* постійно програмує читача на позитивне й добре ставлення до життя та людей. Наприклад:

1. *Журналіст. Зараз владі плювати й людям плювати. Нікому не потрібен.*

*Сава. Людей не варто узагальнювати: плювати не всім. І потім, собі потрібен і поколінню своєму... невисказаному* (Солов'єнко, 93, с. 122).

2. *Сава. Ви видужаєте. Передумов – немає... І потім, кажуть: «Помирати зібрався, а жито сій». Захочете – і напишете, устигнете. Чи розмова ця – пусті слова? Щоб не мовчки. Вправа в красномовстві перед сном?* (Солов'єнко, 93, с. 121).

3. *Сава* (жінці про померлого чоловіка. – *В. К.*). *Він завжди з вами. Поки ви живі та його пам'ятаєте, він – живий. Щоб він жив, вам треба жити якомога довше... Вам потрібно жити для нього* (Солов'єнко, 93, с. 120).

Виявлення тактики емпатії полягає в повній «довірі» читача до життєвої позиції героя, що полегшує драматургові здійснення впливу на реципієнта драматургійного твору.

**3. Тактика побудови уявного світу** відбита у відтворенні читачем свого варіанта «квазіреальності» певного драматургійного твору, яку потрактуємо, услід за І. Колегаєвою, як замкнений універсум, організований за своїми внутрішніми законами, що є фрагментом об'єктивної реальності, відбитої в індивідуальній свідомості творчої особистості [46, с. 33]. Дотичність «культурних горизонтів» автора й реципієнта драматургійного тексту зумовлюють успішне використання цієї тактики. Наприклад, у п'єсі А. Вишневського «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше» уявний світ може правильно побудувати лише уважний читач, який

звертає увагу на деталі. У драмі діють два персонажі – двоє закоханих (*II* (*Він*) і *I* (*Вона*)). Насправді з двох живий лише *II*, оскільки *I* загинула на його очах в автокатастрофі, однак текст п'єси побудований на постійних діалогах двох героїв, що ускладнює формування уявного світу п'єси. Крім того, імпліцитна інформація щодо смерті героїні відсутня в тексті загалом: автор дуже фрагментарно повідомляє про смерть героїні, не використовує лексеми «смерть», «загинула», «мертва». Утім, уважний читач, помічаючи натяки драматурга, розуміє, що *II* говорить не із живою людиною, а із зображенням на екрані. Наприклад, про автокатастрофу читач здогадується з репліки героя «в сторону» між паралельним діалогом дійових осіб у ліжку:

*I. Я все-таки – бездара.*

*II. Коли вона вже навчиться?*

*I. Я зараз його вкушу. Боляче.*

*У висвітленому колі.*

*II. Можливо, аби я не кричав, – усе було б інакше. Аби вона не обернулася... Пройшла б далі. На інший бік (йде у бік ліжка у темряві).*

*II. Все, вже не можу. Буду закінчувати. Хоч би разом...*

*I. Ага, ось і це... Ой... Ну... Все...*

*II. Все... (Вишневецький, 97, с. 34).*

Увагу читача посилює порушення зміни комунікативних ролей дійових осіб і відхід від теми розмови. Отже, застосовуючи тактику побудови уявного світу, читач успішно відтворює вигаданий світ, оприявлений через драматургійний текст.

**4. Тактика пошуку істинного смислу** полягає в адекватному сприйнятті інформації в драматургійному творі. Сама природа художнього твору уможливорює різний ступінь повноти й експліцитності подання потрібної інформації, створення ситуації недомовленості. У цьому разі комунікативним завданням читача є пошук істинного смислу, закладеного автором у запропонований мовленнєвий матеріал. Проілюструємо застосування цієї тактики на конкретному прикладі. У п'єсі О. Барліга

«Дерева спізнюються на автобус» назва твору зовсім не пов'язана із сюжетом. Зауважимо, що застосовувана читачем після знайомства з назвою драми стратегія гіпотетичної інтерпретації не спрацьовує й текст не підтверджує жодну з висуваних читацьких гіпотез. Це доводить й опитування студентів і викладачів факультету української й іноземної філології ДНУ імені Олеся Гончара (386 респондентів), які мали дати відповідь на питання «Про що йдеться, на Вашу думку, у цій п'єсі?». Варіативність відповідей була досить широкою. Найпоширенішими серед них були такі: «п'єса про велике місто», «про натовп без власної думки», «про кохання», «про природну катастрофу», «про людей, заклопотаних роботою», «не знаю», «про казкове місце, де люди діють як дерева, а дерева як люди», «про якусь трагедію», «про психіатричну лікарню», «про службовий роман», «урбаністична п'єса». Отримуючи нову інформацію із драматургійного тексту, читач залучає тактику пошуку істинного смислу, намагається виявити зв'язок заголовка із самою п'єсою, що насправді присвячена життю молодого режисера, якому замовляють написати п'єсу про Голодомор. У межах цієї теми розвивається сюжетна лінія зі сном одного з персонажів, у якому проведено химерний конкурс на «найкращу» родинну трагедію, пов'язану з Голодомором. Один з конкурсантів розповідає про власний сон:

*Якось мені наснився сон: всі дерева, як одне, дістали зі своїх скрон скрипки, валторни, арфи й заграли найпрекраснішу мелодію, яку я тільки чув у своєму житті. Я почав аплодувати їм і побачив, що в мене замість рук гілки. Спершу я зрадів, що теж став деревом, але, роззирнувшись, помітив – я лише куц деревина... І тут сталося найстрашніше: на галявину виїхав яскраво-червоний автобус. З нього вийшов немолодий імпазантний конференсьє і сказав: «Нумо, сідайте! Нас запрошено виступати у La Scala, Даніель Баренбойм вже чекає на нас!». Дерева заметушилися, почали пакувати валізи: краватки, фраки, сорочки, чорні лискучі черевики, й коли вже зібралися сідати в автобус, то не змогли вирвати коріння з землі. І тут я відчув, яке це щастя бути куцем... (Барліг, 36, с. 138).*

Цю репліку, важливу для розуміння назви п'єси й твору загалом, читачі можуть сприймати й трактувати по-різному залежно від особистісних рис та комунікативної компетенції. Частина реципієнтів може зрозуміти текст як відхилення від основного сюжету у формі казкової персоніфікації, не пов'язаної з іншим драматургічним текстом. Інші читачі, у яких модель сприйняття прочитаного орієнтована на філософське потрактування, зрозуміють, що ці *дерева*, «врощені» в текст п'єси, є символами родової спільноти українців, генетично споріднених єдиним культурно-етнічним корінням, а *кущ* є уособленням сучасності з її кон'юнктурним інтересом до проблеми Голодомору, з її духовними мутаціями та вродженим цинізмом. У цьому разі тактика пошуку істинного смислу є найважливішою тактикою читача в процесі драматургічної комунікації.

**5. Тактика вибору тональності сприйняття твору** вмотивована художньою, естетичною та інформаційною цінністю драматургічного твору. Використання цієї комунікативної тактики залежить від комунікативної компетенції конкретного читача. Позитивно налаштованою тональністю сприйняття твору характеризуватимуться п'єси, що мають художню цінність, і в тексті яких вербалізована коректна комунікативна діяльність автора й персонажів, а також відсутні антиестетичні компоненти. Такими є, наприклад, драматургічні твори А. Багряної «Пригости мене горіхами», Я. Верещака «Уніформіст», В. Герасимчука «Цикута для Сократа», Т. Іващенко «Замовляю любов», Неди Нежданої «Мільйон парашутиків» та ін. Наявність у текстах інвективної лексики зумовлює негативну тональність сприйняття п'єси читачем. Прикладами можуть стати драми Д. Левицького «Синій бус», А. Бондаренка «Зустріч одногрупників», С. Брама «Свиняча печінка» та ін. Негативну тональність сприйняття твору може спричинювати також надмірне використання в мовній тканині твору суржикових і просторічних елементів, що демонструють тексти А. Бондаренка «Літній сум», А. Млояна «Сімейні люди», В. Пікіної «Бісові круги», О. Росича «Останній забій» та ін. Наприклад:

*Баба з візком (з сарказмом). Да-а, повезло тобі... Діточок нарожаєте – звіть у гості.*

*Ірина. Ну все (продирається до Баби з візком, але її стримують). Пропустіть! Корова стара! Я тобі голову твою стару так натовчу, що собаки не захочуть! Пропустіть! Падлюка!*

*Баба з візком (нервово, проходячи все далі і далі в салон). О-ой! Ой! Люди добрі! Шо ж я такого сказала? Психована якась. Слова доброго не почувеш... до діда свого не повернуся... в село своє рідне (дістає таблетки, ковтає) – вб'є і не моргне!*

*Ірина (заспокоюючись). Та шо тебе вбивати, село, ти й так скоро здохнеш.*

*Баба з візком. А ти шо, городська? Мавпа. Дивись, щоб попереду не винесли... (Млоян, 72).*

**6. Тактика відторгнення** постає граничним виявом тактики вибору негативної тональності сприйняття п'єси. Під час інтерпретації тексту важливо зважати на те, що поряд з мовними знаннями значущими є знання учасників комунікації про світ, їхнє світосприйняття, інтереси, упередження й ціннісні орієнтири [1, с. 96]. У цьому разі успішність комунікації залежить від збігу авторського й читачького бачення та пізнання дійсності через посередництво драматургійного тексту. Читач, виявляючи в тексті драми елементи, що не відповідають його внутрішній картині світу, може або відмовитися від подальшого читання п'єси, або після прочитання тексту категорично не сприйняти будь-яку інформацію із драматургійного твору. Тактика відторгнення може бути зумовлена несприйняттям змістових або стильових домінант драми. Прикладом відторгнення стильових домінант п'єси є упереджене читачьке сприймання інвективної лексики в структурі драматургійного тексту. Тактика епатажу, якою мотивуються автори, використовуючи лайливі слова в п'єсах, може замість того, щоб зацікавити, викликати в читача агресію й подальше несприйняття твору загалом. Засилля інвективної лексики постає в п'єсах Л. Подерв'янського «Іржик», «Утопія»,



«Павлік Морозов», Т. Киценко «Бал Бетменів», Є. Марковського «Партія», В. Пікіної «Бісові круги», Д. Гуменного «Село. Еволюція (8 поверх)» та ін. Зауважимо, що мова п'єс, у яких драматурги вільно використовують інвективи, водночас є виявом розмовної позалітературної мови чи навіть суржикового мовлення. Наприклад:

*Савка (чуха потилицю). П\*\*\*, н\*\*\* (тут і далі ретушування наше. – В. К.).*

*Ахванасій. А тепер що робить будемо?*

*Савка (шуткує). А будемо х\*\*\* зруші збивать.*

*Ахванасій. От погуляли ми сьогодні! Особенно я ржав, коли ви тьолок п\*\*\*. Ото п\*\*\*! (Подерв'янський, 82, с. 8).*

Не готовий до такої комунікації, читач може відмовитися від подальшого пізнання драматургійного тексту. У цьому разі варто говорити про комунікативний саботаж читача, що спричинює завершення зовнішнього драматургійного діалогу. Найчастіше тактику відторгнення застосовують спонтанні читачі.

Несприйняття змістових домінант драми може бути також спричинене суперечністю в пресупозиціях та аксіологічних пріоритетах автора й читача. Зазвичай такі суперечності з автором виникають у читача драми абсурду. Наприклад, адресат, який не визнає світу абсурду, не зможе інтерпретувати й прийняти діалог персонажів п'єси В. Кожелянка і В. Сердюка «Лізикава», у якому відбитий алогізм вчинків героїв:

*Жінка. Ми Його били...*

*Чоловік. Хто «ми»?*

*Жінка. Ми, ти і я. Ми Його били, шмагали, копали ногами, самі не знаючи за що, перетворили все тіло Дитини на синці, накінець ми дійшли до вищої витонченості: в холод, у мороз зачиняли Дитину на всю ніч у відхожому місці, дачному туалеті, що не опалювався, і за те, що Воно не просилось вночі, я і тепер впевнена, що п'ятирічна дитина, яка спить своїм ангельським сном, вже може в ці літа навчитись проситися, – за це ми*

*обмазували все обличчя Дитини калом, змушували їсти цей кал і це я, мама – змушувала! І ця мама могла спати, коли вночі чути було стогони бідної Дитини, закритої в нехорошому місці (Кожелянко, Сердюк, 98, с. 180).*

Характерна для абсурдистського театру гротескна демонстрація ірраціональності людського буття й заперечення загальнолюдських цінностей, зокрема безумовної батьківської любові до дитини, може спричинити реалізацію комунікативної тактики відторгнення читачем через гостру суперечність між власними пресупозиціями й цінностями та уявним світом абсурдистської п'єси.

**II. Друга читацька комунікативна стратегія – це стратегія накопичення знань, яку відбито в тактиці співвідношення отриманої інформації із власними знаннями.** Читання драматургічного тексту завжди мотивоване бажанням отримати нові знання, що може полягати в «сприйнятті зовсім не знайомого стилю, інформаційного світу, тематичного спектра» [24, с. 181]. Утім, цю стратегію не завжди можна вдало зреалізувати. Наприклад, побутові діалоги в п'єсі О. Артеменко «Пасха» є малоінформативними для читача, і стратегія накопичення знань має мінімальний ефект:

*Ніч. Церква. На Великдень люди зійшлися святити їжу, розставили кошики, запалили свічки, чекають на батюшку.*

*Бабця. А що це у Вас? Ковбаска?*

*Жінка. Угу.*

*Бабця. Мабуть, домашня, запах гарний йде! Самі готували чи придбали у магазині?*

*Жінка. Сама.*

*Бабця. Можна я понюхаю.*

*Жінка. Як це понюхаєте? Це ж моя ковбаса.*

*Бабця. Ну я визначу інгредієнти на запах і собі вдома приготую. Дуже вона мені подобається. Будь ласка!*

*Жінка. Бабусю, он дивіться, вже батюшка йде.*

*Бабця. Та я встигну.*

*Жінка. Ой, нате! Дістали Ви мене.*

*Бабця. Божественний запах!.. А на смак така сама, як і на запах?*

*Жінка. Не знаю, бабцю, хочу посвятити, а вже вдома спробую.*

*Бабця. А може ви мені шматочок відломите? Я тільки скуштую. А то раптом приготую вдома, а вона мені не сподобається? Ну, малесенький (Артеменко, 6).*

Особливо значущими для реалізації стратегії накопичення знань є безпосередні авторські зноски й коментарі, що дають змогу читачеві отримати нову інформацію, яка сприятиме ефективній драматургійній комунікації. Наприклад, п'єсу В. Маковій «Буна» завершує словник діалектизмів, на читачьке знання яких авторка не розраховує:

*Словник: Адиво – там*

*Верітки – доріжки*

*Горші – чашка*

*Джерга – ковдра з овечої шерсті*

*Їмлені – банки з молоком, у яких «зловилася» сметана*

*Кридениц – кухонна шафа*

*Маглавіце – убога, недороблена*

*Мухариці – мурахи*

*Путня – відро (Маковій, 61).*

Схожу «порцію» нової інформації для читача експліцитно подає й Неда Неждана в п'єсі «Химерна Мессаліна», наводячи в ремарці тлумачення лексеми «лупанар»: *Лупанар – оселя повій, аналог до будинку розпусти (від римської назви повій «лупе» – вовчиця) (Неждана, 74, с. 73).*

Отже, стратегія накопичення нових знань, яку застосовує читач, може мати високий і низький ступінь реалізації, що залежить від ідейно-тематичного наповнення драматичних діалогів сучасної п'єси та індивідуального рівня читачької освіченості.

**III. Стратегія сугестії** полягає у впливі читача на автора п'єси

й відрізняється від двох попередніх тим, що цей вплив здійснює «вся маса читачів», а не окремішній реципієнт драматургічного твору [24, с. 182]. Сучасні українські драматурги мають змогу отримати безпосередню й опосередковану реакцію читачів на п'єсу на численних фестивалях (наприклад, щорічний фестиваль сучасної драматургії «Драма.UA» (Львів, 2013–2015), фестиваль «Врятуй драму» (Львів, 2007), вечорах сценічного читання п'єс (наприклад, драматургічна лабораторія «Тиждень актуальної п'єси» (Київ, 2011–2013), майстер-класах (наприклад, робітня Павла Ар'є), інтернет-форумах (наприклад, ukrdrama.at.ua), під час звернення читача до автора в електронному листуванні. У цьому разі драматург, узагальнюючи компетентні й некомпетентні, конструктивні й неконструктивні, доброзичливі й негативні відгуки на власну п'єсу, може брати їх до уваги за умови подальшого написання драматургічних творів. У разі пасивного реагування на п'єсу все одно думка кожного реципієнта входить до загального простору читацької оцінки п'єси, що впливає на подальшу комунікацію автора й читача, заохочуючи позитивною оцінкою першого до написання, а другого – до прочитання нового драматургічного твору.

Отже, читач у процесі опосередкованого спілкування із сучасним драматургом через текст п'єси може керуватися трьома комунікативними стратегіями, застосування яких впливає на успішність цього спілкування.

## **Висновки до розділу 2**

Стратегічний потенціал драматургічного дискурсу зумовлений його структуруванням двома рівнями комунікації. Драматург обирає оптимальні стратегії для досягнення загальної інтенції. Внутрішня комунікація демонструє опозицію кооперативні / конфронтативні стратегії. Зовнішня комунікація унаочнює основну авторську стратегію сугестії й допоміжні (прагматичні, діалогові, риторичні) стратегії. Через відсутність змоги прямого впливу на читача авторські стратегії, вербалізовані лише

в паратекстових елементах (заголовках, епіграфах, присвятах, прологах, епілогах, списках дійових осіб, ремарках, псевдонімах, постскриптумах), вирізняються специфікою й підвищеною значущістю.

Важливим компонентом, що унаочнює стратегії драматурга в безпосередньому діалозі із читачем, є заголовки. За змістовою характеристикою заголовки репрезентовано сімома групами, поданими за спадною частотністю: назви, що зазначають ту чи ту подію в п'єсі; епатажні заголовки; заголовки, пов'язані з місцем дії; назви, що вказують на значущі для сюжету п'єси конкретний предмет чи явище; назви, що подають будь-яку характеристику героїв; заголовки, що містять антропоніми; заголовки, що визначають час дії в п'єсі. Репрезентатором авторської стратегії сугестії є жанровизначальні підзаголовки, які класифікуємо на шість груп: традиційні, традиційні з оригінальним конкретизатором, застарілі, контамінаційні, авторські й підзаголовки-суперечності. Перелік дійових осіб як вияв авторської комунікативної діяльності вербалізує найчастіше тактики створення суперечностей, епатажу й прогнозування. За ступенем деталізації авторського опису персонажів і прагматичним потенціалом виокремлюємо мінімізовані, лаконічні й деталізовані списки драматургійних героїв. Важливим елементом комунікативної партії автора постають ремарки, що за комунікативним спрямуванням класифікуємо на діалогізовані (репрезентативи й дескриптиви) та монологізовані (непоширені, поширені й белетризовані). Факультативним складником авторської комунікативної партії є епіграф, використання якого спрямоване зазвичай на реалізацію тактики прогнозування. Спорадичними, але значущими засобами авторської комунікативної партії є присвята, пролог й епілог, а також постскриптум й авторський псевдонім.

Ураховуючи всі наявні в сучасних п'єсах складники прямої авторської комунікативної діяльності, пропонуємо такі моделі комунікативної партії сучасних українських драматургів, як мінімізована, стандартна, розгорнута, максимізована. У межах паратекстових компонентів сучасної драми

драматург реалізує основну комунікативну стратегію сугестії й допоміжні прагматичні (формування емоційного настрою, формування естетичної уваги, самопрезентація), діалогові (контроль над темою й ініціативою) і риторичні (привертання уваги) стратегії, використовуючи тактики опертя на факт, інтригування, посилення на авторитет, патетизації, епатажу, створення суперечностей, авторського авторитету, виходу за межі канону, прогнозування, інтимізації, залучення до драматургічного дійства, загравання.

Драматургічний текст має подвійну адресацію, виражену в паратекстових елементах п'єси, реципієнтами яких є глядач і постановник. Зокрема, ремарки адресовані постановнику, характеризує структурним спрощенням, чіткістю, наявністю театральної термінології. Нівелювання адресації постановникові викликає ускладнення синтаксичної організації ремарок, у яких подекуди фіксуємо експліцитне залучення читача до театального дійства.

Залежно від рівня розвиненості структури мовної особистості читача та його комунікативних інтенцій класифікуємо потенційних читачів сучасної української драми на спонтанних, програмованих і мотивованих. Імовірний читач як активний споживач інформації, може виявляти такі читацькі стратегії: інтерпретації (тактики гіпотетичної інтерпертації, емпатії, побудови уявного світу, пошуку істинного смислу, вибору тональності сприйняття твору, відторгнення), накопичення знань (тактика співвідношення отриманої інформації із власними знаннями) і сугестії.



13. Беянин В. П. Психолінгвістическіе аспекты художественного текста. – Москва : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1988. – 120 с.
14. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. – Санкт-Петербург : Лениздат, 1992. – 400 с.
15. Белова А. Д. Комунікативні стратегії і тактики: проблеми систематики // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. – Київ : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2004. – С. 11–16.
16. Божко Г. П. Речевые тактики в репертуаре русской языковой личности (на материале коммуникативной ситуации «примирение») : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.02 «Русский язык». – Киев, 2003. – 16 с.
17. Борисова И. Н. Дискурсивные стратегии в разговорном диалоге // Русская разговорная речь как явление городской культуры. – Екатеринбург : Урал. гос. ун-т, 1996. – С. 21–48.
18. Борисова И. Н. Русский разговорный диалог: структура и динамика. – Москва : ЛИБРОКОМ, 2009. – 320 с.
19. Бурбело В. Б. Художній дискурс в історії французької мови та культури ІХ–XVIII ст. : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.05 «Романські мови». – Київ, 1999. – 32 с.
20. Вахтель Н. М. Семантико-когнитивные особенности современного коммуникативного процесса «автор – читатель» // Семантико-когнитивные исследования. – Воронеж : Истоки, 2010. – Вып. 1. – С. 66–72.
21. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і головн. ред. В. Т. Бусел. – Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2002. – 1440 с.
22. Виноградов В. В. О теории художественной речи. – Москва : Высш. шк., 1971. – 240 с.
23. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – Москва : КомКнига, 2006. – 144 с.
24. Голованева М. А. Коммуникативно-когнитивное пространство драмы (на материале русских пьес 1980–2000 годов). – Астрахань : ИД



«Астраханский университет», 2011. – 255 с.

25. Горелов И. Н., Седов К. Ф. Основы психолингвистики. – Москва : Лабиринт, 1997. – 224 с.

26. Горшкова К. А., Шевченко Н. Г. Роль заглавия-аллюзии в реализации категории интертекстуальности в художественном тексте // Вісник Харків. нац. ун-ту. Серія «Романо-германська філологія». – 2005. – № 667. – С. 175–178.

27. Горюнова М. М. Функції діалогу й авторської ремарки в жанрі німецькомовної драми ХХ ст. // Науковий вісник Східноєвропейського нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Серія «Філологічні науки». – Луцьк, 2013. – № 19. – С. 140–143.

28. Грищенко А. П. Прикметник у структурі словосполучення і речення // Українська мова і література в школі. – 1986. – № 7. – С. 39–46.

29. Дацюк С. Коммуникативные стратегии [Електронний ресурс]. – URL: [http://www.uis.kiev.ua/xyz/discussion/communicative\\_strategy.html](http://www.uis.kiev.ua/xyz/discussion/communicative_strategy.html) (дата звернення: 07.09.2014).

30. Дейк Т. А. ван, Кинч В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. – Москва : Прогресс, 1988. – Вып. 23. Когнитивные аспекты языка. – С. 259–336.

31. Демьянков В. З. Лингвистическая интерпретация текста: универсальные и национальные (идиоэтнические стратегии) // Язык и культура: факты и ценности. – Москва : Языки славянской культуры, 2001. – С. 309–323.

32. Демьянков В. З. Традиционное и креативное в адресации дискурса // Логический анализ языка. Адресация дискурса / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – Москва : Индрик, 2012. – С. 41–49.

33. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.

34. Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии ХХ века. – Самара : Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.

35. Зайцева И. П. Поэтика современного драматургического дискурса. – Луганск : Альма-матер, 2007. – 332 с.
36. Зірка В. В. Мовна парадигма маніпулятивної гри в рекламі : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.02 «Російська мова». – Київ, 2005. – 32 с.
37. Изер В. Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание [Электронный ресурс] // Академические тетради. – Москва, 1999. – Вып. 6. – С. 59–96. – URL: <http://www.independent-academy.net/science/library/iser.html> (дата звернення: 07.09.2014).
38. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм [Электронный ресурс]. – Москва : Интрада, 1996. – URL: <http://www.nietzsche.ru/influence/philosophie/iliin/?curPos=11> (дата звернення: 04.09.2014).
39. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. – Москва : INTRADA, 2001. – 384 с.
40. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. – Москва : Едиториал УРСС, 2002. – 284 с.
41. Каменская О. Л. Текст и коммуникация. – Москва : Высш. шк., 1990. – 152 с.
42. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – Москва : Наука, 1987. – 264 с.
43. Кириллова Н. Н. Коммуникативные стратегии и тактики с позиции нравственных категорий // Вестник НГТУ им. Р. Е. Алексеева. Серия «Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии». – 2012. – Вып. 1. – С. 26–33.
44. Клюев Е. В. Речевая коммуникация. Успешность речевого общения. – Москва : РИПОЛ КЛАССИК, 2002. – 320 с.
45. Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04

«Германские языки». – Москва, 1986. – 18 с.

46. Колегаева И. Текст как единица научной и художественной коммуникации. – Одесса : ОГУ им. И. И. Мечникова, 1991. – 121 с.

47. Комаров С. А. Языковые стратегии русской драмы (введение в экографию) // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы X Всерос. науч. конф. – Екатеринбург, 2012. – Т. 1. – С. 89–93.

48. Константинова Е. Драматург в законе. Неда Неждана об актуальности театральной реформы [Электронный ресурс] // ZN UA. – 12 марта 2010. – URL: [http://gazeta.zn.ua/CULTURE/dramaturg\\_v\\_zakone\\_neda\\_nezhdana\\_ob\\_aktualnosti\\_teatralnoy\\_reformy.html](http://gazeta.zn.ua/CULTURE/dramaturg_v_zakone_neda_nezhdana_ob_aktualnosti_teatralnoy_reformy.html) (дата звернення: 01.08.2013).

49. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.

50. Коробова Л. А. О семантике газетного заголовка // Иностранная филология. – Алма-Ата : Изд-во КазГУ, 1975. – Вып. 6. – С. 77–84.

51. Корольова А. В. Типологія комунікативних стратегій мовленнєвої поведінки в ситуаціях конфлікту // Слов'янський вісник. Серія «Філологічні науки». – Рівне : РІСКСУ, 2006. – Вип. 6. – С. 119–122.

52. Корольова В. В. Авторська ремарка як компонент мовного простору сучасної української драми // Філологічні студії. – Кривий Ріг : КНУ, 2014. – Вип. 11. – С. 232–239.

53. Корольова В. В. Епіграф як засіб авторської комунікації в сучасному драматургійному дискурсі // Український смисл : наук. зб. – Дніпропетровськ : Ліра, 2014. – С. 141–149.

54. Корольова В. В. Комунікативні особливості сучасного драматургійного підзаголовка // Рідний край : альманах Полтав. нац. пед. ун-ту. – Полтава : Вид-во ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2014. – № 2 (31). – С. 124–126.

55. Корольова В. В. Репрезентація авторської позиції в заголовковому

комплексі сучасної української драми // *European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches, proceedings of the 12<sup>th</sup> International scientific conference*. – Stuttgart : ORT Publishing, 2014. – P. 130–134.

56. Корольова В. В. Статус заголовка в мовному просторі сучасної драми // *Вісник Дніпропетров. ун-ту. Серія «Мовознавство»*. – Дніпропетровськ : Роял-Принт, 2014. – № 11. – Т. 22. – С. 59–65.

57. Корольова В. В. Комунікативні стратегії сучасного українського драматурга // *Скарынаўскія традыцыі: гісторыя і сучаснасць : зборнік навуковых артыкулаў : у 2 ч. / рэдкал. : А. М. Ермакова (гал. рэд.)*. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2015. – Ч. 2. – С. 192–197.

58. Корольова В. В. Пролог у комунікативній системі драматургійного дискурсу // *Український смисл : наук. зб.* – Дніпропетровськ : ТОВ «Роял Принт», 2015. – С. 188–195.

59. Корольова В. В. Пряма мовленнєва партія автора в сучасній українській драмі абсурду // *Наукові записки. Серія: Філологія (мовознавство)*. – Вінниця : ТОВ «Фірма «Планер», 2015. – Вип. 21. – С. 265–269.

60. Корольова В. В. Список дійових осіб як вияв зовнішньої комунікації в сучасній українській п'єсі // *Наукові праці. Серія «Філологія. Мовознавство»*. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2015. – Вип. 240. – Т. 252. – С. 51–54.

61. Корольова В. В. Комунікативно-когнітивна типологія читача сучасної української драми // *Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики*. – Чернівці : ВД «Родовід», 2016. – Вип. 11–12. – Ч. 1. – С. 316–320.

62. Кубрякова Е. С. В поисках сущности языка : когнитивные исследования. – Москва : Знак, 2012. – 208 с.

63. Кубрякова Е. С., Александрова О. В. Драматургические произведения как особый объект дискурсивного анализа (к постановке проблемы) // *Известия РАН. Серия литературы и языка*. – 2008. – Т. 67. –

№ 4. – С. 3–10.

64. Кузьмина Н. А. Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста // Вестник Омского ун-та. – 1997. – Вып. 2. – С. 60–63.

65. Кусько К. Я. Лексико-синтаксические средства языковой характеристики персонажей в романах А. Шаррера : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». – Львов, 1969. – 32 с.

66. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. – Москва : Просвещение, 1988. – 192 с.

67. Литвиненко Н. П. Комунікативні стратегії і тактики в медичному дискурсі // Вісник Дніпропетров. ун-ту. Серія «Мовознавство». – 2009. – № 11. – Вип. 15. – Т. 3. – С. 72–80.

68. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. – 256 с.

69. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.

70. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с.

71. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – Москва : Искусство, 1970. – 384 с.

72. Лушникова Г. И. Интертекстуальность художественного произведения. – Кемерово : КемГУ, 1995. – 82 с.

73. Матвеева Г. Г., Ленец А. В., Петрова Е. И. Основы прагмалингвистики. – Москва : ФЛИНТА ; Наука, 2014. – 232 с.

74. Мацько Л. І., Мацько О. М. Риторика. – Київ : Вища шк., 2003. – 311 с.

75. Михайлова А. В., Труб В. М. К проблеме адекватности адресации дискурса // Логический анализ языка. Адресация дискурса / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – Москва : Индрик, 2012. – С. 94–109.

76. Мойсієнко А. Слово в системі Шевченкового тексту: поетика

декодування. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. – 255 с.

77. Морська Л. І. Сутність і класифікація комунікативних стратегій у професійному дискурсі // Наукові записки Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія «Філологічна». – 2012. – Вип. 29. – С. 11–14.

78. Мыркин В. Я. Язык – речь – контекст – смысл. – Архангельск : Изд-во Поморского междунар. пед. ун-та, 1994. – 95 с.

79. Олянич А. В. Презентационные стратегии в военно-политическом дискурсе // Вестник ВолГУ. Серия № 2. – 2003. – Вып. 3. – С. 121–128.

80. Попова І. С. Фундаментальні категорії метамови українського синтаксису (одиниця, зв'язок, модель). – Дніпропетровськ : Вид-во ДНУ, 2009. – 432 с.

81. Радевич-Винницький Я. Етикет і культура спілкування. – Київ : Знання, 2006. – 291 с.

82. Редько Н. А. Формирование жанра трагедии в английской драматургии на рубеже XIX–XX столетий // Вестник Красноярск. гос. ун-та : гуманитарные науки. – 2004. – Вып. 6. – С. 194–196.

83. Руснак Н., Струк І. Взаємодія вербальної та невербальної комунікації у драматичному тексті (на матеріалі п'єси Івана Синюка «Мужики») // Українська мова. – 2015. – № 2. – С. 100–110.

84. Салахова А. Г. Стратегия аргументации в религиозном интернет-дискурсе [Електронний ресурс] // Вестник Челябинск. гос. ун-та. Серия «Филология. Искусствоведение». – 2010. – № 34 (215). – С. 109–112. – URL: <http://www.lib.csu.ru/vch/215/023.pdf> (дата звернення: 07.09.2014).

85. Сапригіна Н. В. Рівні адресата у комунікації читача й автора художнього тексту // Вісник Одес. нац. ун-ту. – 2006. – Т. 11. – Вип. 11. Психологія. – С. 45–51.

86. Сафонова Н. М. Суб'єктивна модальність у діалозі та полілозі сучасної української драми (семантика та прагматика) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Донецьк, 2006. – 20 с.

87. Сахарный Л. В. Тексты-примитивы и закономерности их

порождения // Человеческий фактор в языке. Язык и порождение речи. – Москва : Наука, 1986. – С. 221–237.

88. Седов К. Ф. О природе художественного текста // АРТ. Альманах исследований по искусству. – Саратов : СГПИ, 1993. – Вып. 1. – С. 5–15.

89. Сінченко О. Комунікативні стратегії в теорії літератури: автор, текст, читач. – Київ : Логос, 2015. – 170 с.

90. Соловій Г. Р. Читач в українському літературно-критичному дискурсі першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 «Теорія літератури». – Київ, 2003. – 20 с.

91. Сорокина И. В. Информационный интерес и особенности его реализации в диалоге (на материале английского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». – Минск, 1994. – 22 с.

92. Стрелец Л. И. Мотив театральной игры в пьесах К. Скворцова: коммуникативный аспект [Электронный ресурс] // Вестник Челябинск. гос. ун-та. – Вып. 1. – 2015. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/motiv-teatralnoy-igry-v-piesah-k-skvortsova-kommunikativnyy-aspekt> (дата звернення: 08.09.2014).

93. Сухих С. А. Прагмалингвистическое измерение коммуникативного процесса : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 «Теория языка». – Краснодар, 1998. – 30 с.

94. Сысоев С. Коммуникативная система лирики А. С. Пушкина. – Москва : ЭКОН, 2001. – 132 с.

95. Труфанова И. В. Прагматика несобственно-прямой речи. – Москва : Прометей, 2000. – 569 с.

96. Тюпа В. И. Нарратив и другие регистры говорения [Электронный ресурс] // Narratorium : междисциплинарный журнал. – 2011. – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id2027584> (дата звернення: 14.10.2014).

97. Уманская М. Б. Контексты функционирования и средства выражения акциональных и модально-эмотивных авторских ремарок

в англоязычной драматургии : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». – Пятигорск, 2006. – 26 с.

98. Формановская Н. П. Коммуникативно-прагматические аспекты единиц общения. – Москва : Ин-т русского языка, 1998. – 291 с.

99. Хализев В. Е. Драма как род литературы. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1986. – 262 с.

100. Хватова М. Ю. Стилистические и семантико-синтаксические характеристики авторских ремарок французских драматических текстов XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05 «Романские языки». – Ленинград, 1989. – 16 с.

101. Храмченков А. Г. Эпиграф как особый вид цитации // Взаимодействие структурного и функционально-стилистического аспектов языка. – Минск : Изд-во БГУ, 1983. – С. 203–214.

102. Чистюхин И. Н. О драме и драматургии [Электронный ресурс]. – Москва : eBook, 2002. – 279 с. – URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/o-drame-i-dramaturgii-i-chistyukhin> (дата звернения: 08.09.2013).

103. Янко Т. Е. Коммуникативные стратегии русской речи. – Москва : Языки славянской культуры, 2001. – 382 с.

104. Bloom H. Deconstruction and criticism. – New York : Seabury Press ; Continuum Book, 1979. – 256 p.

105. Faerch C., Kasper G. Strategies in Interlanguage Communication [Электронный ресурс]. – New York : Longman, 1983. – 248 p. – URL: [http://www.academia.edu/1753975/Strategies\\_in\\_Interlanguage\\_Communication\\_C\\_Faerch\\_and\\_G\\_Kasper\\_Eds.\\_New\\_York\\_Long\\_man\\_1983.\\_Pp.\\_xxiv\\_248](http://www.academia.edu/1753975/Strategies_in_Interlanguage_Communication_C_Faerch_and_G_Kasper_Eds._New_York_Long_man_1983._Pp._xxiv_248) (дата звернения: 08.09.2014).

106. Fish S. E. Surprised By Sin. The Reader in Paradise Lost. – Harvard : Harvard University Press, 1998. – 361 p.

107. Harris Z. Discourse Analysis // Language. – 1952. – № 28. – P. 1–30.

108. Sadzińska E. Kategoria motta we współczesnym literaturoznawstwie // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria. – 2011. – № 4. – S. 131–141.



## РОЗДІЛ 3

### ВНУТРІШНЯ КОМУНІКАЦІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТУРГІЙНОГО ДИСКУРСУ

#### 3.1. Персонаж сучасної драми як мовна особистість

##### 3.1.1. Типологія мовних особистостей дійових осіб у сучасних українських п'єсах

Одним із центральних феноменів сучасної лінгвістики є феномен мовної особистості, що з кінця ХХ ст. стає значущим інтегративним поняттям філології. Появі терміна «мовна особистість» завдячуємо передусім науковим розвідкам В. В. Виноградова [28] та Й. Л. Вайсгербера [24]. Питанням мовної особистості присвячено дослідження багатьох лінгвістів (Г. І. Богіна [18], Ю. М. Караулова [57], В. В. Красних [82], В. І. Карасика [56], О. А. Семенюка [126], С. Я. Єрмоленко [46], Л. І. Мацько [97] та ін.), однак узагальненого визначення цього явища й досі немає. Мовною особистістю є людина як носій мови, тобто така, яка здатна до мовленнєвої діяльності [18, с. 1]. Мовну особистість трактують як сукупність здібностей і характеристик людини, що зумовлюють створення нею мовленнєвих текстів [57, с. 3]. Як мовну особистість тлумачать також національно-культурний прототип носія певної мови, базований на ціннісних пріоритетах та особливостях світосприйняття [33, с. 66]. У лексикографічних працях поняття «мовна особистість» трактують як іманентну ознаку особистості як «носія мови й комуніканта, що характеризує її мовну й комунікативну компетенцію та реалізацію їх у породженні, сприйнятті й інтерпретації вербальних повідомлень, текстів, а також в інтерактивній взаємодії дискурсу» [124, с. 370]; як «поєднання в особі мовця його мовної компетенції, прагнення до творчого самовираження, вільного, автоматичного здійснення різнобічної мовної діяльності» [76, с. 93]. Дослідники роблять

спробу звузити визначення «мовної особистості», доєднуючи до її парадигматичного ряду близькі поняття. В. В. Красних, зокрема, розмежовує мовну, мовленнєву, комунікативну особистості й людину-мовця [82, с. 12]. О. В. Пузирев вирізняє мовну, мисленнєву, мовленнєву й комунікативну особистості [116, с. 21].

Зважаючи на багатозначність і поліаспектність поняття «мовна особистість», що задекларовані в сучасних дослідженнях, і відволікаючись від дихотомії «мова – мовлення», оперуватимемо таким визначенням мовної особистості, яке запропонував Ф. С. Бацевич: **мовна особистість** – індивід, що «володіє сукупністю здатностей і характеристик, які зумовлюють створення й сприйняття ним текстів, що вирізняються рівнем структурно-мовної складності та глибиною й точністю відображення дійсності» [10, с. 188]. Сучасні мовознавці вивчають мовну особистість письменника (Т. І. Должикова [42], Т. А. Космеда [77]), політика (Л. Л. Славова [130]), студента (І. П. Дроздова [43]), перекладача (М. Л. Іваницька [54]) тощо.

Ю. М. Караулов, як уже було зазначено, структурує мовну особистість на три рівні: вербально-семантичний, лінгвокогнітивний, прагматичний [57, с. 37]. Вербально-семантичний рівень пов'язує з уявленнями людини про мову як систему, з кодуванням / декодуванням повідомлення. Одиниці лінгвокогнітивного рівня складають мовну картину світу, що відбиває певну ієрархію цінностей. Прагматичний рівень умотивовує до комунікативних потреб та інтересів індивіда, які визначають його мотиви й цілі. Мовознавці підкреслюють зв'язок поняття «мовна особистість» з такими дефініціями, як мовна компетенція, мовна свідомість, мовне існування, комунікативна поведінка. Наприклад, В. І. Карасик виділяє кілька компонентів мовної особистості: мовну здатність, комунікативну потребу, комунікативну компетенцію, мовну свідомість і мовленнєву поведінку [56, с. 98]. Однією з важливих ознак мовної особистості є мовна компетенція, яку Н. Хомський потрактовує як потенційне знання основних лінгвістичних категорій і здатність конструювати граматику [145, с. 15]. За Ю. Д. Апресяном,

складниками мовної компетенції є здатність до перефразування, здатність розрізняти омонімічні й знаходити синонімічні висловлення, а також відрізняти правильні висловлення від неправильних й обирати засоби відбиття думки, урахувавши специфіку комунікативної ситуації [3, с. 39].

Реконструкція мовної особистості передбачає аналіз створених нею текстів в аспекті використання в них системних засобів певної мови для відбиття навколишньої дійсності [57, с. 156]. У цьому разі текст або «мовленнєва продукція» становить один з імовірних засобів фіксації свідомості суб'єкта, його індивідуальної картини світу. Услід за Л. М. Чуриліною, вважаємо, що всіх суб'єктів літературної комунікації можна трактувати як мовну особистість – реальну (автор), потенційну (читач), фіктивну (персонаж) [149]. Мовну особистість персонажів досліджували Я. О. Бондаренко [20], Л. О. Науменко [102], В. А. Папіш [110] та ін.

Дійова особа драматургічного твору реалізує себе переважно через власну мовленнєву діяльність. Автор, мотивований специфікою драми як літературного роду, створює мовну особистість персонажа, спираючись лише на вербалізовану частину лексики свого героя, лише на ті слова, що вкладає в уста дійової особи. У цьому разі аналіз мовної особистості персонажа сучасної української драми ґрунтований загалом на текстових фрагментах, що репрезентують пряме й внутрішнє мовлення дійових осіб. Мовну особистість персонажа сформовано у своєрідній системі координат, заданій авторськими цінностями й особливостями сприйняття світу. Вона являє собою, з одного боку, носія певного стилю вербальної поведінки, а з іншого, узагальнений образ власника концептуальної й мовної картини світу певного суспільно-історичного періоду. За визначенням сучасних українців, мовна особистість, виступаючи умовою й продуктом культури, є системою, що постає в суспільстві й розвивається, ґрунтуючись на здатності вираження й закріплення соціальних відносин і взаємодій [38, с. 23]. Зауважимо, що сучасні п'єси мають надзвичайно широке коло

пропонованих соціальних типів героїв, які різняться своїми професійними, національними та іншими характеристиками. У межах досліджуваного матеріалу виокремлюємо дійових осіб за такими соціальними ознаками: **національність** (*українець, американець, єврей, італієць, німець, поляк, росіянин, чех* та ін.); **професія** (*актор, архітектор, боксер, будівельник, депутат, директор медіа-холдингу, журналіст, медсестра, міліціонер, офіціант, прибиральниця, продавець, проректор, редактор, рятувальник, секретар, таксист, тифлосурдопедагог, учитель, шахтар* та ін.); **вік** (від 5 років (О. Денисенко «Травень-вересень») до 76 років (О. Куманський «Тоталізатор»). Крім того, серед соціальних характеристик з'явилися нові, які раніше драматурги не виводили як основні ознаки, зазначаючи їх у переліку дійових осіб. Наприклад: *бомжуха* (Р. Кухарук «Портрет»), *спрацьований уркаган* (Л. Подерв'янський «Кацапи»), *представник богеми* (Т. Киценко «Бал Бетменів»), *кримінальний авторитет, вважає себе бізнесменом* (А. Косодій «Захопи мені облдержадміністрацію»). Підсумовуючи, зазначимо, що коло персонажів сучасної української драми ввібрало в себе майже всі соціальні типи, що дало змогу письменникам сконструювати різноманітні відносини між членами суспільства.

У драматургійному творі важливі концептуально-світоглядні функції виконує хронотоп, визначаючи ключові засади авторського мислення. Багато сучасних українських п'єс мають схожу загальну хронотопічну структуру, що відбиває сучасний або недавно минулий час в Україні (П. Ар'є «Слава героям», А. Багряна «Пригости мене горіхами», Я. Верещак «Уніформіст», А. Вишневський «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше», Т. Іващенко «Замовляю любов», Є. Марковський «Партія», С. Щученко «Зачаровані потвори» та ін.). Комунікативне середовище дійових осіб сучасної драми зазвичай обмежене побутовим спілкуванням, яке не потребує від співрозмовників статусно-представницької поведінки, що, своєю чергою, маскує мовну особистість. Утім, у ситуації емоційного напруження персонажі виказують свою внутрішню сутність, відбиваючи її у відповідних

мовних засобах. Наприклад, депресивну особистість героя п'єси В. Кожелянка і В. Сердюка «Лізкава» розкрито через самокритику й самоприниження:

*Чоловік. Думаєш я сильний? Фігня! Я – черепаха без панцира. Я тільки величезними зусиллями волі, хоча волі в мене теж нема, змушую себе виглядати життєрадісним і впевненим у собі* (Кожелянко, Сердюк, 98, с. 178).

Мовну особистість характеризує низка ознак, що є її домінантами і які визначають комунікативну поведінку. Ці домінанти вмотивовують наявність різноманітних типологій мовної особистості. Етнолінгвістичний аспект уможливорює виділення мовних особистостей-носіїв базової й маргінальної культур певного суспільства [56, с. 10]. В аспекті психолінгвістики, порівнюючи типи мовних особистостей і психотипи індивідів, виокремлюють субстанціональні, експонентні й інтенціональні типи [134, с. 17]. У соціолінгвістиці, зважаючи на статусні ознаки людини, протиставляють стандартну й нестандартну [129, с. 23], елітарну й просторічну [106, с. 114] мовні особистості. З позицій комунікативної лінгвістики й прагмалінгвістики, що зумовлюють межі нашого дослідження, можна виокремити типи мовної особистості за домінантною настановою щодо ставлення до учасників спілкування. Зокрема, К. Ф. Сєдов визначає в межах міжособистісного побутового спілкування **конфліктний, центрований і кооперативний** типи [123, с. 300]. З огляду на класифікацію К. Ф. Сєдова, пропонуємо докладну типологію мовної поведінки персонажа на підставі аналізу внутрішньої драматургійної комунікації.

1. **Конфліктний** тип поведінки демонструє настанову проти комунікативного партнера, умотивовану бажанням самоствердитися за рахунок спілкувальника, і поділяється на два підтипи: **конфліктно-агресивний** і **конфліктно-маніпуляторський**.

**Конфліктно-агресивний** підтип мовної поведінки характеризує

демонстрація одним або обома комунікантами відкритої чи прихованої негативної іллокуції (агресії). Наприклад:

*ЗоЛ. Обережно, дороженька, на поворотах!*

*ОСА. Йой, вже тремчу зі страху! То вам обережно, шановний! Вважайте, аби на повороті зубчики не повипадали. За зубчики, певно, багато дали?!*

*ЗоЛ. Гадюка! Чекай, розчавимо, сичати більше не будеш – жало на х\*\*\* вирвемо!*

*ОСА. Зубчики, зубчики не поламайте! Шкода буде – стільки золота!*  
(Гургула, 27, с. 105).

У цьому діалозі обидва персонажі постають конфліктними агресорами, які виявляють щодо партнера відкриту ворожість, викликану бажанням бачити в співрозмовникові негативну інтенцію.

**Конфліктно-маніпуляторський** підтип поведінки орієнтований на спілкування, під час якого принаймні один з комунікантів убачає в іншому об'єкт маніпуляції. Іллокутивною настановою мовної особистості цього підтипу є нав'язування своєї думки, перебільшення значущості власного життєвого досвіду. Маніпулятора під час комунікації вирізняють мовні маркери на зразок: *я вважаю, ти мусиш, я на твоєму місці*. Наприклад:

*Марахта. Завтра я ще поїду на базар куплю тобі золотий ланцюжок, перстень і кульчики, щоб ти щось мала, а то люди будуть обзирати. Твої дівки всі у золоті ходять.*

*Світлана. Я поїду з вами.*

*Марахта. Дома куча роботи.*

*Світлана. Я би подивилася.*

*Марахта. Ніколи мене не слухаєш. Ади сусід бив свою маму – хата, машина: все у нього згоріло, і з жінкою розійшовся, і діти пустив світом. Ти тепер маєш слухати і мене, і свого чоловіка* (Маковій, 36, с. 22).

Маніпулятор самостверджується, поставивши співрозмовника в цій конкретній ситуації на нижчу порівняно із собою статусну позицію.

2. **Центрований** тип мовної поведінки полягає в орієнтації комуніканта на себе за умови ігнорування партнера. Різновидами цього типу є **активно-центрований** і **пасивно-центрований**.

**Активно-центрований** підтип, як і конфліктно-маніпуляторський, ігнорує партнера, але не через відсутність поваги до нього, а через неспроможність сприймати погляди іншого співрозмовника. К. Ф. Сєдов зазначає, що «активний егоцентрик будує своє спілкування, як дитина, що грає в м'яч зі стінкою: ставить запитання і сам на нього відповідає, визначає тему розмови й сам її розвиває, не даючи комунікативному партнерові вставити слово, висловити свої міркування» [123, с. 304]. Наприклад:

*Петро. Сонечко, який я радий тебе бачити!*

*Ляля (заторохкотіла). Що з Іваном? Він справді живий? Як таке може бути? Що, просто вмерз у кригу? Ти щось можеш зробити? Можеш! Можеш! По очах бачу! (Танюк, 100).*

**Пасивно-центрований** підтип мовної поведінки вирізняє комунікація, у якій один з комунікантів неспроможний вийти за межі власного внутрішнього світу, що є наслідком дії психологічних захисних механізмів. Спілкування мовних особистостей такого підтипу спричинює численні комунікативні невдачі, особливо за умови, коли обидва партнери будують власне мовлення в межах пасивної центрації, наприклад:

*А. О! Послухай: днями я спіткнувся об мішок із горіхами!*

*Б. І знаю напевно, що вони не повертаються як люди, а лише як примари.*

*А. Такий собі тугий мішечок і – з горіхами всередині!*

*Б. Ті, що пішли від нас далеко, ніколи не повертаються сюди!*

*А. На рівному місці, ось тут!*

*Б. Сюди – ні. Здогадалися чому? Правильно, тому що там краще!*

*А. Мабуть, вчора... Так! Вчора знайшов! (Паріс, 94, с. 261).*

3. **Кооперативний** тип мовної поведінки характеризується пріоритетним спрямуванням на партнера комунікації й поділено на

**кооперативно-конформний** і **кооперативно-актуалізаторський** підтипи.

**Кооперативно-конформний** різновид мовної поведінки демонструє під час спілкування згоду з поглядами співрозмовника, навіть за рахунок пригнічення власної інтенції через небажання конфлікту й конфронтації.

Наприклад:

*Мати. Може зготувати тобі салатку?*

*Марія. Можеш зготувати мені салатку.*

*Мати. Я просто не знаю, що сказати.*

*Марія. От і мовчи.*

*Мати. Я збігаю по олію. Олії нема.*

*Марія. Збігай.*

*Мати. Я скоро повернуся.*

*Марія. Повертайся (Погребінська, 113, с. 412).*

**Кооперативно-актуалізаторський** підтип поведінки відбиває найвищий рівень комунікативної компетенції. Основною мотивацією в комунікації мовних особистостей цього підтипу стає, за визначенням К. Ф. Седова, бажання «викликати в собі неформальний інтерес до співрозмовника, налаштуватися на його «хвилю» [123, с. 307]. Наприклад:

*Журналіст. Віруючим перед смертю легко: вони потраплять у рай.*

*Сава. Сходіть у церкву, раптом допоможе.*

*Журналіст. Брехати? Та ще перед смертю?..*

*Сава. Самі пошукайте, що здатне дати вам душевну рівновагу.*

*Журналіст. О, брате, як ти заговорив! ... Я все життя працював зі словом. Я – журналіст, зараз на пенсії. Головні слова мною – не сказані...*

*Сава. Так говоріть, пишіть. Ви ж іще не померли.*

*Журналіст. А якщо запізно? Раптом завтра помру?*

*Сава. Ви видужаєте. Передумов – немає... І потім, кажуть: «Помирати зібрався, жито сій». Захочете – і напишете, устигнете (Солов'єнко, 93, с. 121).*

У цьому разі кооперативний актуалізатор (*Сава*), поважаючи погляди



іншого комуніканта, не обов'язково в усьому з ним погоджується як кооперативно-конформна мовна особистість, намагаючись, утім, правильно зрозуміти співрозмовника й сприйняти його життєву позицію.

У комунікативному аспекті вдалим вважаємо також протиставлення **слабкої – сильної** мовної особистості в межах драматургічного дискурсу. Концепція сильної / слабкої мовної особистості розроблена в дослідженнях Г. Г. Інфантової [52], О. О. Кадиліної [55] та ін. До поняття «**сильна мовна особистість**» у риторичі уналежнюють володіння фундаментальними знаннями, наявність інформаційного фонду й бажання його поповнити, володіння правилами побудови мовлення з урахуванням комунікативної ситуації й комунікативних намірів, мовленнєву культуру [11, с. 12]. Сильна мовна особистість адекватно сприймає текст комунікативного партнера, правильно розуміє всю комунікативну ситуацію, уміє прогнозувати подальшу поведінку співрозмовника.

Серед сучасних драматургічних персонажів є, безперечно, як сильні, так і слабкі мовні особистості. Однією із сильних мовних особистостей постає, на нашу думку, героїня комедії О. Денисенка «Травень-вересень» *Лілія Степанівна Груша (Ляля)*, подана в списку дійових осіб як «учителька, 28-ми років». Комунікативну партію *Лялі* становлять діалогічні репліки – під час розгортання дії в п'єсі *Лілія Степанівна* спілкується з багатьма дійовими особами: *Дмитром* (хлопець 18 років), *Діаною Нечипорівною* (його мати, бухгалтер), *Григорієм Миколайовичем* (його батько, інженер сцени), *Безмильською* (сваха, продавчиня цигарок і горілки в підземному переході), *Дядею Ванею* (сантехнік). Серед комунікативних ситуацій, у яких опиняється *Ляля*, виокремлюємо неформальне побутове спілкування й професійну комунікацію (навчання *Дмитра* української мови і літератури), що виявляє високі здібності героїні як педагога. Характеристику *Лялі Груші* як сильної мовної особистості підтверджують такі ознаки:

1. Володіння нормами літературної мови й уміння створювати тексти, що відповідають прагматичним умовам спілкування. Наприклад:

*Груша. Ви не бійтесь, консультації у мене безкоштовні, і я багатoproфільна, так би мовити, напутниця... Самі розумієте, дефак за плечима не носити... Так що...*

*Діана (знову уриває). Де... фак?*

*Груша (сміється). У наш час важко порозумітися! Я скінчила заочно факультет дефектології й можу одночасно давати два сеанси... (Денисенко, 28, с. 158).*

2. Здатність адаптуватися до комунікативної ситуації, обираючи потрібний варіант мови (субмову). Наприклад, *Ляля Груша* успішно використовує жаргонне мовлення із прагматичною метою (переконати *Дмитра* вчитися):

*Груша. Умовимося із тобою, що ти мене вчитимеш свої мови, а я тебе – української!*

*Дмитро. Если честно, я ненавижу лапу...*

*Груша. Локину... І я, як це по-вашому, я не андерсен і з губи халяви не роблю. А ти, друже-перче, якщо хочеш витримати мордацію вступних іспитів, – захавай, як базарити українською! А не хочеш – арівідерчі, Рома, і тут мене не стояло! (Денисенко, 28, с. 160).*

3. Високий інтелектуальний рівень, зокрема вживання термінологічної й книжної лексики: *академічний, додаток, дюраль, єство, кантор, плем'я каярділд, прогресивний, просторові координати, процес, тахілалія, уконтентувати, формалізувати*, що уможливлює вплив на співрозмовника через правильне сприйняття його намірів і мотивів.

4. Здатність до безконфліктного, успішного спілкування, відсутність агресії й натиску на партнера. Наприклад:

*Дмитро. Те-ебя я точно не боюсь!*

*Груша (не обертаючись). Це добре, якщо ми з тобою на «ти». Так буде простіше вибавити тебе від твоїх проблем... Якщо тобі сподобається моя гра, ти далєбі скажеш мені «ви», Дмитре? (Денисенко, 28, с. 160).*

Уміння застосовувати весь арсенал мовних засобів виразності є також

ознакою сильної мовної особистості. Здатність до естетизації власного мовлення підтверджує поезія, написана *Лялею Грушею*. Наведемо уривок з виголошеного героїнею вірша:

*І хоч тебе поруч нема,*

*Учуй шамотіння пустинь.*

*То кличе любов німа...*

*Й порізані губи дерев*

*До тебе вона простяга,*

*Бо ти сам-один, сам-один...* (Денисенко, 28, с. 181).

Уведення до структури драматургійного твору поетичних рядків привертає увагу читача до образу *Лялі Груші*, яка зацікавлює як мовна особистість.

На противагу сильній **слабка мовна особистість** не здатна до успішної комунікації через невміння слухати співрозмовника, розрізняти конкретні комунікативні ситуації, переконувати партнера. Основні ознаки, що характеризують слабку мовну особистість персонажа сучасної української драми, проілюструємо на прикладі *Семена Рябка* з комедії Є. Чвірова «Петропалацик», якого автор оцінює в переліку дійових осіб як «південний сусід Шкряка, дрібний в усіх відношеннях»:

1. Наявність постійних зупинок у мовленні, непослідовність озвучуваних думок. Наприклад:

*Микола. Ти тільки скажи: є в тебе хто, чи ні?*

*Рябко. Воно, звичайно, того, як його?.. Ну, ти зрозумів, чого того – того воно й є того. Хоча буває, що й немає. Отут головне – з якого боку подивитися* (Чвіров, 49, с. 195).

2. Нездатність обирати оптимальні комунікативні тактики залежно від ситуації спілкування. Наприклад, використання невдалих компліментів, грубих лестощів:

*Шкряк. Цей не кусай, він зморщився вже (про пряник. – В. К.). На ось ліпший. Дивися – які боки має, на Люсю твою схожий. Мабуть, із себе*

ліпила.

*Рябко. Ха, а ви дарма що однією ногою в труні, проте гумор не втратили. Ой, я не те хотів... Вибачаюся* (Чвіров, 49, с.191).

3. Залучення до мовлення вульгаризмів, брутальних виразів, навіть інвективів. Наприклад: *Рябко. Сучий потрох, ну навіщо трубу переставили? Навіщо? А горіх!* (Чвіров, 49, с. 213); *Рябко (із заздрістю). Таки не встиг!? От лярви клишоногі!* (Чвіров, 49, с. 214).

4. Неправильне використання прецедентних символів, перекручування ідіоматичних висловлень, невдалі порівняння. Наприклад: *Рябко. Трубу, звичайно, дорого пересувати, та хоч собі в збиток, проте ближньому в радість. Усе по Біблії, як Ленін заповідав. Вірно?* (Чвіров, 49, с. 191); *Рябко. Оба-на, Петруха! Живий! А я селезінкою відчував, не міг він загинути, не його стиль, правду кажу, вірив. Ну як піонером у світову революцію!* (Чвіров, 49, с. 217); *Рябко. Ані в жодній ніздрі! Голова свіжа, як, ну... о, як пряники, шо я тобі приніс* (Чвіров, 49, с. 190).

За визначенням Т. В. Плавської, характер мовної особистості, крім мовної компетенції, ступеня знайомства комунікантів, стійких смаків і звичок, визначають національна належність, соціально-культурний статус, біолого-фізіологічні дані, психологічний тип [113, с. 13]. Зважаючи на екстралінгвальні чинники формування мовної особистості, виокремимо найяскравіші засоби індивідуалізації персонажного мовлення, що впливають на загальний рівень мовної особистості:

1. Наявність фонетичних дефектів мовлення. Найчастіше в сучасних українських п'єсах використовують заїкання, гаркавість та шепеляву вимову як фізичні недоліки дійової особи. Наприклад: *Михайло Семенович. Я колись фільм бачив: на Амегику (він характерно гаркає) пгибульці напали ... напали – потім, пгавда, від нашої атмосфєги подохли всі, але то не головне* (Гуменний, 26); *Русана. Оця зброя – нас посаг. Тобі мало? Ци ти хотів сце більшого?* (Жолдак, 94, с. 47); *Битий. Тільки фіг... фіг... фігурально висловлюючись, він схожий на поганого актора...* (Долуханов, 32,

с. 152).

2. Наявність акценту. Мовлення з акцентом, характерне для дійових осіб-іноземців, пояснюємо низьким рівнем мовної компетенції індивіда, який досконало не оволодів українською. Наприклад: *М-ме Гільде (замислюється). Ну, децю особливе проявлят: спершу вони накинуться на дівці, як моряк, що з плавання повернуться. Вони і бути таке ж щось, як і голодний моряк* (Росовецький, 49, с. 123); *Марчелло. Атенціоне! Я довго думав, добре зважував і вирішив... Зважуся просити тебе твоя рука... стати мій дружиною?* (Фольварочний, 95, с. 66); *Марчелло (відкорковує, розливає). За наш любов! За нашу шлюб!* (Фольварочний, 95, с. 68).

3. Використання слів-паразитів. Для вирізнення мовленнєвої партії певного персонажа драматург залучає специфічну беззмістовну лексику, яку герой регулярно використовує як зв'язку інших слів і яка спричинює комунікативний дискомфорт у співрозмовника. Наприклад: 1. *Міря. Це твої гроші, мня... За послугу* (Негреску, 49, с. 12); *Міря. Сідай, охолонь... Мня...* (Негреску, 49, с. 12); *Міря. Ага, молочко до лікерчику не забудь! Мня... І карамельку якусь!* (Негреску, 49, с. 15); 2. *Степанида. Куди ти це вже налагодився, під-западь?* (Лесюк, 98, с. 205); *Степанида. Тобі, Марусю, з вечірнього молока чи з уденішнього, бо старий, під-западь, не дає зібрати, мов кіт, співає?* (Лесюк, 98, с. 211); *Степанида. Ой лихо! Забалакалась, під-западь, а в печі вже, мать, зчахло!* (Лесюк, 98, с. 212).

4. Мовлення нетверезої людини. Імітація мовлення нетверезої людини яскраво унаочнює ускладнення комунікації та її непродуктивність. Наприклад:

*Вічний студент. Ех, панове, я опинився в такій ді...ді...*

*Голос із залу. В депресії?*

*Вічний студент. Ні, я ж говорю, в ді...ді...ді...*

*Голос із залу. В дермі?*

*Вічний студент. Вже тепліше... В д-дірі... В дірі я опинився, воістину, неначе в смердючій ж\*\*\** (Росовецький, 49, с. 139).

5. Доеднання соціальних діалектів. Серед соціолектів, що впливають на мовну компетенцію особистості, вирізняємо професіоналізми й жаргонізми. Професійна лексика чітко маркує соціальну належність дійової особи. Утім, перенасичення в мовленні професіоналізмів викликає комунікативний дискомфорт. Яскравим прикладом цього є мовленнєва партія *Миколи Васильовича*, персонажа комедії В. Тарасенка «Кайфолови», колишнього капітана першого рангу, репліки якого марковані морською термінологією й професіоналізмами (*штиль, місце пришвартування, камбуз, ескадра, відхилення від курсу, особовий склад, боєприпаси, сигнал тривоги, полундра* та ін.), що подекуди ускладнюють спілкування героїв, наприклад:

*Микола Васильович. Скажу тобі поки що по секрету: напевне, ми з Тамарою Борисівною завтра-післязавтра вирушимо до Антонівки. Але, щоб мені поїхати зі спокійною душею, вона підшукала Едикові непогане **місце для проходження карантину**.*

*Сергій Дмитрович. Знову вживаєте малозрозумілі для мене морські терміни* (Тарасенко, 102, с. 100).

Залучення жаргонізмів до мовленнєвих партій героїв сучасних п'єс також постає засобом характеристики мовної особистості, маркуванням її соціальної належності. О. О. Тараненко зауважує, що вживання жаргонізмів «відбиває прагнення автора озвучувати своїх героїв тією мовою, якою вони спілкуються в реальному житті, і навіть більше того – самому творити тією мовою, яку він чує навколо себе» [135, с. 27]. Наприклад, жаргонізмами насичене мовлення персонажа Є. Чвірова «Петропалацик», який щойно вийшов з в'язниці:

*Петька. Ну й **попадалово, грьобаний кабан!*** (Чвіров, 49, с. 219);  
*Петька. Нічого собі, **впіймали фрасера за вим'я*** (Чвіров, 49, с. 220).

Подекуди актуалізація субкультурного колориту, вербалізованого в соціальному діалекті, набуває масштабного характеру. Такою є драма О. Дроздовського «Батяри, брати батяри», у якій персонажі спілкуються винятково батярським жаргоном (львівським балаком), що є мовною

структурою, яка поєднує стандарти літературної української мови, наддністрянські говори й численні полонізми, германізми й ідишизми [112, с. 239]. Наприклад:

*Хведь. От хатрацька морда! Умундуrowаний, хвала госпoду, не тайна поліція, не цивіль, не капуста. Давайте до столу. (Всі сідають).*

*Гжесь. А най тебе наглий шляк трафить! Пшоdовнік ослячий! (Пауза). А пшоdовнік – це старшина?*

*Клюфас. Та де там, підстаршина. Щоб хрунь був старшиною? Теж мені велике цабе! Хатрак клятий! Набив себе на польське копито (Дроздовський, 37).*

У цьому разі жаргонне мовлення характеризує абсолютно всіх дійових осіб драматургійного твору і є, на нашу думку, швидше засобом відтворення колориту львівської субкультури, ніж характеристикою мовної особистості.

**6.** Уживання територіальних діалектів. У сучасній українській драмі діалектне мовлення, послаблюючи мовну компетенцію дійової особи, має експресивно-виражальне значення, що полягає в індивідуалізації особистості персонажа, якнайточнішого відтворення його регіональних і національних особливостей. У досліджених драматургійних текстах говіркове мовлення героїв має переважно діалектну основу поліського та південно-західного наріч. Уживані діалектизми характеризує різний ступінь прозорості, серед яких виокремлюємо: 1) такі, що є звуковими відповідниками літературних форм чи мають схожу до літературної морфологічну будову; 2) такі, що потребують лексикографічного пояснення.

*1. Килина Максимівна. Чим? Ти ж бачиш, як подався. Їдні кості лишилися; Килина Максимівна. Отамово біла якась мара то хитнеться, то скультиться і знов розпрямлюєця. Ніби слухає, шо ти говориш, і тебе судит* (Штонь, 1, с. 542).

*2. Буна. Ти пічіриці зварила?*

*Орися. І мамалигу, і пастальки, і компот із позичок, і навіть картоплю молоду!*

*Пастальки – бобові рослини.*

*Позички – ягоди, червоні порічки (Маковій, 62).*

Залучення діалектизмів до мовлення дійових осіб подекуди може слугувати засобом їхньої інтелектуальної й культурної оцінки. У цьому разі діалектне мовлення не стільки відбиває мовний колорит певної місцевості, скільки його протиставлено літературній мові. Зважаючи на дихотомію «літературна мова – діалектна форма мови», останню читач сприймає як ненормативне, неправильне явище й оцінює мовну особистість, яка є носієм діалектної мови, негативно. Контрастування діалектної і літературної мов постає в драмі О. Гавроша «Ромео і Жасмин», у якій ідеться про звичайне життя людей і тварин в українському селі: люди, які уособлюють цинічний, жорстокий світ, спілкуються закарпатським діалектом, а тварини, передаючи історію кохання старого пса й пораненої чаплі, є носіями літературної мови. Протиставлення матеріального й духовного, меркантильного й безкорисливого, жорстокого й людяного підкріплене мовною відмінністю: опозицією «літературна – діалектна» мови. Проілюструємо це діалогами:

<i>Хазяїн. Видиш, яка файна птиця!</i>	<i>Чапля. А хіба люди їдять одне</i>
<i>Хазяйка. Ну та що з неї тепер одного?</i>	
<i>робити?</i>	<i>Кіт. У сто разів гірше. Вони їдять</i>
<i>Хазяїн. Нич! Най раз жиє.</i>	<i>нас.</i>
<i>Хазяйка. А не втікне?</i>	<i>Пес. А мені подобається думка пані</i>
<i>Хазяїн. Та де! У неї крило перебите!</i>	<i>Жасмин, що треба бути добрим</i>
(Гаврош, 49, с. 53)	(Гаврош, 49, с. 62).

7. Використання суржику. Суржикомовні персонажі апріорі є репрезентантами слабкої мовної особистості, оскільки суржик, за беззаперечним визначенням Л. Т. Масенко, «посідає місце низького розмовно-побутового мовлення, що є ознакою недостатнього рівня освіченості й культури його носіїв» [95, с. 121]. Представниками гібридної українсько-російської форми мовлення в сучасних п'єсах є як селяни (В. Даниленко «Гроші для Йонеско», В. Пікіна «Бісові круги»), так



і мешканці міста (Н. Симчич «Хата, або Кінець епохи вишневих садів», І. Марченко «Музей нашої пам'яті»). У більшості п'єс денаціоналізація персонажів, виражена у використанні суржику, впливає й на їхні моральні якості. У п'єсі В. Пікіної «Бісові круги» корисливість, вульгарність і бездуховність персонажів авторка вдало унаочнює їхніми озвученими думками:

*Усі деякий час ідуть мовчки. Думки.*

*Баба Вася. Це все він, я знаю, а то для чого їм **шептатися** треба, а? От паскуди. Но **нічо** зараз вас на чисту воду виведуть. Ніде правди діти.*

*Ленка. **Капєц**, шо ж це буде... А **хрєн** вам, щоб не було, а сумку собі лишу, я ж її не вкрала, а виміняла.*

*Верка. От **Колька**, значить, не побоявся **Ленке** капці і сумку підігнати. А Толька, баран, перший знайшов і **по любому** **даже** не подумав про те, що є я, яка теж мріє в **лакiрованих** туфлях ходити, та ще й в **комплектє** з сумкою. От **Ленка**, сучка везуча (Пікіна, 81).*

Драматурги зазвичай використовують таку модель слабкої мовної особистості для відтворення представників з низьким рівнем загальної культури й освіченості, що вмотивовує їхнє безвідповідальне ставлення до висловленого [73, с. 7]. Подекуди суржик постає не лише ознакою слабкої мовної особистості, а й ілюструє моральну деградацію й національну змаргіналізованість персонажа. Таким є, наприклад, єдиний персонаж-суржикомовець у п'єсі Н. Марчук «Калина та песиголовці»: *Мишко. **Жаль**, що не можна зразу **розстрілять**... Ці **іностраниці** як **начнуть** **вонять** на увесь **мір**...* (Марчук, 49, с. 278).

Досліджений матеріал унаочнює й специфічний тип суржиконосіїв, які, незважаючи на знання літературних норм, усе-таки оперують суржиком, щоб не вирізнятися серед інших дійових осіб. У репліках персонажів з достатнім рівнем інтелектуального й культурного розвитку трапляються навіть елементи інтертекстуальності, що підкріплюють філософські міркування героїв. Наприклад:

*Монтер. Ей! Йо!... Не, ну в натурі. Найшли крайнього. Воно конєшно, як казав Герцен, от судьби не уйдьош, как от будочніка, але з другого боку і віслюк Бенджамін... (До зали). Якщо хто не пам'ятає, то це в антиутопії Джорджа Орвелла «Звіроферма». Отож той Бенджамін теж зі свого боку має рихт – він, мовляв, згідний би не махати хвостом, коли б не було мух. Ну я їм устрою. (Пауза). Щас отремонтіруєм (з'єднує дроти) (Кожелянко, Сердюк, 45).*

8. Уживання інвективної лексики. Ненормативна лексика, вербалізуючи комунікативну тактику епатажу, стає ще одним свідченням розширення наративної свободи автора та наочною демонстрацією свободи слова. З одного боку, інвективи в художньому тексті вмотивовані демократизацією літературного письма, легітимізацією культури андеграунду, зникненням цензури. З іншого – використання лайливої лексики є ознакою постмодерністської літератури, у якій вербалізація табу посідає чільне місце. За визначенням Я. Ю. Голобородька, «тотальність і всюдисуща владність ненормативної лексики є «найродзинковішою родзинкою» нинішньої доби, своєрідним моральним імперативом її розкомплектованості та розгерметизованості» [36]. У деяких сучасних п'єсах автори вільно використовують обценізки в побутовому мовленні своїх персонажів, які зазвичай є пересічними громадянами, а не асоціальними елементами чи представниками «низової» культури. Такими є твори О. Барліга «Дерева спізнюються на автобус», Т. Киценко «Бал Бетменів», О. Мацюпи «Двійники», А. Бондаренка «Зустріч одногрупників», Л. Пишної «Сестри» та ін. У цьому разі інвективна лексика в літературі стає своєрідною даниною моді, відбиттям тенденцій загального розкріпачення соціального життя [100, с. 45]. Цю тезу переконливо підтверджують приклади мовлення амбівалентних персонажів, яких автор наділяє високим культурно-освітнім рівнем і водночас уможлиблює вживання ними лайливої лексики. Наприклад, героїня п'єси В. Кожелянка, В. Сердюка «Пластиліновий метал» *Мар'яна*, директор книжкового магазину, що сама себе характеризує як інтелектуалку,

використовує в стані емоційного напруження обсценізму:

*Мар'яна (гірко). А чого б я мала хвилюватись? Працюю тут двадцять років, люди мене знають, місто звикло до цієї книгарні... книжки добірні... консультації фахові... шана і слава. А-а-а! (Вережить). Бізнесмени! Й\*\*\* вашу матю! Книжки – на смітник, значить, а ви тут будете вузрі видушувати (Кожелянко, Сердюк, 45).*

Подекуди ненормативна лексика стає невід'ємним елементом драматургійної творчості (зокрема, п'єс Л. Подерв'янського). Наприклад:

*Миша (до Гриші). Сижу я в барі в Прибалтіке, кругом старінні стулья. Так за\*\*\* зроблено. Заходить мудака і каже міне: «Ето место мойо, может, ви пересядете?». А я говорю: «Ні\*\*\* собі! Ти шо, абарзел, пацан? Может, ти сам пересядеш? Я ї\*\*\* такі варіанти» (Подерв'янський, 82, с. 31)*

У цьому разі драматург зорієнтований на те, аби викликати в читача емоційну реакцію – відразу, зневагу, здивування, збудження, обурення, тобто почуття незатишності й ворожості [27, с. 100]. Утім, за будь-яких умов інвективи знижують рівень мовної особистості й впливають на загальне оцінювання читачем персонажа.

Отже, у сучасному драматургійному дискурсі внутрішню персонажну комунікацію становлять мовні особистості різних типів за настановою щодо ставлення до комунікативного партнера та рівня мовної компетенції, що зумовлено екстралінгвальними чинниками формування мовної особистості.

Почасти сучасні автори протиставляють слабких і сильних мовних особистостей, порівнюючи їхній мовний потенціал. Позатим, подекуди драматурги відверто порушують проблему культури мовлення, що стає рушійною силою розвитку драматургійного сюжету. Наприклад, у комедії О. Денисенка «Травень-вересень», що є своєрідним сучасним переосмисленням п'єси М. Куліша «Мина Мазайло», основою конфлікту в родині *Широкоперів* стає мовне питання. Суржикомовними є всі персонажі твору, крім учительки *Лялі Груші*, яка впливає на мовну свідомість

закоханого в неї Дмитра Широкопера, а Дмитро – на батьків і друзів. Кульмінацією п'єси стає суперечка матері із сином, який іде з дому:

*Діана. Дімачка! Я бігу із тобою!*

*Дмитро. До щастя, мамо, треба звертатися тільки рідною мовою!*

*Діана (біжить і кричить, згадуючи рідні слова). Добре!.. Как там? Счас! Синочку, я буду говорити тільки... на ... не... по... от каторжна душа! Тільки по-нашому!*

*Гріша. Дмитре! Якщо у цьому проблема, то я і слова не по-українському не скажу!* (Денисенко, 28, с. 202).

Пуристом сатирично змальовано й персонажа п'єси Я. Верещака «Любов у центрі міста» Антошу, який грошима заохочує дружину (Гелю) до вживання правильної української мови:

*Геля. Стіл я накрила згідно з наказом. Качка в духовці... А про яких це женихів ви далєбі обмовилися?*

*Антоша (поправив). Щойно. «Далєбі» – це трошки інший нюанс: таки, справді, правду кажучи...*

*Геля. Щойно обмовилися.*

*Антоша. Гарне слово «обмовилися» – десять баксів. (Дає гроші)* (Верещак, 14, с. 167).

За мовленням своєї доньки Катерини стежить і героїня п'єси В. Кожелянка, В. Сердюка «Пластиліновий метал» Мар'яна, наприклад:

*Блюхер. Тут ваше дівчисько підбігає і каже: «Ви моя остання надія, прошу, зайдіть до нас і скажіть моїй мамашці»...*

*Мар'яна. Катерина не могла вжити цього брудкого русизму, очевидно вона сказала «мамці»? (Кожелянко, Сердюк, 45).*

Глибоко вражений мовленням сучасного львів'янина й емігрант Рушницький з п'єси О. Ірванця «Якось в Америці», наприклад:

*Матвій. Оба-на! Так і знав, що десь тут буде якесь кидалово!*

*Рушницький. І це є мова Івана Франка? Це є мова Антонича і Павличка? Мова Малковича і Андруховича? Ніц не розумію! (Ірванець, 1,*

с. 242).

Отже, зважаючи на родову специфіку драматургійного дискурсу, висновковуємо, що дійові особи сучасних українських п'єс унаочнюють вичерпну різнотипну картину наявних в українському суспільстві мовних особистостей, які відбивають сучасні процеси мовної реформації.

### **3.1.2. Мовний меланж та мовна гра як ознаки персонажного мовлення в сучасній українській п'єсі**

Мовна особистість персонажа сучасної драми відрізняється від героїв українських п'єс середини ХХ ст. Сама природа драми, орієнтація на усне мовлення зумовлює актуалізацію розмовних елементів у мовленні дійових осіб. Утім, дослідники драматургії другої половини ХХ ст. у науковій розвідці «Мова і час» зазначають, що «сучасна драматургія рідко послуговується позанормативними розмовними елементами як засобом індивідуалізації мови персонажа та створення сатиричних образів» [99, с. 132]. Мовна особистість драми кінця ХХ – початку ХХІ ст. є репрезентантом лібералізації стилістичних засад української мови. Активізацію функціонування елементів розмовного стилю в сучасній художній літературі вивчали такі україністи, як С. Я. Єрмоленко [45], О. О. Тараненко [135], О. А. Сербенська [127], Л. Т. Масенко [96] та ін. Досліджені п'єси підтверджують думки мовознавців, що в «художньому стилі знайшла своє найповніше втілення й тенденція до широкого залучення шарів стилістично зниженої лексики, включно з обценізмами, та інших елементів субстандартної мови як засіб вираження авторської розкутості та прагнення до епатажу» [135, с. 23]. Вульгаризацію сучасної літературної норми пояснюють трансформацією «мовного смаку» [78, с. 44], розширенням «порогів сміливості» в мовленні [80, с. 69], дією вимог «гнучкої стабільності», задекларованих ще Празьким лінгвістичним гуртком [35, с. 4]. Мовну особистість драматургійного персонажа підпорядковано сучасним процесам мовної реформації, до яких уналежнюємо активне запозичення

іншомовної лексики, уживання жаргонних, суржикових елементів, використання брутальних виразів, актуалізацію лінгвокреативності тощо [126, с. 25; 78, с. 44–45].

Не маючи на меті заглиблюватися в аналіз мовної особистості персонажа сучасного драматургійного дискурсу, яка, безперечно, заслуговує окремішнього ґрунтовного дослідження, і розглянувши частково жаргонні, суржикові й інвективні елементи мовлення дійових осіб у попередньому підрозділі, зупинемося на таких її ознаках, як залучення мовного меланжу та мовної гри до власного мовлення.

**Мовний меланж** (із франц. *mélange* – суміш) потрактовують як поєднання слів з різних мов в одному висловленні [89, с. 340]. Цей літературознавчий термін доречно характеризує доєднання іншомовних елементів до власного мовлення персонажів художніх творів. У нашому дослідженні цю термінолексеми свідомо використано замість узвичаєних «макаронічна мова» чи «варваризми», оскільки наявність іншомовних елементів у репліках дійових осіб подекуди свідчить про їхню ерудованість, постає позитивною характеристикою героя та зумовлене загальним процесом глобалізації. Поняття ж макаронічної мови в художніх творах використовують як засіб гумору й сатири для імітування мови чужинців, пародіювання тих, хто захоплюється запозиченням [140, с. 299].

Аналіз драматургійних текстів дає змогу говорити й про найменшу суміш запозиченої й корінної лексики в одній репліці, і про найширше залучення іншомовних елементів до структури персонажного мовлення. Найменший вияв запозичення в структурі репліки вербалізований лише однією лексемою, що може транслітеруватися як кирилицею, так і мати оригінальну орфографію, наприклад: *Він (напівголоса). Sheet. Наважене фарбується у розважене* (Бондар-Терещенко, 113, с. 38); *Чанек. Хау ду ю ду, містере Есквайр!* (Герасимчук, 19, с. 93). Поєднання різномовних компонентів, виражених цілими реченнями, репрезентує розширений вияв мовного меланжу, наприклад: *Баз (набирає номер на мобільному). Сабріно?*

*Гутен таг, майн лібен фройнд! Як твоя німецька, домашнє завдання виконала?* (Лютенко, 59, с. 133). Подекуди мовна особистість персонажа повністю переходить на іншу мову, що демонструють цілі діалоги в п'єсі, подані зазвичай без перекладу. Наприклад:

*Віктор. Hi, Cliff. That's me. How are you doihg?*

*Кліфф. I'm pretty fine. I'm just finishing the project as I told you before.*

*Віктор. You know what? Those project of glass building that I was supposed to sell to Germany.*

*Кліфф. But why didn't you take it to your town?* (Безп'ятчук, 8, с. 47–48).

Відсутність тлумачення іншомовних укралень у мовленнєвих актах дійових осіб мотивовано презумпцією розуміння читачем таких запозичених слів або висловлень [37, с. 114]. У цьому випадку варто говорити про моделювання автором образу потенційного читача, який унаслідок засилля англійської лексики в сучасному мовленні здатний сприймати адекватно текст з іншомовними елементами.

Носієм мовлення з мовним меланжем постає персонаж, який є емігрантом або іноземцем, що може бути відбито в авторській характеристиці в списку дійових осіб. Наприклад: *Генріх Рейнгольд – 53 роки, з аристократичної німецької родини. За освітою – військовий. Успішний підприємець, має видавництво. Прискіпливий, пунктуальний, подеколи вживає німецькі слова* (Уварова, 108); *Софія МакДі – американка 60-ти років. Жвава, енергійна* (Уварова, 110). Драматург уводить до реплік *Генріха Рейнгольда* та *Софії МакДі* іншомовні елементи (германізми й американізми відповідно) з метою підкреслення їхньої етнічної належності, не послаблюючи, утім, рівня загальної мовної компетентності героїв, наприклад: *Генріх. Пробач, Марку. Ми просто забули тобі сказати, адже ти приїхав просто перед балом. Краще поговоримо про це вранці, а зараз відпочивай. Gut (Добре)?* (Уварова, 108). Крім того, причиною вживання героями-білінгвами мовного меланжу є втрата персонажами відчуття, що іншомовні вкраплення є чужими серед загального тексту репліки.

Іншим чинником, що викликає появу мовного меланжу в мовленні персонажів, є потреба українськомовного героя в спілкуванні з іноземцем, який не володіє українською мовою, наприклад: *Саша. Рік за роком... (Лягає). Ні, не піду сьогодні на роботу. (Повзе до телефону. Набирає номер). Халльо, Франсуа! (Добирає слів. Виходить погане есперанто). Майн лібе, іх ніхт коме ту ю. Іх бін маляде. (Скидає). О, ще до цієї підорви Грети треба піднятись, тож стукала з самого ранку, мабуть, учора вечірка була* (Доляк, 33, с. 96). Тут варто говорити про достатній рівень мовної компетенції дійової особи лише щодо української мови.

Досліджений матеріал дає змогу констатувати використання українськомовною особистістю персонажа реплік з:

- англійської мови, наприклад: *Стара. Атож! «Гі камз... енд... гоуз, такінг ов Мікеланджело». Це – Паунд* (Коваль, 1, с. 261);

- білоруської мови, наприклад: *Геньо Бобик. З почуттям! Я – дурная дзєвка. Роксолана Куриця (щасливо). Я – дурная дзєвка* (Даниленко, 1, с. 117);

- іспанської мови, наприклад: *Микола. Mujer. Пішов на \*\*\*, кактус мексиканський* (Махно, 64, с. 128);

- італійської мови, наприклад: *Марчелло. Граціє! Дякую! Скузі! Вибачте!* (Фольварочний, 95, с. 69);

- латини, наприклад: *Тихобудь. Не можна Гнате. Де мортіус аут бене, аут ніхіль. «Про мертвих або добре, або нічого»* (Негреску, 49, с. 39);

- непальської мови, наприклад: *Раשמіла. Опиралися її вибору – ні, це було би нечувано, негідно! Гаайі кхаане! Це як... як скуштувати яловичину! Просто несила!* (Соколян, 89, с. 108);

- німецької мови, наприклад: *Артур. (Спросоння). Мамо! Мамочка! Убивають! О майн гот! Що це чудовисько від нас хоче?* (Миколайчук-Низовець, 83, с. 238);

- польської мови, наприклад: *Обвинувач (грізно розвертаючи коляску у напрямі Сенковського). Pylnij swoich spraw, lajdaku! Скажи мені краще,*



чому ти над Дубельтом не наважився посміятися? (Росовецький, 49, с. 99);

- санскриту, наприклад: *Рашміла*. Коли ти на сцені, на тебе дивляться так... захоплено, чекально... Це наче свято, а ти немовби, як це... церковник, жрець... благословляєш вірних... **Ааю Дрона суге! Яянті мангала Калі [2]!**

[2] *Живи так довго, як син Дрони! Слава милостивій Калі! (санскрит)* (Соколян, 89, с. 109);

- французької мови, наприклад: *Швейцар*. Співчуваю вам, сер. **Dans dues minutes** (Бондар-Терещенко, 113, с. 49).

Уживання мовного меланжу пояснюємо загальною тенденцією до глобалізації, що не може не відбитися в сучасній літературі, зокрема й драматургії. Доказом цього слугують діалоги, у яких персонажі розмовляють різними мовами, розуміючи один одного без перекладу, наприклад:

*Перець*. Чудово. Сорок зверху.

*Сміт*. **Фіфті!**

*Вейсман*. Тільки не треба мені розповідати про важке дитинство...

*Сто!*

*Перець*. Сто двадцять!

*Сміт*. **Ту хандрід!** (Щученко, 123).

Значно рідше вживання різномовних елементів у діалогах персонажів викликає комунікативні невдачі, що пояснюємо відсутністю спільних фонових знань у героїв п'єси. Наприклад, використання емігрантами англійських лексем, що не сприймає українець, який не володіє англійською, зумовлює непорозуміння в спілкуванні:

*Рушницький*. Як то! Хіба ти не придбав собі **раунд-тріп**?

*Матвій*. Що-що?

*Рушницький*. Ти не купив собі квитка з поворотом?

*Теплий*. Квиток ваш хіба не туди й назад? Не у два кінці? **Раунд-тріп по-тутешньому!**

*Матвій. А-а-а! Так, звичайно. Купив (Ірванець, 1, с. 223).*

Подекуди драматург уводить до мовлення персонажа мовний меланж з метою актуалізації читацької уваги й підкреслення значущості певного моменту в п'єсі, наприклад:

*Особа. Я вже звикла, що здебільшого мене бачать уперше.*

*Петро (несамохить перебігає очима візитку). Даруйте, я недобачаю. Тут написано **mort? Morte? Death?** Це що? Фірма, бюро ритуальних послуг? (Танюк, 100).*

У наведеному уривку появу центрального персонажа п'єси *Смерті* автор обіграє в репліці з мовним меланжем, у якій дійова особа озвучує прочитання візитівки, де лексема *смерть* подана кількома мовами: *mort* (французькою), *morte* (італійською), *death* (англійською). Схожою є змістова значущість використаного меланжу в п'єсі І. Липовського «П'ять нещасних днів», присвяченій пошуку головною героїнею свого місця в світі:

*Мати. Ба, на мене ще дивляться планети, і зорі, і вогні, чуєте всі... Урочисто промовляють: ось, погляньте, це жінка, кобіта, вумен, фрау, феміна з великої букви... (Липовський, 97, с. 111).*

Поєднання російської й української мов у меланжі найрідше є показником високого рівня мовної компетенції персонажа. Це поширене явище, визначене як суржик, що також потрактовують як різновид мовного меланжу [92, с. 62], маркує слабку мовну особистість, яка неадекватно використовує обидві мови у власному мовленні. Наприклад: *Любка. Ти мені, доцінька, не всьокай...Я оце матір його зустріла... Чим вона тільки не торгувала: і вєщами, і іграшками, і ковбасою... А зараз, каже, перейшла на пиріжки. Тому, що, доця, люди нічого не купують – бо грошей немає. Ото, каже, єдине спасєніє – вокзал... Так і там вже конкуренція бєшеная... (Росич, 113, с. 442).* Структура мовного меланжу, що поєднує українську й російську мови, залежить від рівня мовної компетенції персонажа. Мовний меланж, виражений суржиком, конструює хаотичне введення російськомовних елементів до українськомовного тексту. Поєднання

різномовних компонентів мовного меланжу в репліках персонажа з високим рівнем мовної компетенції є: 1) послідовним і почерговим: українськомовна фраза – російськомовна фраза – українськомовна фраза тощо; 2) виражене залученням російськомовного одиничного лексичного елементу до нормативного українськомовного тексту. Наприклад: *Груша. **Как много звука в этой муке!..** То ти вже бавишся словами, хай і не своїми!* (Денисенко, 28, с. 164); *Він (сміється). Отже, я так розумію, що чоловік чоловікові **вдруг** товариш і брат?!* (Бондар-Терещенко, 113, с. 38).

Зауважимо, що сучасні драматурги подекуди доєднують максимальну кількість американізмів до реплік персонажів з метою створення комічного ефекту, для висміювання сучасної тенденції нерегламентованого використання запозичень, що є ознакою певної мовної моди. У цьому разі мовна особистість персонажа демонструє через вживання іншомовної лексики трансформацію власної картини світу за рахунок руйнування цілісної культурно-мовної оболонки [126, с. 13]. Наприклад:

*Полюся. Максику, я так рада, що ти прийшов до мене... Цілих два дні я тебе не бачила.*

*Макс. Ну не такий вже це й **біг тайм**...*

*Полюся. Для мене це дуже **біг тайм**. Мені було так фігово без тебе... А ти в цей час був так далеко від мене...*

*Макс. Ну не так і далеко, тобто не так уже й **фар**...*

*Полюся. Для мене це дуже далеко... тобто **вері фар**.*

*Макс. Ну, Полько, по-перше... я ж і раніше **уїк-енди** у **грандфазера** проводив... (Багряна, 83, с. 120–121).*

Отже, уживання дійовими особами сучасних п'єс мовного меланжу зазвичай зумовлене екстралінгвальними чинниками (потребою спілкування з іноземцями), а також бажанням драматургів зробити мовлення персонажів яскравішим через їхню креативність як мовних особистостей.

Іншим явищем, характерним для мовлення дійових осіб сучасних п'єс, є **мовна гра**, актуалізація якої зумовлена двома причинами. По-перше,

зміною мовленнєвої поведінки сучасного українського суспільства. Як зауважує Т. А. Космеда, сьогодні «частіше моделюється мовна гра, іронія і сарказм, що приводить до актуалізації різновидів широкої палітри відтінків значення слова, за допомогою яких моделюються прагматичні смисли» [78, с. 47]. По-друге, сучасну драму характеризує перенесення акцентів із драматичної дії на мову п'єси, експерименти з її формою. Аналізовані п'єси вирізняє постмодерна увага до «маленьких людей», за визначенням Л. М. Л. Залеської-Онишкевич, до «людей на маргінесах суспільства, або не-героїв» [47, с. 136]. Мовні особистості персонажів сучасної української драми нерідко є лінгвокреативними, про що свідчить зафіксована в репліках дійових осіб мовна гра.

**Мовну гру** потрактовують як специфічне, неканонічне використання мови, що засвідчує творче ставлення спілкувальника до мовлення й уможливорює індивідуалізацію власної мовної особистості [62, с. 6]. Дефініцією «мовна гра» позначають «ті явища, коли мовець «грає» з формою мовлення, коли вільне ставлення до форми мовлення співвідноситься з естетичним завданням» [49, с. 172]. В. З. Санников тлумачить мовну гру як «будь-яке навмисно незвичне використання мови (наприклад, для створення художнього ефекту)» [121, с. 3]. В українському мовознавстві мовну гру досліджували на матеріалі художніх та публіцистичних текстів (О. Т. Тимчук [137], Т. А. Космеда і О. В. Халіман [79]), мови реклами (Н. Ф. Непийвода [105], Н. В. Кутуза [87]) тощо.

Імовірність залучення мовної гри персонажем, який свідомо порушує норми й стандарт мови, визначена рівнем мовної компетенції. Мовна гра активізує увагу носіїв мови до мовної форми, до її структурних елементів. У зв'язку із цим від ступеня лінгвокреативності залежить сильний або слабкий тип мовної особистості.

Досліджений матеріал дає змогу унаочнити такі найпоширеніші засоби введення мовної гри до реплік персонажів:

**1. Рифмування** полягає в повторі співзвучних слів, в об'єднанні

висловлень, схожих за звуковою формою. Наприклад: *Сучинога. Отак! На Русь – не суньсь!* (Жолдак, 94, с. 46); *Пугач. А як з'являться додаткові кошти, то ми їм не тільки скажемо «Киш, бацило!», а дамо понюхати ще й нашого мила* (Миколайчук-Низовець, 97, с. 131).

**2. Оказіоналізми.** Стилiстичні неологізми персонажі активно використовують як засіб створення іронії та сарказму. Наприклад: *Старий. Так чи не так? Смоква. Тюлька. Смоктулька* (Коваль, 1, с. 255); *Лисий. Я спробую. Дякую. Бородань. Хронякую* (Сердюк, 1, с. 515); *Іван. Ти бледі, а не леді!* (Шамаєва, 118, с. 113); *Він. А мені до вподоби працювати зі шпалерами. Я навіть теорію шпалеризму придумав... Вона. А я рятуюся від баранізму й пліткаризму книжками. Мудрими* (Мельничук, 69, с. 98); *Двійник. А різні там мудрагелі, пися-менники, політики, розпутні драмороби Слав. Ка-ки приходять на Землю...* (Верещак, 14, с. 34).

**3. Каламбури,** що ґрунтуються на поєднанні слів зі схожими формальними або семантичними ознаками. Наприклад: *Веприк. Ну чого ти гризеш, ну чого ти гризеш себе, ніби гризлі якість?!* (Миколайчук-Низовець, 97, с. 120); *Шкряк (з підозрою приймає мазь і читає по складах). «Лі-ні-мит баль-замний».* Це ви що ж надумали, забальзамувати мене хочете? (Чвіров, 49, с. 185); *Інна. Кому потрібні твої геніальні репортажі про те скільки заробив на відкатах якийсь там начальник ЖЕКа. Баз. Його звали Анатолій. Інна (не розуміючи). Що? Баз. Ну ти кажеш, що начальник був Жека, а його звали не Євген, а Анатолій. Вибач, невдалий жарт* (Лютенко, 59, с. 127).

**4. Обігрування значень полісемантичного слова,** наприклад: *Маляр. Ага. Ти. Роздягайся. Леся. Дам в диню. Маляр. Диня солодка?* (Кухарук, 53, с. 5) – актуалізація первинного значення слова й жаргонного; *Вона. Я не можу просто так сидіти склавши руки... Він. Можете сісти, склавши ноги* (Неждана, 94, с. 215) – поєднання прямого значення й фразеологічно зумовленого.

**5. Міжмовна омонімія,** що викликає у свідомості комунікантів

паралельні асоціації, наприклад: *Він (з удаваною поважністю до Інги). Софі змалювати не так вже й легко! Чи не так, Софі? Ляля (сміється). Достеменно так. Вона вже so far!* (Бондар-Терещенко, 113, с. 44) – співзвучність жіночого імені *Софі* зі сполученням *so far* (з англ. [со фа] дуже далеко) спричинює появу іронічного підтексту в репліках дійових осіб.

**6. Обігрування фразеологічних одиниць, прецедентних текстів** через їхнє використання в іронічному контексті або заміну компонентів. Наприклад: *Матвій. Чи тут у вас бабла не люблять? Га?... Бо там у нас бабло завжди перемагає зло!* (Ірванець, 1, с. 223) – трансформація прецедентного вислову «Добро перемагає зло!»; *Цуркань. Привіт, кафедрально-обітований просторе!* (Наумов, 1, с. 403) – обігрування фразеологізму «земля обітована».

Подекуди мовні ігри в сучасному драматургійному дискурсі пов'язані з метамовною рефлексією, яку, услід за Т. В. Шмельовою, потрактуємо як тип «мовної поведінки, що передбачає осмислене використання мови, тобто спостереження, аналіз її різних фактів, їхню оцінку, співвідношення своїх оцінок з іншими, з нормою, з узусом» [151, с. 108]. У цьому разі йдеться не лише про використання потенціалу мовних одиниць для створення стилістичного ефекту через свідоме порушення мовних норм, а про оперування змістовими елементами, наприклад: *Бізнесмен (наливаючи собі віскі). Віскі він, віскі вона, віскі воно. Мама мила раму. Ми не раби, раби не ми. Ми – риби. Тільки не акули, а якась кілька в томаті* (Кісельов, Рушковський, 49, с. 380); *Завмаг. Все так гарно. Все нове. Ми і життя сюди внесемо нове, книгарня змінить своє обличчя. (До себе). Яке обличчя? Треба казати імідж, або стиль в крайньому разі* (Кожелянко, Сердюк, 45); *Віра. Ми соціально небезпечні типи. Чи тупки? Чи тупулі? Чи тупухи? Тупихи?* (Неждана, 74, с. 47).

Н. В. Кондратенко слушно зауважує, що в сучасному художньому дискурсі засобом метамовної рефлексії нерідко слугують лінгвістичні терміни [61, с. 73]. Таке явище фіксуємо й у сучасному драматургійному

дискурсі, наприклад: *Вона. Бо ти добре граєш роль. Він. Яку роль? Вона. Закоханого джигуна. Він. Це оксюморон, люба пані* (Кононенко, 48, с. 137); *Розен. Я не можу вам сказати, доки ви не погодитесь на роботу. Ліда. Як щодо евфемізму? Перифразу? Ви ж можете сказати, хто вам взагалі потрібен?* (Косодій, 50); *Етей. До речі, «весело живеш» – це жарт, слова у лапках. Розумієш?... А, хоча, усе пусте* (Вишневський, 17); *Люда. Хто тут, крім мене, може висловлюватися на культурні теми? Без помилок. Синтаксично правильно. З синонімами й ідіомами* (Діброва, 30, с. 163).

Отже, використання персонажами сучасних українських п'єс мовної гри та мовного меланжу підтверджує загалом достатній рівень їхньої компетенції як мовних особистостей, а також вербалізує актуальні тенденції щодо мовлення українців початку ХХІ ст. Зазначені риси подекуди уможливають виокремлення типової мовної особистості героя як представника певного соціотипу в межах українського етносу.

### 3.1.3. Модельна мовна особистість персонажа сучасної монодрами

Актуальним аспектом дослідження мовної особистості є виокремлення релевантних ознак модельної особистості, тобто типового представника певної етносоціальної групи, упізнаного за специфічною поведінкою, зокрема й вербальною. За визначенням Ю. М. Караулова, «**модельна особистість** являє собою стереотип поведінки, що здійснює істотний вплив на культуру загалом і постає своєрідним символом цієї культури для представників інших культур» [57, с. 12].

Аналізуючи п'єси, що мають хронотопічний зв'язок із сучасною Україною, вважаємо доцільним виокремлення на основі комунікативної діяльності персонажів такого соціального типу в межах українського етносу, як «сучасна інтелектуалка». Визначений соціальний тип зумовлює прагматичні настанови модельної особистості, узагальнюючи відповідну їй вербальну репрезентацію світобачення. Джерелом дослідження стали монодрами Неди Нежданой «Мільйон парашутиків» і О. Миколайчука-

Низовця «Дикий мед у рік Чорного півня», оскільки комунікативну діяльність персонажа саме монодрами автор має чітко продумати, бо успішність творчого задуму драматурга повністю залежить від того, наскільки цікавою й позитивно оціненою буде мовна особистість персонажа для читача. У цьому разі драматурги наділяють дійових осіб монодрам такими мовними здібностями, які вважають актуальними й типовими для представника тієї чи тієї соціальної групи.

Для мовної особистості зазначеного типу характерними є такі ознаки: креативність, ерудованість, налаштування на мовну гру, здатність свідомо використовувати різні соціолекти у власних комунікативних цілях. Проаналізуємо докладніше кожен із цих вербальних ознак.

Дійовими особами досліджуваних текстів є жінки, які мають авторську вікову характеристику: *Женя – жінка 30–35 років* (Миколайчук-Низовець, 70, с. 115); *Жінка – особа 25–35 років* (Неждана, 74, с. 120). Будь-яку соціальну, національну чи іншу характеристику в списку дійових осіб автори не вказують. Актуалізована лише «*визначальна риса – іронічність*» (Неждана, 74, с. 120) для героїні моноп'єси Неди Нежданої. Мовленнєва поведінка дійових осіб аналізованих монодрам спричинена напруженою ситуацією (отримання багатомільйонного спадку, незапланована вагітність), що зумовлює психологічний стан невизначеності, розгубленості. Такі емоції ініціюють відвертість у мовленні, його відповідність характеру персонажа.

Креативне ставлення персонажів до мовлення постійно фіксуємо в монологах героїнь, що має таке вираження:

1. Оказіональне словотворення, наприклад: *Ах, так ти виявляється зовсім не Моніка. Так ти, насправді, Моніка-Ірен. Перепардоньте, будь-ласочка, знаю-знаю, зараз модні подвійні імена* (Миколайчук-Низовець, 70, с. 117); *У-у-у-уу. Ну що робити? Хоч би інструкцію якусь залишили, чи що? Я їм що, почесний патефонознавець?* (Неждана, 74, с. 129); *А от сусіда, що стіну свердлить, то свердлить її в мажорі, і мажор цей так дістав, що я б його промажорила до мінору* (Неждана, 74, с. 142).



2. Трансформація фразеологічних одиниць і крилатих висловів, наприклад: *«Ти як тато» – це найгірша лайка була, образа така дошкульна. А хіба я винна, що я, як він? Бачили очі, від кого народжували...* (Неждана, 74, с. 141); *Брр, холодно. І ще крапля за комір втрапила, чорт забирай! Півцарства за парасольку!* (Неждана, 74, с. 155).

Ерудованість аналізованої модельної особистості підтверджено постійним уживанням у мовленні персонажа монодрам прецедентних імен: реальних історичних осіб (*Армстронг, Бернард Шоу, Леонардо да Вінчі, Марія Стюарт, Стендаль, Шолом-Алейхем, Юлій Цезар*) та літературних героїв (*Квазімодо, міс Марпл, містер Ікс, Раскольников*). Високий рівень словникового запасу персонажів доводять термінологізми та книжна лексика в їхніх висловленнях, наприклад: *аргументи, астрологічний, голодомор, компенсація, лідер, моветон, піанісимо, постскриптум, статистика* та ін.

Цікавим є аналіз модельної особистості за ступенем лінгвістичної спроможності, що передбачає насамперед здатність обирати й реалізовувати варіант мови, відповідний конкретній ситуації. Досліджені персонажі мають високий ступінь лінгвістичної компетенції, умотивований потребою автора в створенні цікавої для читача мовної особистості. Єдина дійова особа монодрами, безперечно, має утримувати на собі зацікавлення читача, щоб повністю донести авторський задум. Подекуди текст монодрами трансформують у діалогічні форми, що є своєрідною грою дійової особи, яка, беручи на себе ролі різних персонажів, демонструє здатність свідомо використовувати різні соціолекти для відтворення реальності комунікативної ситуації. Наприклад: *(Розігрує за різних персонажів, блискавично перескакуючи з місця на місце, міняючи голос та атрибути).*

– *А як там у вас справи селекції? Щось новеньке не вивели? Слонопотамчика якогось?*

*(За Петруся). – Ми розводимо рідкісну породу куріпок, «цесарка золоторога», тобто «злотокоса» називається, бо в неї на маківці жовте пір'ячко росте. Спеціально завезена з Голландії.*

(За Моше). – *Ви так захоплено розповідаєте. Невже вам справді цікаво розводити кур?*

(За Петруся і так далі). – *По-перше, не кур, а курінок, тільки невіглас може сплутати таке. А по-друге, воно ж по-третє, чому ні?* (Неждана, 74, с. 152–153).

Мовна компетенція аналізованих персонажів полягає також у вмінні обирати серед численних засобів вербалізації думок такі, що найповніше відбивають різні характеристики індивідуума. У цьому разі визначальною рисою мовлення героїнь монодрам є намагання відтворити в мовних одиницях національні особливості, використовуючи варваризми. Наприклад, танцюючи під французьку музику, героїня О. Миколайчука-Низовця вимовляє: *Шарман! Такого мені ще ніхто не пропонував! Ви сміливий чоловік! Пардон! Шер амі! Се ля ві!* (Миколайчук-Низовець, 70, с. 127). Дійова особа Неди Нежданої, згадуючи євреїв, уживає *лехайм* (Неждана, 74, с. 151), а розігруючи роль італійського кухаря, залучає до свого монологу лексеми *баста, мадонна санта, престо* (Неждана, 74, с. 148). Використовуваний персонажами мовний меланж створює іронічний контекст й актуалізує у свідомості читача специфіку того чи того етнічного колориту з метою підтримання динаміки зацікавлення мовною особистістю героїнь і текстом п'єси загалом.

Схильність до мовної гри з метою іронізації мовлення також вербалізовано:

1) в обігруванні прецедентних текстів, наприклад: *Отже! TO BE OR NOT TO BE, тобто бути чи не бути?! Або ні. Чи не краще сказати TO BED OR NOT TO BED, тобто в ліжку чи не в ліжку?!* (Миколайчук-Низовець, 70, с. 122) – трансформація відомої фрази з трагедії В. Шекспіра «Гамлет»;

2) у використанні лексичної полісемії, наприклад: *Владлен? А я думала, що це Моніка-Ірен... Я не клею дурня. У мене навіть клею немає. Я це цілком серйозно* (Миколайчук-Низовець, 70, с. 121).

Водночас автор не зображує дійових осіб аналізованих монодрам як

рафінованих ерудиток, відірваних від сьогочасного мовлення, що підтверджують жаргонні вкраплення в монологи героїнь, наприклад: *От пограти в Париж мені в кайф, це не те що в якусь окуповану територію...* (Неждана, 74, с. 134); *А, от у чому річ, п'еса – це бабуня прийняла близько до серця цей прикол – п'еса* (Неждана, 74, с. 125); *Я тебе просила дістати інформацію про те, як краще зробити аборт, а не про оцю всю фігню* (Миколайчук-Низовець, 70, с. 121).

Показовим є також те, що драматурги створюють не узагальнений образ інтелектуала, а типізують українську модельну особистість, формування якої саме в українському суспільстві підтверджує низка мовних ознак. Українськомовну особистість персонажів досліджуваних п'ес підкреслюють вербалізацією ментальних рис українців у вживанні:

1) українських фразеологічних одиниць: *під три чорти, хай їй грець, хоч греблю гати, цур їй пек*;

2) українських прислів'їв та їхніх варіацій: *дурне сало без хліба, рідна кров – не водиця* (трансформація прислів'я «Людська кривця не водиця, проливати не годиться»);

3) різноманітних зменшено-пестливих лексем, що відбивають специфічну ознаку української мови: *бабуня, бабуся, дивеня, кавуся, кралечка, раночок, ріднесенька, рожевенька, скринюлечка*;

4) національно-прецедентних імен: *Богдан Хмельницький, Григорій Сковорода, Іван Виговський, Іван Миколайчук, Шевченко*;

5) українських етнонімів: *бандура, гетьмани, кошовий*.

Зв'язок з етнічними традиціями посилює введення в монологи персонажів українських пісень, наприклад: *Сідає на стілець, розглядає ступню і починає співати: «Впали роси на покоси, / Засвітилися довкола, / Там дівча ходило босе – / Білу ніжку проколело»* (Миколайчук-Низовець, 70, с. 123).

Отже, мовна особистість персонажа аналізованих моноп'ес наділена високою мовною компетенцією, ерудованістю, що вмотивовані бажанням

автора зробити своїх героїнь актуальними й цікавими для читача. Виділені мовні особистості відбивають авторське уявлення щодо типових рис «сучасної інтелектуалки».

## 3.2. Типологія діалогів у сучасній українській п'єсі

### 3.2.1. Драматургійний і усний розмовний діалоги: співвідношення категорій

Витоки поняття про діалог маємо ще в працях античних філософів. Діалог у різних формах неодноразово привертав увагу лінгвістів, які досліджували зв'язок діалогу, монологу й полілогу (В. Є. Халізов [142], М. М. Бахтін [8]), взаємодію авторського й персонажного мовлення в структурі п'єси (Д. Х. Баранник і Г. М. Гай [7], А. Ф. Ніконова [107]), специфіку усного розмовного діалогу (О. А. Земська [48], К. Кожевникова [59], С. П. Бибики [14]), структурно-синтаксичні й комунікативні особливості художнього діалогу (Н. В. Шульжук [153], І. В. Романюк [119], Г. Г. Хисамова [144], Л. В. Бублейник [22]), стратегічні аспекти діалогу (О. А. Романов [118]).

У традиційному потрактуванні **діалог** – це форма мовлення, що становить інверсовану розмову двох і більше осіб, наслідком чого є формування діалогічного тексту. Сучасні лексикографічні джерела пропонують тлумачення діалогу як ситуативно-композиційної форми мовлення, коли мовець і слухач перебувають у безпосередньому словесному контакті, а комунікативний процес становить активну мовленнєву взаємодію: висловлення (репліки) одного змінюються висловленнями (репліками) другого, мовець і слухач увесь час міняються ролями [140, с. 151].

Діалог здійснює процеси двостороннього спілкування людей і є первинною природною формою комунікації. Діалогічне мовлення як тип комунікації найширше репрезентовано в реальному міжособистісному спілкуванні й у художній словесній творчості, зокрема драматургійній, де

діалог виконує домінуючу функцію. Відмінністю між епічним й ліричним діалогами та драматургічним діалогом є те, що останній становить основу п'єси, а перші два є лише елементами текстової структури твору.

Драматургічний діалог становить різновид людської діяльності, здійснюваної за комунікативними принципами реального міжособистісного спілкування, але не адекватної усному розмовному діалогові. Драматургічний діалог потрактовують як стилізацію розмовного мовлення, за якою відтворюють його особливості, імітують спонтанність й усну форму [див. 7; 30; 114]. Аналізуючи художній діалог як типізований варіант усного мовлення, лінгвісти доводять збільшену концентрацію специфічних рис природної мови в ньому [58; 88]. Порівнюючи художній та усний розмовний діалоги<sup>1</sup>, дослідники пропонують низку опозицій: усний / писемний характер комунікації, спонтанність / підготовленість, значущість / периферійність паралінгвістичних засобів. Утім, драматургічні діалоги репрезентують певну модель розмовного мовлення, відбиваючи сучасні мовні процеси, оскільки в них збережено некодифіковані особливості усного спілкування. Під час відтворення усного розмовного діалогічного мовлення в драмі роль ситуації відіграють авторські ремарки, а мовностилістичні особливості діалогічного мовлення відповідають індивідуальному стилю письменника й естетичним нормам мовленнєвого жанру.

Драматургічний діалог вибудовано за такими самими принципами, що й усний, але з певними художньо-естетичними трансформаціями. Тому доречним, на нашу думку, буде аналіз лінгвістичних категорій, специфічно виявлених в усному і драматургічному діалогах, а саме: категорій спонтанності, образності, адресатності та інформативності.

**Категорія спонтанності** по-різному характеризує усний і драматургічний діалоги. Услід за Н. А. Хан, потрактуємо спонтанність як ознаку мовлення, основною умовою якого є непередбаченість, виражена на

<sup>1</sup> Услід за С. П. Бибик, вважаємо, що «слова «усний» і «розмовний» взаємопідсилюють зміст поняття *усна розмовна мова* (= діалогічна, спонтанна, звукова)» [14, с. 34].

психолінгвістичному (спонтанність мовлення стосується етапів мовленнєвої діяльності, починаючи із задуму й до її реалізації), дискурсивному (мовленнєва поведінка) і мовному рівнях (виявлення спонтанності у фонетиці, лексиці, синтаксисі) [143, с. 9]. Для усного розмовного мовлення категорія спонтанності є визначальною, у драматургійному діалозі створюється стилізована спонтанність. В. І. Лагутін виділяє одне з найважливіших протиставлень художнього й усного діалогу – опозицію «спонтанність – підготовленість» [88, с. 19]. Драматургійний діалог автор заздалегідь продумує й вмотивовує глобальним художнім задумом, ускладненим естетично. Драматургійні діалоги є імітацією розмовного мовлення, спонтанність якого може бути відбита посилено чи послаблено, залежно від ступеня усвідомлення автором норм живого розмовного мовлення, від його художніх уподобань та завдань [129, с. 34].

Для імітації спонтанності, ситуативності в драматургійному діалозі використовують низку особливостей, характерних для усного, а не для писемного мовлення:

**1.** Порядок слів (препозиція додатка, постпозиція означення тощо).  
Наприклад: *Віктор. А я далі слів не пам'ятаю* (Безп'ятчук, 8, с. 51);  
*Майор (до своїх). Її залиште. Я сильно зголоднів* (Трінчук, 105, с. 12);  
*Вона. Не знаю, та була б упевнена, що не винна в тому чи іншому конфлікті. Совість мала б чисту* (Мельничук, 68, с. 113).

**2.** Незавершені висловлення, наприклад:

*Директор. А ви знаєте... (Дивиться в якийсь папірець). Ви знайомі з Куркчі Світланою Михайлівною?* (Легка, 54, с. 107).

**3.** Перепитування, наприклад:

*Ольга. Мамо, тату! Віталія каже, що дід продав йому нашу хату!*

*Петро і Галя (разом). Шо?!*

*Дід Микола. Не пойняв... Шо ти сказала?*

*Ольга. Що ти, діду, продав Віталі нашу хату!*

*Дід Микола. Продав – що?*

*Ольга. Нашу хату!*

*Дід Микола. Кому?*

*Ольга. Ось цьому... Віталі! (Симчич, 88, с. 101).*

**4.** Різноманітні паузи, затримки в мовленні, наприклад:

*Месія. Що ти хочеш сказати?*

*Девілар. Тільки те, що ніхто... не може... безкарно... творити зло (Гончаров, 94, с. 57).*

**5.** Обірвані репліки, наприклад:

*Він. Підозрюю, що за такі бабки я міг би придбати як не конячку, то добре лоша.*

*Вона. А... наві...*

*Він. Озирнися (Клименко, 42, с. 100).*

**6.** Релятиви як специфічні засоби емоційно-експресивної реакції на висловлення. Наприклад:

*Гвинт. Слухай, може, ти зараз і Принцесу-Недоторку покличеш?*

*Наталка. Приїхали!.. (Новицька, 113, с. 345).*

Усі ці засоби уможлиблюють створення драматургами діалогів, що цілком відповідають природному, реальному розмовному спілкуванню.

Наприклад:

*Маляр. Дуже хочеш?*

*Олесь. Ага. Це жере мене, це вижирає... там... там... де душа...*

*Маляр. А де в тебе душа?*

*Олесь. Хочу.*

*Маляр. Добре. То коштуватиме сто долярів.*

*Олесь. Вже?*

*Маляр. Ні, потім.*

*Олесь. Коли?*

*Маляр. За тиждень. Може. Чи два.*

*Олесь. Добре, Масю. Я забіжу.*

*Маляр. То папа.*

*Олесь. Чешч* (Кухарук, 53, с. 10).

За слушною думкою Т. Г. Винокур, талановитий драматург здатний створити імітацію розмовного мовлення настільки близьку до оригіналу, що «навіть досвідчені лінгвісти вважають це відтворення за копію й вивчають його як точну копію» [30, с. 168]. Утім, драматургійний діалог унаочнює «організовану» спонтанність, і всі його компоненти підпорядковані єдиній текстовій структурі, що уможливорює їхню зв'язність. На користь продуманості драматургійного діалогу, авторської спланованості свідчать і наявні в ньому складні речення, не властиві усному мовленню. Наприклад:

*Він. Знаєш, як кайфово: прийдеши додому раніше, коли колишня ще на роботі, дістанеш зі схованки чверточку, хильнеш собі, перекинеш отого портрета, ляжеш на дивані, дивишся на вусату й рогату жінку й думаєш: ти собі потім кричи, гримай каструлями, думай, що ти тут головна, а я тебе ось такою бачу* (Мельничук, 68, с. 113).

**Категорія образності** спричинює таке використання мовних одиниць, за якого постає семантична двоплановість, закріплена в стилістичних прийомах метафори, порівняння, метонімії тощо. Як стилістична категорія образність умотивовує використання наочно-чуттєвих елементів для привертання уваги реципієнта, для виникнення в нього емоційних та інтелектуальних асоціацій [25, с. 23]. Спонтанне усне мовлення позбавлене загалом образності, а для драматургійного діалогу, художньо ускладненого з метою естетичного впливу на читача, категорія образності є домінантною. Драматургійний діалог – це органічна частина художнього твору, підпорядкована загальній меті п'єси й створена конкретним автором, тому наявні в ньому порівняння (наприклад: *Сусідка. Мене завжди дивують чоловіки, яким дівчина демонструє своє бажання, причому щире й безкоштовне. Вони завжди поводяться, мов ті миші: ураз лякаються, очі стають олов'яними, а рухи якимись дерев'яними, як ото в Буратіно* (Шамаєва, 118, с. 106), експресивно-оцінна лексика (наприклад: *Кирило. Що за принада ці одвічні білі рівнини, які виблискують під сонцем голками*



*хрусткого блакитно-сріблястого снігу! Я обгорну вас ніжними м'якими хутрами, і ми злетимо над буденним світом на стрімкому снігоході!* (Іващенко, 1, с. 178) є закономірними.

Категорія образності пояснює наявність у діалогах естетичної функції: обов'язкової для драматургійного і факультативної для усного розмовного діалогу.

**Категорія адресатності** протиставляє драматургійний і усний діалоги за спрямуванням. Усні розмовні діалоги є одновимірними (побудовані вздовж лінії адресант-адресат), драматургійні діалоги є багатовимірними (побудовані за кількома лініями: персонаж-персонаж, автор-персонаж, автор-читач) [60, с. 177]. Діалогізований простір внутрішньої комунікації персонажів підпорядковано інтерактивному діалогові автора із читачем. У цьому разі все, що може виявитися незрозумілим чи невідомим адресатові, враховано й зазначено засобами, властивими писемному мовленню. За визначенням Т. Г. Винокур, в усній розмовній формі діалогу «два учасники спілкування уособлюють паритетні начала за послідовної (однаково активної) ролі як у мовленнєвій діяльності, так і у сприйнятті мовлення» [31, с. 85]. Змодельовані персонажні діалоги є формою авторської адресації читачеві, який є пасивним учасником комунікації. Писемна форма драматургійного тексту зумовлює зможу читача повертатися до певних фрагментів п'єси й спричинює монологізацію персонажного мовлення (появу реплік довжиною від половини до півтори сторінки). Такі репліки зафіксовано в п'єсах П. Ар'є «Кольори», А. Багряної «Є в ангелів – від лукавого», Я. Верещака «Стефко продався мармонам», В. Даниленка «Гроші на Йонеско», О. Ірванця «Прямий ефір», Т. Киценко «Бал Бетменів», Неди Нежданой «Химерна Мессаліна», Л. Пишної «Сестри», О. Погребінської «Я знаю п'ять імен хлопчиків», О. Сліпця «Хроніки першого курсу», С. Щученка «Зачаровані потвори» та ін.

Категорія адресатності вмотивовує відмінність її у вираженні **категорії інформативності** в усному й драматургійному діалогах. Драматургійний

діалог адресовано віртуальному потенційному читачеві, що зумовлює його потрібне навантаження: характеристику персонажа, розвиток драматичної дії, інформування про зовнішню ситуацію й мотиви поведінки дійових осіб. Розмовне мовлення здійснено в умовах безпосереднього персонально адресованого спілкування комунікантів, об'єднаних ситуацією або спільними попередніми знаннями. Такі умови пояснюють імовірність незрозумілості розмови для «третьої сторони», відірваної від конкретної комунікативної ситуації. Діалог у п'єсі ап'орі не може бути незрозумілим читачеві, оскільки це суперечить загальним авторським настановам, сугестивній меті драматургійного твору. Конструюючи персонажні діалоги, драматург надає читачеві всю інформацію, потрібну для відтворення комунікативної ситуації. Будь-яка нова інформація, навіть відома всім спілкувальникам, має вербальне вираження в п'єсі. Наприклад:

*Гро. А ми ж з тобою, Анг, майже брати. Твоя мати вигодувала мене, коли мої батьки загинули. Чи ти вже забув, як ми лежали поруч, смакуючи молоко? Забув?*

*Анг. Нічого я не забув. Це ти забув, коли ставав убивцею, про те, що згряла зробила для тебе! Про все забув. Ти вбив ватажка зграї – великого Тао. Підло! Перегриз горло уночі. І ти ще маєш нахабство звинувачувати нас? (Вітер, 1, с. 56).*

У наведеному діалозі в репліках міститься повідомлення про комунікативну ситуацію, характеризуються взаємини персонажів. Дійові особи озвучують інформацію, що відома обом комунікантам і потребує такої докладної вербалізації лише для ознайомлення читача з нею.

У межах категорії інформативності значущими для усного розмовного діалогу є паралінгвістичні засоби, зокрема просодичні. Паравербальна інформація під час безпосереднього спілкування стає нерідко визначальною. Під час написання п'єси автор намагається вербалізувати просодичний складник комунікації в ремарках. Наприклад: *Анна (дещо ображено). То я – як совковий мотлох?* (Вакула, 13, с. 19); *Бабуся (жальбно). Мати в усьому*

*винувата* (Горбик, 25); *Продавець парфумів (голосно кричить)*. *Ось ви де, ви, ви негідники, я вас посаджу за те, що ви мене так образили, я дотепер не можу відійти* (Мацюпа, 65). Утім, авторські ремарки лише підказують, а не передають інтонацію; інтонаційну палітру зазвичай окреслено частково, що уможлиблює різне прочитання й інтерпретацію драматургічного діалогу.

Отже, драматургічний діалог – це комунікативна взаємодія персонажів, що вербалізує мовленнєву діяльність автора з метою опосередкованого впливу на потенційного читача і яку характеризують імітація спонтанності, образність, інформативність.

### **3.2.2. Комунікативно-прагматична структура драматургічного діалогу**

Дослідження діалогу неможливе без виявлення його структури, загалом стабільної й формалізованої. Повертаючись до питання мікроструктури драматургічного дискурсу (див. підрозділ 1.3), зосередимо увагу на членуванні персонажного спілкування з позиції підходів теорії мовленнєвої комунікації, ефективної й доречної щодо аналізу драматургічного тексту.

Узагальненого визначення структури діалогу в сучасній лінгвістиці немає. Залежно від аспектів аналізу мовознавці виокремлюють як структурні елементи діалогічного мовлення: мовленнєвий акт (за іллокутивною силою) [160, с. 1080], мовленнєвий хід (за іллокутивною силою та зміною комунікативних ролей) [50, с. 92], діалогічну єдність (за структурною цілісністю) [150, с. 310], тематичний блок (за тематичним принципом) [136, с. 94], діалогічний модуль (за комунікативним завданням) [132, с. 47], фрейм (за когнітивним параметром) [156, с. 26] тощо.

Узвичасним елементом діалогічної структури постає репліка як будівельний матеріал, що являє собою мовленнєві акти. Репліку потрактовують як «висловлення, межами якого є зміна мовця, пов'язана з попередніми й наступними висловленнями лексико-структурними

засобами» [107, с. 6]. Ф. С. Бацевич постулює репліку також як невід'ємний складник діалогу, що належить одному з учасників трансакції [10, с. 76]. Загальноприйнятим є поділ реплік на репліки-стимули й репліки-реакції, умотивований визначенням комунікативного ходу як реакції на попередній хід і стимулу для наступного ходу [132, с. 27]. Синонімічними є дефініції реплік у типологіях: А. С. Недобуха – ініціальні репліки й репліки у відповідь [104, с. 108], Д. Х. Баранника й Г. М. Гая – акція й реакція [7, с. 51], Ф. Хундснуршера – ініціальні й реактивні [146, с. 41] та ін.

Співвідношення ролей комунікантів у межах ініціальних і реактивних реплік моделюють кількома підходами.

1. У «сигнальній» моделі діалогу дослідники пояснюють зміну комунікативних ролей наявністю в кожній репліці маркерів, що спонукають слухача до певної реакції й комунікативної активності [155, с. 108].

2. «Послідовна» модель діалогу являє собою погляд, за яким спілкування регламентоване низкою правил чергування реплік у діалозі. Основними засобами, що впливають на зміну комунікативних ролей, є просодична інформація, що уможливорює прогнозування слухачем місця для передавання комунікативної активності [159, с. 510].

3. За «ініціативною» моделлю діалогу зміна комунікативних ролей зумовлена перерозподілом ініціативи [53, с. 85]. У цьому разі інформація щодо намірів спілкувальника утримати чи передати комунікативну роль є найзначущішою в мовленнєвій діяльності.

Діалог вважають формою мовлення, що складається з обміну репліками, які об'єднуються в діалогічні єдності. У межах структуралізму діалогічну єдність потрактовують як двочленне (рідше тричленне) утворення, що складається з репліки-стимулу й репліки-реакції, які належать двом спілкувальникам [150, с. 280]. Вичленування діалогічних єдностей вважають першим кроком до аналізу комунікативної структури діалогу [132, с. 29]. Поєднання пов'язаних між собою репліки-стимула й репліки-реакції ідентифікують також як мікродіалог [86, с. 7] або діалогічний мінімум [32,

с. 120]. Аналіз відношень між репліками діалогічних єдностей запропонував М. М. Бахтін в аспекті теорії мовленнєвих актів, виокремивши питання – відповідь, ствердження – згоду, наказ – виконання, пропозицію – прийняття та ін. [8, с. 278].

Визначаючи репліку як структурний складник діалогу, її комунікативним відповідником вважають мовленнєвий хід [94; 98]. **Мовленнєвий (комунікативний) хід** – це ланка діалогу як блок інтерактивної програми комунікантів, обмежена висловленням, реплікою одного з комунікантів [124, с. 241]. Мовленнєвий хід може накладатися на мовленнєвий акт, хоч і не збігатися з ним. Подекуди мовленнєвий хід уналежнюють до мовленнєвого кроку, а мовленнєвий акт постулюють як найменшу комунікативну одиницю діалогу [50, с. 92]. На противагу абстрактному мовленнєвому акту комунікативний хід являє собою вербальну або невербальну значущу дію одного зі спілкувальників, що спричинює розвиток комунікативної взаємодії й сприяє досягненню комунікативної мети. Наголошуючи на абстрактності мовленнєвого акту й дефініціюючи його як потенційну одиницю мовленнєвого спілкування, що не враховує ситуативний і соціальний контекст конкретної комунікативної події [94, с. 79], мовознавці вичленовують **мовленнєвий вчинок** як екстеріоризацію мотивованого комунікативного стану людини (її волі, думок, емоцій) в адресовану партнерам комунікації мовленнєву дію [21, с. 147]. У цьому разі мовленнєвий вчинок на противагу мовленнєвому актові вважають контекстуальним, синтагматично й соціально детермінованим. У межах нашого дослідження мовленнєвий акт тлумачимо як мовленнєву дію конкретної комунікативної ситуації з урахуванням характерологічних особливостей спілкувальників, що відбивається в конкретному комунікативному ході.

Услід за Н. П. Формановською, **мовленнєвий акт** потрактуємо як висловлення, що породжене й вимовлене з певною метою й спричинене певним мотивом для здійснення практичної або передбаченої дії за

допомогою мови [141, с. 111]. Мовленнєвий акт – це різновид дії, що характеризується категоріями: суб'єкт, мета, спосіб, інструмент, наслідок, умови, успішність та ін. Аналізуючи мовленнєвий акт як трирівневе утворення (локуція, іллокуція, перлокуція), зауважимо, що саме іллокуція стала найзначущішою для запропонованої Дж. Остіном типології мовленнєвих актів, який виокремив вердиктиви, екзерситиви, комісиви, бехабітиви, експозитиви [109, с. 119]. Утім, найпоширенішою виявилася класифікація Дж. Сьорля, базована на іллокутивній силі й пропозиціональних компонентах висловлення (репрезентативи, асертиви, директиви, комісиви, експресиви, декларації) [128, с. 181–185]. Сучасні лінгвісти розширюють й удокладнюють наявні класифікації мовленнєвих актів, спираючись на таксономію Дж. Остіна й Дж. Сьорля. Однією з найвідоміших є класифікація мовленнєвих актів Д. Вундерліха, за якою виокремлюють директиви, комісиви, еротетиви, репрезентативи, сатисфактиви, ретрактиви, декларації, вокативи [161]. Широку класифікацію подає В. В. Богданов, пропонуючи такі типи мовленнєвих актів, як декларативи, комісиви, інтеррогативи, ін'юнктиви, реквіситиви, адвісиви, експресиви, констативи, афірмативи [17, с. 25–27].

Порівнюючи наявні класифікації, зауважимо, що мовознавці, вичленовуючи ту чи ту групу мовленнєвих актів за різним ступенем абстракції, стабілізують узагальнений мінімум мовленнєвих актів: репрезентативи (повідомлення), рогативи (питання), комісиви (обов'язки), директиви (спонукання), декларативи (оголошення), експресиви (вираження емоцій), контактиви (мовленнєвий етикет) [141, с. 117].

Цікавою, на нашу думку, є класифікація, запропонована П. В. Зернецьким за участю / неучастю мовленнєвого акту у формуванні єдиної теми дискурсу. За цим параметром лінгвіст виокремлює **топікальні** й **обрамлювальні акти**. До **топікальних** мовленнєвих актів, що містять основну прагмасемантичну інформацію в дискурсі, уналежнено *ствердження, питання, зазначення, обіцянку, загрозу, звинувачення,*

*відповідь, реакцію, сприйняття, коментар, дію* (відбиває здійснення мовленнєвої дії мовцем) [50, с. 90].

**Обрамлювальні** мовленнєві акти подані *значущим мовчанням, згодою, показником* (наприклад, *добре, правильно, аякже*), *стартером* (питання чи команда на зразок *Що ви про це думаете?*), *метависловленням* (вияв бажання змінити тему спілкування або продовжити її в новому напрямі) [50, с. 91–92]. Запропоновані мовленнєві акти вербалізують **мовленнєві ходи**, що за дискурсивним параметром поділено на такі: *обрамлювальні, фокусивні, ініціальні, підтримувальні, протидіяльні, продовжувальні й відтворювальні* [50, с. 93–94]. Класифікацію П. В. Зернецького приймає й Ф. С. Бацевич, аналізуючи взаємодію реплік діалогу, мовленнєвих ходів і мовленнєвих актів [10, с. 75].

Унаочнимо інтерпретацію реплік дійових осіб, наприклад, діалогом з п'єси В. Герасимчука «Кохані Бетховена і коханки Паганіні» (Герасимчук, 20) як мовленнєвих ходів і мовленнєвих актів (за різними класифікаціями). Для ілюстрації обрано класифікацію Н. П. Формановської, що об'єднує узагальнений мінімум вичленовуваних у наявних класифікаціях мовленнєвих актів, а також поділ П. В. Зернецького, що вдало репрезентує типологічні зв'язки між мовленнєвими ходами й мовленнєвими актами (Табл. 3.1).

Таблиця 3.1

#### Інтерпретація реплік як мовленнєвих ходів і мовленнєвих актів

Репліка	Мовленнєвий хід (за П. В. Зернецьким)	Мовленнєвий акт (за П. В. Зернецьким)	Мовленнєвий акт (за Н. П. Формановською)
<i>Тереза. Доброго дня, Людвигу.</i>	Обрамлювальний	Стартер	Контактив
<i>Бетховен (радісно схопився з місця). Здрастуйте, Терезо! Ви принесли мені відповідь від Жозефіни?!</i>	Обрамлювальний ініціальний	Стартер Питання	Контактив Рогатив
<i>Тереза. Так... Але я не знаю, як</i>	Підтримувальний	Відповідь	Репрезентатив-експресив

Закінчення табл. 3.1

<i>вам це сказати...</i>			
<i>Бетховен. Кажіть уже як є.</i>	Підтримувальний	Реакція	Директив
<i>Тереза. Я не можу робити вам боляче – ви ж знаєте, як я до вас ставлюсь...</i>	Підтримувальний	Реакція	Репрезентатив-експресив
<i>Бетховен (важко опустився на стілець). Вона мені відмовила... І їй теж не потрібен глухий композитор. Хто ж їй потрібен?!</i>	Підтримувальний  Ініціальний	Реакція  Питання	Репрезентатив-експресив  Рогатив
<i>Тереза. Її зробив пропозицію барон Штакельберг...</i>	Підтримувальний	Відповідь	Репрезентатив
<i>Бетховен. Той, що не відрізняє фуги від опери і сонати?!</i>	Продовжувальний	Коментар	Репрезентатив-експресив
<i>Тереза. Людвигу, не осуджуйте Жозефіну. Вона вдова, і в неї четверо дітей...</i>	Ініціальний  Продовжувальний	Ствердження  Коментар	Директив  Репрезентатив
<i>Бетховен. А барон Штакельберг хоч і дурний, але багатий... Я її розумію...</i>	Продовжувальний	Коментар	Репрезентатив
<i>Тереза. Людвигу, ми з Францом вас дуже любимо...</i>	Ініціальний	Ствердження	Декларатив
<i>Бетховен. Я знаю.</i>	Підтримувальний	Сприйняття	Репрезентатив
<i>Тереза. То ви будете приходити до нас?</i>	Ініціальний	Питання	Рогатив
<i>Бетховен. Трохи згодом...</i>	Підтримувальний	Відповідь	Комісив
<i>Тереза. Я вас буду чекати...</i>	Продовжувальний	Обіцянка	Комісив

Об'єднуючи запропоновані класифікації, висновкуємо, що для обрамлювальних мовленнєвих ходів характерними є контактиви, для продовжувальних – репрезентативи, для ініціальних – рогативи, директиви, декларативи, а для підтримувальних – репрезентативи, експресиви, директиви, комісиви.



Цікавий комунікативний поділ англословного художнього діалогічного дискурсу пропонує В. Л. Соколова, виокремлюючи **діалогічний модуль** як фрагмент художнього діалогу, якому властива відносна комунікативна самостійність [132, с. 47]. Найзначущішою характеристикою діалогічного модуля є виконване ним комунікативне завдання, яке визначають наміри спілкувальників і лінгвальні та екстралінгвальні чинники. Саме комунікативне завдання зумовлює межі й обсяг діалогічного модуля, що може бути виражено одним висловленням або багатьма репліками (комунікативним обміном між кількома спілкувальниками). Характер комунікативного завдання визначає типологію діалогічних модулів, серед яких виокремлюють **інформативні** (комунікативне завдання полягає в обміні інформацією), **емотивні** (вираження емоцій або почуттів), **проактивні** (вплив на співрозмовника), **етикетні** (реалізація етикетних формул) [132, с. 51].

Зважаючи на лінгвістичну практику структурування діалогу, пропонуємо в опрацьованому матеріалі членувати драматургійний діалог на діалогічні модулі, складені з відповідних мовленнєвих актів. У цьому разі стандартну структуру драматургійного діалогу персонажів сучасних п'єс можна подати схемою на рис. 3.1.

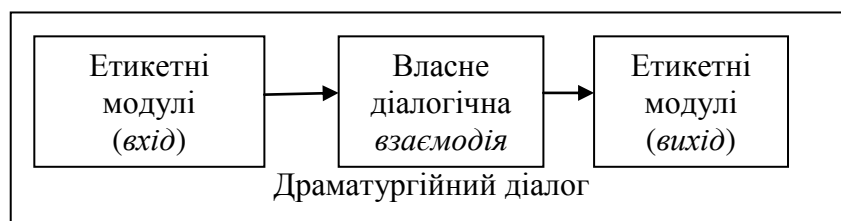


Рис. 3.1. Структура драматургійного діалогу

Зауважимо, що до діалогічних модулів кожного типу варто уналежнити характерні мовленнєві акти, що вербалізують персонажні репліки: для інформативного модуля це репрезентативи, рогативи й декларативи, для емотивного – експресиви, для проактивного – директиви й комісиви, для етикетного – контактиви. Наведений поділ є схематичним і декларує лише типові ознаки мовленнєвих актів, оскільки один тип мовленнєвих актів може

репрезентувати за умови різних комунікативних ситуацій різні діалогічні модулі. Наприклад:

1. Традиційна функція рогатива як ініціального акту потребує реактивної репліки-відповіді. Наприклад:

*Директор. Ви на електричці їдете?*

*Пилипчук. Ні, навіщо, автобуси ходять, маршрутки...* (Легка, 54, с. 107).

2. Рогатив може виражати наказ залежно від комунікативної ситуації й унаочнювати проактивний модуль.

Наприклад, у наведеному діалозі у зверненні до слуги рогатив потребує не відповіді, а дії як директив:

*Старий. Де мій чай?*

*(Актор підводиться, щоб іти. Хапає свій фартух).*

*Старий (під ніс). Зануда. (Кричить). І тістечок!* (Коваль, 1, с. 251).

3. Унаочнюючи емотивний модуль, рогативи не потребують загалом будь-якої дії слухача (навіть вербальної), а лише виражають емоції комуніканта.

Наприклад, донька, розчарована тим, що батьки пішли з її персональної виставки раніше, питає:

*Лідуня. Як ви могли? Як ви могли? Покинути мене в таку хвилину!* (Ковалик, 43, с. 101).

4. Подекуди рогатив може зазначати початок комунікації, і його використовують замість етикетних формул вітання, наприклад:

*Афіни. Сократ у в'язниці. Він спить. Нечутно заходить*

*Ксантіппа з кошиком у руках.*

*Сократ. Ксантіппо, це ти?*

*Ксантіппа. Це я...* (Герасимчук, 23).

Власне діалогічну взаємодію становлять інформативні, проактивні й емотивні діалогічні модулі. Проілюструємо наведену схему уривком з п'єси Н. Лютенко «Панда», мовленнєві акти в якому пронумеровані

В дужках:

етикетний	}	<b>Баз</b> (набирає номер на мобільному).	
модуль		(1) Алло, дівчинко, це ти?	
	}	(2) Як ся маєш? (3) Як навчання, як твої телефонні психи?	
н			
ф		<b>Міла.</b> (4) У тебе щось трапилось? (5) У тебе хтось з'явився, крім мене?	
о			
р		<b>Баз.</b> (6) Чого ти так вирішила? (7) Просто захотів тобі подзвонити. (8) Може, мене переповнює кохання. —> емотивний модуль	
м			
а		<b>Міла.</b> (9) Згідно з неофрейдизмом кохання – це абстракція, якої не існує, ми усвідомлюємо його лише через об'єкти нашого вподобання та дії щодо цих об'єктів.	
т			
и		<b>Баз.</b> (10) Справді? (11) Ніколи б не подумав.	
в			
н		<b>Міла.</b> (12) Базе, що ти хочеш?	
и		<b>Баз.</b> (13) Просто сказати тобі, що ти мені потрібна, я почувуюся самотнім без тебе. —> емотивний модуль	
й		<b>Міла</b> (професійним тоном). (14) Хочеш про це поговорити?	
м		<b>Баз.</b> (15) О Господи! Облиш свої штучки! —> емотивний модуль	
о		(16) Я не один із твоїх клієнтів, я ПРОСТО хочу з тобою поговорити.	
д			
у	<b>Міла.</b> (17) Гаразд, я зайду ввечері,		
л	(18) купи мені зефіру в шоколаді. Кілограм. —> проактивний модуль		
б	<b>Баз</b> (сміючись). (19) Упізнаю мою дівчинку.		
етикетний	}	<b>Міла.</b> (20) Бувай (Лютенко, 59, с. 127).	
модуль			

У запропонованій телефонній розмові між двома закоханими персонажами діалог структурно поданий двома етикетними модулями, вираженими контактивами (1, 20), що оформлюють ситуацію початку й завершення спілкування. Основу діалогу становить інформативний модуль, у складі якого постають «вкраплення» проактивного й емотивних модулів. Проактивному діалогічному модулю відповідає репліка *Міли*, вербалізована директивом (18). Емотивні модулі вичленовуємо з мовленнєвої партії *База*, що складається з експресивів (8, 13, 15). Власне інформативний модуль

реалізований через послідовну зміну комунікативних ходів *База й Міли*, у межах яких представлені репрезентативи (7, 9, 16, 17), рогативи (2, 3, 4, 5, 6, 10, 12, 14), декларативи (11, 19). Проаналізований уривок виявляє наявні в діалогах персонажів сучасних п'єс типові для усного розмовного мовлення структурні схеми. Утім, драматургійні діалогічні тексти унаочнюють схильність до концентрації мовних засобів для створення комунікативного напруження, що зумовлює відсутність етикетних модулів у мовленнєвій тканині п'єс, умотивованих авторськими намірами унеможливити компоненти, що затримують розвиток дії. Наприклад:

*Сцена четверта*

*Марія і Даша*

*Даша. Але я кохаю його.*

*Марія. Я розумію.*

*Даша. Я кохаю його. Я хочу з ним одружитися. Я хочу народжувати йому дітей...*

*Марія (тихо). Залиште його мені.*

*Даша. Ну що ви таке говорите?*

*Марія. Залиште. Ненадовго. Просто звикнути до того, що він іде. Адже не можна так відірватися, за один день. Це з кров'ю, дівчинко, це боляче.*

*Даша. Ви не настільки старші від мене, щоб називати мене дівчинкою...*

*Марія. А хочете сиру зі сметаною?*

*Даша. Ні, дякую.*

*Марія (затуляє вуха руками). Я знаю п'ять імен дівчаток... Я знаю п'ять імен хлопчиків...*

*Затемнення.*

(Погребінська, 113, с. 405–406).

Отже, найменшими елементами комунікативно-прагматичної структури драматургійного діалогу постають мовленнєвий хід і мовленнєвий

акт, що об'єднуються за виконуваними комунікативними завданнями в діалогічні модулі. Досліджений матеріал доводить наявність у драматургійних діалогах як типових для усного розмовного мовлення структурних схем, так і специфічних для драми як літературного роду.

### **3.2.3. Комунікативні типи діалогів у структурі драматургійного дискурсу**

Комунікативно зорієнтована лінгвістика засвідчує спроби типологізувати діалоги, виокремлюючи типові для цієї форми мовлення структури. Залежно від теми діалогу й динамізму мовленнєвого обміну репліками Г. Бубнова виокремлює нейтральний діалог (з наявною дистанцією між партнерами), діалог-унісон (особистісно орієнтований), діалог-дискусію (з нейтрально-абстрактною тематикою), подієвий діалог (особистісно орієнтований, який емоційно гостро переживають комуніканти) [23, с. 50].

За комунікативною функцією спілкування діалоги класифікують на такі: фатичні (спрямовані на підтримування гармонійних стосунків), риторичні (орієнтовані на зміну соціально-економічного буття), естетичні (уможливлюють інтерпретацію дійсності), терапевтичні (нівелюють функційні перешкоди суб'єктів комунікації), метакомунікативні (уможливлюють здійснення рефлексії комунікативної поведінки) [158, с. 141].

Зважаючи на комунікативні переваги й поразки, виокремлено вдалий і невдалий діалоги [152, с. 161]. З опертям на інтенційно-мовний критерій діалоги поділено на інформаційний, коментарійний, персуазивний, діалог самопрезентації, директивний, аргументативний, діалог, що призводить до помилки тощо [29]. З урахуванням інтенції комуніканта запропоновано такі типи діалогів, як комплементарний (спрямований на заповнення інформаційної лакуни в комуніканта), компететивний (орієнтований на конкуренцію думок і бажань спілкувальників), координативний (орієнтований на зрівняння суб'єктивних інтересів) [157, с. 213–222].

І. М. Борисова, залежно від структурної специфіки й режимів мовленнєвої поведінки, розмежовує реплікований, наративний і наративно-унісонний діалоги [21, с. 184]. Реплікований діалог базовано на швидкому темпі мовленнєвого обміну короткими репліками. Наративний діалог реалізує настанову на монологічне мовлення в умовах безпосереднього контактного діалогічного спілкування. Наративно-унісонний діалог об'єднує ознаки перших двох типів.

Процес обміну репліками й зміни комунікативних ролей у діалозі можна конструювати з комунікативно-прагматичного аспекту так: 1) адресант, вибудовуючи першу, стимульну репліку, вербалізує свій комунікативний намір й емоційний стан, що відповідає його соціальній і психологічній ролям, і, мотивуючись спільним з іншим комунікантом мовним кодом, впливає на нього, повідомляючи нову інформацію або спонукаючи до тієї чи тієї дії; 2) адресат, вибудовуючи у відповідь реактивну репліку, розуміє смисл повідомлюваного, вичленовує наміри спілкувальника й визначає напрям власної реакції в межах унісонної (кооперативної) або дисонансної (конфліктної) взаємодії. На характер комунікативної взаємодії персонажів сучасних українських п'єс впливає:

1. **Інтенція.** Залежно від збігу інтенцій спілкувальників структуровано їхню взаємодію. Налаштування на гармонійне спілкування зумовлює вибір комунікантом відповідних мовних засобів, комунікативної тактики, що відповідає його інтенціям. Як зазначає О. С. Кубрякова, «мова пропонує мовцеві для відбиття власного погляду альтернативні засоби, що уможлиблює вибір комунікантом такого з них, який повністю відповідає його інтенціям» [85, с. 437]. Реципієнт за мовними засобами, наявними в репліці, визначає напрям інтенції відправника повідомлення й визначає відповідну власним інтенціям реакцію, вербалізовану в діалозі. Незбіг інтенцій спричинює припинення комунікації.

2. **Результативність.** Цілеспрямована комунікативна діяльність приводить до досягнення / недосягнення певного результату,

об'єктивованого в діалозі. Результативність може бути гармонійною (побудованою з дотриманням правил ефективної мовленнєвої взаємодії) і дисгармонійною (структурованою з порушенням правил мовленнєвої взаємодії).

**3. Інформативність.** Важливою умовою гармонійного спілкування є відмінність комунікантів у знаннях. Ступінь цієї відмінності вмотивовано екстралінгвальними чинниками (освіта, етнічна ознака, вік, стать та ін.). У цьому разі гармонійний діалог передбачає наявність новизни повідомлюваної інформації, що базована на вже відомих знаннях і є цікавою для адресата. Така інформація спричинює правильне її сприйняття й відповідну реакцію співрозмовника.

**4. Контекст.** Будь-яка комунікація відбувається в певних умовах, що впливають на її характер. До цих умов зараховують вербальний, невербальний, психологічний, соціальний, історико-культурний та інші аспекти. Партнери, налаштовані на гармонійне спілкування, корегують власну мовленнєву поведінку залежно від контексту.

Характер прагматичної взаємодії спілкувальників визначає також кількість учасників комунікації. Традиційно в мовознавстві виокремлюють дві основні форми спілкування: монологічну й діалогічну, визначаючи останню як домінуючу. Терміном «діалог» послуговуються для потрактування мовленнєвої взаємодії двох і більше учасників. Зокрема, в енциклопедії «Українська мова» кількісний склад діалогу детерміновано як «два, іноді кілька (полілог)» [140, с. 156]. Питання про те, чи вважати полілог різновидом діалогу, чи трактувати самостійною формою мовленнєвого спілкування, дотепер є дискусійним. Як зауважує О. О. Селіванова, почасти через «похибку перекладу діалогом часто називають спілкування двох осіб (пор.: гр. dia – через і di – два)» [124, с. 128], наслідком чого стає нівелювання значущості кількості учасників мовленнєвого процесу.

У межах комунікативної лінгвістики вплив кількісного складу комунікантів на характер зв'язку між репліками та послідовність їхнього

чергування є важливим чинником результативності спілкування й комунікативної взаємодії загалом. У цьому разі тлумачення форм комунікації двох спілкувальників і кількох спілкувальників одним терміном вважаємо недоречним, через що розмежування понять «діалог» і «дилог» для нашого дослідження є визначальним. Тому для позначення взаємодії двох учасників спілкування використовуємо термін «дилог».

Дилог – це форма спілкування двох комунікантів, між якими відбувається інверсована й прогнозована зміна ролі мовця й слухача. Полілог відповідно трактуємо як форму спілкування, що об'єднує понад двох учасників. Терміновизначення «діалог» застосовуватимемо як родове щодо видових «дилог» і «полілог», визначаючи його як ситуативно зумовлену форму спілкування двох і кількох осіб.

Зважаючи на зазначені чинники формування діалогічного спілкування й наявні класифікації діалогів, вважаємо можливим типологізувати сучасні драматургійні діалоги на **гармонійні** і **дисгармонійні**. Зауважимо, що запропонований поділ є умовним і невичерпним, застосовуваним лише для впорядкування аналізу складного й неоднозначного феномена – драматургійного діалогу. **Гармонійні** діалоги характеризує: 1) збіг інтенцій спілкувальників; 2) взаємне зацікавлення темою діалогу; 3) адекватна вербальна й невербальна поведінка; 4) досягнення позитивного результату в спілкуванні. У межах гармонійного діалогу можлива конкретизація на **унісонні**, **домінантні** й **суперечні** типи.

**Унісонні** драматургійні діалоги становлять спілкування осіб, які щонайбільше симпатизують один одному, мають однакову комунікативну активність і схожі комунікативно-прагматичні інтенції. Прикладами таких діалогів є зазвичай спілкування дійових осіб, яких об'єднують близькі родинні або дружні взаємини. Унісонним діалогом визначаємо, наприклад, розмову героїв п'єси В. Герасимчука «В облозі саламандр» *Карела Чапека* та його дружини *Ольги*, що відбувається щойно після їхнього весілля:

*Чапек (узяв найбільший букет і додав до тих квітів, з якими вона*



*прийшла). Тобі подобається в мене?*

*Ольга. У нас... (Ледь стримує сльози).*

*Чапек. Правильно, Оліно, у нас. Відтепер – тільки в нас! (Обійняв її).*

*Ольга. Це трохи далеко від Праги...*

*Чапек. Зате за містом я можу спокійно писати і чекати, поки ти повернешся зі свого театру.*

*Ольга. Ти взявся за новий роман чи за нову п'єсу? (Захоплено подивилась на нього).*

*Чапек. За роман. Знаєш, цього разу це дуже серйозна робота.*

*Ольга. Каченка, у тебе не буває несерйозних творів – навіть у веселих оповіданнях ти берешся за роботу серйозно.*

*Чапек. Це правда, Олясеку. Але цього разу і сама тема дуже серйозна. (Бере її за обидві руки, садить на стілець, сам сідає навпроти і починає розповідати). Розумієш, я пишу про саламандр...*

*Ольга (здивовано). Про кого?*

*Чапек. Про саламандр. Були такі істоти: невеликі на зріст, схожі на ящурів, жили у воді, але мали і легені... Вони озброюються, мілітаризуються, а люди їм у цьому ще й допомагають. Зерном, металом, грошима, військовою технікою...*

*Ольга (поцілувала його). Усе добре, Каченка. Тепер у нас усе буде добре. (Провела рукою по його спині). Сьогодні не так болить?*

*Чапек. Сьогодні він не має права боліти!*

*Ольга. Каченка, я оце думаю: й одруження, і роман про саламандр – ти не забагато звалив на свої плечі? (Лукавенько подивилась на нього).*

*Чапек. Нічого, мій хребет витримає.*

*Ольга (горда за чоловіка). Це правда. Що-що, а безхребетним тебе не назвеш! (Обійнялися) (Герасимчук, 19, с. 88–89).*

Збіг інтенцій персонажів доводить чітка структура драматургійного діалогу, у якому відсутні перебивки, перехоплення комунікативної ініціативи, агресія й неповага до співрозмовника. Ознакою унісонного діалогу є також

те, що будь-яка репліка-стимул має відповідну репліку-реакцію (наприклад, *Ольга. Ти взявся за новий роман чи за нову п'єсу? Чапек. За роман*). Комунікативна активність обох дійових осіб є рівнозначною, з гармонійною зміною комунікативних ролей, з наявністю стимульних і реактивних реплік і в *Чапека*, і в *Ольги*, що доводить наміри комунікантів зробити це спілкування найефективнішим для обох сторін. Гармонію в діалозі посилюють наявні в ньому компліменти (наприклад, *Ольга. Каченка, у тебе не буває несерйозних творів – навіть у веселих оповіданнях ти берешся за роботу серйозно*).

Налаштування персонажів на комунікативну взаємодію підтверджують й авторські ремарки, що вербалізують паралінгвістичне спілкування й емоційний стан дійових осіб (*Обійняв її; Горда за чоловіка; Поцілувала його; Захоплено подивилася на нього*). Зауважимо, що обидва герої володіють схожою комунікативною компетенцією й однаковим соціальним статусом, що також сприяє гармонійній комунікації.

Другим типом гармонійних драматургійних діалогів є **домінантний**, поданий у діалогах з очевидною перевагою комунікативної активності одного зі спілкувальників. Гармонійні доміантні діалоги досить активно використовують у сучасних драматургійних текстах. Учасники такого діалогу можуть бути пов'язані близькими чи дружніми стосунками або бути незнайомцями, які вперше бачать один одного. Прикладом гармонійного доміантного діалогу вважаємо розмову *Матері* із сином *Олегом* у п'єсі О. Погребінської «Дев'ятий місячний день»:

*Мати. Спекотно.*

*Олег. Доц буде. Парко.*

*Мати. Сьогодні субота?*

*Олег. Субота.*

*Мати. Завтра неділя.*

*Олег. Неділя.*

*Мати. А Дора сьогодні прийде?*

*Олег. Не прийде.*

*Мати. А завтра?*

*Олег. Сподіваюся, що й завтра її не буде.*

*Мати. Що означає «сподіваюся»?*

*Олег. Мені ще рано мати дорослу дочку.*

*Мати. Хоч як неприємно це визнавати, але Олена права. Ти абсолютно не цікавишся дитиною. У тебе немає з нею ніякого контакту.*

*Олег. Немає контакту.*

*Мати. Але ж повинна бути якась відповідальність. Відповідальність якась має бути?*

*Олег. Має бути (Погребінська, 94, с. 168).*

У наведеному діалозі чітко виокремлюємо комунікативного лідера, яким є героїня п'єси *Мати*. Саме їй належить комунікативна ініціатива, що підтверджена наявністю стимульних реплік лише в цієї дійової особи. У цьому разі безініціативним комунікантом постає *Олег*, який не має жодної стимульної репліки, а репліки-реакції вербалізують зазвичай пасивну згоду й підтвердження попередньої репліки, виражені на лексичному рівні постійним повторенням слів (наприклад, *Мати. Сьогодні субота? Олег. Субота; Мати. Але ж повинна бути якась відповідальність. Відповідальність якась має бути? Олег. Має бути*). *Олег* являє собою комунікативного партнера, якого не цікавить діалог загалом і який готовий до його припинення в будь-який момент комунікації. Незважаючи на відсутність бажання до активної комунікації в одного з героїв, спілкування в домінантному діалозі не набуває конфліктної форми. Такий діалог структуровано зазвичай за схемою «питання – відповідь», що унаочнює комунікативну ініціативу одного зі співрозмовників, який постійно активізує діяльність іншого учасника спілкування.

Гармонійні діалоги третього типу диференціюємо як *суперечні*, що найорганічніше структурують драматургійний дискурс, визначальною ознакою якого є конфлікт. Суперечні гармонійні діалоги являють собою

зав'язування й еволюцію наявних у дійових осіб суперечностей. На тлі чіткої структури діалогу відчуваємо відмінність у поглядах спілкувальників, що, утім, не має зазвичай директивного вираження. До таких діалогів уналежнюємо розмову матері *Марахти* з дочкою *Світланою* про весілля останньої в п'єсі В. Маковій «Дівка на відданє», наприклад:

*Світлана. Слава Богу, що Николай переїжджає до нас.*

*Марахта. Дівко, дівко, нашо він тобі здався? Відкинь емоції і подивися на нього: ти можеш собі кращого знайти! У тебе ще буде десять таких, як він.*

*Світлана. Мені би з одним справитися...*

*Марахта. Та ти ж із такою гіркою бідою поступила в аспірантуру, мала пару годин в університеті... А закінчила б, то й більше дали б – людиною стала б.*

*Світлана. Мамо, я кожний день туди ходила за копійки. Знайте, скільки треба заплатити, щоб захиститися? Всю ту зарплату і стипендію, що вони платили, треба їм назад віддати! А на моїй кафедрі і так скорочують викладачів...*

*Марахта. Могла би бути професоркою, а так будеш пустим місцем...*

*Світлана. Мені треба вибирати – або наука, або сім'я, і не розсіватися.*

*Марахта. Це хто так каже? Раніше ти робила багато і все встигала. Поживеш десь, поживеш – і вернешся...*

*Світлана. ... Ви б раділи, що я вже віддаюся – буду мати лад у житті. Скільки тепер дівчат ходять без пари.*

*Марахта. Твоя доля тебе знайшла би, вона як бумеранг: від неї не втечеш (Маковій, 36, с. 16–17).*

У зазначеному діалозі *Марахта*, яка проти заміжжя доньки, намагається відмовити *Світлану* від весілля. Потреба переконати співрозмовника в неправильності власних думок, дій чи бажань спричинює

розширення діалогічних реплік, що містять певні аргументи задля досягнення комунікативних інтенцій. Такими аргументами постають гіпотези й припущення, висловлені *Марахтою*, які на противагу наказам і погрозам не переводять спілкування в конфліктну сферу. Комунікативна структура діалогу відповідає схемі «ствердження (припущення) – заперечення», що дає змогу висловити співрозмовникам суперечні погляди, які, утім, уможлиблюють гармонійну комунікацію через адекватну вербальну поведінку обох спілкувальників.

Наведене гармонійне діалогічне спілкування унаочнює послідовне чергування репліки-стимулу й репліки-реакції й відповідає зумовленій комунікативними законами типовій моделі діалогу:

$K1 \rightarrow K2 \rightarrow K1 \rightarrow K2$ , де  $K1,2$  – почергові репліки комунікантів.

Гармонійним діалогам протиставляємо **дисгармонійні**, які характеризуємо: 1) незбалансованістю комунікативних інтенцій спілкувальників; 2) наявністю негативної тональності мовлення комунікантів (принаймні одного); 3) вербалізацією негативних інтенцій щодо теми розмови або особистісних рис комунікативного партнера; 4) відсутністю ефективного результату спілкування. Серед дисгармонійних діалогів персонажної комунікації в сучасних українських п'єсах виокремлюємо **антагоністичний, домінантний, завуальований і паралельний** типи.

**Антагоністичний** драматургійний діалог становить комунікацію між персонажами, які занадто негативно налаштовані один до одного, що спричинює негативні мовленнєві реакції в розмові. Ілюстрацією такого діалогу можна вважати сварку між героями п'єси В. Шелухіна «Книга дощу», які є родичами, що зазначено в списку дійових осіб (*Ярослав Мироненко – власник будинку, комерсант, захоплений окультними науками. Сергій Мироненко – його молодший брат. Настя – дружина Сергія. Баба Фрося – мати Насті, теща Сергія. Сашко – помічник Ярослава*). Наприклад:

*Баба Фрося (потроху приходячи до тям і озираючись, за мить – руки в боки, прищмокує). Оце поділили! Ярославе, Ярославе!*

*Ярослав (різко). Припиніть!*

*Баба Фрося (скоромовкою). Що «припиніть»? Родинний будинок, так би мовити, гніздо! На що ти все це перетворив?! На руїну! На ніщо! Я взагалі дивуюся, що в таку грозу він іще стоїть, наступного разу – не вистойть.*

*Настя. Вистойть!*

*Баба Фрося. Не вистойть! Тут чхнеш – і його знесе! Дірки, вода в миски капає! Горє-комерсант! Спекулянт!..*

*Сергій (захоплено). А й справді! Що ти зробив з будинком?*

*Ярослав (люто). Мене тут кілька років не було! Я лише нещодавно сюди приїхав, відремонтую, не хвилюйся!*

*Сергій. Ти на мене голос не підвищуй! Я тобі не хлопчик на побігеньках! (Змовк і різко глянув на Сашка, який зблід, а потім почервонів).*

*Сашко. Це ви на мене натякаєте?!*

*Сергій. Зблід, позеленів! Я вас не мав на увазі взагалі! («Узагалі» – вимовив особливо виразно, майже по складах).*

*Сашко. Я знаю, кого ви мали на увазі, але я свій хліб заробляю чесно!*

*Баба Фрося. Припніть язика цьому наймиту!*

*Сашко (чітко, але дуже тихо, вимовляючи кожен склад). Стара шкана! (Шелухін, 120, с. 52).*

Наведений полілог демонструє неприховану агресію спілкувальників один до одного, що зумовлено комунікативними інтенціями, спрямованими на власну особистість за ігнорування комунікативних потреб співрозмовника. Відсутність налаштування на співпрацю й гармонійну взаємодію зумовлює специфіку діалогічного мовлення, що характеризуємо менш послідовним, порівняно з гармонійним діалогом, розгортанням теми розмови. В антагоністичному діалозі постає часта зміна теми, зіткнення протилежних позицій комунікантів, що спричинює переривчасту структуру діалогу. Особливої значущості набувають невербальні компоненти мовлення, що подані в паратекстових елементах, зокрема ремарках. Авторські ремарки

уможливлюють відбиття емоційного напруження комунікативної ситуації, що допомагає читачеві в адекватному сприйнятті персонажної взаємодії. У зазначеному уривку такими ремарками є інтонаційні (*особливо виразно, майже по складах; прищмокуючи; чітко; дуже тихо; скоромовкою*), емоційні (*різко; люто; зблід, а потім почервонів*), жестові (*руки в боки*). В антагоністичному діалозі значущість інтонаційного оформлення реплік підкреслює також наявність у мовленні значної кількості окличних, питальних і спонукальних речень (у наведеному діалозі із двадцяти семи речень лише одне неокличне). Негативну тональність комунікації підкреслюють численні спонукальні речення, що виражають інтенції впливу на співрозмовника, доведення власної правоти. Для антагоністичного діалогу характерним є маркування негативної експресії стилістично зниженою лексикою (*горе-комерсант, спекулянт, хлопчик на побіженьках, стара шкана*). Гармонійному розгортанню діалогу заважає ігнорування спілкувальниками один одного, що полягає в спробах позбавлення партнера комунікативної активності за рахунок переривання або спонукання завершити мовленнєву взаємодію (*Баба Фрося. Припиніть язика цьому наймитові!; Ярослав (різко). Припиніть!*), а також забирання комунікативної ініціативи на себе, коли персонаж питає й сам відповідає на запитання (*Баба Фрося. Родинний будинок, так би мовити, гніздо! На що ти все це перетворив?! На руїну! На ніщо!*).

Другим типом дисгармонійних діалогів вважаємо **домінантний**, що, як і доміантний гармонійний діалог, унаочнює перевагу комунікативної активності одного зі спілкувальників. Утім, на противагу гармонійному діалогові комунікативний лідер дисгармонійного діалогу домінує не стільки у власне комунікативній діяльності, скільки в агресивному сприйнятті партнера й орієнтації на конфліктну взаємодію. Як приклад доміантного дисгармонійного діалогу наводимо розмову чоловіка *Федора* із дружиною *Ельвірою* в комедії О. Чорногуза «Ювілейний сюрприз». *Ельвіра* під час святкування ювілею *Федора* дізнається, що в чоловіка є позашлюбний син,

і намагається з'ясувати стосунки:

*Федір. Сонечко, скільки тебе можна чекати? (Дивиться на засмучену дружину). Що трапилося?*

*Ельвіра. Що трапилося? Ти мене запитуєш, що трапилося? А ти не пізнаєш?*

*Федір. Кого я маю пізнати?*

*Ельвіра. Я тебе запитую: ти що не пізнаєш свою роботу?*

*Федір. Яку роботу?*

*Ельвіра. Ювелірну. Сказано: ювелір. Черговий діамант відгравив. Поглянь! Найкращий твій діамант... Поза фірмою зроблений.*

*Федір. Я нічого не розумію. Молодий чоловіче, що ви сказали моїй дружині і хто вас сюди прислав?*

*Ельвіра (глузливо). «Молодий чоловіче...» Це ти так при мені його називаєш?*

*Федір. Кого – «його»?*

*Ельвіра. Оце твоє щастя.*

*Федір. Щастя?*

*Ельвіра. Для тебе щастя, а для мене... (Схлипує). Для мене – нещастя, екс-коханий. Нещастя.*

*Федір. До чого ти так. Давай розберемося.*

*Ельвіра. А що тут розбиратися? По мармизі не видно? Глянь на нього. Як дві краплі води з нашого акваріума. <...>*

*Федір. Сонечко, я цього хлопця вперше бачу.*

*Ельвіра. Я для тебе не сонечко. Я для тебе колишня. Як його мама. От його мама й може стати теперішньою. <...>*

*Федір. Ельвіро, нас гості у вітальні чекають. Куди ти мене заводити? Під сліпого хату!*

*Ельвіра. Це я заводжу? Це ти нас усіх завів. Я пішла збирати валізи. Прощай, екс-коханий (Чорногуз, 116, с. 105–106).*

Лідером у конфліктній взаємодії постає *Ельвіра*, репліки якої



визначають розвиток спілкування в дисгармонійному напрямі, спричиненому наявністю в комунікативній партії *Ельвіри* експресивно маркованої лексики (*мармиза, экс-коханий, нещастя*); повторів, що вказують на емоційне напруження (*Для тебе щастя, а для мене... (Схлипує). Для мене – нещастя, экс-коханий. Нещастя*); саркастичних висловлень (*Сказано: ювелір. Черговий діамант відгравив. Поглянь! Найкращий твій діамант... Поза фірмою зроблений*). Зауважимо, що припинення комунікації ініціює також *Ельвіра*, яка йде за валізами. У цьому разі домінантний діалог визначаємо як дисгармонійний через відсутність позитивного результату комунікації й наявність негативних інтенцій в одного з учасників спілкування.

Різновидом дисгармонійного є також *завуальований* драматургійний діалог, специфіка якого полягає в прихованому негативному ставленні учасників спілкування один до одного, що не виражено в прямій агресії й конфліктному протистоянні. Учасники комунікації, приховуючи справжні емоції, конструюють спілкування як гармонійний діалог. Водночас іронічна тональність розмови, що є специфікою діалогів цього типу, указує на нещирість спокійного й витриманого в межах етикету спілкування. Ілюстрацією такого різновиду дисгармонійних діалогів постає діалог з п'єси А. Наумова «Надто ранений звір», у якому два персонажі – дружина *Ольга* й чоловік *Михайло* – ведуть начебто звичайну побутову розмову після робочого дня ввечері:

*Ольга. А що здохло у вашому бюрократичному лісі, що ти вже вдома?*

*Михайло. Дерев чомусь поріділо під вечір. Може, так зручніше партизанити. От я і хутко додому.*

*Ольга. А я тебе шукала. Навіть заскочила до тебе в офіс.*

*Михайло. Якби не вимкнула мобілку, то й шукати не довелось би.*

*Ольга. І справді, я, мабуть, перевантажила себе розмовою з Галочкою. Але ж треба було терміново порадитись з тобою віч-на-віч, тож вирішила не дзвонити, а навідатись до тебе дорогою додому.*

*Михайло. Твоя Галочка – напрочуд універсальний замітник усім нам, живим і навіть ненародженим, то ж вважай, що порадилась зі мною теж.*

*Ольга. Не підколюй, тут не до сміху. Знаєш, що я почула сьогодні від твоєї донечки?*

*Михайло. Я знаю лише, що ти почувеш зараз від мене.*

*Ольга. А що від тебе? Що у вас там черговий аврал – як завжди?*

*Михайло. Помилилась, хоча це тобі й не властиво.*

*Ольга. Надто старанною ученицею в тебе була, мабуть.*

*Михайло. Мабуть, погано вчив тебе помилятися. А чим тебе налякала Леся?*

*Ольга. Леся сказала, що ми з тобою лохи.*

*Михайло. Лохи?!*

*Ольга. Лохи. Причому неабиякі. Принаймні, у неї була інтонація, що неабиякі. (Кидає на Михайла іронічний погляд.) А ти, мабуть, розраховував на щось більше?*

*Михайло. А-а, так може вона іронічно? Молодь зараз все піддає скепсису. Тож не виключено, що Леся комусь підігрувала, аби не виглядати білою вороною.*

*Ольга. Леся вихована децю інакше, здається. Хоча ти навряд чи здогадуєшся про це.*

*Михайло. Не думаю, що я для неї поганий приклад.*

*Ольга. У будь-якому випадку дуже віддалений. Не одразу й розгледити.*

*Михайло. Звісно, що на такій службі, як у мене, часу для сім'ї і виховання дітей, відверто кажучи, замало.*

*Ольга. Не примениуй можливостей вашої служби. Вона цілком здатна довести, що саме сім'я і діти заважають обігові паперів на планеті (Наумов, 73).*

У наведеному діалозі за стриманими й нейтрально-тональними репліками відчуваємо емоційне напруження й взаємну неприязнь подружжя. На противагу антагоністичному діалогові, завуальований не містить

обірваних, перерваних реплік, різкої зміни теми й відвертої негативної експресії. Утім, незважаючи на чітку послідовну структуру діалогу, його не можна зараховувати до гармонійних, оскільки майже всі репліки мають «подвійне» значення й містять приховані негативні емоції, що на лексичному рівні марковано словами *іронічно, не підколюй, іронічний погляд* тощо. Учасники комунікації замість того, щоб відверто висловити претензії й негативне ставлення до певних дій один одного, маскують власне незадоволення за іронічними натяками. Наприклад, *Михайло* не прямо дорікає дружині за постійні розмови телефоном, а іронізує (*Михайло. Якби вимкнула мобілку, то й шукати не довелось би*), а *Ольга*, незадоволена тим, що чоловік приділяє мало уваги родині, зауважує *Леся вихована децю інакше, здається. Хоча ти навряд чи здогадуєшся про це; Не применишуй можливостей вашої служби. Вона цілком здатна довести, що саме сім'я і діти заважають обігу паперів на планеті*. Отже, дійові особи, стримуючи власні негативні емоції й намагаючись дотримуватися етикетних норм спілкування, ведуть діалог нейтральної тональності й маскують справжнє ставлення один до одного.

До дисгармонійних уналежнюємо також **паралельний** діалог, основними ознаками якого є відсутність будь-якої зв'язності між репліками комунікантів й ігнорування комунікативних потреб співрозмовника. Паралельні діалоги не мають негативного спрямування в ставленні спілкувальників один до одного, не вербалізують конфлікту чи агресивної комунікативної взаємодії. Цей різновид драматургійного діалогу вважаємо дисгармонійним через відсутність ефективного результату комунікації. Тут спілкування можна вважати псевдодіалогом через відсутність комунікативної взаємодії між учасниками діалогу, що підтверджують ситуації, у яких прямі питання дійових осіб, звернені до партнерів, залишено без відповіді. Паралельним є діалог між подружжям у п'єсі В. Кожелянка і В. Сердюка «Лізикава», наприклад:

*Чоловік. А де мені ще сховатись, як не в цю газету? Де? (Кричить).*

*Де? Де? Де? (Б'є кулаком об бильце крісла).*

*Жінка (бере люстерко, довго себе розглядає). Ось ще одна зморшка. Тепер їх рівно шістнадцять під обома очима, якщо ще додати дві біля губів, шість на чолі. Скільки це буде разом?*

*Чоловік. Воно тупе, Воно арифметики не вчиться, Воно хоче лише гратись.*

*Жінка. Тоненькі такі зморшки, немовби хтось ножем прорізавав... Я не хочу старіти.*

*Чоловік (шелестить газетою). Послухай. Що в світі коїться. Якийсь чоловік убив всю свою родину і навіть гостей. Цікаво...*

*Жінка. А що зробив ти?*

*Чоловік (шелестить газетою). В Тирасполі завідувачем міської бібліотеки працює бабуся, яка під час останньої війни вбила дванадцять чоловіків. Вона дає інтерв'ю і зізнається, що її тягне до хлопчиків. Здуріла. Як ти думаєш?*

*Жінка. Я не хочу старіти... (Кожелянко, Сердюк, 97, с. 173–174).*

Паралельні діалоги є характерною ознакою абсурдистських п'єс як вияв депрагматизації, що викликає абсурдизацію висловлення й цілих фрагментів тексту. Такі діалоги постають у драматургійних творах В. Сердюка «Розібрати М.\*\* на запчастини», І. Коваль «Маринований аристократ», К. Демчук «На виступцях», А. Вишневського «Різниця» та ін. Паралельні діалоги повністю конструюють п'єсу К. Пенькової «Вдома в Україні», де комунікативні партії дійових осіб не перетинаються загалом і являють собою розірвану монологічну розповідь кожного персонажа:

*Саша. Коли мені було 15 років, я жив у маленькому місті Саки в Криму. У цей час я зустрічався з дівчиною, кримською татаркою.*

*Богдан. Мій кум допоміг мені влаштуватися на ферму в Баварії, де вже сам працював.*

*Ескендер. Якось у день Курбан-Байрану я йшов із мечеті і забув, що в мене на голові феска.*

*Ян. Коли ми переїхали з Вірменії, мене перевели в 4-й клас.*

*Саша. Її тато, звісно, ставився до мене з недовірою. І ось одного весняного дня я прийшов до них в гості.*

*Богдан. Спочатку було дуже дивно. Ферма виявилась багатонаціональною.*

*Ескендер. Багато людей обертались, деякі щось говорили про мене чи то мені навздогін, чи просто самі собі. Але мене це не бентежило!*

*Ян. Це були нові, інші люди (Пенькова, 79).*

Незв'язані між собою наведені репліки дійових осіб потрактуємо, услід за М. М. Бахтіним, як «нульові діалогічні відношення», за яких реальний діалогічний контакт не підкріплений змістовим контактом між репліками [8, с. 336], через що уналежнюємо їх до дисгармонійних діалогів.

Отже, у межах внутрішньої драматургійної комунікації виокремлюємо як типові гармонійні (унісонні, домінантні, суперечні) та дисгармонійні (антагоністичні, домінантні, завуальовані, паралельні) діалоги.

### **3.3. Монолог як форма драматургійної комунікації**

#### **3.3.1. Монолог у структурі сучасної п'єси**

У мовознавчих і літературознавчих дослідженнях драматургійного дискурсу поняття «монолог» зазвичай використовують без чіткого визначення змісту й потрактування ознак цього явища, традиційно зважаючи лише на обсяг висловлення персонажа до зміни комунікативних ролей. Вивченню монологічного мовлення присвячені праці Г. М. Чумакова [148], Д. Х. Баранника [6], Р. Р. Гельгарда [34], В. В. Одинцова [108], Т. Г. Винокур [30], В. Є. Халізева [142], Н. О. Слюсар [131] та ін.

Монолог – це «форма мовлення адресата, розрахована на пасивне й опосередковане сприйняття, а не на безпосередню мовленнєву реакцію адресата» [124, с. 393]. Особливим різновидом монологу вважають драматургійний монолог, який визначають як розгорнуте мовлення

персонажа, звернене до учасників сценічної дії, до глядачів, або розмову із самим собою [140, с. 389]. Функційне спрямування драматургійного монологу полягає в самохарактеристиці персонажа й розвитку драматичної дії. Найширшу типологію драматургійного діалогу пропонує Н. О. Слюсар, виокремлюючи 18 типів монологічних висловлень персонажів, зокрема монолог-опис, монолог-оцінку, монолог-розповідь, монолог-роздум, монолог-спогад, риторично-патетичний монолог, монолог інтимного самовираження, внутрішній монолог та ін. [131, с. 11–12].

Підхід до виділення основного критерію виокремлення «монологу» й досі залишається неусталеним. Класичним критерієм, умотивованим самою назвою, вважають кількість комунікантів: монолог – мовлення однієї особи. Звідси постає хибний висновок, що обмін репліками, незалежно від їхнього обсягу й структури, не можна вважати монологом. Іншим критерієм визнають адресність мовлення. Традиційний монолог – це розмірковування «вголос», звернене до глядача або до самого мовця. Сучасне потрактування монологу розширює коло адресатів, залучаючи до його складу не лише мовця та глядачів, а й інших персонажів. Монолог має свого адресата й може бути персональним і надперсональним, однак реакція його слухача не матеріалізується в знаковій формі мови [124, с. 393].

Виокремлюють також як важливу ознаку й розгорнуту структуру монологу, що вирізняється індивідуальною композицією та відносною змістовою завершеністю. Для монологічного мовлення характерна надфразна єдність, яку аналізують як сукупність семантично та граматично поєднаних висловлень і якій властива єдність теми й особливий синтаксичний зв'язок складників [124, с. 404].

На нашу думку, важливим критерієм розрізнення монологу і діалогу є ступінь самостійності висловлення, що дає змогу трансформувати конкретну мовленнєву ситуацію суб'єктом мовлення через послаблення його комунікативної адресації. Така трансформація зумовлена потужними емоційно-асоціативними імпульсами, що переносять суб'єкт комунікації

з реального комунікативного простору в інші буттєві сфери: реальні (спогади, розповіді) або нереальні (фантазії, заглиблення в самого себе, внутрішні монологи) [65, с. 209].

Аналізуючи монолог у комунікативному аспекті, виділяємо, услід за Ю. М. Лотманом, дві моделі комунікації: 1) типова комунікація за моделлю «Я–Він», що транслює обмін інформацією й відбувається між адресантом й адресатом; 2) комунікація «Я–Я», що не передбачає передавання інформації, оскільки не має адресата: постає парадоксальна ситуація, наслідком якої є трактування того, що за цією моделлю передавання повідомлення не є основною функцією комунікації [93, с. 163–177]. Уважаємо, що драматургійний монолог можна класифікувати також за моделями «Я–Він» та «Я–Я» комунікації, зауважуючи, що останню модель виокремлюємо в межах внутрішньої драматургійної комунікації, оскільки монолог становить складну форму комунікації на кількох векторах (персонаж-персонаж, персонаж-читач, автор-читач). Услід за Ю. М. Лотманом, потрактовуючи автокомунікацію як мовлення, спрямоване на самого адресанта, вважаємо, що персонажний монолог не репрезентує автокомунікативність у чистому вигляді через його «метаадресацію» читачеві [93, с. 173]. Утім, аналізуючи монолог у межах внутрішньої комунікації, уналежнюємо моделі «Я–Він» та «Я–Я» комунікації до персонального (перша модель) та надперсонального (друга модель) монологів.

Драматургійні монологи за наявністю адресата поділяють на усамітнені й звернені [142, с. 209]. Усамітнені монологи є класичним зразком мономовлення, коли персонаж перебуває на сцені сам. Звернені монологи мають конкретного адресата, який виконує роль пасивного реципієнта, не виражаючи мовними знаками реакції на повідомлення адресанта.

Сучасні українські п'єси мають у своїй структурі монологічне мовлення обох різновидів, однак звернених монологів значно більше. Наведена табл. 3.2 відбиває функціонування монологічного мовлення

в 30 п'єсах<sup>1</sup> 25 сучасних драматургів, виявленого методом суцільної вибірки.

Таблиця 3.2. Монолог у сучасних українських п'єсах

Автор і назва п'єси	Кількість персонажів	Кількість персонажів, які використовують монолог	Різновид монологу		Модель монологу	
			Звернений	Усамітнений	«Я-Я»	«Я-Він»
Неда Неждана «Угода з ангелом»	8	1	+	+	-	+
Неда Неждана «Самогубство самотності»	4	2	+	-	-	+
Неда Неждана «Той, що відчиняє двері»	2	2	-	+	+	-
Б. Жолдак «Чарований запорожець»	15	1	-	+	+	-
О. Гончаров «Сім кроків до голгофи»	16	2	+	+	+	+
Я. Верещак «Душа моя зі шрамом на коліні»	4	1	+	+	-	+
Я. Верещак «Стефко продався мармонам»	7	4	+	+	+	+
Я. Верещак «Уніформіст»	11	3	+	-	-	+
О. Ірванець «Якось в Америці»	10	1	+	-	-	+
В. Сердюк «Сестра милосердна»	3	1	+	-	-	+
Т. Іващенко «Замовляю любов»	3	2	+	+	+	+
Т. Іващенко «Гаїна буття»	2	2	+	-	-	+
І. Коваль «Маринований аристократ»	4	2	+	+	+	+
О. Вітер «Ніч вовків»	3	1	+	-	-	+
О. Куманський «Тоталізатор»	22	4	+	+	+	+
Г. Штонь «День прожитих бажань»	18	3	+	-	-	+
В. Даниленко «Гроші на	9	2	+	+	+	+

<sup>1</sup> До переліку цих 30 п'єс, багато з яких були поставлені на сцені, увійшли драматичні твори популярних і найактивніших сучасних драматургів, які працюють у різних напрямках і течіях.



Закінчення табл. 3.2

Йонеско»						
Л. Паріс «Я. Сиріус. Кентавр»	6	3	+	+	-	+
С. Щученко «Шляхетний дон»	10	3	+	+	+	+
І. Кокуца «Кінцева зупинка»	9	3	+	-	-	+
К. Демченко «На виступцях»	13	1	+	-	-	+
О. Миколайчук-Низовець «Ассо та Піаф»	4	2	+	+	+	+
В. Лесюк «Давид»	13	3	+	+	-	+
О. Гаврош «Ромео і Жасмин»	11	0	-	-	-	-
В. Герасимчук «Жага екстремуму»	9	4	+	-	-	+
В. Кожелянко, В. Сердюк «Лізікава»	2	2	+	-	+	+
Б. Мельничук «Хто дзвонить у двері?»	2	0	-	-	-	-
О. Погребінська «Пам'яті Галатеї»	3	1	+	-	-	+
О. Клименко «Святополк окаянный»	21	1	+	-	-	+
В. Шевчук «Кінець віку (Вода життя)»	23	4	+	+	+	+

Наведені п'єси доводять наявність різноманітних варіантів монологічного мовлення в тексті драми. Зауважимо, що серед тридцяти п'єс лише дві позбавлені цієї форми мовлення у своїй структурі, що вказує на активне використання сучасними авторами монологу. Узвичаєними різновидами мономовлення є приклади звернених монологів за моделлю «Я–Він» та усамітнених за моделлю «Я–Я». Утім, досліджений матеріал доводить наявність монологів, що порушують стандартні комунікативні пари «звернений – персональний / усамітнений – надперсональний». Проаналізуємо ці випадки докладніше.

**Усамітнений монолог**, що є класичною формою мономовлення, у сучасному драматургічному тексті зазнає певної трансформації. Традиційно усамітнений монолог потрактовують як мовлення, що говориться вголос для себе або «про себе» (озвучене внутрішнє мовлення) і є великим за

обсягом висловленням, не долученим до міжособистісного спілкування [142, с. 199]. Утім, почасти драматурги використовують надперсональний монолог як засіб безпосереднього звернення до читача / глядача, переходячи на рівень зовнішньої комунікації й актуалізуючи монологічну ознаку приєднання до спілкування. У цьому випадку усамітнений монолог з формально вираженою моделлю «Я–Я» комунікації фактично передає спілкування за моделлю «Я–Він». Наприклад, у п'єсі «І все-таки я тебе зраджу» Неда Неждана вводить до складу персонажів *Драматурга*, який спілкується через усамітнені монологи лише із глядачами:

*На сцені з'являється Драматург, одягнутий класично, але в його образі є щось від ілюзіоніста.*

*Драматург. Я – Драматург. Я обертаю дім на планетарій, де кожен слідує накресленій орбіті і сяє відображенням світлом автора... Я оживляю тіні й мумії і перетворюю вогонь тіла у попіл слів і пожовкле листя рухів... Я – ДРАМАТУРГ. Я падаю у безодні людей і дістаю вугілля для зіпсованих машин мандрівних сюжетів... Сьогоднішній сюжет – про любов і зраду, про болюче щастя найсамотнішої людини – генія. Я напишу п'єсу без пера і паперу тут і зараз, п'єсу про солодку принаду талановитої і безталанної жінки. Я не прагнув достовірності. Сприймайте все, як міф, легенду, притчу (Неждана, 74, с. 13).*

У наведеному уривку авторка, ховаючись за маскою свого персонажа, який перебуває на сцені сам на сам із глядачем, перетворює монолог на засіб вираження прямої авторської інтенції в п'єсі, уможливаючи переконання пасивного реципієнта в значущості проблематики твору, схилянні до авторської позиції в оцінці драматичних подій. Пряма адресація автора до читача через дійову особу стає поширеною в сучасному драматургійному дискурсі, переорієнтовуючи монологічну репліку на комунікацію іншого рівня: зовнішній діалог автора із читачем. До безпосереднього спілкування із читачем через монологи звертаються у своїх п'єсах Я. Верещак «Дорога до раю», А. Вишневський «Різниця», О. Погребінська «Я знаю п'ять імен

хлопчиків», В. Шевчук «Кінець віку (Вода життя)», А. Вишневецький «Клаптикова порода» та ін.

Наприклад, дійова особа *Святослав* у п'єсі В. Шевчука «Кінець віку (Вода життя)» перериває діалог зі своїми *Тіточками* й прямо звертається до глядачів з поясненням того, що відбувається на сцені:

*Святослав (До публіки). Це перша частина обряду моєї зустрічі з тітоньками, яка сьогодні має ту видозміну, що не приїхав на таксі. Це правда, я завжди бував тут, коли відчував вичерпаність і потребував утечі з білчаного колеса чи каруселі. Бо там, **шановне товариство**, де я постійно живу, життя затовкнене, копійке, весь час дзвонить телефон, щось запитують, кудись кличуть, хочуть зустрітися чи запрошують на зустріч. Якісь комітети, союзи, фундації, колегиї, товариства, фуришети, гості свої і зарубіжні, організація виступів... І я, **шановне товариство**, починаю відчувати, що в мене залишається все менше часу для власної праці, ... а Муза, **шановне товариство**, така примхлива пані! І ось нарешті моя гавань на два дні. (До тіточок). Як тут у вас? (Шевчук, 119, с. 276).*

Формальними адресатами цього монологу є *Тіточки*, оскільки вони присутні на сцені. Утім, реальними, хоч і пасивними, комунікативними партнерами постають глядачі, що підтверджено наявними ремарками й численними звертаннями в монологічному тексті.

Традиційним для драматургії використанням усамітненого монологу в аналізованих п'єсах є форма молитви персонажа, наприклад:

*Максим. Святий Миколаю. **Ти крутий, ти на небі. Мені до Тебе далеко. Я в тебе вірю насправді.** (Оглядається, чи нікого немає). Мій тато хоче забрати мене зі школи і найняти мені приватних вчителів, всі думають, що це він зі школи хоче той ресторан зробити. Якщо це так, то будь ласка, **зроби так**, щоб він передумав, але мій тато не є такий поганий, я не вірю, що це він, бо тато колись теж грав на піаніно, зараз, правда, тільки мурку на гітарі може, але він просто забув, як це грати, може **ти вплинеш** на нього, **зробиш** чудо. Я насправді, подумав, я ватише люблю сюди ходити. Мені*

*подобається грати на фортепіано. І ще, я не так люблю піаніно, як Ліду, зроби так, щоб вона не думала, що я дибіл, ой сорі, щоб не думала про мене погано. **Вибач** мені все погане (Мацюпа, 67).*

Наведений фрагмент ілюструє зразок монологу персонажа, який перебуває сам на сцені. Утім, така комунікація не має спрямування «Я–Я», оскільки конкретно адресоване молитовне мовлення марковано звертаннями (Святий Миколаю), займенниково-дієслівними формами другої особи (*ти, в тебе, вплинеш, зробиш*) та імперативними формами (*зроби, вибач*) і є відповідно прикладом персонального монологу, маючи конкретного, хоч і нереального, пасивного адресата – Святого Миколая.

Перехід усамітнених монологів до моделі «Я–Він» уможливлено також спілкуванням дійових осіб із тваринами (В. Даниленко «Гроші на Йонеско»), з відсутніми на сцені реальними персонажами (І. Коваль «Лев і Левиця», Л. Волошин «Ще одна притча про любов (Марта)», Я. Верещак «Дорога до раю»), з неживими природними реаліями (О. Вітер «Сліди вчорашнього піску»). Активно вживаною формою усамітненого мономовлення за моделлю «Я–Він» стають приклади телефонної розмови (Н. Доляк «Гастарбайтерські сезони», В. Даниленко «Гроші для Йонеско») або читання дійовою особою листів уголос (В. Герасимчук «Окови Для Чехова», І. Коваль «Маринований аристократ»). Наприклад:

*Пишу **тобі** з окопу. Це небезпечно, нас можуть вирахувати мобільні оператори рашки, але треба прояснити. **Віддай** мене богові. **Молись** не за мене, а за Україну. **Запам'ятай: ти** – жінка. Енергія жінки дуже сильна. Це Покрова. Мужчина – ніщо. Жінка – все. Війна – це пекло. Мужчина – воїн – проходить пекло. Романтика тільки в боротьбі, і вона має бути іншою, ніж ця м'ясорубка, для **тебе** має бути іншою. Бо **ти** – жінка. Жінка – це найцінніше, що є в нації. У нас різні шляхи. Різна любов. Я не знаю... **Роби там...** **Будь там...** Це заради вас ми боремось. Ми вже стільки втратили побратимів, великих світлих людей. Але з нами бог, я точно знаю. Найсильніша боротьба проходить у свідомості. **Твори** світло. **Будь там, де***

немає страху. **Наповнюй** себе світлом і **піднімай** вгору інших. Багато роботи, дуже багато. **І не втрачай** духу. **Тримай** його в собі. **Відпусти мене. Віддай** мене богові. *WAR IS HELL. Молись за Україну* (Пишна, 80).

Усамітнені монологи, структуровані за моделлю «Я–Я» комунікації, драматурги використовують рідше, ніж персональні. Такі монологи, однак, також характеризує наявність маркерів зверненого мовлення: звертань, питальних та імперативних конструкцій, займенниково-дієслівних форм другої особи. Наприклад:

*Дівчина. Ой, а де це я? Ніби якась контора... Може, витверезник? А де всі? Це я що, одна п'яна на все місто? У нас що, сухий закон? Так і я сухе вживаю. І чого так холодно? (Тільки-но помічає, що майже гола). Ой, мамо! Хоч би ряднинкою якою прикрили. Так ні, холонь, мила, запалення легенів схоплюй. (Помічає стос простирадл, загортається в одне з них, щось на зразок грецької туніки). Буде стиль «антік». (Бачить реєстраційний журнал на столі). Журнал моргу № 5. Ой, мамо міа, так це ж морг! Допилася ти, подруго, до ватерлінії... Повний провал пам'яті із частковим збереженням інтелекту... Агов, тут є хто живий? Хоча які живі в трупарні? (Неждана, 74, с. 38).*

У сучасній драматургії, увага якої звернена на поведінку персонажа в неформальних (зокрема, побутових) сферах, роль адресата є досить значущою, що пояснює велику кількість маркерів діалогічності, наявних в усамітнених монологіях.

Однією з форм усамітнених монологів є своєрідне внутрішнє мовлення, потік свідомості – категорія, актуалізована передусім як прозаїчна. Потік свідомості передбачає подання інформації безпосередньо, як окремих ланок в асоціативному ланцюгу розумового процесу, що становить внутрішнє мовлення персонажа [98, с. 158]. Монолог потоку свідомості репрезентує імпульсивне, безперервне, логічно неупорядковане внутрішнє мовлення, основними рисами якого є алогічність і динамізм, перехрещення зовнішніх та внутрішніх асоціацій, мобільність мовлення і швидкість змін асоціацій [90,

с. 16]. На мовному рівні спонтанна емоційно-мисленнева діяльність персонажа відбита перерваними, неповними реченнями, парцеляцією, паузами. Наприклад:

*Дальтонік.... Я такий, як усі... Не бачити різниці у фарбах дуже легко – необхідно тільки, щоб вони стали вам такими ж рідними, як мені... Усе розпочалося з... Цей колір поглинув мене одразу... Він був усюди: в рисах людського обличчя, на дощі поміж рядками крейдяних букв, написаних моєю або чиеюсь іншою рукою, у відблисках металу, скрипі віконних петель... Він набрид... З'явився... інший... Цей налетів як вітер, стрімко поніс, жбурнув чимось в очі і – ...зник... Наступний... Наступний?... Було багато, але поступово вони зливались, ставали однаковими... Я перестав помічати різницю... Інші цього ще не розуміють, але вже немає..., не існує... Жодної (Вишневецький, 113, с. 68–69).*

Іншою поширеною формою в досліджуваному драматургічному дискурсі є **звернений монолог**, поданий розповіддю, описом чи розмірковуваннями персонажа й виражений комунікативною моделлю «Я–Він». Такі монологи в діалогічній тканині п'єси сприймаємо як своєрідні відхилення від конкретної комунікативної ситуації, заглиблення адресанта у власні почуття, думки. Найчастіше персональні монологічні висловлення передають розповідь-спогади дійової особи й зазвичай актуалізовані попередньою реплікою, наприклад:

*Дівчина. Чому? Із чого все почалося?*

*Ден. Із чого? Мабуть, усе почалося з жарту. Я артист, клоун. Іноді люблю грати з людьми – мені нудно у звичайному житті, розумієш? Коли познайомився з Лікою, я жартома відрекомендувався страховим агентом. Колись я справді кілька місяців пробував. А потім зрозумів – їй імponує ця роль. Вона юристка, працює в банку, усе солідно, надійно... Така собі ділова леді. І раптом блазень. Шанси – нульові. Страховий агент – може, і не директор банку, але ж серйозніше. І все було більш-менш нормально. Поки вона не привела клієнтку. ... Мабуть, ти нічого не зрозуміла? (Неждана, 1,*

с. 454).

У структурі монологічного тексту, що має тісний зв'язок з попередніми й наступними репліками дійових осіб, вичленовуємо своєрідний «вихід» і «повернення» до конкретної комунікативної ситуації. Це, зокрема, наявність безпосереднього звернення до комунікативного партнера, вираженого питальними або імперативними конструкціями, на початку й у кінці монологу (див. уривок). Відповідна схема є типовою для сучасного зверненого монологу, що має обрамлення (речення безпосередньо звернені до конкретного адресата), яке трансформує мовленнєвий акт, переводить монологічне мовлення в іншу контекстуальну сферу.

Персональні монологи перебувають на векторі «Я–Він» спілкування, про що свідчить постійна орієнтація на конкретного реципієнта, відбита в монологічному мовленні займенниками другої особи, дієслівними формами наказового способу. Монологи-розмірковування характеризує підвищена значущість концептуально-естетичного змісту, що, репрезентуючи життєву філософію, розкриває внутрішній світ героя й наближує читача до автора. Наприклад:

*Кирило. У стосунках між чоловіком і жінкою не можна переступати заборонену межу. Здається, я її перетнув. Наші стосунки зі свята перетворилися на страждання. Виходить, у душі народилася Любов! Досить саморуйнувань. Заробити гроші я можу тільки власним тілом. **Ти** це знаєш. Я – жиголо! Так вирішила доля. Мені закони космосу відомі. І я прийняв ситуацію і не зламався. Зберіг гармонію в душі. Людина повинна нести іншим радість, у які б обставини не поставив її Всевишній. У цьому полягає земне випробування кожного. Мені тяжко, що **ти** мене **не хочеш** зрозуміти, **Віро! Рідна моя**, повір, я проклинаю свою роботу! Я давно вже не заглядаю в очі жінкам. Уві сні... я бачу лише **тебе! Віро, моя кохана**, я хочу бути лише з **тобою**. Кохати тільки **тебе! Ти** для мене – єдина жінка! Щось сьогодні я занадто розговорився (Коваль, 1, с. 195).*

Змістове наповнення наведеного монологу значно посилює його роль

у структурі драматургійного тексту, розширює коло адресатів повідомлення від конкретного персонажа (*Віри*) до безлічі реципієнтів твору, трансформуючи персональний монолог в екстраперсональний. Такий монолог уможлиблює найвигіднішу акцентуацію автором потрібних йому смислів і настанов.

Серед звернених монологів виокремлюємо такі, що містять у своїй структурі пряму мову, наближаючись цим до прозаїчного тексту. Наприклад:

*Медсестра. Ми полишили його. Тобто я і моя мама. Мені було сказано, що він був недобрим татом і таке інше. Але ми відсудили у нього достатньо грошей собі, щоб жити в затишку. Я кажу не про духовний комфорт, звичайно. ... Моя бабуся перед смертю поклікала мене до себе і промовила: «Я помру за декілька днів. Ти маєш знати це ще до того, як я відійду: незважаючи на все, твій батько був найкращим хлопцем, якого твоя мама зустріла на своєму життєвому шляху». І ще вона сказала: «Шкода, що ти ніколи так і не знала свого батька і не зможеш його знайти» (Сердюк, 94, с. 297).*

Специфічним виявом звернених монологів є монологи з комунікативною моделлю «Я–Я». Таке спілкування характерне для драм абсурду, у яких дійові особи, незважаючи на присутність реального адресата, спрямовують своє мовлення в напрямі автокомунікації. Наприклад:

*Ц. А під снігом ростуть квіточки, озимі квіточки різних культур: ячмінь, жито, просо... Пшеницю сіють навесні, коли сходить сніг. Птахи прилітають із теплих країв і починають дзьобати зерно. Тоді селяни надягають на велику палку дрантя найстаршого чоловіка роду і виставляють це опудало на найвиднішому місці... ⟨...⟩ І птахи летять в інші місця. А коли надходить ніч, опудало починає голосно вити, як мій чоловік: «Повернися, Цецилія, мені так самотньо тут одному-у-у-у!».*  
*А я ніколи не повертаюся. Тому що дуже далеко і мені не вистачить сил.*

*Д. Сіріус. Бачу: на веранді біля моря ми сиділи увечері. І одна зірка була найяскравіша. «Що це за зірка?» – спитала я в перехожих. «Це Сіріус –*



*найяскравіша зірка узбережжя!» – відповіли вони мені разом. Тоді мій взяв мене на руки і сказав: «Дора, не вір цим людям! Вони тебе обманюють! На всьому узбережжі є лише одна зірка!» (Встає). «Це ти, Дора!» (Паріс, 94, с. 270).*

Наведений уривок демонструє монологічне спілкування між двома персонажами, які по чергово постають адресантом й адресатом. Утім, ці монологи спрямовані не на передавання й отримання інформації, а на відбиття внутрішнього світу героїнь, що мотивоване авторською стратегією абсурдизації мовлення персонажів. Перший монолог, як бачимо, залишено без логічної реакції з боку адресата, що посилює ефект потоку свідомості й нівелює комунікацію як таку. Саме це уможливорює зарахування монологу зверненого різновиду до моделі «Я–Я» комунікації.

Отже, в аналізованих п'єсах наявні усамітнені й звернені, персональні й надперсональні монологи. Монологізована форма мовлення в сучасному драматургійному дискурсі, незважаючи на максимальний синтез монологу й діалогу, відрізняється своєрідним відстороненням від реальної комунікативної ситуації. Насичення монологу концептуально-емоційною інформацією засвідчує посилену увагу драматургів до цієї форми мовлення.

### **3.3.2. Комунікативні особливості сучасної української монодрами**

Монодраму потрактовують як міжродовий різновид «драми одного актора, який за допомогою монологу розкриває душу персонажа» [92, с. 73], визначають як «нову архітектуру драми», здатну витіснити застарілу структуру класичної п'єси [44, с. 2]. Серед дослідженого матеріалу виокремлюємо як монодрами п'єси Я. Верещака «Хованка», Г. Долуханова «Один, або Будинок – під знос», О. Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», О. Миколайчука-Низовця «Дикий мед у Рік Чорного півня» і «Зніміть з небес офіціанта», Неди Нежданой «Мільйон парашутиків», Ю. Паскара «Людина», М. Соколян «Кумарі», Ю. Тарнавського «Не Медея», Л. Чупіс «Танці гончарного кола».

Дослідження, присвячені жанровій моделі монодрами, нечисленні, що відбиває неоднозначність й авторського визначення п'єси: Неда Неждана «Мільйон парашутиків» – *моноп'єса на дві дії зі стереоефектом*; О. Миколайчук-Низовець «Зніміть з небес офіціанта» – *майже моновистава*; Я. Верещак «Хованка» – *п'єса для Фестлейді*; Ю. Паскар «Людина» – *моноп'єса на три складові людини, призначається для втілення не на сцені, а в житті*; Ю. Тарнавський «Не Медея» – *монодрама на одну дію з прологом*.

Ключовою структурною одиницею монодрами є монолог, який виражає цілісну мовленнєву діяльність одного персонажа, що не передбачає відповіді й характеризується відсутністю зміни комунікативних ролей. Основною метою монологу є не стільки передавання інформації, оцінка подій, скільки вплив на читача через переконання. Отже, значущою функцією монологічного мовлення стає не лише комунікативна, а й сугестивна, що вмотивована зовнішньою комунікацією «автор-читач».

Відмінною рисою діалогу й монологу є спрямування на адресата в діалозі й специфічне спрямування монологу. У зв'язку із цим цікавим вважаємо питання адресування комунікації в монодрамі. З оперттям на загальну класифікацію адресатів, запропоновану Г. Г. Почепцовим [115, с. 10–15], виокремлюємо кілька типів адресатів внутрішньої комунікації в сучасних українських монодрамах: власне адресат, автоадресат, опосередкований адресат, віддалений адресат, квазіадресат, метаадресат.

**1. Власне адресат**, на якого спрямована й розрахована мовленнєва дія персонажа і який реально присутній на сцені, проте позбавлений комунікативної активності, тобто є лише реципієнтом. До жанрових ознак монодрами уналежнюють наявність однієї дійової особи, яка перебуває в ролі оповідача або веде розмову з пасивним персонажем п'єси [19, с. 262]. Саме тлумачення терміна «монодрама» (із грецьк. *monos* – один, *drama* – дія) передбачає наявність у структурі твору одного персонажа. Водночас проведений аналіз довів імовірну присутність інших дійових осіб

у моноп'єсах, які не виконують істотної комунікативної ролі й здебільшого є безмовними. Наприклад, у п'єсі О. Миколайчука-Низовця «Зніміть з небес офіціанта» головний герой *Альфонсо* звертається до офіціанта, який не є носієм комунікативної інформації:

*Підходить до офіціанта. Сідає за столик.*

*Альфонсо. А ви принесіть мені, будь ласка, пригорілу яєчню, чашку холодної кави, а потім сядьте біля мене і читайте нотацію. (Офіціант не рухається.) Ви що, подумали може, що я тес?... Ні, зі мною все в порядку. Просто я раптом засумував за своєю першою дружиною. Буває. Але це був жарт. Проте від запашиної кави, наразі, не відмовлюся.*

*Офіціант йде за кавою (Миколайчук-Низовець, 94, с. 143).*

**2. Автоадресат**, який є одночасно й адресантом комунікації. Така адресованість характеризує внутрішні монологи персонажів, що, будучи зразком автокомунікації, уможлиблюють найвигідніше розташування в монодрамі потрібних авторові смислів і настанов. Прикладом цього може бути, зокрема, розмова головної героїні п'єси О. Миколайчука-Низовця «Дикий мед у Рік Чорного півня» *Жені* із собою:

*Я постійно відчуваю смак дикого меду. Меду, якого я в житті ніколи не смакувала... Того дикого меду, який врятував бабцю у Рік Чорного півня!.. Женю, це ж бабця з того світу намагається врятувати тебе й твою дитину... (Витирає сльози). Не плач, Женю, ти не сама, бо ти сама мама (Миколайчук-Низовець, 70, с. 127).*

**3. Опосередкований адресат** – суб'єкт комунікації, який відсутній на сцені й не має змоги сприймати мовлення персонажа, але реально наявний у драматичному просторі й спілкується з головною дійовою особою через певний інтерпретатор комунікативної інформації. У п'єсі Неди Нежданой «Мільйон парашутиків» головна героїня розмовляє з далекою родичкою, читаючи лист і щоденник, що стають інтерпретаторами комунікативної партії іншого персонажа, наприклад:

*«Він запросив мене до цирку, а я відмовилася, бо не люблю цирк».*

*(Схоплюється). А ну-ну, цікаво, ні, щоб у кіно, чи в оперу, як поважні жевжжики, а він у вас оригінал, пані?; «Але я сподіваюсь, що коли ви дійдете до фіналу, ви зрозумієте мене і здійснисте мою потаємну волю. З щирою вірою у вас, моя люба незнайома родичко. Ваша Елізабет Шварц». Ні, це просто клініка! Вірить вона в мене, краще б у Бога вірила. Яка таємна воля? Який сценарій? Теж мені артистку вишукали! Ні, дурдом по ній плаче і давно, вірніше, плавав. Це точно (Неждана, 74, с. 123).*

**4. Віддалений адресат**, який сприймає репліки дійової особи монодрами, є комунікативно активним, але відсутній на сцені. Відтак можна говорити про реальну односторонню мовленнєву партію в діалозі персонажів, коли зміна комунікативних ролей відбувається, але вербальне вираження мають лише репліки одного учасника діалогу. Класичним зразком такої адресатності є телефонна розмова, наприклад:

*Она. Алло! Я слухаю! Хто це? (Миттю змінює тон на сухий і холодний, навіть на обличчі міняється теж). А, це ти? І чого тобі? Ну, якщо є про що, то чому б і не поговорити... (Пауза). Так... Так... Ну, це ти так гадаєш... Ну. Угу... Умгу... Так. Все. Все! Досить! А тепер послухай ти мене! Чуєш!? Зараз я тобі хочу сказати! Слухай і не перебивай! (Ірванець, 39, с. 13).*

**5. Квазіадресат**, виражений уявним або неживим суб'єктом комунікації. Такими псевдоспіврозмовниками, не здатними до рецепції й інтерпретації повідомлення, у досліджуваних монодрамах є літературні герої (спілкування *Они* з Дездемоною в п'єсі Я. Верещака «Хованка»), манекен і ляльки (розмова *Альфонсо* в п'єсі О. Миколайчука-Низовця «Зніміть з небес офіціанта»), наприклад:

*Ох, Дездемоно, яка в тебе гарна сукня!.. Даруй, але ти хоч знаєш, у чому твоя біда?.. Не людина ти, бідолашко, – телиця, м'ясо, ідеальний апарат для вдоволення чужих бажань. Ну що ти можеш сама-одна? Обід зготувати? Дітей няньчити? Учителькою бути?.. Що кажеш? Чому я так швидко зійшла на пси, тобто скотилася на дно? Як-не-як вища освіта,*

*в аспірантуру поступила, еге ж?.. Постривай, подумаю... Може, тому що бездумно жила, пурхала, з квітки на квітку. А може, компанія міщанська? Ні, ні, не це (Верешак, 15, с. 133).*

До квазіадресації уналежнюємо також спілкування дійових осіб із тваринами. Наприклад, у моноп'єсі Г. Долуханова «Один, або Будинок – під знос» герой *Битий* розмовляє з козою й собакою:

*Битий (зупиняється, зітхає, озирається навсербіч, прислухається, знаходить пеньок, сідає, встає, проводить по поверхні пня долонею, звертається до кози). Матір, ти глянь, що робиться! (Коза подає голос). Навіть тобі, козі, зрозуміло те, чого ці козли зрозуміти не можуть або не хочуть...; Матір, ходімо додому! Поки наш будинок не знесли «гуманісти» з міської адміністрації... (Встає, звертається до кози). Матір, а ти знаєш, що означає – міська адміністрація? (Дивиться на песика). Звідки козі це знати, правда, Розумнику? А ти знаєш? Куди тобі! Ти ще щеня... От виростеш су... су... су... (Песик подає голос). Знаю, що не сукою, ти ж у нас начебто песик... А зараз такі часи, що й пес може стати сукою... (Долуханов, 32, с. 148).*

**6. Метаадресат**, у ролі якого постають читачі / глядачі, що переводить внутрішню драматургійну комунікацію на зовнішній рівень. Зважаючи на подвійну адресацію драматургійного дискурсу, зазначений тип адресатів виокремлюємо через постійну апеляцію дійової особи монодрами безпосередньо до читача / глядача. Читач, залучений до спілкування персонажем п'єси, стає суб'єктом фіктивної драматургійної комунікації. Такий метаадресат наявний у п'єсі Ю. Тарнавського «Не Медея», герой якої спілкується переважно із читачем / глядачем:

*Чоловік. Шановні пані й панове! Виглядає, що зараз ви побачите, чи почуєте виставу «МультіМедея». «Мульті» тому, що вона особа різноманітна, а «Медея» тому, що вона думає, що це вона; Чоловік. Ви повинні були бачити її, МультіМедею, на верху сходів – що за вид!; Чоловік. Смішно, правда? Треба вам сміятися. Давайте, я вам допоможу... Буду*

*плакати...* (Тарнавський, 104, с. 132).

Постійне звернення до глядача підкреслюють авторські ремарки: *Після цього він відвертається убік і знов звертається до глядачів; Він обертається до глядачів і говорить децю піднесеним та все ще діловим голосом; Нарешті чоловік вилазить з будинку, зачиняє двері, і стоячи на сходах, питає глядачів* (Тарнавський, 104, с. 124–131).

Метаадресування спричинює руйнацію «четвертої стіни», що відмежовує вигаданий світ драми від глядачів і залучає їх до драматичної дії, руйнуючи межі між внутрішньою й зовнішньою драматургійною комунікацією.

Крім реплік головних персонажів, до структури монодрами входять й інші елементи п'єси. Авторські ремарки як компоненти драматургійного дискурсу виконують у монодрамі здебільшого свої традиційні функції й не адресовані читачеві як реципієнтові тексту. Проілюструємо функції ремарок на прикладі п'єс:

1) Ю. Паскара «Людина»: *Людина підводиться, обіймає ліхтаря; Вуличний Ліхтар не відповідає; Людина крутиться, падає з лавки* (Паскар, 113, с. 352–356);

2) Я. Верещака «Хованка»: *Повільно обливається з пляшки, недовго стоїть із заплющеними очима, а відтак стиха; Перебираючи листя паперу, зупиняється на якомусь. Після паузи* (Верещак, 15).

Жестові, мізансценічні, паузні, інтонаційні ремарки виконують другорядну функцію в моноп'єсах, що пояснюємо підвищеною значущістю концептуально-естетичного змісту монологів. Зауважимо, що ремарковий фонд значно поступається в кількісному вимірі мовленню персонажів на відміну від традиційної п'єси, де чітко вибудована тенденція до зрівняння авторської комунікативної партії та персонажних діалогів.

Мовлення персонажів монодрами можна вважати перехідним на межі монологу й діалогу, оскільки наявна лише єдина мовленнева партія одного з комунікантів діалогу, однак структурно вона побудована за зразком

діалогічного мовлення (обірвані фрази, вигуки, звертання, речення різної модальності, імперативні конструкції тощо). Досліджені монодрами дають змогу виявити ознаки послідовної діалогізації монологічної мовленнєвої партії головного персонажа. Виділяємо два різновиди діалогізації в моноп'єсах: **А.** Доеднання до монологу окремих елементів діалогічного мовлення; **Б.** Приєднання до монологу діалогічних фрагментів або навіть цілих діалогів [64, с. 187].

**А.** Перший різновид виражений такими маркерами діалогізації, як питальні конструкції, звертання, імперативні дієслівні форми, займенники другої особи тощо, наприклад: *Пограбували кого коло порту – звісно, кляті зайди винні; в дитини гикавка – так то, певно, заробітчанка глянула; ціни ростуть – аякже, нелегали всі хліби виїли! Ну, **давайте**, що ж **ви** – мені не звикати! **Звинувачуйте**, прошу, як вже більше нема кого зганити! (Охоплює себе руками, відвертається). Чому? А то вже не **питаєте**. Коли моє ході... походження – єдина підстава для підозри... не маю, що сказати (Соколян, 89, с. 107); Я пам'ятаю **тебе, Нянечко! Ти**, яка діставала гроші для нашої непрактичної трупи, чії палкі поцілунки пропікали мої щоки... Мене було забагато для **твоєї** ламкої безбожної душі... (Чупіс, 117, с. 160).*

**Б.** Текст монодрами може трансформуватися в конкретні діалогічні форми. Здебільшого ці діалоги є своєрідною грою головного персонажа, який, беручи на себе ролі різних дійових осіб, переповідає певну подію. Такі вкраплення зазвичай навіть оформлені як діалог, наприклад:

*(Розігрує за різних персонажів, блискавично перескакуючи з місця на місце, міняючи голос та атрибути).*

– *А як там у вас справи селекції? Щось новеньке не вивели? Слонопотамчика якогось?*

*(За Петруся) – Ні, але ми зараз розводимо надзвичайно цікаву породу...*

*<...> (За Моше) – Ви так захоплено розповідаєте. Невже вам справді цікаво розводити кур? (Неждана, 74, с. 152–153).*

Монодраму Ю. Паскара «Людина» структурно повністю складено

з діалогів, виконуваних однією людиною, яка грає різні образи, що підтверджує перелік дійових осіб на початку п'єси: *Дійова особа: Людина, яка перевтілюється в Лавочку, Вуличний Ліхтар, Великий Смітник*. Наприклад:

*Вуличний Ліхтар. Але я не можу не світити!*

*Лавочка. Нісенітниця!*

*Вуличний Ліхтар. Якби я не світив, вони не бачили би тебе і всього іншого, молоді парочки не приходили б до тебе* (Паскар, 113, с. 353).

Отже, монодраматичне мовлення не є монологом у традиційному потрактуванні: до його структури послідовно приєднуються як окремі елементи діалогу, так і цілісні діалогічні форми, що дає змогу тлумачити певні мовленнєві партії головних героїв моноп'єс як перехідні між монологом і діалогом. Варіативність адресатів внутрішньої комунікації персонажів умотивовує також діалогічні ознаки монологу монодрами.

### **3.4. Трилог і полілог як різновиди комунікативної взаємодії персонажів драматургійного дискурсу**

#### **3.4.1. Місце і статус трилогу в системі драматургійної комунікації**

Найдослідженішою формою мовленнєвої взаємодії постає діалог як така ситуативно-композиційна форма мовлення, коли мовець і слухач перебувають у безпосередньому словесному контакті, а комунікативний процес становить активну мовленнєву взаємодію [140, с. 156]. Конкретними виявами діалогу є діалог (спілкування двох учасників), трилог (спілкування трьох учасників) і полілог (спілкування понад двох учасників), вивченню яких довгий час не приділялося належної уваги. Актуальнішим для лінгвістів поставало протиставлення діалог-монолог як двох базових складників процесу комунікації. Непринциповість відмінностей між діалогом і полілогом стверджували багато дослідників. На думку Т. Г. Винокур, кількість мовців (два чи понад двох) не є диференційною ознакою опозиції «діалог-полілог»:



елемент «діа» лише вказує на їхню загальну ознаку – зміну ролей мовців і слухачів на противагу монологу [91, с. 381]. За Т. М. Колокольцевою, «наявність понад двох комунікантів не вносить нічого принципово нового в сутність комунікації» [60, с. 18].

Утім, поява третього комуніканта передбачає низку змін у комунікативних ролях учасників та закономірностях переходу мовленнєвих ходів. І оскільки будь-яка мовленнєва взаємодія конструйована певними правилами, то відповідно й у трилозі трансформовано організацію спілкування й змінено комунікативні стратегії мовців. Подальше розширення кола комунікантів уже не має таких істотних наслідків, як участь «третього». Аналізові трилогу як форми комунікації із самостійним статусом присвячені наукові розвідки Л. Л. Читахової [147], Г. Е. Айрапетова [1], Н. М. Зільберман [51], М. Г. Науменко [103], виконані на матеріалі російської й французької мов.

Услід за М. Г. Науменко, **трилог** потрактовуємо як форму мовленнєвого спілкування трьох комунікантів, що являє собою синтаксично замкнене структурно-семантичне ціле зі спільною темою, складеною щонайменше із двох (за умови наявності третього комуніканта, який мовчить) або трьох реплік, пов'язаних лексично, граматично й комунікативно [103, с. 5]. Трилог непередбачуваніша за діалог форма спілкування через втручання третього учасника й загострення «боротьби за право голосу» [1, с. 7]. З іншого боку – це менш жорстка форма для комунікантів, оскільки закінчення спілкування одним з учасників не викличе припинення розмови, як у ділозі.

Основними відмінностями трилогу від діалогу є такі: ширший спектр комунікативних ролей комунікантів, непередбачуваність порядку зміни реплік через змогу втручання третього спілкуювальника, комбінування комунікативних ходів між собою. За схожістю до діалогічної єдності мовознавці вичленовують трилогічну єдність як синтаксично замкнену й комунікативно завершену структуру, зв'язану структурно й прагматично

[103, с. 9]. Остання мотивована комунікативними намірами учасників трилогу й смисловими відношеннями реплік. Трилогічна єдність вибудовує своєрідний трикутник, складений із трьох реплік. Перша зумовлює другу й третю, що водночас пов'язані між собою. Наприклад:

*Професор Гель. А ложку якого саме **варення**?*

*Катруся. Здається, **малинового**.*

*Оленка. Ти завжди всіх плутаєш! Це було **варення**... не пам'ятаю яке, але тільки не **малинове** (Герланець, 49, с. 290).*

Репліки персонажів драматургійного дискурсу об'єднано в трилог засобами лексичної й граматичної когезії. Яскраво унаочнюють зв'язність елементів трилогічної єдності лексичні повтори, наприклад:

*Іларій (злорадно). **Запізнюється** твій **Росович**.*

*Аничка. **Раб нещасний, Росович** ніколи не **запізнюється**.*

*Садист. **Росович – раб нещасний?** (Верещак, 1, с. 18).*

Наведений уривок вербалізує мікротему трилогу в лексемах «запізнюється», «Росович», «раб нещасний», що повторюються або в усіх трьох репліках, або лише у двох, поєднуючи їх між собою.

Проаналізований фактичний матеріал дає змогу виділити кілька комунікативних типів трилогу. Між репліками трилогічної комунікації, крім ланцюжкового зв'язку, що відбиває почергову зміну реплік і характеризує діалог, наявні моделі, які демонструють кооперацію двох мовленнєвих ходів в один хід або, за Г. Е. Айрапетовим, співвисловлення [1, с. 11]. Проаналізуємо кожну з комунікативних моделей трилогу докладніше. Типовою для діалогу моделлю спілкування є послідовне чергування репліки-стимулу й репліки-реакції. Перша репліка є стимулом для відповіді-реакції й зумовлює в певний спосіб її структуру й семантику. Ланцюжкова зміна реплік у трилозі має модифіковану модель, у якій з'являється проміжна репліка, що одночасно є реакцією на першу й стимулом для третьої репліки. Наприклад:

*Пан Твардовський. Деградація. Всюди деградація. Не дивно, що ця*

*країна зійшла на пси. До притулку душевнохворих скоро уже й не протовпишся.*

*Олекса. Нема чим журитися. Вас, либонь, без черги пустять.*

*Катаржина (обурено). Майте повагу до сивого волосу!* (Соколян, 90, с. 130).

Зазначений трилог відповідає комунікативній моделі  $K1s \rightarrow K2r-s \rightarrow K3r$ , де  $K1,2,3$  – почергові репліки комунікантів,  $Ks$  – репліка-стимул,  $Kr$  – репліка-реакція,  $Kr-s$  – проміжна репліка, що є реакцією на перший мовленнєвий хід і стимулом для третього ходу. Почасти в текстах сучасних п'єс схожа модель стає трилогічною лише через заміщення третім учасником спілкування першого в черговому комунікативному ході, наприклад:

*Модест. До того ж ми вже й сукню придбали.*

*Олена. Яку сукню?*

*Аделаїда. Весільну. Бо ми тебе любимо* (Щученко, 97, с. 231).

Відмінною рисою трилогу є здатність мовленнєвих ходів об'єднуватися в одновершинний комунікативний хід, побудований зусиллями двох спілкувальників, але унаочнений комунікативно єдиним мовленнєвим ходом. Цим умотивовані інші комунікативні моделі трилогу, наприклад:

*Гея. А... що ти тепер збираєшся робити, Агнес?*

*Лія. Адже це так не можна залишати.*

*Агнес. Я подумаю. (З погрозою). У всякому разі, усім цим пліткарям я спроможуся заткнути пельки* (Тарасов, 97, с. 197).

Наведений уривок ілюструє комунікативну модель  $K1s+K2s \rightarrow K3r$ , у якій перші два спілкувальники звертаються до третього, який дає ініційовану відповідь на одновершинний акт, утворений поєднанням реплік двох комунікантів. Протилежною є модель трилогу, коли на одну репліку-стимул маємо єдину реакцію, об'єднану двома комунікативними ходами, наприклад:

*Мотря. Ваша правда. О, подивіться. Рябко Семен теж туди пішов.*

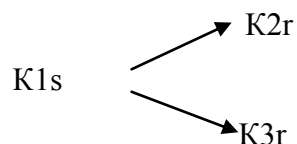
*Віталій Полікарпович. Куди «туди»?*

*Мотря. У лікарню – іншої біди отамечки немає.*

*Баба Клава. Напевно, живіт занедужав. Не їсть же по тижню, а потім кишки з голоду виють* (Чвіров, 49, с. 181).

Останнім трьом реплікам відповідає комунікативна схема  $K1s \rightarrow K2r + K3r$ , за якою останні дві репліки є спільною реакцією на запитання, вербалізоване першим комунікантом трилогічної єдності в реакції-стимулі.

Останнім різновидом, виділеним за проаналізованими трилогами персонажів сучасної драми, є комунікативна модель:



За цією моделлю друга й третя репліки є окремими реакціями на першу стимульну репліку, наприклад:

*Дільничний. Кого у нас цікавлять чужі проблеми? Кому нужна чужа біда? Можеш жити – живи. Є біда? Це твоя біда – хоч би й здохай.*

*Баба Пріся. Що значить здохай?! Ти ж у нас дільничний, чи хто?!*

*Слава. Це і твої проблеми, ти закон захищати обов'язан!* (Ар'є, 3, с. 72).

Перша репліка-стимул спрямована на колективного адресата (обох слухачів водночас) і має відповідні послідовні реакції другого й третього комунікантів. Крім того, чергування реплік у наведеному трилозі має особливості, умотивовані подвійним спрямуванням першого комунікативного ходу.

Виявлені комунікативні моделі трилогу дають змогу схарактеризувати різноманітні ролі третього учасника спілкування, серед яких найчастотнішими в драматургійному дискурсі є такі: третій-ретранслятор; третій, який мовчить; третій-коментатор; естафетний третій; третій, який сперечається тощо. Наприклад:

*Проповідник. Що, мандарини?*

*Німий зображає руками щось більше.*

*Бригадир (вражено). Ананаси?*

*Німий радісно киває.*

*Проповідник (трагічно). Павлику, ананаси в буфеті!* (Верещак, 1, с. 17).

Серед комунікантів наведеного трилогу є німий спілкувальник, який паралінгвістичними засобами модифікує форму діалогу й перетворює діалог у трилог, який потрактовують також як терціарне мовлення або тріаду – модель діалогу за присутності учасника, який мовчить [4, с. 5]. У деяких випадках мовчання одного зі спілкувальників зумовлює перерозподіл ініціативи й нав'язування комунікативної активності пасивному учасникові трилогу, наприклад:

*Дальтонік (розгублено розводить руками). Це... немає ніякої різниці...*

*Коричневий (вказуючи пальцем на дальтоніка; переможно). А! (До Зеленого). А ти чого мовчиш?*

*Зелений. Я мовчу?! (Швидко кидає сценарій за куліси). Я ось-ось мав це саме сказати, – просто у мене в горлі... (До Дальтоніка). Дістав ти нас... (Вишневецький, 113, с. 70).*

Варіативність комунікативних моделей трилогу залежить і від спрямування репліки адресатові безпосередньо чи опосередковано. У цьому разі маємо адресата-ретранслятора, який постає проміжною ланкою між мовцем і комунікантом, якому призначена повідомлювана інформація [115, с. 11], наприклад:

*Ассо. І які ж книжки ти читала?*

*Едіт. Симоно, скажи йому, що ти читала.*

*Симона. Ми читали романи: «Одурена перед весіллям», «Любов, яку принесли у жертву», «Цнотлива мати» і ще, здається, «Зваблена у день свого двадцятиліття» (Миколайчук-Низовець, 113, с. 102).*

Отже, проаналізований матеріал свідчить про доречність виокремлення

трилогу як специфічної форми полілогічної комунікації, якій відповідають власні моделі, що потребують певної комунікативної поведінки спілкувальників.

### **3.4.2. Полілог у сучасному драматургійному дискурсі**

Найважливішою функцією мови є передавання повідомлення однією людиною іншій. Адресатом цього повідомлення може бути одна або кілька осіб, які, активно реагуючи на отриману інформацію, створюють діалогічне спілкування, що є найприроднішою формою відбиття комунікативної функції мови. Мінімальна кількість комунікантів у діалогічному спілкуванні дорівнює двом особам, збільшення цієї кількості зумовлює появу поняття полілогу як особливої форми комунікації. Сучасні мовознавчі дослідження пропонують два тлумачення природи полілогу. Традиційно полілог потрактовують як конкретний вияв діалогу, оскільки таку форму вважають своєрідно незначущою, що зводиться до кількох перехрещених діалогів [39, с. 66]. Відсутність у лексикографічних джерелах окремих статей, присвячених полілогу, пов'язана з ототожненням цього поняття з діалогом як формою «спілкування двох або кількох (полілог) осіб, комунікативні ролі яких інверсуються, за умови визнання учасниками спільної мети й напряду комунікації» [124, с. 128]. Іншою є тенденція розмежовувати двосторонню й багатосторонню форми комунікації й тлумачити полілог як самостійний комунікативний комплекс, що має низку відмінностей порівняно з діалогом [154, с. 37].

Наукові розвідки (С. Л. Круглової [84], С. В. Костюк [81], Е. Б. Яковлевої [154], Г. Е. Айрапетова [1] та ін.), присвячені вивченню особливостей полілогічного спілкування в різних мовах, дають змогу стверджувати, що збільшення кількості комунікантів (понад двох) спричинює значне ускладнення комунікативної й прагматичної взаємодії учасників спілкування, що, своєю чергою, уможлиблює виокремлення полілогу як особливої форми комунікації.

Серед найважливіших особливостей полілогу вирізняють такі: лаконічну побудову реплік, їхнє значне експресивне забарвлення, перетин кількох тем у спілкуванні. До комунікативної специфіки полілогу уналежнюємо також, услід за Е. Б. Яковлевою, непостійність та широке різноманіття комунікативних ролей, непередбачуваність у чергуванні реплік, здатність обміркування комунікантом власної репліки та ін. [154, с. 38].

Виявимо й проаналізуємо полілогічні особливості в сучасних українських п'єсах. Подекуди в драматургічному дискурсі виокремлюють власне полілог і невласне полілог, відмінність між якими полягає в комунікативних намірах спілкувальників: у власне полілозі вони збігаються, що вможлиблює сам процес комунікації, у невласне полілозі комуніканти не мають спільної комунікативної мети, і відтак варто говорити не про спілкування, а про говоріння [122, с. 5].

Зміна комунікативних ролей мовця й слухача (адресанта й адресата вербальної інформації) є спільною ознакою полілогу з діалогом і відмінною з монологом. Утім, якщо діалог – це прогнозована зміна комунікативних ролей спілкувальників, то зміна реплік у полілозі має складну й невизначену структуру. Проілюструємо це конкретними прикладами.

*А. Анжела. То як звать вашу пропажу?*

*В. Відвідувачка. Пропажу? Басик.*

*А. Анжела. Басик.*

*В. Відвідувачка. Вибачте. Так-то його кличуть Василем. Я ж звала його Базиліо, скорочено – Басик.*

*А. Анжела. Які прикмети у вашого Басика?*

*В. Відвідувачка. Та які в нього*

*А. Семко. А може це добре, що він дурник?*

*В. Таня. Головне, щоб він нам шкоди ніякої не наробив.*

*С. Маша. Я за цим простежу.*

*Д. Люда. Треба йому знайти пристосування. Одне – на всіх.*

*С. Маша. Він – мій!*

*Е. Руслан. Та що ти тут знову!*

*В. Таня. Ніхто його в тебе не відбере!*

*Д. Люда. Насолоджуйся!*

*можуть бути прикмети? І нащо?*

*А. Анжела. Ну, щоб його легше було впізнати.*

*В. Відвідувачка. Кому впізнати?*

*Нащо його впізнавати? Хай він сам себе впізнає (Тарасова, 103, с. 36).*

*А. Семко. Але знай міру.*

*С. Маша. Він – щедрий! Його на всіх вистачить (Діброва, 30, с. 179).*

В одному з наведених текстів зміна комунікативної активності А – В – А – В – А – В – А – В (де А, В – почергові символи комунікантів) є цілком прогнозованою, чергування ролей мовця й слухача між двома спілкувальниками регламентована комунікативними законами й характеризує весь процес обміну інформацією. Схема полілогу А – В – С – D – С – E – В – D – А – С не є прогнозованою через втручання в спілкування одночасно кількох учасників за відсутності визначеного порядку зміни комунікативних ролей.

Важливе значення в ділозі й полілозі відіграє механізм обміну репліками. У діалогічному спілкуванні репліка-стимул зазвичай умотивовує подальшу репліку-реакцію, що є обов'язковою за комунікативними законами. Полілог, з одного боку, як і діалог, розрахований на обов'язковість реакції комуніканта, а з іншого боку, не потребує цієї реакції від усіх учасників комунікативного процесу. Відсутність репліки-реакції одного з учасників не спричинить припинення розмови, як у двосторонній комунікації [67, с. 46]. Репліки-реакції та репліки-стимули в полілозі вирізняються істотним різноманіттям, наприклад:

*1. Грець-Апонькіна (Сичуку). А хіба для такої крутої кафедри місце в заводському клубі?*

*2. Сичук. Над цим питанням, звичайно, думали. Ну, якщо вже кафедра при хімзаводі, то в адмінкорпус заганяти її було б не зовсім... А от кафедра у вогнищі культури – інша справа. Це навіть престижно.*

*3. Цуркань. Значить, відтепер університетська освіта буде яскраво*



палати?

4. Бузевич. *Сподіваємося, синім полум'ям?*

5. *Недавай (з деяким викликом). А мені подобається, що в клубі!*

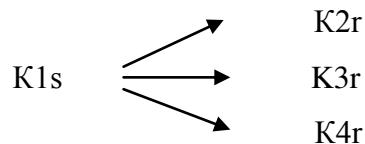
6. Перевага. *Чому би й ні?! Це ж не в нашій університетській тіснєві.*

7. Грець-Апонькіна (іронічно). *Та й на другому поверсі ж, а не в підвалі!* (Наумов, 1, с. 376).

Наведене полілогічне спілкування зумовлене кількістю учасників та їхніми соціальними й рольовими взаєминами. І якщо репліки 2, 3, 4 є безпосередніми реакціями на попередні репліки-стимули, то мовленнєві ходи 5, 6, 7 віддалені від стимульної репліки (1) і не мотивовані попереднім мовленнєвим ходом.

Зв'язок стимульних реплік і реплік-реакцій дає змогу виділити різноманітні типи полілогічної комунікації, серед яких вважаємо доцільним запропонувати як найтипівіші такі:

**1. Полілог-реплікація**, що має структурну схему:



У такому полілозі на репліку-стимул одного комуніканта по чергово реагує решта, наприклад:

1. *Режисер. Зараз ми всі рівні: і геніальна Юлія, і цей осяяний хлопчик. Усе гармонійно. Ми як чотири стихії з'єднались у пошуках кохання. Я вільний від споминів, ревнощів і невдач.*

2. *Юлія. Я вільна від відсутності любові.*

3. *Ловець цикад. Я вільний від провини.*

4. *Чоловік. Я вільний, тому що з вами* (Бондаренко, 11, с. 131).

**2. Полілог-ротація**, у якому відбувається послідовне оновлення учасників спілкування, коли кожна репліка є водночас реакцією на репліку попереднього мовця й стимулом для репліки наступного комуніканта, що

можна унаочнити в схемі:

$K1s \rightarrow K2r-s \rightarrow K3r-s \rightarrow K4r$ , наприклад:

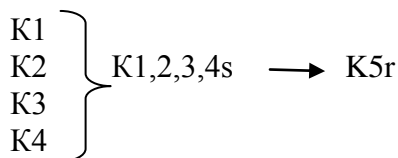
1. *Маринка*. Мені здається, що я знаю, куди батько пішов. Мабуть, з Галькою сидить, їй настанови дає, як їй Сергія приручити.

2. *Сергій*. Не думаю. Вона й сама того не хоче – і батько це добре знає. Був диким – диким і залишусь!

3. *Мефод*. Давид не таких дикунів уговтував!

4. *Маркунік*. Заколоти кабана – це одне, а тут зовсім інше діло (Лисюк, 98, с. 245).

**3. Полілог-блок**, що являє собою об'єднання реплік кількох комунікантів в єдину стимульну репліку, на яку дає відповідь один учасник спілкування. Кілька реплік відповідають одному мовленнєвому актові, вимовляючись водночас кількома партнерами. Полілогові-блоку відповідає схема:



Наприклад:

1. *Зоя*. На прощання нам сказали....

2. *Ігор*. Що ти, Ніко...

3. *Уляна*. Можеш чарівну пісню заспівати...

4. *Голя*. Якщо не засмітиш душу гріхами й модними штучками.

5. *Ніка*. Душу? Гріхами? Як це? (Верещак, 16, с. 118).

Подальше моделювання полілогічного спілкування персонажів сучасних українських п'єс видається, на нашу думку, безмежним через непрогнозованість активного втручання учасників у процес спілкування, імовірність переадресації реплік, перехоплення комунікативної ініціативи, завуальовану адресацію тощо. Е. Б. Яковлєва, зауважуючи щодо незавершеності й можливості продовження пропонованого списку, виділяє 16 типів мовленнєвої взаємодії в полілозі, серед яких: послідовно-лінійний,

переадресований, естафетний, підтримувальний, замаскований, віртуальний, випадковий, оцінно-модальний та ін. [154, с. 23–25].

За кількістю комунікантів полілоги поділяють на трилоги (три учасники), тетралогі (чотири учасники), пенталогі (п'ять учасників), гексалогі (шість учасників), гепталогі (сім учасників). Усі учасники полілогічного спілкування можуть характеризуватися різною комунікативною активністю. Спілкувальників, репліки яких є численними й інформативними, вважають активними. Комуніканти, що рідко вступають у розмову або репліки яких не несуть вагомій інформації, а лише засвідчують їхню присутність, постають пасивними учасниками полілогу. Наприклад:

*А. Зоолог. Не встигнемо.*

*В. Вовка. Ризикувати не будемо. Ідеальний варіант – День шахтьора, на шахті майже нікого не буде.*

*С. Вітька. Два дні – мало.*

*Д. Романич. Виходу немає, після празника шахту закриють.*

*С. Вітька. Ще треба хоча б тиждень.*

*Е. Андрюха. Ти женитись чи вмирати збираєшся?*

*С. Вітька. Мужики, ну ми ж не мазохісти?! Тут треба все добре підготувати, щоб бабахнуло, і ми зразу в гостях у Бога...*

*В. Вовка. Є ще один варіант – можна купити взривчатку, але на це потрібні гроші.*

*А. Зоолог. А де їх взяти?*

*Е. Андрюха. Можна що-то грабануть.*

*С. Вітька. Не будемо уніжатись (Росич, 113, с. 458).*

Поданий уривок характеризує як найактивнішого – комуніканта **С**, як менш активних – комунікантів **В**, **А**, **Е**, як пасивного – комуніканта **Д**. Зауважимо також, що репліки учасника **В** є найінформативнішими й утворюють своєрідні смислові вершини полілогу, стають стимулом для подальшого розгортання комунікативного процесу.

Рольові взаємини комунікантів дають змогу виокремити, услід за

Е. Б. Яковлевою, два різновиди полілогів: **проблемний і лідерський** [154, с. 18]. Наведений полілог демонструє проблемний різновид спілкування, коли комунікація зумовлена обговоренням певної мікротеми, що спричинює активність учасників розмови. Лідерський полілогічний різновид становить комунікацію, керовану однією особою, яка зазвичай має вищий за інших учасників соціальний статус. Наприклад:

*А. Пугач. Наскільки я бачу, усі пеньки нібито зайняті, але для дотримання давно усталеного порядку я все одно попросив би вас зареєструватися поіменно. Отже: Ведмідь.*

*В. Ведмідь. Ведмідь бурий.*

*А. Пугач. Перепрошую, колего, Ведмідь-Бурий... Щур-Пацюківський.*

*С. Щур. Є.*

*А. Пугач. Веприк.*

*Д. Веприк. Присутній.*

*А. Пугач. Віл.*

*Е. Віл. На місці.*

*А. Пугач. Вовк.*

*Ф. Вовк. Я вже не Вовк.*

*А. Пугач. А хто ж ти такий?*

*Ф. Вовк. На честь Третього інтернаціоналізму усіх сіром світу я змінив своє прізвище з Вовка на Сірому. Так що тепер звіть мене – Сірома.*

*А. Пугач. Головне, що в тебе шкура ціла, а хто ти – Вовк чи Сірома – великого значення не має (Миколайчук-Низовець, 97, с. 121).*

Зазначений приклад ілюструє лідерську позицію комуніканта А (Пугача), який залишається активним протягом усього процесу спілкування, керує зміною комунікативної ініціативи, адресуючи стимульні репліки конкретним учасникам, що визначає рольову структуру полілогу.

Отже, проаналізований матеріал дає змогу висновкувати, що полілог – це своєрідна форма спілкування, комунікативна специфіка якої уможливорює подальше її самостійне потрактування.

### **3.5. Комунікативні стратегії й тактики учасників внутрішньої драматургійної комунікації**

У сучасному мовознавстві поряд з активним дослідженням комунікативних стратегій у політичному, рекламному, професійному дискурсах, дискурсі ЗМІ наявні спроби вивчення стратегічності міжособистісного спілкування, зокрема: виявлення гендерних і вікових особливостей вибору тих чи тих стратегій (А. А. Семенюк [125], О. М. Трумко [139]), дослідження специфіки родинного спілкування (А. А. Бігарі [15], К. В. Коротич [75]), аналіз вибору мови як стратегічної дії в умовах двомовності (О. Г. Руда [120]), вивчення текстотвірного потенціалу персонажних стратегій (О. І. Криницька [83]).

У типологізації стратегій міжособистісного спілкування релевантною є опозиція «загальноживані – індивідуальні» [13, с. 14], у зв'язку із чим виокремлюють універсальні стратегії (притаманні більшості представників певної спільноти) і специфічні (властиві конкретній мовній особистості) стратегії. Предметом дослідження сучасних мовознавців стають універсальні стратегії й тактики міжособистісного спілкування, зокрема стратегія гумору [117], стратегія ввічливості [101], стратегія заохочення [26], тактики схвалення, похвали, лестощів [16] та ін.

Застосування тих чи тих стратегій залежить від комунікативної ситуації (офіційності / неофіційності спілкування, соціальних статусів комунікантів тощо). Докладно класифікувати стратегії міжособистісного спілкування досить важко через складність визначити й урахувати всі ймовірні комунікативні ситуації. Сучасний драматургійний дискурс пропонує найрізноманітніші приклади міжособистісного спілкування, серед яких найтиповішою є комунікативна взаємодія «чоловік-жінка», «батьки-дитина», «начальник-підлеглий».

Наявні в персонажному спілкуванні комунікативні стратегії доречно поділяти на кооперативні й некооперативні стратегії через те, що внутрішня

комунікація дійових осіб є класичним зразком діалогічного спілкування, яке спричинює дієвість опозиції кооперативні / конфронтаційні стратегії. Конфлікт як головний внутрішній елемент драматургійних творів умотивовує широке використання конфронтаційних стратегій і тактик у діалогах персонажів сучасних п'єс, а також кооперативних стратегій і тактик як засобу виходу з конфліктних комунікативних ситуацій. Кооперативні (неконфліктні) стратегії спрямовані на досягнення глобальної стратегічної мети через кооперацію з партнером і на спільне виконання завдань обміну інформацією, а в конфронтаційних (конфліктних) стратегіях конфлікт є основним засобом для виконання стратегічних завдань.

Будь-яка комунікативна стратегія постає як інтенція одного або всіх учасників діалогу, зумовлена соціальними й психологічними чинниками конкретної комунікативної ситуації. Важливою є наявність «двозначних» тактик, що можуть бути як кооперативними, так і конфліктними, зокрема тактики іронії, зміни теми, брехні, зауваження, прохання та ін. [див. 138, с. 8; 2, с. 66]. Наприклад, тактику іронії дійові особи сучасних п'єс можуть використовувати в межах як кооперативної (приклад 1), так і конфронтаційної стратегій (приклад 2).

**1. Галя.** *Все ти розумієш. Але не все знаєш. Наприклад, не знаєш, що маршрутки від сьогодні скасували... А от поцілунків ніхто не забороняв.*

*Міша.* *Млін... І як же тепер без них?*

**Галя.** **Без поцілунків?**

*Міша.* *Без автобусів. До чого тут поцілунки? (Щученко, 125).*

**2. Елен.** *Господи, яка ж я дурепа! Сліпа, як крїт! Глуха, як тетеря!*

**Джек.** **Краще б німа, як риба.**

*Елен.* *Заткни пельку! Ти вже своє сказав, а тепер помовч! (Щученко, 94, с. 319).*

У першому прикладі жартівлива репліка *Галі* вербалізує тактику іронії в межах кооперативної стратегії, спрямовуючи власну мовленнєву партію в напрямі кокетування й створюючи позитивний емоційний фон. Другий

приклад ілюструє застосування *Джеком* тактики іронії як вияву стратегії мовленнєвої агресії.

У межах нашого дослідження пропонуємо проаналізувати найтипівіші кооперативні й конфронтаційні тактики персонажного спілкування на матеріалі п'єс С. Щученка «F.ART», «Help», «Давай пограємо», «Два етюди під одним дахом», «Зачаровані потвори», «Повернення», «Придурки», «Феліціта», «Шляхетний дон».

**Конфронтаційні (конфліктні) стратегії** демонструють настанову спілкувальника проти слухача й орієнтовані на активне досягнення власних цілей без урахування інтересів партнера. Серед конфліктних виокремлюють **стратегії маніпулювання й мовленнєвої агресії** [111, с. 11]. Лінгвістична генологія засвідчує відповідний поділ конфронтаційних мовленнєвих жанрів як категорії організації мовного коду на категорично-спонукальні, негативно-оцінні й інвективні [41, с. 9].

Конфронтаційну **стратегію маніпулювання** в межах внутрішньої драматургійної комунікації виражено в тактиках погрози, відмови, тиску, вимоги, докору, обурення тощо. Зазначені тактики спрямовано на захоплення комунікативного простору з метою нав'язування партнерові своїх інтересів. У межах маніпулятивної стратегії нерідко об'єднуються тактики обурення й докору, наприклад:

*Аделаїда. Отож бо. Такі перспективи намічались, а ти взяла все оце і – тьху! – на вітер викинула. Ти ж просто начхала на нас. У душу наплювала. Без ножа зарізала. І хто ти після цього?*

*Олена. Ваша дочка.*

*Модест. Ні. Після того, що тут відбулося, ти нам більше не дочка* (Щученко, 97, с. 263).

**Стратегія мовленнєвої агресії** передбачає використання тактик образи, іронії, критики, знуцання, провокації тощо. Метою тактик мовленнєвої агресії є вербалізація негативної оцінки адресата й зниження рівня його самооцінки, наприклад:

*Арчибальд. Припинити безглузді запитання! Швидко на сцену! Глядач чекає... Чарлі, тобі що, потрібне окреме запрошення? Чи твій мозок зовсім очманів від преферансу?*

*Чарлі. Що? Який преферанс? Нічого не розумію...*

*Арчибальд. Барбаро, розрахуйте цього телення* (Щученко, 121).

Серед найуживаніших у дослідженому матеріалі тактик конфронтаційних стратегій виокремлюємо докір, обурення, погрозу, образу, що можна розташувати за шкалою посилення негативної конотації від найменшої (докору) до найбільшої (образи).

Конфронтація – це протистояння в процесі спілкування. За активізації конфронтаційними можуть бути як репліки-стимули, так і репліки-реакції [66, с. 56]. Наприклад:

*Перець. Віддайте мої гроші. Я викличу міліцію!*

*Вейсман. Отаке. Я вже уявляю, як міліція зрадіє двом мерцям. Панове, навіщо нам оці міжнародні неприємності? Молодий чоловіче, вам мало мерців? Сядьте та заспокойтеся. Послухайте Яшу Вейсмана і вам від цього буде ліпше.*

*Сміт. Єс. А будеш, свиното, голос підвищувати, так я тебе миттєво віттарабаню, каструю, заріжу, руки-ноги повисмикаю, очі висмокчу, а кишківник на яйця намотаю. Грошей захотів? Фак тобі, а не гроші! Працювати треба! На плантації. У копальнях! У голові! Руками! Ногами. Всім та всюди! Зрозумів?* (Щученко, 123).

У наведеному прикладі використана першим комунікантом (*Перцем*) конфронтаційна тактика погрози є односторонньою для реактивної репліки другого комуніканта (*Вейсмана*), який не відповідає конфронтацією, і водночас викликає зворотнє протистояння в третього комуніканта (*Сміта*), який свідомо обирає тактику образи, погрози й тиску з метою створення деструктивної комунікативної ситуації.

Відверте використання конфронтаційних стратегій обома партнерами викликає конфліктну ситуацію спілкування, в умовах якої використовують



тактики з високим ступенем негативності, що на пікові конфлікту перетворюють образу в самоціль комунікації, наприклад:

*Перший клоун. А тепер попереджаю востаннє. У кому б ти не був, та ким би не прикидався, не наближайся до мене ближче, ніж на 5 метрів. Інакше тобі будуть гаплик і попандос, разом узяті. Зрозумів?*

*Другий клоун. А ти мене на зрозумів не бери, зрозумів? Якщо ти сам до мене підчовгаєш хоч на кілометр, на тебе стрибнуть триндець та тупець. І будуть довго танцювати на одному місці. Зрозумів?*

*Перший клоун. Зараза. Кретин. Ідіот. Бовдур. Дурень. Шантрапа. Негідник. Баран. Збоченець...*

*Другий клоун. Шельма. Сволота. Гидотник. Покидьок. Дегенерат. Мерзотник. Негідник. Гальмо. Жлоб... (Щученко, 124).*

**Кооперативна стратегія** спрямована на пошук «спільної мови» (діалогічного співробітництва) через добір спеціальних мовних засобів відбиття реального стану речей, вибір тональності спілкування, формування сприятливої атмосфери взаємодії всіх учасників комунікації. У ситуаціях кооперативного спілкування виявлено такі тактики: зацікавлення, підтримування, позитивної оцінки, інформування, похвали, згоди, поради, прохання, піклування тощо. Активно вживаною тактикою кооперативної стратегії є тактика зацікавлення, умотивована як реальним інтересом, бажанням отримати нову інформацію, так й етикетною увагою. Наприклад:

*Поштар. Ви мені, будь ласка, пробачте... Ой, а що це з ними?*

*Перець. Відпочивають. Медитують. Що, знову телеграми?*

*Поштар. Дванадцять штук. Просто якась пошесть... А з ними точно все нормально?*

*Перець. Ясний перець (Щученко, 123).*

З метою створення додаткових умов взаєморозуміння й психологічного комфорту спілкувальники застосовують тактики підтримування, позитивної оцінки, похвали, що формують позитивний емоційний фон. Наприклад:

*Семен (після паузи, до Олени). І куди ж ви тепер?*

*Олена. Не знаю. Яюсь впоруюсь.*

*Андрій. А я допоможу.*

*Олена. Ти ж мене зовсім не знаєш.*

*Андрій. Ти добра. Ти смілива. Ти краща за всіх.*

*Олена. Я жебрачка. Я бомж. У мене нічого немає...*

*Андрій. А в мене є. Триповерховий склеп посередині Атлантики. Тобі подобається Атлантика?*

*Олена. Я там ніколи не була (Щученко, 97, с. 263).*

Серед кооперативних тактик варто виокремити, на нашу думку, ті, що мають на меті гармонізувати вже наявний конфлікт, і до них уналежнюємо: раціональне пояснення, зміну теми, згоду. Наприклад, вербальне протистояння *Джека* й *Елен* в комедії «Шляхетний дон» намагається послабити *Ентоні*, застосовуючи тактику раціонального пояснення:

*Джек. Я – чемпіон.*

*Елен. Ти – смердяча купа, ходяча холера та прокляття для всіх, хто тебе оточує! Твоя мати повісилася, твого батька зарізали...*

*Ентоні. З ким не буває неприємностей? Просто у Джека зараз смуга невдач. Але це минеться, от побачите (Щученко, 94, с. 319).*

Тактику згоди використовує *Джек* для послаблення емоційного напруження в діалозі з *Леонор*:

*Джек. Я обожнюю цю жінку.*

*Ляпас.*

*Леонор. Я не жінка!*

*Джек. Все! Здаюся на милість переможця! Ти дійсно не жінка, ти – сто чортів в одній спідниці! Але це найчарівніші у світі чорти. І я кохаю тебе – ось такою – хоч ким би ти не була. Хоч президентом Америки! (Щученко, 94, с. 332).*

Засобом реалізації тієї чи тієї комунікативної тактики постає мовленнєвий акт, що потрактовують як таку функційну одиницю послідовних дій, що «сприяє вирішенню локального чи глобального завдання

під контролем стратегії» [40, с. 274]. У цьому разі комунікативна діяльність дійової особи в п'єсі підпорядкована схемі:

комунікативна стратегія → комунікативна тактика → мовленнєвий акт.

Співвідношення комунікативних стратегій з мовленнєвим актом мовознавці унаочнюють схемою: «“S має дещо на увазі, вимовляючи x,” (приблизно) еквівалентно тому, що “S має намір висловленням x справити певний вплив на слухача через розпізнання ним цього наміру”» [12, с. 21], де S – комунікант, x – мовленнєвий акт.

З метою виявлення кореляцій між комунікативними тактиками й мовленнєвими актами (пронумеровані для зручності), подамо аналіз комунікативної діяльності персонажів *Квітка* й *Раковича* в п'єсі О. Миколайчука «Квітка на три місяці». Основою діалогу стає повідомлення *Квітки* чоловікові про свій фатальний діагноз:

*Напівтемрява. До кімнати заходить Квітка. Ракович дримає в кріслі.*

*Квітка. 1. Едді, ти спиш?*

*Ракович (схоплюється). 2. Квітко! Нарешті. 3. Тебе так довго не було... 4. Я ніби навіть задрімав.*

*Квітка. 5. Справді, мене так довго не було... (Пауза). 6. Напевно, цілу вічність. 7. Едді, знаєш, а у мене все добре.*

*Ракович. 8. Правда?! 9. А як про це сказали лікарі?*

*Квітка. 10. Не переживай, коханий, 11. у мене все гаразд. 12. Давай присядемо. (Сідають).*

*Ракович. 13. Ти видаєшся неймовірно втомленою.*

*Квітка. 14. Так і є. 15. Але спершу поговоримо про моє майбутнє.*

*Ракович. 16. Про наше майбутнє.*

*Квітка. 17. І про наше також. 18. З чого почати? 19. Напевно, з якогось письменника. 20. Скажімо, з Джека Лондона.*

*Ракович. 21. З Джека Лондона?*

*Квітка. 22. Так. 23. У дитинстві перечитала усі його книжки. 24. В одному з оповідань про Аляску старого індіанця залишають самотньо*

помирати в засніженому лісі. 25. Запам'ятала, що він дивився на пропливаючу в небі хмаринку і думав, що так і його життя швидко промайнуло... 26. І ще він думав, що коли хмаринка сховається за обрієм, його життя обірветься.

*Ракович.* 27. Квітко, так що сказали лікарі?

*Квітка.* 28. Коханий, моїй хмаринці залишилося пливати до обрію ще три місяці.

*Ракович.* 29. Вибач, але я щось не зовсім зрозумів.

*Квітка.* 30. Едді, лікарі сказали, що мені залишилося три місяці.

*Ракович* (рвучко підіймається). 31. Що ти таке кажеш? 32. Ти просто жартуєш. 33. Чуєш, я тобі не вірю. 34. Квітко, ти мене розігруєш.

*Квітка.* 35. Коханий, давай без емоцій. 36. Так не жартують.

*Ракович.* 37. Вони не мали права тобі цього казати. 38. Це не гуманно.

*Квітка.* 39. Едді, я ледь вблагала їх сказати мені правду. 40. ...Зазвичай лікарі кажуть хворому більший термін життя, аби хоча б так його втішити. 41. Тому мусимо бути свідомими того, що це може бути навіть менше трьох місяців.

*Ракович.* 42. Не кажи так. 43. Не треба.

*Квітка.* 44. Едді, а тепер домовимося бути сильними, за будь-яких обставин.

*Ракович.* 45. Домовилися. 46. За будь-яких обставин.

*Квітка* (пригортається). 47. Дякую! (Миколайчук, 99, с. 228–229).

Наведена комунікативна ситуація вербалізує неконфліктну взаємодію двох близьких людей (чоловіка й дружини), налаштованих на гармонійну результативність спілкування. У цьому разі для *Раковича* результатом комунікації є отримання інформації, для *Квітки* – передавання цієї інформації у такий спосіб, щоб її сприйняли якнайспокійніше. Зауважимо, що обидва комуніканти отримують бажаний результат. Комунікативним лідером виступає *Квітка*, у репліках якої переважають репрезентативи, що

вербалізують тактику інформування. У межах кооперативної стратегії тактика інформування слугує для передавання повідомлень про події, стан, переживання, наміри [133, с. 454]. Між стимульними репліками *Квітки* й реактивними репліками *Раковича* спостерігаємо такі відношення: питання – відповідь (1–2); ствердження – заперечення (30–31; 41–42); пропозиція – прийняття (45–46). Крім того, нерідко на певну інформацію-стимул *Ракович* реагує перепитуванням (21–22; 26–27). Крім тактики інформування, *Квітка* застосовує також певною мірою виправдану тактику неправди (8, 12) і прохання (44), що вмотивовані бажанням героїні вберегти чоловіка від страждань через повідомлення про її смерть найближчим часом.

*Ракович* через небажання приймати ймовірну смерть дружини неодноразово використовує конфліктну тактику заперечення (29, 33, 37, 38, 42, 43). Утім, ця тактика викликана не бажанням конфронтації, а емоційним станом персонажа, який вражений отриманою інформацією. *Ракович* залучає також до власної комунікативної партії тактики зацікавлення (9, 10, 27) й згоди (45).

Незважаючи на емоційну важкість обговорюваної теми діалогу, спілкувальникам удається зберегти гармонійну й загалом спокійну атмосферу розмови, про що свідчить незначна кількість окличних (4 %) і спонукальних речень (15 %); відсутність негативно оцінної й інвективної лексики, наявність етикетних формул (*Вибач; Дякую!*). На користь гармонійної комунікації свідчать і нечисленні авторські ремарки (*пригортається; сідають*).

Інформативний характер наведеного діалогу пояснює перевагу репрезентативів у репліках персонажів. Серед інших мовленнєвих актів зазначаємо рогативи (9, 10, 19, 22, 27, 31), декларативи (5, 32, 33, 34, 37, 38), директиви (11, 13, 16, 35), директиви-експресиви (42, 43), комісиви (45), контактиви (2). Співвідношення між застосовуваними дійовими особами комунікативними тактиками й мовленнєвими актами наведемо в табл. 3.3.

Таблиця 3.3

## Співвідношення комунікативних тактик і мовленнєвих актів

Тактика	Акт						
	Репре-зента-тиви	Контак-тиви	Рога-тиви	Дирек-тиви	Експре-сиви	Декла-ративи	Комі-сиви
Інформування	+						
Неправди	+						
Заперечення					+	+	
Зацікавлення			+				
Згоди							+
Прохання				+			
Контакто-встановлювальна		+					
Підтримування	+		+	+	+	+	+

Зауважимо, що тактика інформування вмотивовує 55 % мовленнєвих актів, виражених репрезентативами, інші 45 % мовленнєвих актів спричинені тактиками заперечення, прохання, зацікавлення, згоди, неправди, контактовстановлення. Наскрізною тактикою наведеного діалогу, що пояснює використання інших тактик, є тактика підтримування, яка спрямовує спілкування в гармонійному напрямі й керує комунікативною діяльністю обох партнерів.

Мовленнєва партія *Квітки* водночас є опосередкованим відбиттям авторської позиції в п'єсі. Мовленнєві ходи героїні (6, 7, 24, 25, 26, 28) побудовані як метафоричні висловлення або філософські пояснення, у яких автор концентрує ілюквативну силу свого впливу на читача. Оперуючи репліками *Квітки*, драматург акцентує увагу читача на філософському сприйнятті смерті, на плінності життя, на значущості родинної підтримки.

Отже, класифікуючи стратегії персонажного спілкування, досить важливо враховувати всі ймовірні комунікативні ситуації драматургійного діалогу. Конфлікт як рушійна сила драми уможливорює типологію стратегій внутрішньої комунікації на кооперативні й конфронтаційні. Кооперативні стратегії виражають тактики зацікавлення, підтримування, позитивної

оцінки, інформування, похвали, згоди, поради, прохання, піклування; конфронтаційні стратегії унаочнено тактиками образи, іронії, критики, знущання, провокації, погрози, відмови, тиску, вимоги, докору, обурення.

### **Висновки до розділу 3**

Внутрішня персонажна комунікація сучасного драматургічного дискурсу ілюструє мовні особистості різних соціальних типів, спілкування яких зазвичай обмежене побутовою сферою. Дійові особи сучасних п'єс демонструють конфліктний, центрований і кооперативний типи мовної поведінки. Драматургічний дискурс уможлиблює також протиставлення слабкої й сильної мовної особистості. Серед засобів індивідуалізації мовлення, що впливають на загальний рівень мовної особистості персонажа, виокремлюємо наявність фонетичних дефектів мовлення й акценту, використання слів-паразитів, імітацію мовлення нетверезої людини, уживання територіальних і соціальних діалектів, використання суржику й інвективної лексики. Найяскравішими ознаками мовної особистості персонажа є залучення мовної гри та мовного меланжу до власного мовлення. У межах драматургічного дискурсу фіксуємо тип модельної особистості «сучасна інтелектуалка», який характеризують такі риси, як креативність, ерудованість, налаштування на мовну гру, здатність свідомо використовувати різні соціолекти у власних комунікативних цілях.

У драматургічному дискурсі основу текстової структури твору й домінуючу функцію виконує діалог, який репрезентує певну модель розмовного мовлення, відбиваючи сучасні мовні процеси й фіксуючи некодифіковані особливості усного спілкування. Драматургічний діалог, характеризований неспонтанністю, образністю, інформативністю, вербалізує мовленнєву діяльність автора з метою опосередкованого впливу на потенційного читача. Драматургічний діалог структуруємо на діалогічні модулі, складені з відповідних мовленнєвих ходів й актів. Пропонуємо

типологізувати сучасні драматургійні діалоги на гармонійні, членовані на унісонні, доміантні й суперечні, та дисгармонійні, членовані на антагоністичні, доміантні, завуальовані й паралельні.

Особливим різновидом мовленнєвої діяльності персонажа постає драматургійний монолог, зреалізований в усамітнених / звернених, персональних / надперсональних типах. Комунікативною специфікою вирізняється монодрама, до монологічної структури якої послідовно приєднуються як окремі елементи діалогу, так і цілісні діалогічні форми, що дає змогу тлумачити певні мовленнєві партії головних героїв моноп'єс як перехідні між монологом і діалогом. У межах драматургійного дискурсу виокремлюємо трилог і полілог як специфічні форми комунікації, яким відповідають власні моделі, що трансформують комунікативну поведінку спілкувальників.

Комунікативну діяльність дійової особи сучасного драматургійного дискурсу унаочнює ієрархічний ланцюг: комунікативна стратегія → комунікативна тактика → мовленнєвий акт. Наявні в персонажному спілкуванні комунікативні стратегії поділяємо на кооперативні (неконфліктні) й конфронтаційні (конфліктні). Перші представлені тактиками зацікавлення, підтримування, позитивної оцінки, інформування, похвали, згоди, поради, прохання, піклування, другі – тактиками образи, іронії, критики, знуцання, провокації, погрози, відмови, тиску, вимоги, докору, обурення.

Отже, внутрішня комунікація постає значущим складником сучасного драматургійного дискурсу, характеризуючись специфічною реалізацією форм спілкування у п'єсі (дилогу, монологу, трилогу й полілогу).



## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Айрапетов Г. Э. Интеракциональные особенности полилогического дискурса (на материале французского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05 «Романские языки». – Воронеж, 2006. – 19 с.
2. Анохина В. С. Стратегии и тактики коммуникативного поведения в малой социальной группе (семье) // Вестник Ставропольск. гос. ун-та. – 2008. – Вып. 56. – С. 64–71.
3. Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Вопросы языкознания. – 1995. – № 1. – С. 37–67.
4. Бабаян В. Н. Дискурсивное пространство терциарной речи : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 «Теория языка». – Белгород, 2009. – 40 с.
5. Бакланова А. Г. Лингвостилистическая характеристика драмы как типа текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 «Русский язык». – Москва, 1983. – 23 с.
6. Баранник Д. Х. Усний монолог (загальні особливості мовної структури). – Дніпропетровськ : [б. в.], 1969. – 142 с.
7. Баранник Д. Х., Гай Г. М. Драматичний діалог: питання мовної композиції. – Київ : Вид-во Київ. ун-ту, 1961. – 164 с.
8. Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. – Москва : Русские словари, 1997. – Т. 5. – 732 с.
9. Бацевич Ф. Основи комунікативної девіатології. – Львів : ВЦ ЛНУ, 2000. – 237 с.
10. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики. – Київ : ВЦ «Академія», 2004. – 344 с.
11. Безменова Н. А. Очерки по теории и истории риторики. – Москва : Наука, 1991. – 215 с.
12. Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі. – Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2007. – 332 с.

13. Белова А. Д. Комунікативні стратегії і тактики: проблеми систематики // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. – Київ : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2004. – С. 11–16.

14. Бибик С. П. Усна літературна мова в українській культурі повсякдення. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2013. – 589 с.

15. Бігарі А. А. Дискурс сучасної англomовної сім'ї : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Київ, 2006. – 21 с.

16. Бігунова Н. Схвалення, похвала, комплімент та лестощі як тактики реалізації стратегії пом'якшення висловлювання // Мандрівець. – 2015. – № 1. – С. 86–89.

17. Богданов В. В. Текст и текстовое общение. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1993. – 67 с.

18. Богин Г. И. Диалогичность текста как перевыраженность схем действия писателя и читателя // Бахтинские чтения. Философские и методологические проблемы гуманитарного познания. – Орел : Изд-во ОГТРК, 1994. – С. 121–131.

19. Бондарева Е. Е. Теоретическая модель современной монодрамы: подвижные рамки жанрологического канона // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв. : сб. науч. ст. – Минск : РИВШ, 2007. – Ч. 1. – С. 262–270.

20. Бондаренко Я. О. Дискурс акцентуованих мовних особистостей: комунікативно-когнітивний аспект (на матеріалі персонажного мовлення в сучасній американській художній прозі) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Київ, 2002. – 19 с.

21. Борисова И. Н. Русский разговорный диалог: структура и динамика. – Москва : ЛИБРОКОМ, 2009. – 320 с.

22. Бублейник Л. В. Діалоги в композиційно-стилістичній структурі роману Г. Тютюнника «Вир» // Науковий вісник Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. – Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. – № 1. Філологічні науки. Мовознавство. – С. 27–32.

23. Бубнова Г. И. Текстовые категории устного спонтанного диалога // Вопросы системной организации речи. – Москва : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1987. – С. 47–68.
24. Вайсгербер Й. Л. Родной язык и формирование духа. – Москва : Эдиториал УРСС, 2004. – 232 с.
25. Ваняшкин С. Г. Речевая образность в английском газетном тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». – Москва, 1985. – 23 с.
26. Василенко Н. В. Коммуникативная стратегия поощрения в русском речевом общении : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.02 «Русский язык». – Киев, 2009. – 22 с.
27. Вейз Д. Э. Времена постмодерна. – Москва : Лютеранское наследие, 2002. – 215 с.
28. Виноградов В. В. О языке художественной прозы // Виноградов В. В. Избранные труды. – Москва : Наука, 1980. – С. 318–350.
29. Виноградов С. И. Нормативный и коммуникативно-прагматический аспекты культуры речи // Культура русской речи и эффективность общения. – Москва : Наука, 1996. – С. 121–152.
30. Винокур Т. Г. О языке современной драматургии // Языковые процессы современной русской художественной литературы. – Москва : Наука, 1977. – С. 130–197.
31. Винокур Т. Г. Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения. – Москва : Наука, 1993. – 172 с.
32. Винокур Т. Г. Диалог // Русский язык : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Караулов. – Москва : Большая российская энциклопедия ; Дрофа, 1998. – С. 119–120.
33. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. – 2001. – № 1. – С. 64–72.
34. Гельгард Р. Р. Рассуждения о диалогах и монологах (к общей

теории высказывания) // Сборник докл. и сообщ. лингвистического общества. – Калинин, 1971. – Т. 2. – Вып. 1. – С. 28–153.

35. Голикова Н. С. Мовна норма в художній літературі початку ХХІ століття // Український смисл : наук. зб. – 2012. – № 1. – С. 3–11.

36. Голобородько Я. Легітимація українського андеграунду. «Депеш Мод» як «Modern Talking» Сергія Жадана [Електронний ресурс] // Дзеркало тижня. – 2005. – № 33. – URL: <http://www.dt.ua/3000/3680/51015> (дата звернення: 27.03.2015).

37. Гусева Е. И. Динамика термина: заимствование. Обновление метаязыка. Развитие лингвистической теории [Електронний ресурс]. – Мариуполь : Ультрамарин, 2012. – 332 с. – URL: [http://uapryal.com.ua/wp-content/uploads/2012/09/Guseva\\_E.I\\_-DINAMIKA-TERMINA](http://uapryal.com.ua/wp-content/uploads/2012/09/Guseva_E.I_-DINAMIKA-TERMINA) (дата звернення: 15.07.2014).

38. Даниліна О., Єрмоленко С. Мовна особистість у контексті сучасної літератури. – Мелітополь : ВД Мелітопольської міської друкарні, 2013. – 210 с.

39. Девкин В. Д. Диалог. Немецкая разговорная речь в сопоставлении. – Москва : Высш. шк., 1981. – 160 с.

40. Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. – Москва : Прогресс, 1989. – 312 с.

41. Дерпак О. В. Конфронтативні мовленнєві жанри: комунікативно-прагматичний та мовний аспекти : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.15 «Загальне мовознавство». – Київ, 2005. – 18 с.

42. Должикова Т. І. Мовна особистість Пантелеймона Куліша : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 2003. – 21 с.

43. Дроздова І. П. Професійний дискурс і мовна особистість студента ВНЗ нефілологічного профілю // Наукові записки Терноп. нац. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка. Серія «Педагогіка». – 2010. – № 2. – С. 137–144.

44. Евреинов Н. Н. Введение в монодраму. – Санкт-Петербург :

Издание Н. И. Бутковской, 1909. – 35 с.

45. Єрмоленко С. Я. Розмовні елементи у функціональних стилях мови // Мова і час: розвиток функціональних стилів сучасної української літературної мови / відп. ред. В. М. Русанівський. – Київ : Наук. думка, 1977. – С. 44–59.

46. Єрмоленко С. Я. Формування української мовної особистості // Українознавство. – 2010. – № 1 (34). – С. 120–123.

47. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра: українська модерна драма. – Нью-Йорк ; Львів : Літопис, 2009. – 472 с.

48. Земская Е. А. Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения. – Москва : Русский язык, 1979. – 240 с.

49. Земская Е. А. Языковая игра // Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест / отв. ред. Е. А. Земская. – Москва : Наука, 1983. – С. 172–214.

50. Зернецкий П. В. Единицы речевой деятельности в диалогическом дискурсе // Языковое общение : единицы и регулятивы. – Калинин : КГУ, 1987. – С. 89–95.

51. Зильберман Н. Н. Трилог как особая форма речевого взаимодействия (на материале студенческой речи) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 «Русский язык». – Томск, 2012. – 25 с.

52. Инфантова Г. Г. Сильная языковая личность: ее постоянные и переменные признаки // Речь. Речевая деятельность. Текст. – Таганрог, 2000. – С. 63–69.

53. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. – Москва : Едиториал УРСС, 2002. – 284 с.

54. Іваницька М. Л. Структура мовної особистості перекладача художньої літератури як інтердисциплінарна категорія // Studia Linguistica. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2012. – Вип. 6. – Ч. 2. – С. 151–158.

55. Кадилина О. А. Сильная / слабая языковая личность: коммуникативно-прагматические характеристики : автореф. дис. ... канд.

филол. наук : 10.02.19 «Теория языка». – Краснодар, 2011. – 25 с.

56. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.

57. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – Москва : Наука, 1987. – 264 с.

58. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. – Москва : Наука, 1986. – 206 с.

59. Кожевникова К. О смысловом строении спонтанной устной речи // Новое в зарубежной лингвистике. – Москва : Прогресс, 1985. – Вып. 15. Современная зарубежная русистика. – С. 512–524.

60. Колокольцева Т. Н. Специфические коммуникативные единицы диалогической речи. – Волгоград : Изд-во Волгоград. гос. ун-та, 2001. – 260 с.

61. Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу. – Київ : ВД Дмитра Бураго, 2012. – 324 с.

62. Коновалова Ю. О. Языковая игра в современной русской разговорной речи. – Владивосток : ВГУЭС, 2008. – 196 с.

63. Корольова В. В. Діалогові комунікативні стратегії в драматургії Ярослава Верещака // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». – Одеса, 2014. – Вип. 11. – Т. 1. – С. 27–29.

64. Корольова В. В. Комунікативні особливості сучасної української монодрами // Актуальні проблеми прикладної лінгвістики. – Одеса : Видавець Букаєв Вадим Вікторович, 2014. – Вип. 1. – С. 184–188.

65. Корольова В. В. Монолог у сучасному драматургійному дискурсі // Наукові записки Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2014. – Вип. 48. – С. 209–212.

66. Королева В. В. Конфронтационные коммуникативные стратегии в драматургическом диалоге // Сборник статей по материалам XLIV

международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». – Новосибирск : СибАК, 2015. – № 1 (44). – С. 53–58.

67. Корольова В. В. Комуникативна специфіка полілогу в сучасній українській п'єсі // Науковий вісник Східноєвропейськ. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Мовознавство». – Луцьк : Вид-во СНУ ім. Лесі Українки, 2015. – № 6 (307). – С. 45–49.

68. Корольова В. В. Комуникативні особливості трилогу в сучасній українській драмі // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. – Вип. 138. – С. 84–87.

69. Корольова В. В. Мовна особистість персонажа сучасної української драми абсурду // Вісник Харківськ. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». – Харків, 2015. – Вип. 73. – С. 44–47.

70. Корольова В. В. Мовний меланж як ознака мовної особистості персонажа сучасної драми // Вісник Запорізьк. нац. ун-ту : зб. наук. пр. Філологічні науки. – Запоріжжя : Запорізьк. нац. ун-т, 2015. – № 1. – С. 392–398.

71. Корольова В. Українськомовна особистість персонажа сучасної монодрами // Japanese Journal of Fundamental and Applied Studies.– Tokio : Tokio university press, 2015. – № 1 (9), January–June, V. XII. – P. 553–558.

72. Корольова В. В. Персонаж сучасної української драми як мовна особистість // Актуальні проблеми філології та перекладознавства : зб. наук. пр. – Хмельницький : ФОП Бідюк Є. І., 2016. – Т. 2. – С. 46–50.

73. Корольова В. В. Суржик у мовленні персонажів сучасної української драми // Український смисл : наук. зб. – Дніпропетровськ : Ліра, 2016. – С. 3–12.

74. Корольова В. В. Драматургійний і усний розмовний діалогі: співвіднесення категорії / В. В. Корольова // Український смисл : наук. зб. – Дніпро : Ліра, 2017. – С. 231–239.

75. Коротич К. В. Особливості гармонізувальної комунікативної поведінки в конфліктних ситуаціях родинного спілкування (за автобіографічною повістю М. Стельмаха «Щедрий вечір») // Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». – 2011. – № 963. – Вип. 62. – С. 67–70.

76. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / за ред. С. Я. Єрмоленко. – Київ : Либідь, 2001. – 223 с.

77. Космеда Т. А. Комунікативна компетенція Івана Франка: міжкультурні, інтерперсональні, риторичні виміри. – Львів : ПАІС, 2006. – 326 с.

78. Космеда Т. А. Актуальні процеси мовлення чи «мовний смак» української сучасності? // Мовознавство. – 2014. – № 2. – С. 44–55.

79. Космеда Т. А., Халіман О. В. Мовна гра в парадигмі інтерпретативної лінгвістики. Граматика оцінки. Граматична іграма (теоретичне осмислення дискурсивної практики). – Дрогобич : Коло, 2013. – 228 с.

80. Костомаров В. Г. Языковой вкус эпохи. – Москва : Златоуст, 1999. – 280 с.

81. Костюк С. В. Деловой полилог в прагмалингвистическом освещении: на материале английского языка : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». – Москва, 2002. – 21 с.

82. Красных В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации. – Москва : Гнозис, 2001. – 270 с.

83. Криницька О. І. Реалізація комунікативних стратегій у художньому тексті (на матеріалі української модерної драми кінця XIX – початку XX століття) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Івано-Франківськ, 2009. – 20 с.

84. Круглова С. Л. Полилогическая речь (на материале английского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». – Ярославль, 1997. – 22 с.



85. Кубрякова Е. С. Язык и знание: на пути получения знаний о языке. Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
86. Кудрявцева И. Н. Синтаксис диалогических единств немецкого языка (на материале немецкой драматургии XVIII–XX веков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». – Москва, 1989. – 22 с.
87. Кутуза Н. В. Прийоми мовної гри як мнемонічні техніки та айстопери рекламного тексту // Реклама та PR у масовому інформаційному просторі / відп. ред. Т. Ю. Ковалевська, Н. В. Кутуза. – Одеса : Астропринт, 2009. – С. 108–113.
88. Лагутин В. И. Проблемы анализа художественного текста (к прагмалингвистической теории драмы). – Кишинев : ШТИИНЦА, 1991. – 97 с.
89. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка та ін. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
90. Лещишин З. І. Внутрішній монолог як форма літературного викладу : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 «Теорія літератури». – Львів, 2009. – 21 с.
91. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. – Москва : Сов. энциклопедия, 1990. – 682 с.
92. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с.
93. Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
94. Макаров М. Л. Интерпретативный анализ дискурса в малой группе. – Тверь : Тверской гос. ун-т, 1998. – 200 с.
95. Масенко Л. Суржик: між мовою і язиком. – Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2011. – 135 с.
96. Масенко Л. Суржик у сучасній художній літературі // Дивослово. – 2011. – № 4. – С. 25–30.

97. Мацько Л. І. Українська мовна особистість Тараса Шевченка як чинник компетентнісно-орієнтованої професійної підготовки філологів // Український педагогічний журнал. – 2015. – № 1. – С. 137–149.

98. Михайлов Н. Н. Теория художественного текста. – Москва : ИЦ «Академия», 2006. – 224 с.

99. Мова і час: розвиток функціональних стилів сучасної української літературної мови / відп. ред. В. М. Русанівський. – Київ : Наук. думка, 1977. – 237 с.

100. Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Словарь русской брани (матизмы, обценизмы, эвфемизмы). – Санкт-Петербург : Норинт, 2003. – 448 с.

101. Морозова І. І. Комунікативні стратегії ввічливості у стереотипній мовленнєвій поведінці вікторіанської жінки : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Харків, 2004. – 20 с.

102. Науменко Л. О. Персонаж як мовна особистість у малій прозі Володимира Винниченка // Наукові записки Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія «Філологічна». – 2012. – Вип. 29. – С. 137–139.

103. Науменко М. Г. Трилог как структурно-семантическое и коммуникативное единство : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 «Теория языка». – Ростов-на-Дону, 2012. – 23 с.

104. Недобух А. С. Вербальные сигналы мены коммуникативных ролей // Языковое общение: процессы и единицы : сб. науч. тр. – Калинин : Изд-во КГУ, 1988. – С. 107–117.

105. Непийвода Н. Мовна гра та гумор у рекламному тексті // Урок української. – 2001. – № 10. – С. 20–24.

106. Нерознак В. П. Лингвистическая персоналия: к определению статуса дисциплины // Язык. Поэтика. Перевод. – Москва, 1996. – Вып. 426. – С. 112–116.

107. Никонова А. Ф. Взаимоотношение авторской речи и речи персонажа в английской художественной прозе XVIII–XIX веков : автореф.

дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». – Москва, 1975. – 35 с.

108. Одинцов В. В. О языке художественной прозы. Повествование и диалог. – Москва : Наука, 1973. – 104 с.

109. Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. – Москва : Прогресс, 1986. – Вып. 17. Теория речевых актов. – С. 22–130.

110. Папіш В. А. Самопрезентація демонстративної мовної особистості у драматичній поемі Лесі Українки «Одержима» // Наукові записки Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія «Філологічна». – 2014. – Вип. 48. – С. 99–102.

111. Певнева И. В. Коммуникативные стратегии и тактики в конфликтных ситуациях общения обиходно-бытового и профессионального педагогического дискурсов русской и американской лингвокультур : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 «Теория языка». – Кемерово, 2008. – 19 с.

112. Підкуймуха Л. М. Лексичні запозичення в батярському жаргоні міжвоєнного Львова // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : зб. наук. пр. – Київ : Освіта України, 2013. – С. 139–149.

113. Плавская Т. В. Двухязычный тезаурус исследователя-археолога как основа создания лексикографического продукта нового типа : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 «Теория языка». – Ростов-на-Дону, 2009. – 21 с.

114. Полищук Г. Г., Сиротинина О. Б. Разговорная речь и художественный диалог // Лингвистика и поэтика. – Москва : Наука, 1979. – С. 188–199.

115. Почепцов Г. Г. О коммуникативной типологии адресата // Речевые акты в лингвистике и методике : сб. науч. тр. – Пятигорск : Изд-во ПГПИИЯ, 1986. – С. 10–17.

116. Пузырев А. В. Общество, язык, текст и языковая личность

в аспекте субстратного підходу к языку // Общество, язык, личность. – Москва : Изд-во ПГПУ, 1996. – Вып. 1. – С. 20–23.

117. Пшеничних А. М. Гумор як стратегія реперспективізації предметної ситуації у діалогічному дискурсі (на матеріалі мультимедійних ігрових кінотворів) // Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов». – 2014. – № 1103. – Вип. 78. – С. 99–105.

118. Романов А. А. Системный анализ регулятивных средств диалогического общения : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 «Теория языкознания». – Москва, 1990. – 38 с.

119. Романюк І. В. Діалог в оповідному тексті: структурно-семантичні та стилістичні функції : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Одеса, 2010. – 20 с.

120. Руда О. Г. Мовне питання як об'єкт маніпулятивних стратегій у сучасному українському політичному дискурсі. – Київ : Ін-т укр. мови НАН України, 2012. – 232 с.

121. Санников В. З. Об истории и современном состоянии русской языковой игры // Вопросы языкознания. – 2005. – № 4. – С. 3–20.

122. Сафонова Н. М. Суб'єктивна модальність у діалозі та полілозі сучасної української драми (семантика та прагматика) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Донецьк, 2006. – 20 с.

123. Седов К. Ф. Речевое поведение и типы языковой личности // Культурно-речевая ситуация в современной России. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. – С. 298–311.

124. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.

125. Семенюк А. А. Гендерні та вікові особливості кооперативної мовленнєвої поведінки в сімейному дискурсі (на матеріалі сучасної англійської мови) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Донецьк, 2007. – 22 с.

126. Семенюк О. А. Мова епохи та мовна особистість у сатирико-гумористичному тексті : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.01 «Українська мова» ; 10.02.02 «Російська мова». – Київ, 2002. – 33 с.
127. Сербенська О. А. Мовний світ Івана Франка : статті, роздуми, матеріали. – Львів : Вид-во Львів. ун-ту ім. І. Франка, 2006. – 371 с.
128. Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике. – Москва : Прогресс, 1986. – Вып. 17. Теория речевых актов. – С. 151–169.
129. Сиротинина О. Б. Современная разговорная речь и ее особенность. – Москва : Просвещение, 1974. – 144 с.
130. Славова Л. Л. Мовна особистість політика у дзеркалі образно-асоціативного сприйняття : США-Україна // Мовні і концептуальні картини світу. – 2014. – Вип. 47 (2). – С. 335–345.
131. Слюсар Н. О. Структурно-функціональні особливості драматургійних текстів : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Дніпропетровськ, 2004. – 18 с.
132. Соколова В. Л. Коммуникативная структура англоязычного художественного диалога (на материале англоязычной прозы и драмы XX века) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». – Москва, 2008. – 250 с.
133. Солощук Л. В. Вербальні і невербальні компоненти комунікації в англomовному дискурсі. – Харків : Константа, 2006. – 298 с.
134. Сухих С. А. Прагмалингвистическое измерение коммуникативного процесса : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 «Теория языка». – Краснодар, 1998. – 30 с.
135. Тараненко О. О. Колоквіалізація, субстандартизація та вульгаризація явища стилістики української мови // Мовознавство. – 2003. – № 1. – С. 23–41.
136. Теплицкая Н. И. Некоторые проблемы диалогического текста : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 «Общее языкознание». – Москва, 1974. –

253 с.

137. Тимчук О. Т. Семантико-стилістичне явище гри слів в українській мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 2003. – 14 с.

138. Третьякова В. С. Речевой конфликт и гармонизация общения : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.01 «Русский язык». – Екатеринбург, 2003. – 36 с.

139. Трумко О. Спілкування син-батько: комунікативні тактики в сім'ях представників польської шляхти (на матеріалі творів Івана Франка) // Українознавство. – 2013. – № 2. – С. 103–106.

140. Українська мова : енциклопедія / ред. В. М. Русанівський. – Київ : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2007. – 856 с.

141. Формановская Н. П. Коммуникативно-прагматические аспекты единиц общения. – Москва : Ин-т русского языка, 1998. – 291 с.

142. Хализев В. Е. Драма как род литературы. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1986. – 262 с.

143. Хан Н. А. Спонтанные монологи разного типа в коммуникативно-дискурсивном аспекте : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Русский язык». – Санкт-Петербург, 2013. – 24 с.

144. Хисамова Г. Г. Диалог как компонент художественного текста (на материале художественной прозы В. М. Шукшина) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.01 «Русский язык». – Уфа, 2009. – 24 с.

145. Хомский Н. Язык и мышление. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1972. – 126 с.

146. Хундснуршер Ф. Основы, развитие и перспективы анализа диалога // Вопросы языкознания. – 1998. – № 2. – С. 38–50.

147. Читахова Л. Л. Трилог как форма общения коммуникантов в современном французском языке : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 «Романские языки». – Москва, 2001. – 23 с.

148. Чумаков Г. М. Монолог и диалог // Наукові записки

Слов'янського педінституту. – 1957. – Т. II. – Вип. 2. – С. 141–168.

149. Чурилина Л. Н. «Языковая личность» в художественном тексте. – Москва : Флинта ; Наука, 2011. – 240 с.

150. Шведова Н. Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. – Москва : Азбуковник, 2003. – 378 с.

151. Шмелева Т. В. Языковая рефлексия // Теоретические и прикладные аспекты речевого общения. – Красноярск, 1999. – Вып. 1 (8). – С. 108–110.

152. Штерн І. Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики : енциклопедичний словник для фахівців з теоретичних гуманітарних дисциплін та гуманітарної інформатики. – Київ : АртЕк, 1998. – 336 с.

153. Шульжук Н. В. Семантичний аспект дослідження діалогічного мовлення // Наукові записки Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія «Філологічна». – 2010. – Вип. 14. – С. 287–292.

154. Яковлева Э. Б. Фонетическая оформленность немецкой спонтанной полилогической речи : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». – Москва, 2005. – 48 с.

155. Duncan J. Explorations in applied linguistics // Foundations of Language. – 1972. – Vol. 4. – P. 105–132.

156. Fillmore Ch. J. The Case for Case // Universals in Linguistic Theory / ed. By Emmon Bach and Robert T. Harms. – New York, 1968. – P. 1–88.

157. Frank W. Taxonomie der Dialogen Types // Sprachtheorie, Pragmatic, Interdisziplinasen. – Akten des 19. Linguisten Kolloquims Vechta. – Lund, 1985. – P. 201–258.

158. Geissner H. Sprechwissenschaft : theorie der mundlichen Kommunikation. – Königstein, 1981. – 235 s.

159. Grosjean F. Prediction and prosody // Linguistics. – 1983. – Vol. 21. – P. 501–527.

160. Lewandowski T. Linguistisches Wörterbuch. – Heidelberg ; Wiesbaden : Quelle u. Meyer, 1994. – Band. I–III. – 1287 s.

161. Wunderlich D. Studien zur Sprechakttheorie. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1976. – 416 s.



## РОЗДІЛ 4

# СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТУРГІЙНИЙ ДИСКУРС У КОНТЕКСТІ ПРАГМАЛІНГВІСТИКИ

### 4.1. Прагматика комунікації персонажів драматургійного твору

#### 4.1.1. Принцип увічливості в діалогах сучасних п'єс

Лінгвістична прагматика охоплює коло питань, пов'язаних із суб'єктом, мовцем, адресатом, їхньою взаємодією в комунікації, ситуацією спілкування. У прагмалінгвістиці наявні два основні напрями: 1) орієнтований на систематичне дослідження прагматичного потенціалу мовних одиниць (речень, слів, фонетико-фонологічних явищ); 2) спрямований на вивчення взаємодії комунікантів у процесі спілкування. Другий напрям корелює з теорією мовленнєвих актів. Ширшим є визначення напрямів лінгвістичної прагматики, що запропонував В. І. Карасик: конверсаційний (мовленнєвоактовий), функційний (риторико-стилістичний) і психолінгвістичний (породження й сприйняття мовлення) [29, с. 152].

Розробленням теорії мовленнєвого акту активно приділяла увагу Київська лінгвістична школа, зокрема П. В. Зернецький [26], В. І. Карабан [28], Г. Г. Почепцов [52] та ін. Серед здобутків цієї теорії зазначають характеристики успішності й неуспішності, інтенційної визначеності й невизначеності мовленнєвих актів, їхнього класифікаційного ряду, дослідження засобів локуції, іллокуції, перлокуції [62, с. 104].

На зміну теорії мовленнєвого акту пізніші прагмалінгвістичні дослідження зосередили увагу на різноманітних типах дискурсу. Усебічному аналізу різних типів дискурсу присвячено наукові розвідки О. Є. Ткачук-Мірошниченко [68], В. А. Ущиної [70], О. М. Гніздечко [16], Л. Л. Ільницької

[27], Л. В. Солощук [63], І. А. Бехти [5] та ін.

Прагматику дискурсу потрактовують як складну структуру, що містить такі компоненти: прагматику тексту як глобальну категорію, що відбиває ставлення адресанта до об'єкта комунікації, до комунікативного акту й через нього до адресата; наявність адресата й адресанта; прагматичну настанову; прагматичний зміст і прагматичний ефект [45, с. 85].

Ф. С. Бацевич членує прагматику дискурсу на мікропрагматику, макропрагматику, мегапрагматику і прагматику комунікативних девіацій [3, с. 34]. Мікропрагматика є прагматикою одиниць мовного коду; макропрагматика звертається до проблем стратегій і тактик спілкування, понять комунікативних правил і принципів; мегапрагматика вивчає проблеми міжкультурної взаємодії і соціального контексту; прагматика девіацій аналізує причини й наслідки комунікативних невдач.

Інтерес до проблем міжособистісного спілкування, зокрема й між дійовими особами сучасних п'єс, зумовлює посилення уваги передусім до принципів комунікативного кодексу.

Мовна комунікація є насамперед міжособистісною інтеракцією, яка передбачає взаємодію спілкувальників, координацію їхніх дій певними правилами й законами, що регулюють поведінку співрозмовників і зумовлені як закономірностями процесу комунікації, так і психологічними особливостями та соціальними ролями спілкувальників. Система цих принципів і правил умотивовує ставлення людини до мовних знаків, до вираження її оцінок, емоцій під час творення й сприйняття мовленнєвих дій [71, с. 48]. У цьому разі чітко вибудовано відмінність між семантичним і прагматичним підходами до одиниць мови. Дж. Ліч слушно зауважує, що семантична репрезентація речення відрізняється від його прагматичної реалізації, зокрема:

- семантика підпорядкована правилам, прагматика керується деякими принципами;
- правила граматики конвенційні, принципи прагматики неконвенційні

(мотивовані цілями комунікації);

- граматичні пояснення формальні, прагматичні пояснення функційні;
- граматику керується поняттями, прагматика – міжособистісними відносинами й текстом;

- граматику оперує дискретними й визначеними категоріями, прагматика – градуйованими й невизначеними оцінками [84, р. 234–241].

Отже, прагматика уналежнює функціонування мовленнєвих актів до певних принципів і постулатів, якими мають послуговуватися спілкувальники для досягнення результатів. Система принципів і правил утворює комунікативний кодекс, ґрунтований на певних категоріях і критеріях [79, с. 97]. Основними принципами, що формують комунікативний кодекс, є принципи кооперації та ввічливості.

**Принцип кооперації** визначають зацікавленням партнерів в ефективності передавання інформації, що зумовлює координування спілкувальниками своїх мовленнєвих дій, уникнення комунікативно непокєднаних мовленнєвих ходів. Цей принцип, запропонований Г. П. Грайсом, постулює: твій комунікативний внесок на певному етапі діалогу має бути таким, якого потребує спільно визначена мета й напрям цього діалогу [19, с. 222]. Принцип кооперації зреалізовано в максимах (лат. *maxima* – основне правило) мовленнєвого спілкування, що визначають ступінь кооперативності комунікації:

1. **Максима кількості** детермінує достатність інформативності повідомлення й постулює: «Твоє висловлення має містити не менше інформації, ніж потрібно; висловлення має містити не більше інформації, ніж потрібно».

2. **Максима якості** потребує щирості у висловленні: «Не кажи того, що вважаєш неправдивим; не кажи того, для чого не маєш достатніх підстав».

3. **Максима відношення** зобов'язує до релевантних висловлень: «Не відхиляйся від теми».

4. **Максима манери** визначає бажання адресанта підвищити або

понизити комунікативний статус адресата: «Уникай незрозумілих висловів; уникай неоднозначності; уникай багатослів'я; уникай невідповідних висловлень» [19, с. 222–223].

Ці максими є своєрідною інструкцією до раціонального використання мови. Принцип кооперації передбачає дотримання принципу ввічливості, запропонованого Дж. Лічем і спрямованого на забезпечення гармонізації інформаційного обміну та запобігання конфліктним ситуаціям. Принцип ввічливості та принцип кооперації функційно перетинаються, оскільки регулюють соціальну поведінку комунікантів, зокрема й комунікативну діяльність.

**Увічливість** потрактовують як чемність, дотримання правил пристойності у вчинках і мовленні, вияв вихованості [53, с. 25]. Ширшим є визначення ввічливості як принципу соціальної взаємодії, базованому на повазі до партнера, урахуванні його інтересів, готовності надати допомогу [4, с. 3]. Сприйняття ввічливості як сукупності правил, норм пов'язане передусім з іменами І. Гоффмана [81], Р. Лакофф [83], Дж. Ліча [84]. Останній вважає ввічливість особливою стратегією мовленнєвої поведінки, спрямованою на запобігання конфліктним ситуаціям [84, с. 18].

З увічливістю пов'язано поняття комунікативної толерантності, що, на думку С. Т. Шабат-Савки, «передбачає поважне, шанобливе ставлення до іншої людини як до рівноправної особи, терпимість, стримуване почуття до її зовнішності, стилю життя і поведінки, манери спілкування» [75, с. 91].

Питанню ввічливості й різним аспектам її вивчення присвячено наукові розвідки багатьох вітчизняних лінгвістів (В. М. Литовченко [39], Н. Д. Бабич [1], Н. П. Плющ [49], О. М. Миرونюк [43], С. К. Богдан [8], М. М. Телеки і В. Д. Шинкарук [67], Н. М. Журавльова [24] та ін.). У межах нашого дослідження принцип увічливості проектуємо на внутрішнє спілкування дійових осіб. Порушення цього принципу в драматургійному дискурсі пояснюємо двома тенденціями:

1. Конфлікт є основною жанровою ознакою п'єс та рушійною силою

розвитку драми. Незважаючи на поєднання в сучасних драматургічних творах барокового, романтичного, реалістичного типів конфлікту, а також на приземлену тематику художніх конфліктів, позбавлену гостроти, яскравості й глибини [14, с. 297], внутрішня комунікація сучасного драматургічного дискурсу зазвичай тією чи тією мірою напружена й дискомфортна, що вмотивовано родовою специфікою п'єси й виражено в непоєднуванні комунікативних інтенцій дійових осіб, а також зумовлено соціальними, інтелектуальними, віковими й гендерними чинниками.

2. Зростання рівня агресивності сучасного суспільства не може не впливати на відбиття цієї тенденції в п'єсах. Зважаючи на активне обмеження комунікативного середовища дійових осіб сучасних п'єс побутовим спілкуванням, а хронотопічної структури – сучасним або недавно минулим часом, логічним стає віддзеркалення в персонажних діалогах агресивної мовленнєвої поведінки, характерної для сучасної людини в повсякденному спілкуванні, що спричинює порушення принципу ввічливості.

У зв'язку із цим реалізацію принципу ввічливості в персонажних діалогах вважаємо цікавою для подальшого аналізу. Принцип увічливості більшою мірою регулює спілкування, ніж принцип кооперації, оскільки підтримує соціальну рівновагу й дружні взаємини між комунікантами. Такий стратегічний принцип, подібно до принципу кооперації, реалізовано в мовленні за допомогою різних максим, зокрема: максими такту, великодушності, схвалення, скромності, згоди, симпатії. Проілюструємо дотримання цих максим конкретними прикладами.

1. Максима **такту**, вербалізуючись у директивах і комісивах, регулює межі особистісної сфери. Дотримання цієї максими означає пристойну поведінку; урахування правил, прийнятих певним соціальним середовищем; зважання на інтереси співрозмовників. Н. П. Формановська зазначає, що ця максима вмотивована етнокультурними стереотипами. Зокрема, у мусульманських країнах не прийнято цікавитися жіночою половиною родини, тому питання на зразок *Як дружина? Як мама?* вважають досить

неввічливими [71, с. 102]. Наведемо приклад директивів, що вербалізують максимум такту: *Марк. Дозвольте забрати Марійку?* (Уварова, 108); *Костя. Можна, я трохи посиджу?* (Наумов, 73).

2. Максима **великодушності** застерігає співрозмовників від домінування в процесі комунікації і виражається в директивах і комісивах. Для вербалізації цієї максими, наприклад, у непрямих висловленнях прохання нерідко використовують частку *не (ні)* як змогу партнера дати не лише позитивну, а й негативну відповіді, гармонізувавши за таких обставин факт відмови, наприклад: *Славко. Не хочеш повторити фінальну мізансцену?* (Новицька, 76); *Борис. Теодоре Ніфонтовичу, якщо ви до мене, то чи не бажаєте проїхати зі мною на вокзал, бо за дивним збігом обставин я якраз саме туди направляюся* (Миколайчук-Низовець, 83, с. 218).

Максима великодушності сприяє функціонуванню етикетних стереотипів. Зокрема, для пом'якшення наказу рекомендовано вживати слова й звороти ввічливості [53, с. 180]. Це спостерігаємо й в аналізованому матеріалі, наприклад: *Анеля (до Доктора Хоя). Заходьте, будьте ласкаві* (Киценко, 41); *Фелікс. Не знаю... Крістіно, допоможи мені... Зроби мені подарунок... На день народження... Я дуже прошу тебе...* (Хараман, 114); *Ліда. Повтори, будь ласка. Я не розчула* (Косодій, 50).

3. Максима **схвалення** полягає в позитивній оцінці інших, вербалізуючись в експресивах і репрезентативах. Зазвичай ситуація вдячності збільшує похвалу на адресу співрозмовника (наприклад: *Віра. Любо, ви он всіх поважаєте, до всіх така добра, і вас всі в околиці люблять* (Нікітюк, 75), а ситуація скарги – зменшує засудження, наприклад:

*Дівчата роблять кніксени.*

*– Мальвіна Арнольдівна питає, коли буде третій сніданок?*

*Ева. Хіба ми домовлялися про апартаменти з харчуванням?* (Танюк, 101).

В останній репліці орендаторка *Ева*, дотримуючись максими схвалення, замінює пряме незадоволення, що гіпотетично може бути вербалізоване як

«Ви сплачуєте лише за проживання. Я не маю вам готувати», на ввічливе питання з певним натяком на домовленості щодо орендування житла.

4. Максима **скромності** передбачає неприйняття похвали на власну адресу й виражається в експресивах і репрезентативах. Реалістична й об'єктивна самооцінка стає важливою умовою успішності спілкування персонажів, наприклад:

*Стройник. Іван Федорович розповів мені, що се ви так лагідно турбуєтесь про його рану, яку він отримав, коли ми знов відбили Місто у Східних.*

*Олександра. Пане Ейхгорн, ви, як завше, **перебільшуєте**.*

*Ейхгорн. Аж ніяк, Олександро Юрїївно.*

*Олександра. **Се моя робота** (М., 60).*

У наведеному прикладі *Олександра* не приймає комплімента щодо власної чуйності й доброго піклування про хворих, заперечуючи схвальну репліку *Стройника*.

5. Максима **згоди** полягає в неопозиційності, вербалізуючись у репрезентативах. За цією максимою адресат має зменшити незгоду з думкою або оцінкою адресанта. Максиму згоди реалізують у реакційних репліках-відповідях на певну думку співрозмовника або його спонукання. Наприклад:

*Грубер. Ми з тобою молодці.*

*Лаура. **Абсолютно згодна** (Блехман, 10).*

За умови неможливості повної згоди комунікант з метою уникнення суперечностей висловлює часткову згоду, наприклад:

*Козачка. Але ж усі свині ще живі! Навіщо ж ставити пам'ятники живим?*

*Бігбір. **Ти права, проте** треба пам'ятати, що Старійшини серед нас уже немає... До того ж його череп став від часу кришитися, а його образ – це безцінний скарб, джерело духу волі і світлого майбутнього (Дроздовський, 38).*

6. Максима **симпатії**, виражаючись у репрезентативах, передбачає турботу про інтереси, бажання й потреби комунікативного партнера. Ця максима, запобігаючи конфлікту в спілкуванні, стає умовою дії інших максим. До вимог максими симпатії уналежнюють явище емпатії як здатності комуніканта «прийняти погляд партнера, відчутти його внутрішній світ й із цих позицій спробувати зрозуміти його» [42, с. 80]. Емпатія сприяє вибору оптимального засобу спілкування, найпридатнішого для розуміння партнером. Наприклад:

*Етей. Не хвилюйтеся за мене, я вже дорослий.*

*Адміністратор. Звичайно ж, звичайно ж... Я зовсім не хотів вас образити. Просто у мене така робота... (Вишневецький, 17).*

Кожну із шести максим принципу ввічливості складено із двох субмаксим: позитивної, спрямованої на збереження «позитивного обличчя», і негативної, що задовольняє потреби «негативного обличчя». Термін «обличчя» («face»), уведений І. Гоффманом, потрактовують як позитивну соціальну цінність, яку кожний співрозмовник стверджує в процесі комунікації з іншими і яку визнає решта [81, с. 5–45]. Комунікативна діяльність персонажів підтримує або загрожує позитивному обличчю (бажанню адресата бути прийнятим і схваленим як соціальна особистість) і негативному обличчю (потребі адресата бути незалежним, мати власний простір). Теорія «обличчя» («face») умотивовує виокремлення **позитивної й негативної ввічливості**. Дотримання позитивної ввічливості зумовлено демонстрацією єдності мовця зі слухачем і виявлено у вираженні зацікавлення комунікативним партнером, у врахуванні його бажань та інтересів [80, с. 102]. Негативна ввічливість враховує почуття свободи співрозмовника й спрямована на те, щоб мовець не був нав'язливим і занадто емоційним, не завдавав шкоди адресату [80, с. 131]. Термінологічною модифікацією визначень позитивна й негативна ввічливість постають протилежно спрямовані поняття «ввічливість зближення – ввічливість віддалення», запропоновані Т. В. Ларіною [36, с. 22], та «солідарна –



дистанційна ввічливість», уведені Р. Ратмайр [54, с. 21]. Наведемо аналіз реалізації принципів негативної й позитивної ввічливості в побутових діалогах персонажів п'єси Н. Уварової «Шахрайки», дія якої просторово обмежена двокімнатною квартирою й відбувається в наш час в Україні. Герої п'єси є представниками різних вікових, гендерних й національних груп сучасного суспільства, що авторка зазначає в списку дійових осіб:

*Оля – молода дівчина років 22, сором'язлива, стримана, закрита.*

*Юля – Жулька – подруга Олі, активна, децю нахабна дівчина.*

*Іван – Джонік – хлопець Жульки, 24 роки.*

*Марія Петрівна – господиня квартири, скупа, хазяйновита жіночка років 60-ти.*

*Любов Іванівна – мати Олі, досить приваблива жінка 42 років.*

*Софія МакДі – американка 60-ти років. Жвава, енергійна.*

*Андрій – Ендрю, охоронець та водій Софії, хлопець років 25-ти (Уварова, 110).*

В основі сюжету комедії покладено історію про авантюру двох дівчат, які з метою отримання тисячі доларів видають себе за лесбійську пару перед американською мільйонеркою. Незвичайні й комічні ситуації, у які постійно потрапляють героїні, ускладнюють їхнє спілкування й дотримання принципу ввічливості. Аналіз персонажних діалогів у комедії «Шахрайки» оприявлює певні закономірності у функціонуванні максим увічливості у внутрішній драматургійній комунікації.

Зазвичай дотримання позитивної ввічливості, що допомагає адресантові «наблизитися» до адресата й використовується як соціальний «акселератор» [80, с. 103], спричинює такі комунікативні дії персонажів:

1. Виявлення турботи й зацікавлення інтересами слухача як вербалізація максими симпатії, наприклад:

*Жулька. Ви все чули. От як тільки вона дізналася – платню у два рази підняла. Дискримінація, але я ще з нею побалакаю.*

*Софія МакДі. Як зневажаються права людини! Тримайтеся, Жулі,*

*поки я тут, я буду вам допомагати і підтримувати* (Уварова, 110).

2. Застосування компліментів, оцінки зовнішніх і внутрішніх якостей адресата в межах максими схвалення, наприклад:

*Марія Петрівна. Дорогі, ви що? Я – стара жінка, невідомо, чи доживу я до наступного місяця.*

*Оля. Маріє Петрівно, ви чудово виглядаєте!* (Уварова, 110).

3. Використання жарту як засобу вираження стратегічного оптимізму й підтримування (максима згоди), наприклад:

*Оля. Я знаю. Я можу взяти кредит на місяць чи два у банку.*

*Жулька. Можеш. Бери паспорта – дуй у банк, прийдеш – заплатимо старій відьмі за житло і поки Джонік не намалюється, яось переб'ємося.*

*Оля. Я з макаронів багато страв знаю* (Уварова, 110).

4. Демонстрація позитивних емоцій, вербалізованих лексемами *дуже рада, слава богу (господу)*, як чудово тощо в межах максими схвалення, наприклад:

*Оля. Я не лесбійка.*

*Жулька. І слава господу! Я теж* (Уварова, 110).

Негативна ввічливість, що, за Дж. Лічем, важливіша, ніж солідарна [84, с. 156], вербалізована в таких комунікативних діях:

1. Вдячності як вияву максими симпатії, наприклад:

*Оля. Я Вам дуже, дуже вдячна, пані Софіє! Дозвольте Вас поцілувати, аби ви відчули розмір моєї вдячності!* (Уварова, 110).

2. Вибачення як засобу вираження щонайменшого впливу на адресата (максима такту), наприклад:

*Софія. Гаврилюк. Звичайно, Гаврилюк. Ще не вистачало дати тобі прізвище батька, щоб усе село гуділо про нову байстрючку Івана Довбні.*

*Джонік. Пробачте, Іван Довбня з Яблунівки мій дід. Мене назвали на його честь – Іваном* (Уварова, 110).

3. Мінімізації авторитетності власних думок і позицій (максима скромності), наприклад:

*Софія. Відпочиваєте? Я дуже люблю дивитися на молодь, сама тоді ніби молодшаю! Це чудово, як вважаєте? (Уварова, 110).*

Проаналізована п'єса дає змогу стверджувати, що в одній репліці персонажа можуть поєднуватися кілька максимум увічливості, наприклад:

*Жулька. Джонік, любий, ти моя чарівна паличка-рятувалочка. Що б я без тебе робила? (Уварова, 110).*

Зазначена репліка комбінує в собі максими симпатії, скромності й схвалення, що відбивають позитивну оцінку адресата мовцем.

Водночас родові ознаки драми, якій характерне напруження дії, зумовлюють постійне ігнорування в мовленні персонажів принципу увічливості. З огляду на це одна репліка також порушує зазвичай кілька максимум. Наприклад, у репліці-реакції *Жулька* не дотримується водночас максими схвалення й симпатії, ілюструючи бажання завершити спілкування:

*Марія Петрівна (за сценою). Юлю, до Вас прийшли! Юлю, ви мене чуєте? Юленько!*

*Жулька. Кого це принесло? Чого це відьма мене Юленькою називає? Хай котяться подалі! (Уварова, 110).*

Отже, дотримання позитивної й негативної увічливості можна нерідко простежити в персонажному спілкуванні, але на рівні репліки-стимулу й репліки-реакції. Довготривале виконання максимум увічливості у внутрішній драматургійній комунікації суперечить як родовим законам драми, так і побутовому усному спілкуванню загалом.

Принцип увічливості зобов'язує комунікантів прагнути нормативного неконфліктного спілкування. Оцінюючи певний факт чи повідомляючи певну інформацію, мовець керується етичними принципами, зважає на ймовірну реакцію партнера. Саме це зумовлює вибір способу вербалізації того чи того повідомлення в персонажних репліках. Наприклад, герой п'єси Є. Кононенко «Мужчина за викликом», запитуючи героїню про те, що виробляє її підприємство, уникає лексеми «презервативи», передбачаючи ймовірний дискомфорт партнерки:

*Він. Це так природно спитати ділову жінку, з чого вона робить гроші.*

*Вона. З пластику.*

*Він. Ти робиш гроші з пластику? Тобто **торгуєш англійськими капотами? Французькими ковпачками?** (Кононенко, 48, с. 133).*

У п'єсі Г. Легкої «Порнографія» адвокат у розмові з матір'ю, сина якої звинувачують у зґвалтуванні, не говорить прямо, що чекає на її сина у в'язниці, зважаючи на почуття співрозмовниці, наприклад:

*Коваленко. Із такою статтею йому там не солодко буде...*

*Оксана. Вони знуцатимуться з нього?*

*Коваленко. Ну, така стаття, розумієте... Не поважають там за такі діла... (Легка, 57).*

Подекуди дійова особа, озвучуючи свій вибір, пояснює добір певних лексем у своєму висловленні. Наприклад, у п'єсі А. Багряної «Пригости мене горіхами» героїня, прощаючись з коханим чоловіком, якого вже не побачить, каже:

*Ольга. Дякую. Я не буду говорити «до побачення». Але я не хочу говорити «прощавай». Тому просто – дякую (Багряна, 97, с. 17).*

Комунікативну взаємодію персонажів визначають комунікативні ролі, які поділяють на **симетричні** (студент – студент, пацієнт – пацієнт) й **несиметричні** (викладач – студент, лікар – пацієнт) [53, с. 19]. На думку С. К. Богдана, справді етикетною, перевіреною на дотримання принципу ввічливості можна вважати лише комунікативну ситуацію, «для якої істотними є відмінності між мовцями (їхній вік, соціальне становище, стать тощо)» [8, с. 10]. Утім, симетричність комунікативних ролей спілкувальників не гарантує дотримання принципів увічливості й гармонійного перебігу діалогу. Прикладом є діалог двох родичок (однакових за віком і соціальним статусом) з п'єси О. Миколайчука «Квітка на три місяці»:

*Марія. Пані Мадлен, могли б себе поводити і скромніше.*

*Мадлен. Пані Марія, дуже часто далеких родичів – як кажуть – не вибирають.*

*Марія. Це єдина думка, яка мене іноді втішає під час наших зустрічей.*

*Мадлен. Повірте, мене теж* (Миколайчук, 99, с. 226).

Несиметричність спілкування полягає в наявності в одного з партнерів комунікативної влади, що виникає внаслідок соціальної, вікової чи інтелектуальної переваги [50, с. 30]. Значущим для функціонування принципу ввічливості вважаємо соціокультурний чинник. У межах сучасного драматургічного дискурсу виокремлюємо несиметричні комунікативні ситуації, зумовлені:

- статусно-рольовими стосунками;
- гендерною ознакою;
- віковими характеристиками.

**Статусно-рольова характеристика** персонажа вмотивовує його поведінку, індивідуальність, виявляючись у вчинках, зокрема й комунікативних. Соціально-рольовий статус визначають професія, вид діяльності, стосунки людей у суспільстві (учитель, керівник, підлеглий тощо). Суб'єктивні орієнтації індивіда як члена суспільства (групи) на ті чи ті цінності характеризують думки, почуття й поведінку [47, с. 130]. Збільшення соціальної «відмінності» між комунікантами потребує послідовнішого дотримання принципу ввічливості, оскільки людина, яка має вищий статус, має змогу без будь-яких наслідків порушувати максими ввічливості.

Яскравою ілюстрацією несиметричної комунікативної взаємодії, спричиненої різним соціальним статусом, є діалог начальника з підлеглим. Такою є, наприклад, розмова директора музею *Верстюка* зі своїми заступниками:

*Верстюк. Я що думаю. В нас у залі одна люстра висить, а що, як ми ще дві люстри повісимо.*

*Рвець.* Ну, да – ну, да. А нашо дві люстри? Може ж, одну? Де його дєньги на дві люстри брать?

*Верстюк.* Це не питання. Центральну знімемо, вже стара.

*Рвець.* Ну, да – ну, да.

*Верстюк.* Так от, я думаю, шо в нас ніде портрета Піунової нема, а Тарас же її любив.

*Крищенко.* Це дуже цікаво.

*Верстюк (до Крищенка).* Правда ж? Я так думаю, – на цілу стіну, по центру Тарас, очі великі, блищать. А для фону такий колаж: з лівого боку, вдалині, ніби з-за плеча – Піунова у чорному, і театр, і вогні.

*Крищенко.* Вражаюче, вражаюче! Тільки я б одну деталь, якщо можна?

*Верстюк (похмуро).* Ну?

*Крищенко.* З-за плеча Піунова хай у білому, їй же тільки п'ятнадцять, здається, було?

*Верстюк.* Ні, ну це не питання. Хай у білому (Марченко, 63, с. 123–124).

Наведений діалог ілюструє активне недотримання максим такту, великодушності, схвалення, згоди комунікантом *Верстюком*, який має високий соціальний статус. Водночас комуніканти *Рвець* і *Крищенко* (з нижчим соціальним статусом) не дозволяють собі порушувати ці максими, демонструючи мінімізацію авторитетності власних думок, компліменти й позитивну оцінку на адресу *Верстюка*, а також постійну згоду з його ідеями. Соціальний статус *Верстюка*, незважаючи на порушення ним принципу ввічливості, уможлиблює гармонійний напрям наведеної розмови.

Схожу несиметричну комунікацію спостерігаємо в діалогах царя з підданими (О. Гончаров «Сім кроків до голгофи»), учительки з учнями (С. Новицька «Крейзі»), міліціонера з мешканцями села (О. Куманський «Тоталізатор»), кримінального авторитета зі злочинцями (А. Крим «Жага екстрему») тощо.

**Гендерні ознаки** персонажів також виявляють особливості комунікативної діяльності обох статей, визначають специфіку мовної діяльності й мовної поведінки, фіксують гендерні асиметрії, зумовлюючи успіх або невдачу комунікації. Спостереження за комунікативною поведінкою чоловіків і жінок дають змогу визначити деякі гендерні стереотипні ознаки. Зокрема, прийнято вважати, що в жінок є своя логіка, яка подекуди викликає повне непорозуміння й навіть розгубленість у чоловіків. За визначенням Т. Ф. Осіпової, «дифузна природа жіночої сексуальності дозволяє жінкам досягнути “нелінійні форми” сприйняття світу за межами чоловічої логіки, яку називають “залізною”» [34, с. 186]. В інтимних діалогах дійових осіб сучасних п'єс фіксуємо в репліках героїнь відбиття парадоксальності, непередбачуваності й невимушеності. Зразком можна вважати телефонну розмову закоханої пари в п'єсі С. Щученка «F.ART»:

*Джулія (голос). Привіт. Потрібно зустрітися.*

*Алекс. Привіт. Радий тебе чути. А якщо не лише чути, то буду удвічі радий. Тільки я зараз зайнятий.*

*Джулія (голос). Добре. Умовив. Зустрічаємося зараз.*

*Алекс. Тобто?*

*Джулія (голос). Скоро буду.*

*Алекс. Де? Тут? У мене?*

*Джулія (голос). До зустрічі.*

*Гудки. Алекс зітхає.*

*Алекс. Ось так завжди. Ти їй про вікно, а вона тобі про піано. Ти їй про слона, а вона тицяє тобі холодного дереуна... (Щученко, 124).*

Парадоксальна мовленнєва поведінка *Джулії* вербалізує порушення максим згоди, такту й симпатії. Утім, емоційне ставлення *Алекса* до дівчини впливає на сприйняття хлопцем її поведінки, який не реагує на недотримання комунікативних норм, що уможливорює гармонійний діалог персонажів.

**Вікова специфіка** комунікативної взаємодії персонажів зумовлена традиціями родинного виховання українців, які з давніх-давен уважали сім'ю

й рід святиною, що зумовлювало шанобливе ставлення до старших за віком [65, с. 12]. Загальноприйняте переконання, що в суспільстві найбільшу повагу потрібно виявляти до того, хто має більший життєвий досвід, впливає на послух і шану старших, зокрема й у спілкуванні. Через це комунікативна модель «старший – молодший» нерідко ілюструє порушення принципу ввічливості старшим комунікантом й ігнорування цього порушення молодшим. Як приклад наведемо діалог матері із сином:

*Леонід Михайлович. Нате мої капці. В них буде легше, ніж в отих ваших. Ви скрізь їх з собою возите?*

*Калина Максимівна. А куди я їджу? То ти в нас гастрольор. Шо за Цюріх?*

*Леонід Михайлович. Не розумію.*

*Калина Максимівна. А ти й не почув? Про Цюріх. Чого тебе туди носило?*

*Леонід Михайлович. Носило? Навпаки – я впирався. Мені там диплом вручали. Гільдії фармацевтів. Але мусив поїхати – престиж. Тиждень – псові під хвіст.*

*Калина Максимівна. А тобі й далі часу на всьо мало?*

*Леонід Михайлович. Прошу точніше. На що на всьо?*

*Калина Максимівна. Дівок, чула, досі не кидаєш.*

*Леонід Михайлович. Ну що ви, мамо. В мене що, їх гарем? (Штонь, 1, с. 540–541).*

Незважаючи на постійне порушення принципу ввічливості *Калиною Максимівною* (зокрема максим такту, симпатії, великодушності), її син підтримує нейтральний тон спілкування. Отже, вік дійових осіб впливає на процес комунікації, що виявлено в порушенні певних максим старшими за віком персонажами.

Ступінь дотримання максим принципу ввічливості в персонажній комунікації може варіюватися, на нашу думку, від **абсолютного** (дотримання всіх максим) до **конфліктного** (дотримання однієї або недотримання жодної



максими). У межах внутрішньої драматургійної комунікації виокремлюємо комунікативні ситуації кількох типів:

- абсолютно успішна комунікація;
- частково успішна комунікація;
- частково неуспішна комунікація;
- конфліктна неуспішна комунікація.

**Абсолютно успішна комунікація** уможлиблює досягнення спілкувальниками своїх стратегічних цілей за умови комунікативного комфорту, гармонії, дотримання всіх максим принципу ввічливості. Зазначимо, що в межах персонажного спілкування абсолютно успішна комунікація трапляється поодинокі, це переважно діалоги незнайомців або світські розмови. Наприклад:

*Шеф. Вітаю вас, шановна госте. Я радий, що ви прийшли. Ви смілива дівчина.*

*Кеті. Дякую за комплімент.*

*Шеф. Ну що ж, перейдемо відразу до справи. <...> Ви розумна дівчина. Я можу вам допомогти. Але, напевно, вам відомо, що нічого не дається за так.*

*Кеті. Але в мене немає нічого, що могло б вас зацікавити.*

*Шеф. Ось тут ви помиляєтеся. У вас є децо, що нам дуже потрібне... Душа.*

*Кеті. Пробачте, але я не розумію.*

*Шеф. Все дуже просто. Ви продаєте нам свою душу без права відкупу. Можете прочитати контракт – там усе чесно, юридично завірено (Дзюба, 95, с. 137).*

**Частково успішна комунікація** передбачає досягнення комунікативними партнерами своєї мети за умови неповного дотримання принципу ввічливості. Ілюстраціями такої комунікації з порушенням окремих максим є гармонійні діалоги дійових осіб з несиметричними комунікативними ролями, наприклад:

*Адвокат. Вікторе Олександровичу, ви не хвилюйтеся, у них немає ніяких фактів. А до наступного засідання суду я підготую таку промову! Мені вчора двотомник Цицерона подарували.*

*Гаранін. Вали звідси, Цицерон! Завтра зайдеш в офіс, знаєш де?*

*Адвокат. Ще б пак!*

*Гаранін. На тобі сто баксів, купи дочці колготки. А пацану цей...*

*Адвокат. Плеєр!*

*Гаранін. Так, плеєр. Зіпсували мову іноземщиною! Куди тільки «Просвіта» дивиться!*

*Адвокат. Спасибі! Я дружині завжди казав: голосувати треба тільки за Гараніна, за Віктора Олексійовича!..*

*Гаранін. Ну, годі! Набрид! Вільний!*

*Адвокат (злякано). То я пішов? (Крим, 95, с. 125).*

**Частково неуспішна комунікація**, спричинена порушенням принципу ввічливості, унеможливорює досягнення запланованої комунікативної мети й позбавляє спілкування ефективного результату. Наприклад:

*Нестор. Лише смілива дівчина може носити зброю...*

*Леся. Невже привезли?... Справжній?!*

*Нестор (дістає кинджал). Обережно, пальця не вріжете... Будьте тверді, як ця криця, і гострі в слові, як його лезо! (Виголошує врочисто, як посвяту).*

*Леся (сміється). Хіба була тупою?*

*Нестор (розчаровано). Ні, вам ніколи не вгодиш компліментом (Неждана, 99, с. 205).*

У наведеному діалозі через порушення *Лесею* максими скромності (передостання репліка) *Нестор* не досягає своєї комунікативної мети, йому не вдається зробити коханій дівчині комплімент.

**Конфліктну неуспішну комунікацію** характеризує порушення всіх або більшості максимумів принципу ввічливості, що зазвичай призводить до припинення комунікації. Така комунікація не має загальної настанови на

позитивний результативний мовленнєвий контакт. Наприклад:

1. *Олег. Вези свій хор в область на огляд самодіяльності, співай, возвеличуй. (Перекривляє). «А ми тую калину підніmemo, а ми нашу славу Україну возвеличимо...»*

2. *Валя. З такими, як ти, возвеличиш.*

3. *Олег. З такими, як ви? Вам би за кордон вискочити, хоч біля якогось калічки, тільки б грошовитого, пригрітися.*

4. *Валя. Ти кому докоряєш – мені? Я кудись поїхала?*

5. *Олег. Та не тобі! На Ольгу злий! На кого мене проміняла – на каліку?!*

6. *Валя. А може, ти більша каліка, ніж він?*

7. *Олег. Ліпше не заводь мене.*

8. *Валя. А то що буде?*

9. *Олег. Кинуся з моста у воду, і це буде на твоїй совісті.*

10. *Валя. Все! Досить! Наслухалася! Ось твоя кімната, а тут – моя. І щоб не смів сюди заходити більше. Бачити тебе не хочу! (Фольварочний, 95, с. 56).*

У наведеному діалозі кожна репліка (пронумерована для зручності аналізу) демонструє порушення максимум принципу ввічливості, зокрема: максимуму згоди порушують репліки 2, 3, 4, 6, 7, 10; максимуму симпатії – 1, 3, 9; максимуму схвалення – 2, 3, 5, 6; максимуму такту – 1, 7, 8. Таке ускладнене спілкування спричинює негативний результат – припинення комунікації без досягнення позитивного ефекту.

Отже, дотримання правил комунікативного кодексу, зокрема принципу ввічливості, ускладнено в персонажному спілкуванні як родовою специфікою драми, так і несиметричністю комунікативної взаємодії, зумовленою статусно-рольовими, гендерними й віковими ознаками дійових осіб. Утім, пряма кореляція між порушенням максимум принципу ввічливості й появою дисгармонійного характеру спілкування не постає.

#### 4.1.2. Комунікативні девіації персонажного спілкування

У внутрішньому драматургічному спілкуванні постійно порушується комунікативний кодекс, що вже було доведено попередньо. Імітуючи природне спонтанне мовлення, сучасні драматурги вибудовують персонажні діалоги без дотримання максим Дж. Ліча [84, р. 234] і Г. П. Грайса [19, с. 222]. Комунікація дійових осіб сучасних п'єс нерідко демонструє непорозуміння, невміння слухати й чітко висловлювати думки. Саме це зумовлює аналіз персонажного спілкування як яскравого джерела комунікативних девіацій.

До проблеми порушення акту комунікації зверталися такі лінгвісти, як О. П. Єрмакова й О. А. Земська [23], О. В. Кукушкіна [35], Н. П. Формановська [71], Ф. С. Бацевич [2], Л. Л. Славова [60], О. Г. Руда [55], С. М. Почепинська [51] та ін. Сучасне мовознавство оперує низкою термінів для найменування явища, що є результатом неефективної комунікації, зокрема: комунікативна невдача [51; 79], комунікативна девіація [2], комунікативне непорозуміння [48], комунікативне порушення [15], комунікативний дискомфорт [9], комунікативне тертя [55], комунікативний шум [57] тощо. Усі термінолексеми об'єднує спільний чинник нереалізованої комунікативної мети. Крім того, у межах комунікативної ситуації корелюють поняття комунікативної невдачі, комунікативного дискомфорту й комунікативного конфлікту.

Комунікативну невдачу потрактовують як неповне досягнення намірів мовця, а також небажаний емоційний ефект, що виникає під час спілкування й не передбачений мовцем [23, с. 31]. Вужчим є тлумачення комунікативної невдачі як збою в спілкуванні, за якого певні мовленнєві твори не виконують свого призначення [18, с. 64]. Ф. С. Бацевич, ототожнюючи комунікативні девіації й невдачі, пропонує таке визначення: «Комунікативні девіації – недосягнення адресантом комунікативної мети; відсутність взаєморозуміння і згоди між учасниками спілкування» [3, с. 214]. Комунікативна невдача не існує без комунікативного дискомфорту, що можна трактувати як її

складник, визначаючи дискомфорт, услід за Л. П. Семененко, як ситуацію, у якій наявні риси, що ускладнюють (але не унеможлиблюють) реалізацію тих чи тих комунікативних намірів спілкувальників [59, с. 67]. Комунікативний конфлікт почасти є наслідком комунікативних невдач. У діалозі можуть бути наявні як усі три явища водночас, так і кожне окремо. Не ототожнюючи ці явища, вважаємо доцільним використовувати в дослідженні родове узагальнювальне поняття до всіх різновидів порушень комунікативної ситуації – комунікативні девіації.

Визначаємо **комунікативну девіацію** як показник неефективного спілкування, що викликає порушення мовленнєвої взаємодії, негативну емоційну реакцію принаймні одного з партнерів, унаслідок чого спілкувальники не досягають загалом комунікативної мети або досягають її через ускладнення. Отже, комунікативна невдача – це вужче поняття, що полягає в наявності негативного результату (нереалізованого комунікативного наміру). На українськомовному матеріалі комунікативні девіації досліджували в межах художнього [17], педагогічного [64], юридичного [25; 74] дискурсів.

О. В. Яшенкова вбачає причини комунікативних девіацій у фізичному, лінгвістичному й соціальному бар'єрах [79, с. 181]. На думку А. П. Загнітка, комунікативні невдачі найчастіше зумовлено помилками в мовленні, психологічними й емоційними бар'єрами між адресатом й адресантом, порушенням логіки й структури мовленнєвого акту [25, с. 194]. За визначенням А. Мустайокі, причиною комунікативних девіацій є неадекватний реципієнт-дизайн, який передбачає адаптацію мовлення до реципієнта: «реципієнт-дизайн – це конкретне пристосування окремих мовленнєвих актів до ментального світу тієї людини, з якою здійснюється комунікація» [85, с. 227]. О. О. Леонт'єв виокремлює серед причин виникнення комунікативних невдач відсутність будь-яких чітких сигналів встановлення контакту від мовця й підтримання його слухачем [37, с. 31].

Дослідження комунікативних девіацій передбачає їхню класифікацію.

Н. П. Формановська пропонує класифікувати комунікативні девіації залежно від соціально-культурних, психосоціальних і власне мовних чинників [71, с. 170]. Іншою є класифікація за джерелом комунікативних відхилень: а) пов'язані із ситуацією (ненормативний «вхід / вихід», порушення норм, недоречність комунікативного акту); б) пов'язані зі структурою тексту (неоднозначність висловлення, використання недоречних засобів, невідповідність висловлення дійсності) [77, с. 416].

Л. Л. Славова виокремлює комунікативні девіації мовного характеру (зумовлені неправильним добором лексичних одиниць чи граматичної форми слова, неправильною вимовою й сприйняттям мовних одиниць слухачем), мовленнєвого характеру (викликані порушенням постулатів Г. П. Грайса), лінгвокогнітивного характеру (зумовлені відмінністю концептуальної й мовної картин світу спілкувальників), паралінгвістичного характеру (умотивовані невідповідністю невербальних засобів вербальному процесові спілкування) [60, с. 5].

У межах комунікативних девіацій виокремлюють комунікативний збій (недостатнє розуміння партнера) і комунікативний провал (повне непорозуміння між комунікантами). У цьому разі розмежовують приватні та глобальні комунікативні девіації [18, с. 69].

Найширшу типологію комунікативних девіацій пропонує Ф. С. Бацевич, виокремлюючи власне комунікативні девіації (спричинені адресатом, адресантом або процесом комунікації) та мовні девіації, пов'язані з мовним кодом [3, с. 215–249].

Окремішньо в межах комунікативних девіацій аналізують комунікативне самогубство й комунікативний саботаж. Ці порушення спілкування спостерігаємо й у діалогах сучасних п'єс. **Комунікативне самогубство** – це груба помилка, допущена в спілкуванні, що відразу робить подальше спілкування заздалегідь неефективним [66, с. 459]. Така девіація може зробити подальший інформаційний обмін безрезультативним. Наприклад, фрази на зразок *Ти не повіриш! У це неможливо повірити! Це*

*схоже на брехню, ужиті на початку висловлення, провокують в адресата сумніви щодо правдивості інформації, наданої адресантом, і впливають на результативність спілкування:*

*Євген. Марта, ти мені не повіриш, таке сталося.*

*Марта. Що сталося?*

*Євген. Пригадуєш, я минулого місяця ходив здавав сперму як донор.*

*Марта. Ну і, маєш чим хвалитися... Що не прийняли, бо не жирна? (Пачовський, 78).*

У поданому прикладі стимульна репліка першого спілкувальника (*Євгена*), що містить комунікативно неправильну фразу, спричинює іронію в реактивній репліці другого спілкувальника (*Марти*) й свідчить про подальше несприйняття інформації, через що комунікація стає неефективною.

**Комунікативний саботаж** – це прийом мовленнєвого впливу, що виражає прихований опір і спрямований на ігнорування змістової частини висловлення з метою ухилення від спілкування, перекручення або приховування інформації [79, с. 182]. Зауважимо, що в межах драматургійного дискурсу автори використовують комунікативний саботаж як маркер невідповідності персонажного мовлення, спонтанності й емоційності реакцій. Комунікативний саботаж може вказувати на небажання того, хто саботує, продовжувати тему розмови або спілкування загалом, наприклад:

*Смерть. І формула у вас гарна. Але мислите ви неправильно. Маленька похибка. Невеличкий нюанс, який ви прогледіли.*

*Петро. Який?*

*Смерть. Який-який! Не скажу! (Танюк, 100).*

У наведеному діалозі небажання одного з комунікантів вести розмову в певному тематичному напрямі вербалізовано через заперечне речення *Не скажу!*

Від поняття «девіація» варто відрізнити поняття «помилка» як

ненормативного лінгвоутворення, що постає через невмотивоване порушення літературної норми і є наслідком неправильних мисленневих операцій [11, с. 5]. Багато лінгвістів не уналежнюють комунікативні девіації до проблеми невідповідності висловлення мовно-мовленнєвим нормам. Зокрема, Н. П. Формановська стверджує, що поняття комунікативної невдачі не вичерпано «нерозумінням мови або поганим володінням нею» [71, с. 169].

Незважаючи на імітацію розмовності, драматургійний діалог відрізняється від спонтанної комунікації авторським сплануванням. Саме це й зумовлює функційні відмінності комунікативних девіацій, наявних у внутрішній драматургійній комунікації. У розмовному спілкуванні комунікативні девіації є зазвичай ознакою недостатньої мовної компетенції учасників, а в драматургійному дискурсі вони виконують інші функції: надають персонажному діалогові ознак усного розмовного мовлення або характеризують персонажа через його мову. З огляду на це доречним, на нашу думку, є класифікація комунікативних девіацій на **характерологічні** й **ситуативні**. Характерологічні комунікативні девіації – це девіації, зумовлені особистісними рисами комунікантів, їхнім соціокультурним досвідом, рівнем дотримання комунікативного кодексу. Ситуативні комунікативні девіації – це девіації, спричинені власне ситуацією спілкування через неправильне сприйняття комунікативних намірів партнера.

У межах **характерологічних** комунікативних девіацій у сучасному драматургійному дискурсі можна виокремити:

**1.** Характерологічні комунікативні девіації, зумовлені біолого-фізіологічними ознаками комуніканта, до яких зараховуємо його вік, стать, стан здоров'я, наявність певних фізичних відхилень тощо. Зокрема, поганий слух спілкувальника викликає порушення каналу зв'язку під час діалогу. Комунікативний канал потрактовують як засіб зв'язку, за допомогою якого передають інформацію [58, с. 241]. Наприклад:

*Бородань. Коли б ти зміг не поспати раз вночі та був би настільки дужим, щоб увімкнути телевізора, тоді б, можливо, побачив моє ім'я*



в «Арт-альбомі»!

*Лисий. На якій бомбі? З вибухівкою? (Сердюк, 94, с. 286).*

У наведеному прикладі адресат неправильно почув кінець висловлення, що спричинило комунікативну девіацію й стало засобом авторської характеристики дійової особи.

Наявність комунікативних девіацій може бути вмотивована водночас кількома біолого-фізіологічними ознаками. Наприклад:

*Мар'яна. Сто років... сто років (розгублено, трохи не в собі). Сто років самотності... Ну чистий тобі Маркес...*

*Пані Сріблянська. В моєму помешканні прошю не лихословити.*

*Катя. Бабцю, то не є непристойність, мама сказала не Маркс, а Маркес, письменник такий є (Кожелянко, Сердюк, 45).*

У наведеному прикладі для *Пані Сріблянської*, яка виховувалася й жила за часів СРСР (на це вказує її вік), знайомішим є прізвище німецького ідеолога Карла Маркса, ніж колумбійського письменника Габріеля Гарсія Маркеса. Тому через ваду недочувати й вікову відмінність *Пані Сріблянська* через близьке фонетичне звучання обох прізвищ неправильно реагує на антропонім Маркес, вимовлений її дочкою *Мар'яною*.

**2.** Характерологічні комунікативні девіації, зумовлені психологічними ознаками комуніканта.

Комунікативні девіації можуть бути викликані, крім постійних біолого-фізіологічних ознак, змінними характеристиками, що вмотивовані конкретною комунікативною ситуацією. Такою характеристикою нерідко постає психологічний стан одного або обох спілкувальників, важливим складником якого є емоції. Людські емоції безпосередньо впливають на перебіг комунікативного процесу та на його результат. Значущість емоційного компонента в комунікативному процесі пояснює наявність у мовознавстві поняття «емоційної мовної особистості», уведеного В. І. Шаховським, що означає «синтез мовного й психологічного знання», яким мовна особистість послуговується в комунікації [76, с. 8].

Наприклад, стан емоційного шоку, у якому перебуває *Візажистка*, не дає змоги *Відвідувачці*, яка прийшла зробити макіяж, побудувати результативний діалог у п'єсі О. Сліпця «Хроніки першого курсу»:

*Відвідувачка (чарівна усмішка). Я дуже перепрошую, з вами все гаразд?*

*Візажистка (приходить до тьми і вдає заклопотаність). Ой, вибачте, будь ласка, в мене сьогодні такий важкий день, я трошки знервована, вибачте, будь ласка (дивиться на Відвідувачку).*

*Відвідувачка. О нічого, нічого, я розумію, зараз така клієнтура. Але, даруйте, в мене дуже мало часу. Ви мене чуєте?*

*Візажистка. Чую. І, здається, бачу.*

*Відвідувачка. То з вами справді все гаразд?*

*Візажистка. Так (тремтить). Ні. Так.*

*Відвідувачка. То це можна зробити у вас?*

*Візажистка. Зробити що?*

*Відвідувачка (райська усмішка). Макіяж.*

*Візажистка (ба, навіть мрійливо). Макіяж... (Сліпець, 98, с. 313).*

**3.** Характерологічні комунікативні девіації, зумовлені соціальним статусом спілкувальників, визначеним такими компонентами, як професія, рівень освіти, сімейний стан, місце проживання, належність до певного соціального прошарку.

Від соціального статусу залежить формування фонових знань, спільність яких впливає на успішність комунікації. Зокрема, використання жаргонної лексики в мовленні одного з комунікантів може викликати девіації, наприклад:

*Оля. Ні. Просто Іра більше чифір поважає.*

*Таня. Що поважає?*

*Оля. Чифір. Наній такій зонівський (Вітер, 97, с. 52).*

У персонажній комунікації спостерігаємо також збої в комунікації через специфіку професійної діяльності спілкувальників, що вербалізована

відповідними професіоналізмами, наприклад:

*Елла (зарозуміло). Між іншим, мої порт-фоліо зробили справжній фурор у редакції.*

*Катя. Ти дивися, які вона слова вивчила!*

*Антон. Я не зрозумів: «порто» – куди?*

*Елла (презирливо). Село!.. (Новицька, 76).*

Відмінність у фонових знаннях можуть спричинювати рівень освіти та якість енциклопедичних знань, якими володіють дійові особи сучасних п'єс, наприклад:

*Гра. «Душа наїлася, та й бреше!» – Вінграновський сказав!*

*Дмитро. Не знаю, хто вам він, той Грановський, але сказав, як в око вліпив! (Павленко, 77, с. 139).*

Подекуди комунікативні девіації, викликані низьким рівнем мовної компетенції, стають засобом регулярної негативної авторської оцінки персонажа. Такою є героїня п'єси І. Марченко «Музей нашої пам'яті» *Любов Василівна*, комунікативну діяльність якої постійно супроводжують порушення, наприклад:

*Любов Василівна. Наташка сидить, шапочки плете, Светлана Ніколаївна нап'ється чаю, втупиться у стінку і так сидить, як мумійо.*

*Крищенко. Як хто сидить?*

*Любов Василівна. Як мумійо!*

*Крищенко. Мумійо чи, може, мумія?*

*Любов Василівна. Мумія, мумійо, яка різниця! (Марченко, 63, с. 123).*

**4.** Характерологічні комунікативні девіації, спричинені національною й етнокультурною відмінністю комунікантів.

Національна відмінність впливає на процес інтерпретації отриманої інформації, а також є причиною мовного бар'єру між персонажами різних національностей. Комунікативну девіацію викликає використання іншомовних слів, що не сприймають не носії мови, наприклад:

*Рушницький. Як то! Хіба ти не придбав собі раунд-тріп?*

*Матвій. Що-що?*

*Рушницький. Ти не купив собі квитка з поворотом?*

*Теплий. Квиток ваш хіба не туди й назад? Не у два кінці? Раунд-тріп по-тутешньому!* (Ірванець, 1, с. 223).

**5.** Характерологічні комунікативні девіації, зумовлені порушенням етичних норм.

Недотримання правил увічливої комунікації як адресантом, так й адресатом нерідко пояснює комунікативні девіації в персонажних діалогах. Комунікативну девіацію, зокрема, може викликати неправильний вибір звертання. Наприклад, використання займенникового слова «ти» до сторонньої людини є неетичним і фамільярним:

*Георгій. Ай, браво, Алісо Василівно! Я й не здогадувався, що ти закінчила хореографічне училище.*

*Аліса. Не так, Георгію.*

*Георгій. Що знову «не так»?*

*Аліса. «Алісо» і «ви»* (Негреску, 49, с. 9).

Подекуди порушення може зумовлювати протилежна комунікативна дія. Використання множини як увічливої форми у звертанні до близької людини стає ознакою відсторонення й викликає комунікативну девіацію. Наприклад:

*Чоловік (до жінки). Оце так зустріч!*

*Вона. Здрастуйте...*

*Чоловік. Ого! Вже й на «ви»!* (Рибачук, 49, с. 244).

Недотримання соціальних норм поведінки також характеризує дійову особу в сучасній п'єсі й зумовлює девіації в спілкуванні, наприклад:

*Мати. Дзвонять!*

*Перець. Я зайнятий. Нехай Віка відчиняє.*

*Батько. Ти як розмовляєш з матір'ю?*

*Перець. Во, блін, люди – самі собі все ламають, а я в них винний.*

*Мати. Ти як з батьком розмовляєш? (Щученко, 123).*

Невідповідність комунікативної поведінки *Перця* етичним нормам спілкування, шанобливому ставленню до батьків порушує перебіг гармонійного діалогу в наведеному уривку.

Визнаючи репліку партнера як неввічливу, мовець може намагатися виправити мовленнєву поведінку, що зазвичай вербалізовано у висловленнях на зразок *Поводься ввічливіше! Не грубіянь! Хоч би подякували! Так не говорять! Про таке не питають!* тощо. Наприклад:

*Він. Дякую, Марино Григорівно, скільки вам повних років?*

*Голос 2. Ти, «герой не мого роману», не питай зайвого. Та й взагалі у дівчат про вік не питають (Тягло, 107, с. 64).*

**Ситуативні** комунікативні девіації не стільки дають характеристику дійовим особам п'єси, скільки створюють атмосферу спонтанності, усного спілкування. Такі невдачі надають драматургійному діалогові автентичності. Однією із причин виникнення комунікативних девіацій є неправильне розуміння комунікативних намірів партнера. Наприклад, невдало дібрані засоби вербалізації наміру героя позитивно оцінити комунікативного партнера викликають негативну реакцію:

*Шурічег. Бонжорно, мадам.*

*Лєночка. До речі, мадемуазель.*

*Шурічег. А по вашому вигляду так і не скажеш...*

*Лєночка (похмуро.) Що ти маєш на увазі?*

*Шурічег. Тільки те, що ти виглядаєш впевненою у собі, самодостатньою жінкою... А не якоюсь там мамзелькою (Лютенко, 59, с. 129).*

Ситуативні комунікативні девіації може пояснювати також власне природа мовних одиниць, зокрема багатозначність. Полісемантичні лексеми, що не конкретизовані контекстом, зумовлюють непорозуміння в спілкуванні, наприклад:

*Батько. Ви мене тоді зрозумієте. Згодиться, шановний, маємо*

*проблеми з наживкою.*

*Лікар. Перепрошую, з чим?*

*Батько. З черв'яками.*

*Лікар. Вас турбують глисти... Це не до мене.*

*Батько. Та ні, з дощовими (Липовський, 97, с. 97).*

У наведеному прикладі *Батько*, який полюбляє рибну ловлю, використовує лексему «черв'як» у прямому значенні, а *Лікар*, зважаючи на актуалізовані медичні знання, сприймає слово по-іншому, оскільки «глист» – це також «черв'як, що паразитує в організмі людини і тварини; гельмінт» [12, с. 185].

Ситуативні комунікативні девіації пояснюємо неточною референційною віднесеністю, зокрема в разі нечіткого використання дейктичних займенникових слів, наприклад:

*Аскольд. Мало того, що вона хоче дитину, так вона ще й баранами обізвала.*

*Марта. А це перш за все, Аскольде, тебе стосується.*

*Аскольд. Це щодо дитини чи щодо баранів? (Миколайчук-Низовець, 97, с. 148–149).*

Ситуативні комунікативні девіації виникають і через неврахування адресантом семантичних пресупозицій адресата, пов'язаних з національними, расовими, релігійними поняттями, наприклад:

*Пастор. Юначе, мир вам! Ваш небіж-вуйко був вірним нашої Церкви Всього Живого! Чи ви чули про таку?*

*Матвій. (Після короткої паузи). Та я вдома, ві Львові до церкви завжди з матір'ю на Великдень ходжу писанки й баранчика святити! (Ірванець, 1, с. 222).*

У наведеному діалозі *Матвій*, який є православним за віросповіданням, сприймає лексему «церква» з позиції своїх фонових знань й ідентифікує її в реакційній репліці згідно із православними традиціями й звичаями. У результаті комунікативний задум ініціатора спілкування, який намагався

отримати інформацію щодо протестантської релігійної організації, залишається нереалізованим, що й викликає девіацію.

Зовнішні чинники комунікативної ситуації впливають також на успішність спілкування. У цьому разі порушення каналу зв'язку призводять до комунікативних девіацій. Зокрема, технічні дефекти засобів телефонного зв'язку ускладнюють сприйняття інформації, наприклад:

*Телефонний дзвінок. Буна бере слухавку.*

*Буна. Алло! Я нічого не чую – говоріть голосніше (Маковій, 61).*

Зазвичай комунікативне порушення відчуває принаймні один з комунікантів, який активізує процес корегування тієї чи тієї комунікативної девіації. **Комунікативне корегування** – процес виправлення наявних комунікативних порушень мовленнєвої взаємодії, усвідомлених одним або обома комунікантами, який зазвичай спрямований на повернення спілкування до гармонійного напрямку. Ініціатором корегування може бути як адресат, так і адресант. У цьому разі досліджений матеріал унаочнює такі **типи корегування комунікативних девіацій:**

**1.** Корегування є ініціативою адресанта й засвідчує його бажання деталізувати повідомлення з метою запобігання комунікативній невдачі, наприклад:

*Мордоворот два. ... А ти пам'ятаєш, коли тобі востаннє було нудно?*

*Мордоворот один. Н-н-і... Не пам'ятаю.*

*Мордоворот два. Отож бо. Тому, хто наглядає за людинками, нудно не буває. Я не маю на увазі пенітенціарні варіанти. Я маю на увазі, скажімо, дитячий сад (Щученко, 125).*

Адресант *Мордоворот Два*, передбачаючи двозначність словосполучення «догляд за людинками» і ймовірно неправильне сприйняття репліки, конкретизує, що йдеться не про виправний заклад, а про дитячий садок.

**2.** Корегування є ініціативою адресата й свідчить про вже наявне

комунікативне порушення. У цьому разі спілкувальники застосовують у діалозі репліки-перепитування. За слушною думкою С. Т. Шабат-Савки, перепитування є «особистісною реакцією співрозмовника (його здивування, непорозуміння, недовіра) на зміст попередньої репліки» [75, с. 293]. Цей найпоширеніший у драматургійному дискурсі тип корегування ініціює адресат, а здійснює адресант, наприклад:

*Лідуня. Від цих людей у мене цілком розхиталася біологічна адаптація.*

*Пані Ірина. Що розхиталося?*

*Лідуня. Біологічна адаптація. Це поняття таке, мамо. Коли земний елемент раптом полетить у вічність (Ковалик, 43, с. 104).*

**3.** Корегування є ініціативою адресанта й здійснюється не через перепитування адресата, а через усвідомлення адресантом того, що його репліка була неправильно сприйнята. Через це адресант уточнює своє повідомлення з метою виправлення наявної комунікативної інтенції, наприклад:

*Таня. Мені було приємно, що ми танцювали удвох...*

*Іра (відсунулася з підозрою). Удвох, ну... майже, все-таки ми не пара...*

*Таня. Та ні, ти не так зрозуміла... Просто я вже дурію від цієї самоти... Спочатку я її хотіла, мені було так комфортно самій із собою, спокійно, але коли нема з ким поділитися... (Вітер, 97, с. 65).*

**4.** Корегування ініціює й здійснює сам адресат без допомоги адресанта. Цей тип корегування демонструє усвідомлення комунікативної девіації лише адресатом, який самостійно виправляє наявні порушення в спілкуванні, наприклад:

*Вона. У нас завтра контра з мати!..*

*Він. Ти диви! Контра з мати? А, контрольна з математики (Клименко, 42, с. 95).*

Не знаючи сленгової лексики, адресат не відразу розуміє висловлення школярки й сам виправляє непорозуміння під час спілкування, забезпечуючи



досягнення комунікативних намірів.

Отже, комунікативні девіації, постаючи органічним складником спілкування драматургійних персонажів, характеризують біолого-фізіологічні, психологічні та соціальні відмінності між персонажами або комунікативну ситуацію загалом.

## 4.2. Прагматична настанова діалогу автора із читачем

### 4.2.1. Прагматика заголовка сучасної української драми

У драматургійному дискурсі, який, на відміну від прозових і поетичних творів, завжди орієнтований на адресата, відбиття в тексті прямої авторської оцінки обмежене незначною кількістю елементів, що посилює їхню прагматичну значущість. Авторську позицію виявлено на змістовому рівні через семантичні домінанти, що трактують як компоненти твору, які спричинюють рух і визначають відношення всіх інших компонентів твору [46, с. 167]. Такі домінанти драматургійного тексту найяскравіше втілені в назві твору. Заголовок слугує показником прагматичної природи тексту й впливає на його інтерпретацію.

Назва твору має величезну потенційну енергію, що переконує передусім у потребі прочитання п'єси. Через це сучасні драматурги перетворюють заголовок в ефективний засіб прагматичного впливу. Найрелевантнішим для заголовка із прагматичного аспекту є його інформативне й емоційне наповнення. Уважаємо доцільним мотивувати прагматику заголовка трьома чинниками: автоцентричністю (відбиттям авторського світобачення, задумів, інтенцій), антропоцентричністю (спрямуванням на читача, урахуванням його фонових знань, естетичних і культурних смаків), проспективністю (зв'язком з наступним текстом п'єси).

Заголовок п'єси відбиває авторське сприйняття відтворених ситуацій. **Автоцентричність** заголовка може бути імпліцитною й експліцитною. В останньому випадку заголовок містить пряму авторську

оцінку через анонсування драматургом подальших подій у п'єсі. У цьому разі автоцентричність передбачає суб'єктивну оцінку драматургом основних персонажів, наприклад: «Хліб по воді (Сексот)» (В. Босович), «Жмикрути» (О. Купрій), «Божевільна бригада» (В. Райнюк); передає авторське бачення зображуваних подій, наприклад: «Дурним щастить лише раз» (О. Гірняк), «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера» (О. Клименко). Імплицитна автоцентричність полягає не в прямій авторській оцінці драматургійних подій чи героїв, а у формуванні авторського іміджу. Із цією метою сучасні драматурги використовують у заголовках термінологічну або запозичену лексику, що постає як маркер їхнього інтелектуального рівня. Наприклад, назва п'єси С. Левченка «Стрічка Мьобіуса» вербалізує термінологічне поняття топології (розділу математики), що позначає поверхню лише з однією стороною з математичною властивістю неорієнтування. Схожими є заголовки «Реторта» (М. Соколян), «Гедоністика творчості» (І. Гургула), «YQ (Увай К'ю)» (Ю. Паскар), «Перверсія» (К. Аксьонова), «Делірій» (О. Куманський). Крім комунікативної стратегії побудови власного іміджу, зазначені заголовки зумовлюють привертання автором читацької уваги.

**Антропоцентричність** заголовка полягає у встановленні контакту із читачем і передбачає вплив на реципієнта. Заголовки безпосередньо звернені до адресата тексту й можуть моделювати ситуацію діалогу автора із читачем, наприклад: «Хто підставив Грейс Келлі?» (М.), «Купіть місячну доріжку!» (В. Тарасенко), «Мамо, повернись!» (К. Рижій), «Не зникай, Отагамо» (Н. Симчич). У цьому випадку поодинокі назви виражені питальними або імперативними конструкціями.

Спрямування заголовка на реципієнта найекспліцитніше виражене в назвах, що містять ім'я персонажа, фокусуючи увагу читача на вагомій для драматурга дійовій особі, наприклад: «Діана» (Л. Подерв'янський), «Андрей Шептицький» (В. Герасимчук), «Оксана» (О. Денисенко). Схожими є заголовки, що маркують соціальний або професійний статус головного героя п'єси, наприклад: «Уніформіст» (Я. Верещак), «Молодий режисер»

(Г. Легка), «Сестра милосердна» (В. Сердюк).

Особливу значущість у діалозі автора із читачем має й стилістична характеристика заголовка, що забезпечує назві зрозумілість та інформативність. Залучення драматургом до назви п'єси соціолектів та позалітературних елементів має чітку прагматичну настанову: зорієнтувати адресата щодо зображуваного в подальшому тексті соціально-культурного простору драми, наприклад: «Крейзі» (С. Новицька), «Кайфолови» (В. Тарасенко), «Прикол» (Г. Опришко), «Дівка на відданє» (В. Маковій), «Білочка (разом з Шевою)» (Ю. Іздрик), «Синій бус» (Д. Левицький), «Пацавата історія» (Л. Подерв'янський).

Налаштувати читача на певний перебіг подій у п'єсі намагаються й драматурги, які долучають до заголовків прецедентні елементи. Найчастіше асоціації виникають через залучення імен літературних героїв, наприклад: заголовки «Фортінбрас не прийде» (В. Гітін) та «Гамлет» (Л. Подерв'янський) апелюють до п'єси В. Шекспіра «Гамлет», назва «Чорнобильський Робінзон» (М. Слабошпицький, О. Ремпінський) асоційована з романом Д. Дефо «Робінзон Крузо», заголовок «Бал Бетменів» (Т. Киценко) пов'язаний з героєм американських коміксів. З відомими реаліями пов'язують новий текст й автори, які вербалізують у заголовках імена відомих історичних постатей і діячів сучасності, наприклад: «Помилка Марка Фабія» (Е. Богущ), «Легенда про Кия» (О. Кузакова), «Моцарт і Сальєрі» (М. Блехман), «Окови для Чехова» (В. Герасимчук), «Фігура a-la Синді Кроуфорд» (В. Мельник). Прагматичний вплив зазначених заголовків полягає в актуалізації читачем своїх попередніх знань щодо запозичених драматургом імен для створення певного екстралінгвального контексту сприйняття подальшої п'єси.

Через заголовок автор формує емоційний настрій та естетичну увагу адресата драматургійного дискурсу. Виразні, але водночас дивні для читача заголовки п'єс нерідко відбивають авторське бажання епатажу й створення інтриги, наприклад: «Село. Еволюція (8 поверх)» (Д. Гуменний), «Абонемент

№ 7. Інша сестра» (М.), «Як стати справжнім бегемотом» (О. Вітер), «Дахи і східці» (К. Тягло). Увагу читача привертають назви, що містять суперечність, вербалізують антонімічний контраст, наприклад: «Комерційне каяття» (А. Гордєєв), «Пластиліновий метал» (В. Кожелянко, В. Сердюк), «Сезон полювання на мисливця» (О. Вітер). Із цією самою метою драматурги залучають до назви твору латиницю, додаткові «нелітерні» символи й знаки, наприклад: «F.ART» (С. Щученко), «Kvitka на три місці» (О. Миколайчук), «Міра+Еріка (а)» (Н. Симчич), «Сто бак\$ів» (С. Ушкалов).

**Перспективність** заголовка дає змогу гармоніювати назву з художнім світом драматургічного твору (головними героями, часом і простором тощо). Заголовок у сконденсованій формі відбиває основну тему п'єси, окреслює найважливішу сюжетну лінію або вказує на основний конфлікт, наприклад: «Кривавий скарб» (С. Майданська), «Азартні ігри» (В. Герасимчук), «Жага екстрему» (А. Крим), «Вона, Смерть і Кохання» (Т. Литовченко). Назва п'єси може актуалізувати час або місце драматичних подій, створюючи художній часопростір, наприклад: «П'ять нещасних днів» (І. Липовський), «Вечір навшпиньках» (І. Бондар-Терещенко), «Ніч вовків» (О. Вітер), «Якось в Америці» (О. Ірванець), «Кладовище» (О. Доричевський), «Кавказ» (В. Бобрович). Заголовок подекуди визначає жанр п'єси, викликаючи в читача потрібні асоціації з тим чи тим типом літературного твору, наприклад: «Трагікомедія» (О. Соколюк), «Казка для Зигмунда» (В. Кожелянко, В. Сердюк), «Комедіада» (С. Самосенко).

Постаючи смисловою домінантою твору, заголовок зазначає певну реалію, яка відіграє ключову роль у розвитку сюжетної лінії п'єси, наприклад: «Сонні пігулки» (М. Вакула), «Лампа» (С. Слон), «Жетон» (Б. Жолдак), «Міміка» (Л. Якимчук). Наведені назви п'єс відбивають значущість позначених понять для автора, що вмотивовано винесенням саме цих лексем у заголовок як найсильнішу позицію тексту.

Антропоцентричність і перспективність заголовка зумовлюють правильне потрактування назви твору читачем, створюють для реципієнта

ефект очікування, що може себе виправдати або не виправдати після прочитання п'єси. Успішному сприйняттю твору читачем сприяє, на думку З. Я. Тураєвої, лише повністю семантизований заголовок [69, с. 56]. Очікуваними й правильними з погляду прогнозування є заголовки, що містять імена й характеристику головних героїв або окреслюють основну проблематику п'єси, наприклад: «Химерна Мессаліна» (О. Миколайчук, Неда Неждана), «Несамовиті» (Н. Ковалик), «Ювілейний сюрприз» (О. Черногуз), «Смерть олігарха» (М. Меднікова). Найпрозорішими є оцінно нейтральні заголовки, структурно розширені до речення, наприклад: «Микола купує дім» (О. Мацюпа), «Стефко продався мармонам» (Я. Верешак), «Хочу бути президентом» (В. Канівець).

Суперечливими із прогностичного боку стають полісемантичні назви, що ускладнюють однозначність асоціацій у свідомості читача й передбачення змісту п'єси. Такими є заголовки на зразок: «Різня» (А. Вишневський), «Клас» (Г. Штонь), «Станція» (О. Вітер), «Стіна» (О. Шниткіна). Наприклад, назва «Центр» (Р. Горбик) може викликати в читача такі проєкції щодо змісту п'єси: «основне в чому-небудь», «частина населеного пункту», «місце зосередження певної діяльності», «сфера найвищого напруження сил», «орган керівництва» [12, с. 1360] та ін. Утім, під час прочитання тексту може бути реалізована лише одна з асоціацій, пов'язаних із заголовком, оскільки дії в драмі мотивовані центром села.

Використання в заголовках абстрактних іменників, числівників посилює їхню багатозначність, підвищує ступінь узагальнення, що спричинює появу схожих, однотипних назв, наприклад: «Експеримент» (П. Ар'є) – «Експеримент» (О. Жовна); «Двоє обабіч «Мерседеса» (О. Клименко) – «Двоє під ковдрою» (Б. Мельничук); «Скарб» (Б. Жолдак) – «Кривавий скарб» (С. Майданська); «Сезон полювання на мисливця» (О. Вітер) – «Сезон полювання на кохання» (В. Тарасов).

Невиправдане прогнозування можуть створювати оцінні заголовки, коли зміст п'єси доводить протилежність значення лексем, використаних

у драматургійній назві. Наприклад, семантика назви «Шахрайки» (Н. Уварова) налаштовує читача на негативне сприйняття й оцінку героїнь твору. Утім, текст п'єси переконує в позитивних якостях головних персонажів, зображуючи дівчат порядними, креативними, веселими, що заперечує негативні асоціації від заголовка п'єси. Помилковим без подальшого авторського пояснення буде й проєкція читача щодо назви п'єси «Буна» (В. Маковій), у якій лексема має словникове значення «гідротехнічна споруда, дамба, висунута в бік моря або річки, що оберігає берег від розмивання» [12, с. 67], а список дійових осіб зазначеної драми подає інше пояснення назві: *Буна – баба (по-місцевому і по-румунськи)* (Маковій, 61).

Будь-яке прогнозування подекуди загалом відсутнє в заголовку через недостатні фонові знання адресата п'єси, що не дає змоги передбачити зміст подальшого тексту. Такими є назви, що містять незрозумілі читачеві або логічно не пов'язані з подальшою дією в п'єсі лексеми, наприклад: «Лізикава» (В. Кожелянко, В. Сердюк), «Відь» (А. Мушта), «Бал Бетменів» (Т. Киценко). Зокрема, пояснення останнього заголовка маємо лише на початку п'єси в монологічному зверненні до глядачів *робітника Васи: От ви знаєте, хто такий Бетмен? (Пауза). От ви воще задумувались, хто він такий? Хто його батьки, ким він робить? У нормальній житні. Про його одєжду ось цю – ви коли-небудь задумувались? (Пауза). Ви знаєте, я багато про це думав. І мені кажеца, шо всі ми – Бетмени. Да. І ви, і ти от. Тіки переоділися, значить, – і наче нормальні люди стали... А в кожній людині є шось таке – не остановити!* (Киценко, 36, с. 57). У подальшому тексті п'єси жодного натяку на Бетмена немає.

Дивні, незвичні заголовки п'єс мають амбівалентне прагматичне спрямування: з одного боку, вони здатні зацікавити читача в прочитанні й подальшому декодуванні назви; з іншого – можуть викликати відчуження й небажання знайти пояснення семантики заголовка в драматургійному тексті. У зв'язку із цим, подаючи епатажну, важку для розуміння адресатом назву п'єси, драматурги почасти відразу пояснюють її, мотивують свій вибір.

Наприклад, у драмі «Розібрати М.\*\* на запчастини» (В. Сердюк) автор перед початком п'єси пропонує коментар: *М.\*\* – усіма відомими мені мовами означає чоловіка (мужчина, тапо, тап, mensch), навіть МАМА – то грузинський тато. М. – також смерть усіма європейськими мовами («M. Italia!» – гасло радикалів 60-х–70-х років). М. – називає «БСЕ» Місіму Юкіо, який власне і був Кімітаке Хіраокою, великим японським письменником, який сам свій псевдонім розшифровує як «Зачарований – Смертю – Диявол». Якщо припустити, що частка цілого завжди несе в собі ознаки цілого, то укладачі советської енциклопедії геніально вгадали дух Поета. М. – це також можливість, припущення. Що ж, припустимо...* (Сердюк, 87). В іншому випадку драматург ризикує читацькою увагою й не розтлумачує епатажну назву аж до кінця п'єси. Наприклад, пояснення заголовка п'єси «Пластиліновий метал» автори В. Кожелянко й В. Сердюк вкладають в уста закоханого героя лише в кінці п'єси: *Блюхер. Залізний чоловік! Метал! Сталеві нерви і серце – машина! А-о-о-а-а! З'являється жіночка, наївна, недотепна інтелігентка в окулярах, і все йде прахом. Метал зовсім не метал, а віск, пластилін...* (Кожелянко, Сердюк, 45).

Заголовок потрактовують як відносно автономну структурну, функційну й семантичну одиницю, що може існувати окремо від основної частини тексту й водночас бути інтерпретатором теми та ідеї твору. Услід за Д. Вундерліхом [86, с. 118], пропонуємо такі прагматичні типи заголовків драматургійних творів: 1) **заголовок-репрезентатив**, що виражає ствердження, пояснення, констатацію, визначення й має на меті інформувати й ідентифікувати (такі заголовки переважають – 95,5 % від загальної кількості), наприклад: «Людина в підвішеному стані» (П. Ар'є), «Ностальгія за мрією» (О. Мацюпа), «Сімейні люди» (А. Млоян); 2) **заголовок-директив**, що передає прохання, накази, вимоги (2 %), наприклад: «Зніміть з небес офіціанта» (О. Миколайчук-Низовець), «Обережно! На арені хижак!» (В. Тарасов), «Пригости мене горіхами» (А. Багряна); 3) **заголовок-рогатив**, що містить у своїй структурі запитання (1,5 %), наприклад: «Ким ви були

в минулому житті?» (Г. Легка), «Хто дзвонить у двері?» (Б. Мельничук); 4) **заголовок-контактив**, що вербалізує звертання, заклики (1 %), наприклад: «Агов, Джульєтто!» (М. Біленький), «Брате мій!» (Я. Верещак), «Аве, Каїн!» (Ю. Табачников). Таке відсоткове співвідношення прагматичних типів заголовків пояснюємо тим, що назва твору зазвичай виражає власне авторську інтерпретацію твору, що найкраще передає констатація й ствердження.

Отже, прагматика сучасних драматургійних заголовків мотивована семантикою, оцінністю й стилістичними характеристиками лексем, уживаних у назві п'єс. Сучасні автори надають перевагу прагматично ємним заголовкам, що можуть вплинути на читача, зацікавити його в подальшому прочитанні тексту.

#### **4.2.2. Успішність «декодування» авторських комунікативних стратегій читачем**

Читання драматургійного твору пов'язано із процесом розпізнавання, що «передбачає встановлення схожості того, що сприймається, з уже пізнаним» [7, с. 81]. Найважливішим процес розпізнавання постає на початковому етапі знайомства з п'єсою, зокрема її заголовком, жанровизначальним підзаголовком, присвятою, списком дійових осіб. У цих паратекстових компонентах драматургійного твору полягає авторське анонсування майбутнього сюжету й подій п'єси, зацікавлення читача драматургійним твором, що й зумовлює їхню прагматичну значущість.

З метою виявлення вдалого чи невдалого авторського кодування інформації в змісті паратекстових елементів п'єси було проведено соціолінгвістичне опитування, за результатами якого виявлено реакцію потенційних читачів на запропоновані назви сучасних українських п'єс, типові прогнозування щодо змісту драматургійних творів й інтерес до прочитання лише за заголовком.



Соціологічний метод анкетування не є новим у сучасній лінгвістиці. Його активно застосовують у наукових розвідках, присвячених проблемам двомовності й суржику [41; 56; 61; 72], вивченню специфіки соціолектів [20; 38], дослідженню міжособистісного конфлікту [6].

Методом групового анкетування опитано 250 респондентів віком від 19 до 23 років, які є студентами факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара. Збір потрібної інформації проведено на кураторських годинах під час організаційно-виховної роботи в студентів III–V курсів, яким було запропоновано 25 різних за формою й формулюванням запитань. Пояснюємо свій вибір кола інформантів двома чинниками. По-перше, наявна тенденція до непопуляризації сучасної української драматургії й відсутності інтересу читачів до п'єс [див. 13; 21; 44] вплинула на обрання саме студентів-філологів як респондентів, оскільки їхня професійна кваліфікація потребує знання художніх текстів, зокрема й драматургійних. По-друге, їхній читацький досвід уможлиблює правильне визначення влучності й доречності авторського використання паратекстових елементів сучасної драми. У цьому разі результати нашого опитування не лише виявлять читацьку інтерпретацію авторського кодування певної інформації, а й окреслять горизонти читацьких очікувань від сучасної драми.

Вихідна гіпотеза, що лягла в основу опитування, така: молодіжна читацька аудиторія налаштована на епатаж й оригінальність у сучасних драматургійних творах; «декодування» авторської інформації, що міститься в паратекстових елементах п'єс, зумовлене індивідуальними особливостями потенційних читачів.

Характеристика відповідей на перше запитання «Чи читаєте Ви сучасні п'єси?» засвідчила наявну тенденцію до ігнорування драматургійних текстів сучасними читачами, зокрема й українськомовних. Маємо 208 відповідей «Ні» і 42 відповіді «Так», що підтверджує відсутність зацікавлення сучасної молоді драматургійними творами. На цій тенденції наголошують багато

сучасних театральних критиків і літературознавців. Зокрема, О. Є. Бондарева зазначає: «Якщо в сусідніх країнах нову драму “поливають” і підживлюють “добривами”, то українська драматургія схожа на дерево, яке змогло вирости на голому камінні на скелі, відкрита всім вітрам і нещадному сонцю» [10, с. 3].

З огляду на це логічними постають відповіді на запитання «Творчість яких сучасних драматургів Вам знайома?», варіантами до якого були запропоновані прізвища П. Ар'є, А. Багряної, Я. Верещака, О. Миколайчука-Низовця, Неди Нежданої, В. Сердюка, С. Щученка. Варіант відповіді «Нікого» дали 54 % респондентів. Серед знайомих драматургів студенти назвали Неду Неждану (16 %), В. Сердюка (10 %), Я. Верещака (8 %), А. Багряну (3,5 %), С. Щученка (1 %). Свій варіант запропонували 7,5 % опитаних, у відповідях яких маємо прізвища: а) українських драматургів (О. Ірванець, Л. Подерв'янський); б) українських прозаїків і поетів (С. Жадан, О. Забужко, Ю. Іздрик); в) зарубіжних драматургів (Х. Бойчев, Є. Гришковець). Уважаємо, що відмінність між відповідями на перше й друге запитання полягає в тому, що студенти-філологи можуть знати певні прізвища драматургів, не читаючи їхні п'єси, з навчальних курсів, що викладають на факультеті.

Важливим чинником формування читацьких очікувань від того чи того драматургійного тексту є орієнтація на певний літературний напрям. З метою з'ясування напрямів, які, на думку студентів, характерні для сучасної української драматургії, сформовано третє запитання.

Найпоширенішими напрямками визнано постмодернізм і абсурдизм, менш поширеним – реалізм. Як напрями сучасної драми інформанти обрали також реалізм – 5,5 % опитаних, абсурдизм і реалізм – 4 %, романтизм 3 %, романтизм і постмодернізм – 1 %.

Результати відповідей унаочнено в діаграмі на рис. 4.1.

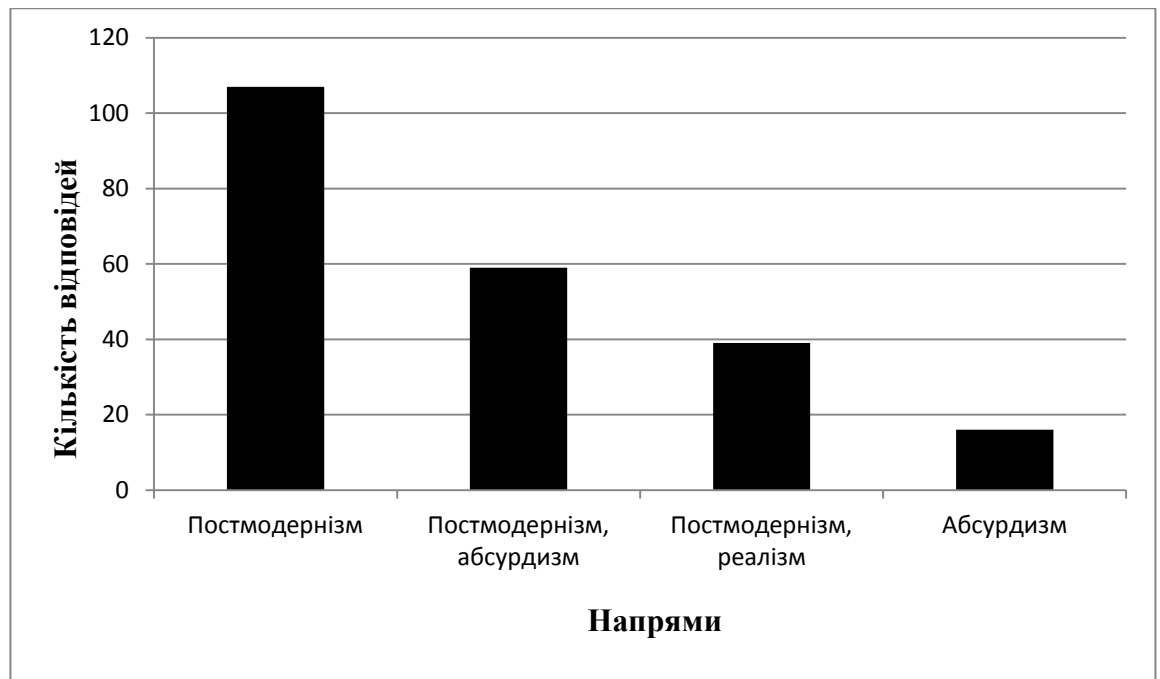


Рис. 4.1. Напрями сучасної української драматургії

Четверте запитання сформульовано для визначення найменш значущого паратекстового компонента драматургійного твору. Відповіді на це запитання уможливили розставлення акцентів щодо важливості тих чи тих компонентів прямої авторської партії, що впливають на подальше сприйняття п'єси читачем. У результатах опитування визначено як незначущі компоненти для п'єси присвяту (58 %), епіграф (29 %), жанровизначальний підзаголовок (7,5 %), список дійових осіб (4 %), заголовок (2 %).

У п'ятому запитанні потрібно було обрати з десяти назв одну, яку респонденти захотіли б прочитати. Аналіз відповідей став показовим щодо визначення прагматичної орієнтації читачів через заголовок на подальше сприйняття драматургійного твору. П'єси, що зацікавили опитаних, мають такі назви: «Боги вмирають від нудьги» (22 %), «Крейзі» (15 %), «Слава героям» (15 %), «Допит небіжчика» (12 %), «Літо майже минуло» (10 %), «Надія» (6 %), «Лізикава» (6 %), «Жетон» (5 %), «Ікона» (5 %), «Порнографія» (4 %). Пояснення переваги незвичних заголовків («Боги вмирають від нудьги», «Крейзі», «Допит небіжчика») убачаємо в читацькому очікуванні від сучасної літератури, зокрема й драматургії, неординарності, епатажу й нових оригінальних форм. Вибір назви «Слава героям»

мотивований, на нашу думку, сплеском патріотичних почуттів останнім часом.

У шостому запитанні респондентам було запропоновано класифікувати наведені п'єси за належністю до певного століття за часом створення (XIX, XX або XXI ст.). Було подано 15 назв п'єс без авторів по п'ять на кожне століття: XIX ст. – «Розумний і дурень» (І. Карпенко-Карий), «Оборона Буші» (М. Старицький), «Дві сім'ї» (М. Кропивницький), «Житейське море» (І. Карпенко-Карий), «Голодному й опеньки м'ясо» (І. Нечуй-Левицький); XX ст. – «Маруся Шурай» (І. Микитенко), «Товариство Пшик» (М. Ірчан), «Хулій Хурина» (М. Куліш), «Мохноноге» (В. Винниченко), «Веселка» (М. Зарудний); XXI ст. – «Пластиліновий метал» (В. Кожелянко, В. Сердюк), «Оксана» (О. Денисенко), «Свиняча печінка» (С. Брама), «Кайфолови» (В. Тарасенко), «Recording» (О. Ірванець). Драматургійні твори було обрано за критерієм найменшої ймовірності бути впізнаними інформантами. Зважаючи на свої знання з теорії драматургії, а також з історії української драматургії, отримані в школі й певною частиною респондентів уже в університеті, студенти мали визначити час створення п'єси за власними асоціаціями від назви п'єси й характеристикою літературного процесу того чи того століття. Отже, за найчастотнішими відповідями результати опитування можна узагальнити в таблиці 4.1.

Таблиця 4.1

#### Хронологічна класифікація українських п'єс

Століття	Назви п'єс
XXI	«Recording», «Кайфолови», «Пластиліновий метал», «Мохноноге», «Маруся Шурай», «Свиняча печінка»
XX	«Житейське море», «Веселка», «Товариство Пшик», «Хулій Хурина»
XIX	«Оксана», «Розумний і дурень», «Оборона Буші», «Голодному й опеньки м'ясо», «Дві сім'ї»

Отримані відповіді довели тезу про те, що молодий читач очікує від

сучасної драматургії епатажу. Це вмотивовано й тим, що попередні відповіді респондентів визначили постмодернізм й абсурдизм як провідні літературні напрями сучасної української драми. Такі результати засвідчили правильне визначення часу створення п'єс, у заголовках яких містилися лексеми як певні маркери тієї чи тієї епохи. Уживання в назвах драм соціолектної лексики та графічно неадаптованих англіцизмів орієнтувало респондентів у визначенні часу написання драм на ХХІ ст., що засвідчено відсотковою перевагою відповідей: «Кайфолови» – 93,6 % опитаних визначили ХХІ ст. як час створення (234 відповіді), а «Recording» – 88,8 % (222 відповіді). За аналогією до відомих творів М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» і М. Старицького «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», у яких вербалізовані народні афоризми, 81 % опитаних безпомилково визначили і час створення комедії І. Нечуя-Левицького «Голодному й опеньки м'ясо» (203 відповіді). Уважаємо, що етнографізм і фольклоризм як домінуючі стилі української драматургії ХІХ ст. вплинули на вибір респондентів, які сучасну п'єсу із традиційним в українському антропоніміконі ім'ям *Оксана* в заголовку помилково доєднали до драматургійних творів ХІХ ст. (91 % опитаних). Спрямованість інформантів на постмодерний напрям сучасної драматургії із властивими йому характеристиками радикальності й епатажу визначає зарахування незвичних заголовків до драматургійних творів сьогодення. Такими є правильно інтерпретовані назви «Пластліновий метал» і «Свиняча печінка» (78 % і 52 % респондентів відповідно визначили, що це п'єси ХХІ ст.) і помилково визначена п'єса В. Винниченка «Мохноноге» (85 % респондентів). Неправильним був також зв'язок створення п'єси І. Микитенка «Маруся Шурай» (1934) з ХХІ ст. Пояснюємо такий вибір тим, що інформанти, очікуючи від сучасної драми заперечення попередніх ідеалів і цінностей, сприйняли назву як видозміну відомого роману у віршах Ліни Костенко.

Безпомилковим було визначення часу створення за заголовками п'єс

«Оборона Буші», «Дві сім'ї», «Розумний і дурень» – XIX ст., «Хулій Хурина», «Веселка», «Товариство Пшик» – XX ст. Зазначимо, що драми М. Куліша «Хулій Хурина» і М. Ірчана «Товариство Пшик» частина респондентів зарахувала до XXI ст. (29 % і 27 % відповідно). А такі заголовки, як «Оксана», «Оборона Буші», «Розумний і дурень», «Голодному й опеньки м'ясо», «Дві сім'ї», «Житейське море» визначали як створені в XXI ст. менше 3 % опитаних. Отже, розподіл п'єс за назвами до того чи того століття за часом створення довів налаштування потенційної молоді на оригінальні, суперечливі й саркастичні твори сьогодення.

Запитання № 7–16 були сформульовані для виявлення вдалого чи невдалого авторського кодування певної інформації в змісті заголовка п'єси. У сьомому й восьмому запитаннях респондентам було запропоновано визначити, який заголовок найкраще розкриває тему п'єси. Варіантами відповідей для сьомого запитання були: А. «Жага екстрему» – п'єса про новий різновид відпочинку для багатіїв – «уїк-енд» у в'язниці; Б. «Ромео і Жасмин» – імена двох дійових осіб, закоханих один в одного; В. «Краще з'їсти кирпичину» – п'єса про взаємини підлеглих з керівником-тираном; Г. «Станція» – п'єса про загадкову станцію, з якої не можна поїхати. За результатами найвдалішими інформанти вважають заголовки «Ромео і Жасмин» (34 % відповідей) та «Станція» (29 % відповідей).

Варіантами відповідей для восьмого запитання стали: А. «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше» – п'єса про історію трагічного кохання; Б. «Гастарбайтерські сезони» – п'єса про життя українських трудових мігрантів у Німеччині; В. «Давид» – драма про життя Давида та його великої родини; Г. «Пригости мене горіхами» – п'єса про взаємини жінки й чоловіка під гаслом «Не треба стримувати власні бажання!». 44 % респондентів визначили найвдалішою назвою «Гастарбайтерські сезони», 17 % – заголовок «Давид».

За отриманими результатами висновкуємо, що респонденти вважають доречними й вдалими щодо розкриття теми заголовки, які містять конкретну

нейтральну інформацію про головних героїв чи події в п'єсі («Давид», «Ромео і Жасмин», «Станція», «Гастарбайтерські сезони»). Зазначимо, що оригінальні метафоричні заголовки обрала найменша кількість опитаних («Пригости мене горіхами» – 11 % відповідей, «Краще з'їсти кирпичину» – 12 % відповідей).

У запитаннях № 9–12 респондентам пропонувалося розтлумачити назви п'єс «Рододендрон», «Маринований аристократ», «Останній забій», «Купіть місячну доріжку!», що уможливило б з'ясування доречності кодування сюжетної інформації драматургами в заголовку.

Дев'яте запитання мало завданням визначення змісту п'єси А. Багряної «Рододендрон», що насправді розповідає про стосунки колективу весільної агенції. Варіантами тлумачення було запропоновано: А. Це назва весільної агенції, у якій відбувається дія; Б. Це назва квітки, що символізує кохання головних героїв; В. Це ім'я героя, що прибув з далекої планети на Землю; Г. Це назва родинного маєтку в Англії. Правильно визначили зміст драматургійного твору, обравши варіант А, лише 8 % опитаних, а 54,4 % респондентів вибрали відповідь Б.

Так само помилково були пояснені назви драм О. Росича «Останній забій» (про будні шахтарів) і В. Тарасенка «Купіть місячну доріжку!» (про двох сестер, які продавали ділянки на Місяці). Інформанти визначили перший заголовок як назву п'єси про криваві сутички між членами молодіжних кримінальних угруповань, які ворогують (38 %), меншу кількість відповідей має правильний варіант «п'єса про аварію на шахті» (28,4 %). Другий заголовок було пояснено як «п'єсу про викрадення старовинної фрески «Місячна доріжка» двома молодими шахрайками» (35 %). Однакову відсоткову кількість – 25 % – мають варіанти «п'єса про підприємців, які продають земельні ділянки на Місяці» та «історія нещасливого кохання, символом якого була місячна доріжка (як поєднання ночі й місячного світла)». Можемо узагальнити, що інформанти, які переважно представляють молоду жіночу статтю, визначали сюжет п'єс через

актуальні для них ціннісні орієнтири, зокрема родину, добробут [73, с. 229], що зумовило пріоритет тих пояснень змісту драм, які містили сюжет про кохання. На думку сучасних психологів, найчастотнішим виявом особистості серед молоді є агресивність поряд із тривожністю [22, с. 3]. Саме це вплинуло на вибір інформантами сюжетів із кримінальними історіями й викраденнями. Крім того, в обох трактуваннях п'єс була наявна лексема «молодий» (*молодіжні кримінальні угруповання, молоді шахрайки*).

Єдиною п'єсою, заголовок якої був правильно витлумачений респондентами, стала комедія абсурду І. Коваль «Маринований аристократ». 51,5 % інформантів визначили, що назва пояснює фінал п'єси, у якому вбивають і маринують у формаліні головного героя. Інші варіанти розтлумачення п'єси (п'єса про пригоди рафінованого багатія; про сімейне життя олігарха, який мріє купити собі графський титул; про кар'єру бідного кухаря, який мріє на таємному рецепті маринаду заробити гроші й славу в кулінарній спільноті) опитані обирали значно рідше (10,5 %, 18 % і 20 % відповідно).

Зворотний напрям мали запитання № 13–16, у яких за коротко окресленою тематикою або сюжетом п'єси потрібно було обрати назву. Зазначимо, що із чотирьох драматургійних творів респонденти правильно визначили заголовки двох п'єс.

13-те запитання пропонувало обрати назву для п'єси з таким сюжетом: *молодий режисер Геньо Бобик хоче поставити п'єсу Ежена Йонеско, це його найбільша мрія. Шукаючи гроші, Геньо збільшує власні борги, і від нього йде дружина. Нарешті, віддавши частину своєї печінки донорам, Бобик таки ставить п'єсу*. Назву «Ідея фікс» обрали 35 % інформантів, «Шалений режисер» – 24 %, «iDream» – 15 %. Правильний заголовок драми («Гроші на Йонеско») визначили 10,5 % опитаних. Варіанти «Усе для вистави» та «Геньо і Йонеско» набрали 14 % і 1,5 % відповідно.

У 14-му запитанні потрібно було з'ясувати заголовок до п'єси з таким сюжетом: *молодий архітектор Віктор, повернувшись з навчання в Європі,*



*працює над замовленим проектом нової мерії. Утім, творче окрилення розбивається об мури бюрократизму й хабарництва. Постає вибір: повертатися за кордон чи пристосовуватися до реалій на Батьківщині. Віктор обирає останнє. Варіанти відповідей маємо такі: «Архітектор» – 26 %, «Не висовуйся!» – 20,5 %, «Некласична людина» (правильний варіант) – 19 %, «Повернення» – 17 %, «Інші часи» – 12,5 %, «Будівля» – 5 %.*

У 15-му запитанні інформанти мали змогу ідентифікувати назву п'єси про кохання й родинні стосунки класика російської літератури Лева Толстого та його дружини Софії; про вічні цінності людського існування: кохання, ненависть, творчість. Результати отримали такі: «Лев і Левиця» (правильний варіант) – 33 % відповідей, «Родина Толстих» – 19 %, «Війна і мир» – 15 %, «Паперові фрегати» – 13 %, «Сімейні пристрасті» – 12 %, «Гедоністика творчості» – 8 %.

16-те запитання мало визначити назву для п'єси, у якій дія відбувається під час святкової вечері друзів, на яку сестра господаря запросила іноземця Боба. Спочатку всі персонажі намагаються зацікавити його чимось, привернути увагу до себе. Йому переповідають про радянський режим, порівнюють Захід зі своїми цінностями. У фіналі розчаровуються в іноземцеві й вирішують, що він шпигун. Найбільшу кількість відповідей отримав заголовок «Свої і чужі» (30,5 %). Інформантів, які обрали інші варіанти, менше: «Іноземець» (22 %), «Вечеря в колі друзів» (16 %), «Довкола столу» (9,5 %), «Що Вам до вподоби?» (6 %). Правильну назву («Поетика застілля») визначили 16 % респондентів.

Наведені однотипні запитання не мали на меті з'ясувати відсоток правильного співвіднесення опитаними назви й змісту п'єси. Отримані результати довели інше: респонденти, очікуючи від сучасної літератури незвичних емоцій, епатажу, оригінальності, зазвичай обирали конкретні, нейтральні й неоригінальні назви для п'єс. Це були заголовки, що вказували на ім'я або особистісну характеристику героя («Лев і Левиця», «Архітектор», «Свої і чужі», «Іноземець», «Шалений режисер») чи оцінювали подію п'єси

(«Ідея фікс», «Повернення», «Вечеря в колі друзів»). Оригінальні заголовки («Що Вам до вподоби?», «Гедоністика творчості», «iDream») стали вибором значно меншої кількості опитаних.

Літературознавчі знання майбутніх філологів уможливили правильне визначення жанрового спрямування сучасних п'єс, якому були присвячені запитання № 17–18. У 17-му запитанні потрібно було з'ясувати, які з наведених назв є заголовками комедій, обравши дві відповіді<sup>1</sup>. Інформанти безпомилково визначили, що це «Петропалацик» (67 % відповідей) і «Двоє під ковдрою» (79 % відповідей). Інші п'єси отримали незначну кількість відповідей («Ніч вовків» – 6 %, «В облозі саламандр» – 22 %, «Давид» – 3,5 %, «Таїна буття» – 3 %). Так само правильно у 18-му запитанні респонденти ідентифікували за заголовками й трагедії «Сліди вчорашнього піску» (79 % відповідей) і «Химерна Мессаліна» (39,5 % відповідей). Утім, інші заголовки набрали також певну кількість відсотків: «Територія Б» – 28 %, «Ніч у ліфті» – 22 %, «Приймаки» – 20 %, «Шахрайки» – 10 %.

Уже зазначалося, що відсутність оповідності в п'єсі посилює значущість фантазії в читача драми, який має відтворити відсутні елементи в тексті. Автор драми обмежений у характеристиці персонажа зазначенням віку або загальними характеристиками рис поведінки, що анонсовані в переліку дійових осіб і подекуди доповнені авторськими ремарками [40, с. 249].

З метою виявлення того, що саме уявляють читачі, знайомлячись зі списком дійових осіб, були сформульовані запитання № 19–21. Респонденти мали змалювати уявні образи двох негативних героїв (чоловіка й жінки) й одного позитивного героя (чоловіка). У 19-му запитанні за поданою в переліку дійових осіб авторською характеристикою пропонувалося описати уявлений образ героя: *Пан – без імені і без чеснот* (Новицька, 113, с. 286). Респондентам подавався перелік ознак, які потрібно було визначити: зріст,

<sup>1</sup> Змога респондентів обрати дві відповіді пояснює те, що загальна кількість відповідей може бути понад 100 %.

статура, вік (або голос), обличчя, волосся, очі, одяг.

Віковий діапазон *пана без імені і без чеснот* коливається, на думку респондентів, між 30-ма і 50-ма роками (багато інформантів уявляють його 45-річним (22 % відповідей), 30-річним (19 %), 35-річним (17,5 %), 50-річним (14 %), 40-річним (11 %). Значно рідше (менше 1 % відповідей) обирали опитані молодший вік: від 30-ти до 19-ти. Діаметрально протилежним виявилось уявлення респондентів щодо статури героя: 24 % уявили героя *худим (худорлявим)*, 15 % зазначили, що персонаж *товстий (товстуватий)*, 10 % – *повний (повненький)*, а ще 17 % вважають його *кремезним (міцним)*. Крім того, серед ознак статури виокремлюємо такі (від 3 % до 1 % відповідей): *горбатий, звичайний, згорблений, з надлишковою вагою, масивний, незграбний, опецькуватий, пухкий, сутулий, сухий, хирляк, щуплий*.

Обличчя дійової особи респонденти наділяли як нейтральними характеристиками (*без емоцій, без прикмет, бліде, видовжене, витягнуте, засмагле, квадратне, кругле, неголене, овальне, худе, червоне*), так і негативними оцінками (*грубе, зле, незадоволене, сальне, самовдоволене, схоже на поросся*). Усі варіанти відповідей мали відсотковий діапазон від 4 % до 0,5 %. В описах інформантів спостерігаємо суперечність, що можна проілюструвати антонімічними парами (*невпевнене – самовдоволене, сумне – веселе, привабливе – бридке, бліде – червоне* тощо). Зауважимо, що значна частина відповідей щодо змалювання обличчя має все ж таки негативно марковану конотацію.

Визначаючи зріст героя, опитані за відповідями розподілилися на майже однакові групи: *високий* – 17 %, *середній* – 15 %, *невисокий (маленький)* – 13 %. Крім того, частина респондентів зазначала конкретний зріст у сантиметрах, наприклад: *195 см, 160 см, 170 см, 179 см, 178 см* тощо.

Волосся героя отримало найрізноманітніші характеристики, зокрема найчастіше опитані визначали колір волосся, а саме: *темне* (25 %), *чорне* (24 %), *русяве* (21 %). Серед інших відповідей (кожна менше 1 %) маємо *брудне, довге, зализане, засмальцьоване, каштанове, коротке, кучеряве,*

*лисий, мідне, нестрижене, рідке, руде, світле, сиве, сіре, шатен.*

Очі персонажа респонденти найчастіше уявляли як *карі (27 %), блакитні (23 %), сірі (15 %), зелені (11 %), темні (8 %)*. Іншими конкретизаторами (кожна менше 2 % відповідей) опитані визначали: *бігають, болотяні, вицвілі, втомлені, глибокі, згаслі, із червоними білками, лукаві, маленькі, мутні, незрозумілого кольору, порожні, свинячі, скляні, сумні, тьмяні, хижі, хитрі, ховає за окулярами.*

Найширшу характеристику інформанти дали одягу героя. На противагу попереднім параметрам опис одягу був настільки різноманітний, що однакові відповіді траплялися рідко. Найчастіше пропонували варіанти *дорогий (5 %), модний (5 %), костюм (4,5 %), старий (3 %), дешевий (3 %), темний (2,5 %)*. Інші відповіді (кожна менше 2 %) можна по групувати на:

- нейтральну характеристику одягу (*випраний, звичайний, невибагливий, офіційний, повсякденний, простий, сірий, спортивний, стриманий, якісний*);
- негативно оцінену (*благенький, знайдений на вулиці, масний, мішкуватий, міщанський, обідраний, поношений, старе лахміття, старомодний, як ганчір'я*);
- позитивно оцінену (*вишуканий, елегантний, заможний, охайний*);
- оцінену з увагою до деталей (*діряві черевики, із прикрасами, ляна сорочка, накремовані туфлі, парасолька, фетровий капелюх, чорний плащ, шаровари, шарф, шуба*).

У 20-му запитанні потрібно було описати образ героїні п'єси Неда Нежданой «Угода з ангелом»: *Любов Серафимівна – екстремальна жінка-танк, близько 50 років* (Неждана, 1, с. 433).

Результати опитування виявили опозицію щодо статури *Любові Серафимівни*: 17 % уявляють її *повною (повненькою)*, а 18 % – *худюю (худорлявою)*. Серед інших ознак фігури респонденти (менше 3 % відповідей) пропонували *велетенська, гладка, дебела, кремезна, масивна, міцна, моцна панна, нормальна, огрядна, пишна пані, спортивна, статна, тучна, чоловікоподібна, широкоплеча, як жінка-бухгалтер з радянських часів.*

Антитетичними характеристиками були *витончена, маленька, струнка, тендітна*. Утім, вони загалом склали лише 8 % відповідей.

Щодо голосу інформанти були одностайнішими: 35 % вважають його *грубим*, 19 % – *гучним*, 11 % – *низьким*. Серед інших характеристик (кожна менше 2,5 % відповідей) переважають негативно оцінні: *верескливий, диктаторський, дратівливий, кам'яний, командний, металевий, нахабнуватий, примушує боятися, прокурений, різке слух*. Зауважимо, що подекуди наявні також і позитивні маркери (*гарний, дзвінкий, ніжний, солов'їний, тонкий*).

Обличчя *Любові Серафимівни* респонденти уявляють найчастіше *круглим (22 %), овальним (9 %), зі зморшками (4 %), серйозним (2 %), суворим (2 %), широким (2 %), худим (1,5 %), великим (1,5 %)*. Менше 1,5 % відповідей отримали характеристики *видовжене, у шрамах, жорстке, засмагле, з маскулітними рисами, кирпате, моложаве, нахабне, неприємне, повне, різке, робітниче, сильне, симпатичне, трикутне, форма «серце», форми трапеції*. Окремішньо респонденти зазначили наявність макіяжу на обличчі (*макіяж, купа косметики, кило макіяжу, купа тонального крему, поганий макіяж, намальоване, червона помада*).

Зріст героїні описують з ознакою *високий (17 %), невисокий (низький) (9 %), середній (6 %)*. Досить активно інформанти використовують конкретне зазначення зросту, зокрема: *165 см (16 %), 170 см (11 %), 175 см (6 %)* та ін.

Змальовуючи волосся, опитані стереотипно визначають його колір (*темне (9 %), сиве (8 %), русяве (8 %), руде (3 %), чорне (3 %), світле (2 %)*) і довжину (*коротке (11 %), довге (4 %)*). Крім традиційної характеристики, респонденти пропонують широку кольорову палітру (*баклажан, біле, блондинка, брюнетка, каштанове, коричневе, малинове, морквяне, рожеве, червоне, шатенка, шоколадного кольору*) й уявляють форму (*густе, зібране в гульку (у дульку, у пальмочку, у пучок), кучері, коса, пишне, підкручене, рівне, розпатлане*). Усі варіанти отримали менше 2 % відповідей.

Серед ознак очей переважає констатація кольору (*блакитні – 23 %*,

зелені – 21 %, карі – 20 %, сірі – 11 %). Поодинокі трапляються інші характеристики (менше 2 % відповідей): *блискучі, вирячені, в окулярах, глибокі, гострий погляд, диктаторські, з «бісиками», зелено-сірі, злі, нахабні, світлі, сині, чорні, ясні.*

Значну увагу інформанти приділили змалюванню одягу *Любові Серафимівни*, описавши його до дрібниць. Серед найуживаніших відповідей маємо варіанти *яскравий (7 %), джинси (6 %), підбори (5 %), сучасний (4 %), вишуканий (4 %)*. Інші описи (кожен менше 1 % відповідей) варто розподілити на групи:

- загальна характеристика одягу (*банальний, бідний, відвертий, дорогий, звичайний, квітчастий, охайний, подертий, простий, стриманий, чистий, чоловічий*);

- зазначення стилю (*байкерський, бізнес-леді, діловий, класичний, мілітарі, молодіжний, сільський, стиль 60-х*);

- конкретний опис одягу, зокрема сукні (*у клітинку, довга, з корсетом, рожева, сіра в рожеву квітку*), спідниці (*нижче колін, олівець, шкіряна*);

- увага до деталей (*бандана, ковбойські чобітки, намисто, рожева сумка, светр, уся в стразах, халат, хустка, чоловічий годинник, чорні панчохи, шорти, штани й майка*).

Героїня отримала найдокладніший опис одягу, наприклад: 1) *довга спідниця темного кольору з кофтинкою з леопардовим принтом і стразами з декольте*; 2) *легка блуза тілесного кольору з коричневими туфлями на танкетці й чорною спідницею нижче колін, легкий піджак коричневого кольору і золотий ланцюжок.*

Єдиним запропонованим в анкеті героєм, який має позитивну авторську оцінку в списку дійових осіб, був *Степан – привабливий і товариський чоловік* (Тарасова, 103, с. 33) з п'єси О. Тарасової «Шалений день в агенції «Бджілка».

Вік *Степана* респонденти найчастіше визначали з конкретним зазначенням: 25 років (27 %), 35 років (15 %), 30 років (14 %), 25 років

(11 %). Уявляючи статуру героя, інформанти переважно визначали його *спортивним* (18 %), *худорлявим* (16,5 %), *кремезним* (12 %), *струнким* (11 %), *міцним* (9,5 %). Серед інших ознак, що отримали менше 3 % відповідей, виокремимо *атлетичний, гарний, жиливий, засмаглий, мускулистий, накачаний, підтягнутий, стандартний, солідний, стрункий, широкоплечий*.

Зріст Степана традиційно уявлено як *високий* (37 %) або *середній* (19 %), доповнюючи його цифровою конкретикою (180 см – 12 %, 185 см – 9 %, 175 см – 7 %, 170 см – 5 %). Характеристика волосся не вирізняється оригінальністю: *русяве* (28 %), *чорняве* (23 %), *темне* (11 %), *світле* (7 %), *коротке* (5 %). Змальовуючи очі Степана, респонденти надавали перевагу колірним ознакам: *блакитні* (29 %), *карі* (22 %), *зелені* (17 %), *сірі* (11 %), *темні* (5 %). Іншими позитивними оцінками очей героя (кожна приблизно 2 % відповідей) є *вдумливі, глибокі, жваві, із блиском, приємні, світлі, уважні, усміхнені, ясні*.

Обличчя персонажа опитані типізують як *овальне* (18 %), *доброзичливе* (11 %), *приємне* (10 %), *добре* (8 %), *гарне* (7 %), *втягнуте* (5 %). Значно рідше респонденти (менше 3 %) використовують інші конкретизатори (*виразне, доглянуте, зацікавлене, ідеальне, миловидне, привабливе, привітне, світле, скульптурне, сяюче, тонке, усміхнене, чисте, ясне*). Оригінальними є порівняння на зразок як *Карпачов, як печиво «Марія»*.

Позбавлений деталізації опис одягу Степана (варіанти від 4 % до 0,5 % відповідей) можна об'єднати так:

- загальна характеристика (*акуратний, вишуканий, діловий, дорогий, елегантний, звичайний, кежл, новий, офіційний, охайний, спортивний, стриманий, фірмовий, чистий*);

- конкретне зазначення частин одягу (*костюм* (найпоширеніша відповідь – 17 %), *джинси і сорочка, модні джинси, піджак, спортивний костюм, штани і светр*).

Доводячи полярність респондентських уявлень щодо зовнішності дійових осіб сучасних п'єс, порівняймо відповіді із протилежними описами

героїв у таблиці 4.2.

Таблиця 4.2

**Уявний образ дійових осіб сучасних українських п'єс**

Авторська характеристика	Уявний образ
<i>Пан – без імені і без честот.</i>	Маленький худорлявий блондин 25-ти років із блакитними очима в стильному одязі.
	Високий брюнет з надлишковою вагою 60-ти років із чорними очима в старомодному одязі.
<i>Любов Серафимівна – екстремальна жінка-танк, близько 50-ти років.</i>	Висока огрядна шатенка із синіми очима, круглим обличчям і низьким голосом в українському національному костюмі.
	Низька худорлява пані з волоссям, пофарбованим у рожевий, з лінзами жовтого кольору, гострим обличчям, верескливим голосом, одягнена в чорну косуху, рвані джинси, брудні кросівки.
<i>Степан – привабливий і товариський чоловік.</i>	Стрункий блондин 23-х років зі зростом 198 см, із чорними очима й неголеним обличчям, одягнутий у костюм, краватку й білу сорочку.
	Повненький блондин 50-и років зі зростом 160 см, із сірими очима й дитячим обличчям, одягнутий у шорти й футболку з веселим написом.

Зауважимо, що задані описи є характеристиками другорядних персонажів, які автор майже не деталізує в тексті п'єси. Уявлений читачем після ознайомлення із переліком дійових осіб образ зберігатиметься протягом усього прочитання твору.

Отже, «зашифровані» в оригінальних описах авторські натяки на характер і зовнішність персонажів загалом отримують розшифрування респондентів у правильному напрямі. Перші дві дійові особи мають переважно негативні або нейтральні конотації в уявленому опитаними



змалюванні зовнішнього вигляду. Опис «пан без імені і без чеснот» та «екстремальна жінка-танк» інформанти сприймають переважно негативно, наділяючи описи героїв пейоративами (*статура лоха, стервозний голос, хирляк*), негативно оцінною лексикою (*незграбний товстун, свинячі очі*), іронічними характеристиками (*має кілька зайвих кг, тучна жіночка*). Утім, деякі опитані не зважають на авторську оцінку героїв і характеризують їх позитивно, що засвідчує маркування зовнішності лексемами на зразок *приємне обличчя, солов'їний голос, розумні очі*. Відзначимо, що змалювання негативно сприйнятих персонажів відрізняється деталізацією й образними порівняннями (*статура як у жінки-бухгалтера радянських часів, очі – уособлення пустоти стегу*).

Дійова особа, яку драматург позитивно окреслив, отримала від респондентів загалом схвальну, але не конкретизовану характеристику. Змальовуючи обличчя й очі, набагато більше уваги опитані приділяють не зовнішнім, а внутрішнім ознакам (обличчя – *приємне, усміхнене, зацікавлене* та ін.; очі – *уважні, теплі, вдумливі* та ін.).

Отже, образ драматургійного персонажа потребує значної активізації читацької уяви й фантазії. Особливості світовідчуття, інтелектуальні й психологічні риси, життєвий і літературний досвід впливають на сприйняття інформації, поданої автором у списку дійових осіб, і трансформацію літературного образу.

22-ге запитання було спрямовано на визначення сприйняття драматургійного твору, у якому наявна присвята (на зразок: *Гончаренко Оксані, Пам'яті Айседори Дункан*). Незважаючи на те, що 58 % респондентів за результатами відповідей на четверте запитання визнали присвяту наймеш значущим компонентом драматургійного твору, більшість інформантів (84,5 %) вказали, що присвята впливатиме на прочитання п'єси. У цьому разі 51,5 % з них вважають п'єсу, що має присвяту, значущою для самого автора й цікавою для читача, а 48,5 % стверджують, що присвята впливатиме лише за умови, що вони знатимуть, про кого в ній ідеться. 15,5 % опитаних

вказали, що присвята ніяк не впливатиме на їхнє сприйняття драми. Варіант відповіді «використання присвяти не властиве для драматургії, уважатиму це «мінусом» п'єси» не був обраний загалом.

Метою 23-го запитання було визначення значущості жанровизначального підзаголовка для зацікавлення в прочитанні п'єси. В анкеті наведено шість варіантів жанровизначальних підзаголовків: як традиційних, так й авторських. Аналіз отриманих результатів доводить, що авторські жанри, які порушують традиційні норми жанровизначення, найбільше інтригують читача й спонукають до прочитання. Це підтверджено відповідями: 25 % інформантів зацікавилися *б мелодраматичним трагіглюком на дві картини у супроводі телефону «Життя на трьох»*, 22 % – *смертельною трагікомедією у милому товаристві «Люб'язніший приятель»*, 19 % – *п'єсою для будильника «Фелічита»*, 17 % – *абсурдною комедією з громовицею замість матюків «Собака Лю»*. Найменший інтерес викликали п'єси з канонічним жанровизначенням: «Ювілейний сюрприз» – комедія (9 % відповідей), «Таїна буття» – драма (8 % відповідей).

Запитання № 24–25 визначали належність наведених епіграфів запропонованим варіантам драматургійних заголовків. Студенти-філологи правильно співвіднесли зміст епіграфа із заголовком і визначили, що епіграф *Народе ти Мій! Твої провідники вчинили блудячим тебе і дорогу стежок твоїх сплутали! (Книга пророка Ісаї, 3-12)* належить до п'єси О. Куманського «Тоталізатор» (39 %), а епіграф *Бажаси, аби світ допомагав тобі, – допомагай світу* – до комедії С. Щученка «Help» (50,5 %). Уважаємо, що в другому прикладі зв'язок заголовка й епіграфа легко простежено через дублювання в останньому лексеми *help* (з англ. «допомога»), ужитої в назві п'єси. Асоціативні зв'язки між лексемами «блуд» і «тоталізатор», що вербалізують вияви порушень соціально-релігійних заборон, уможливили встановлення зв'язку між цитатою із Книги пророка Ісаї, ужитою в першому епіграфі, і назвою п'єси О. Куманського.

Отже, аналіз відповідей на запитання анкети довів, що вступні паратекстові елементи сучасних п'єс формують майбутню гіпотетичну комунікацію автора із читачем, забезпечують останнього певним набором очікувань від читання власне драматургійного тексту. Опитування визначило, що такими очікуваннями молоді від сучасної драми є переважно оригінальність, епатаж, нетрадиційність. Знайомлячись із заголовком п'єси, респонденти, з одного боку, зацікавлювалися епатажними назвами, а з іншого, уважали найінформативнішими нейтральні заголовки з конкретикою, асоціювали назви не з оригінальними сюжетами, а проектували їх на власне актуальне для молоді сьогодення. Незважаючи на відсутність зацікавлення сучасними українськими п'єсами, інформанти вдало інтерпретували жанровизначальні підзаголовки, епіграфи й присвяти сучасних п'єс, що доводить правильну авторську настанову, закладену в цих паратекстових елементах. Оскільки навіть вікова й соціально майже однорідна аудиторія діаметрально сприймає пропоновані авторські характеристики дійових осіб, контрастно уявляє їхні портрети, то констатуємо, що сприйняття драматургійного твору й виправдання читацьких очікувань від нього зумовлено індивідуальними особливостями реципієнта.

Проведене дослідження підтвердило висунуту гіпотезу й засвідчило:

- 1) більшість молоді очікує епатажу й експериментів від сучасної драматургії;
- б) філологічний досвід інформантів уможливив логічне сприйняття паратекстових елементів драми й правильне потрактування авторських інтенцій;
- в) родова специфіка драми зумовлює широкий простір для читацької фантазії, діапазон якої має діаметральні межі і яку визначає індивідуальність реципієнта.

## **Висновки до розділу 4**

Драматургійний дискурс нерідко ілюструє нехтування дійових осіб комунікативним кодексом, що зумовлено родовою специфікою п'єси

й загальним зростанням рівня мовної агресивності сучасного суспільства. Імітуючи природне спонтанне мовлення, сучасні драматурги вибудовують діалоги персонажів без урахування принципу ввічливості, реалізованого в максимах такту, великодушності, схвалення, скромності, згоди й симпатії. Увага героїв до комунікативних принципів впливає на перебіг комунікації, яку визначають статусно-рольові стосунки, гендерна й вікова характеристики. Несиметричність комунікативних ролей дійових осіб трансформує процес комунікації, але не завжди приводить до порушення комунікативного кодексу. Недотримання принципу ввічливості спричинює комунікативні девіації (характерологічні й ситуативні), що є показником неефективного спілкування. Внутрішня комунікація сучасного драматургійного дискурсу унаочнює комунікативні ситуації кількох типів (абсолютно успішна комунікація, частково успішна комунікація, частково неуспішна комунікація, конфліктна неуспішна комунікація).

Прагматику авторської позиції в п'єсах найяскравіше презентовано в драматургійних заголовках, творення яких зумовлено автоцентричністю (відбиттям авторського світобачення), антропоцентричністю (спрямуванням на читача, урахуванням його фонових знань й естетичних смаків) і проспективністю (зв'язком з наступним текстом п'єси). Серед прагматичних типів заголовків виокремлюємо заголовок-репрезентатив, заголовок-директив, заголовок-еротетив і заголовок-вокатив.

Проведене соціолінгвістичне опитування виявило успішність «декодування» авторських комунікативних стратегій читачем у прямій комунікативній партії драматурга. Асоціативний експеримент засвідчив логічність сприйняття читачами авторських інтенцій, а також очікування молоді епатажу від сучасної української драматургії.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бабич Н. Д. Культура писемного мовлення // Українська мова і література в школі // Радянська школа. – 1991. – № 3. – С. 6–11.
2. Бацевич Ф. Основи комунікативної девіатології. – Львів : ВЦ ЛНУ, 2000. – 237 с.
3. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики. – Київ : ВЦ «Академія», 2004. – 344 с.
4. Беляева Е. И. Грамматика и прагматика побуждения: английский язык. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1992. – 118 с.
5. Бехта І. А. Оповідний дискурс в англomовній художній прозі: типологія та динаміка мовленнєвих форм : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Київ, 2010. – 36 с.
6. Білоконенко Л. А. Українськомовний міжособистісний конфлікт. – Київ : Інтерсервіс, 2015. – 335 с.
7. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. – Київ : ВЦ «Академія», 2011. – 334 с.
8. Богдан С. К. Мовленнєвий етикет українців: традиції і сучасність. – Київ : Рідна мова, 1998. – 475 с.
9. Болохонцева Н. М. Скрытый коммуникативный дискомфорт как явление диалога : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 «Русский язык», 10.02.19 «Теория языка». – Орел, 2011. – 21 с.
10. Бондарева О. Пролог перед завісою // Авансцена : інформ. зб. сучасної укр. драматургії / упорядн. Я. Верещак та ін. – Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. – С. 3–6.
11. Бондаренко Т. Г. Типологія мовних помилок та їх усунення під час редагування журналістських матеріалів : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.08 «Журналістика». – Київ, 2003. – 20 с.
12. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і головн. ред. В. Т. Бусел. – Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2002. – 1440 с.

13. Вірченко Т. І. Драматургія «двотисячників» у літературознавчому вимірі // Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. Івана Франка. – 2012. – Вип. 61. – С. 172–176.

14. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років : дискурс, еволюція, типологія. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 336 с.

15. Герасименко О. В. Дискурсивні стратегії і тактики подолання комунікативних порушень (на матеріалі французьких літературних текстів постмодерну) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 «Романські мови». – Київ, 2008. – 20 с.

16. Гніздечко О. М. Авторизація наукового дискурсу: комунікативно-прагматичний аспект (на матеріалі англомовних статей сучасних європейських та американських лінгвістів) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Київ, 2005. – 20 с.

17. Голікова Н. С. Мовно-комунікативні девіації в українському соціокультурному просторі // Український смисл : наук. зб. – 2014. – С. 15–29.

18. Городецкий Б. Ю., Кобозева И. М., Сабурова И. Г. К типологии коммуникативных неудач // Диалоговое взаимодействие и представление знаний. – Новосибирск, 1985. – С. 67–68.

19. Грайс Г. П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. – Москва : Прогресс, 1985. – Вып. 16. Лингвистическая прагматика. – С. 217–237.

20. Данилевська О. Типи мовної поведінки київських школярів // Українська мова. – 2013. – № 2 (46). – С. 56–67.

21. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: письменник і літературний процес. – Київ : Академвидав, 2008. – 352 с.

22. Дроздов О. Ю. Соціально-психологічні фактори динаміки агресивної поведінки молоді : автореф. дис. ... канд. психол. наук : 19.00.05 «Соціальна психологія». – Київ, 2003. – 20 с.

23. Ермакова О. П., Земская Е. А. К построению типологии коммуникативных неудач (на материале естественного русского диалога) // Русский язык в его функционировании. Коммуникативно-прагматический аспект. – Москва : Наука, 1993. – С. 30–63.

24. Журавльова Н. М. Поетика української епістолярної ввічливості ХІХ – поч. ХХ століття. – Запоріжжя : Вид-во ЗНУ, 2012. – 548 с.

25. Загнітко А. П. Типологія українських комунікативних юридичних мовленнєвих стратегій і тактик // Науковий вісник Херсон. ун-ту. Серія «Лінгвістика». – 2005. – Вип 1. – С. 193–203.

26. Зернецкий П. В. Единицы речевой деятельности в диалогическом дискурсе // Языковое общение: единицы и регулятивы. – Калинин : КГУ, 1987. – С. 89–95.

27. Ільницька Л. Л. Англомовний сугестивний дискурс : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Харків, 2006. – 20 с.

28. Карабан В. И. Сложные речевые единицы: прагматика английских асиндетических полипредикативных образований. – Киев : Вища шк., 1989. – 131 с.

29. Карасик В. И. Язык социального статуса. – Москва : Ин-т языкознания РАН ; Волгоград. гос. пед. ин-т, 1992. – 330 с.

30. Королева В. В. Коммуникативные неудачи персонажей в драме А. Ирванца «Однажды в Америке» // Practice of behavior in social and humanitarian researches : materials of IV international scientific on December 1–2, 2014. – Prague : Vědecko vědavatel'ske centrum «Sociosféra–CZ», 2014. – P. 50–53.

31. Королева В. В. Комунікативно-прагматичні аномалії в п'єсі В. Кожелянка і В. Сердюка «Лізикава» // Мова і культура. – Київ : ВД Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 17. – Т. VII (175). – С. 146–151.

32. Королева В. В. Прагматика заголовка сучасної української драми // Вісник Житомирськ. держ. ун-ту ім. Івана Франка. Серія «Філологічні науки». – Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2015. – Вип. 3 (81). –

С. 24–28.

33. Корольова В. В. Специфіка реалізації комунікативного кодексу в персонажній комунікації // Дослідження з лексикології і граматики української мови. – Дніпропетровськ : Видавець Біла К. О., 2016. – Вип. 17. – С. 135–143.

34. Космеда Т. А., Карпенко Н. А., Осіпова Т. Ф. Гендерна лінгвістика в Україні: історія, теоретичні засади, дискурсивна практика. – Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди ; Дрогобич : Коло, 2014б. – 472 с.

162. Кукушкина О. В. Речевые неудачи как продукт речемыслительной деятельности [Електронний ресурс] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 «Русский язык». – М., 1998. – URL: [http://www.philol.msu.ru/~humlang/articles/ref\\_oka.htm](http://www.philol.msu.ru/~humlang/articles/ref_oka.htm) (дата звернення: 20.11.2015).

35. Ларина Т. В. Категория вежливости и стиль коммуникации. – Москва : Языки славянских культур, 2009. – 507 с.

36. Леонтьев А. А. Язык, речь, речевая деятельность. – Москва : Просвещение, 1989. – 248 с.

37. Лисак Л., Болкова О. Соціальний діалект студентства технічного вишу: концептосфери, соціально-психологічні функції та джерела поповнення // Лінгвістичні студії : зб. наук. пр. – Донецьк : ДонНУ, 2012. – Вип. 25. – С. 188–195.

38. Литовченко В. Н. Структуры речевого этикета в современном украинском языке : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.02 «Языки народов СССР». – Киев, 1989. – 21 с.

39. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с.

40. Масенко Л. Суржик: між мовою і язиком. – Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2011. – 135 с.

41. Матвеева Г. Г., Ленец А. В., Петрова Е. И. Основы прагмалингвистики. – Москва : ФЛИНТА ; Наука, 2014. – 232 с.

42. Миронюк О. М. Історія українського мовного етикету (засоби



вираження ввічливості): автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 1993. – 22 с.

43. Мурашко О. Збірки сучасної української драматургії. Чекають? Шукати... Читати! [Електронний ресурс]. – URL: <http://ivaschenkodrama.livejournal.com/14373.html> (дата звернення: 28.08.2013).

44. Наер В. Л. Об одном аспекте языковой специфики массовой коммуникации // Сборник науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца. – 1980. – Вып. 151. – С. 82–91.

45. Николина Н. А. Филологический анализ текста. – Москва : Академия, 2003. – 256 с.

46. Орбан-Лембрик Л. Е. Соціальна психологія : у 2 кн. – Кн. 1. Соціальна психологія особистості і спілкування. – Чернівці : Книги-XXI, 2010. – 464 с.

47. Печко Н. М. Лінгвокогнітивні та дискурсні аспекти непорозуміння як типу інтерпретації (на матеріалі англійського діалогічного мовлення) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Львів, 2011. – 20 с.

48. Плющ Н. П. Формули ввічливості в системі українського мовного етикету // Українська мова і сучасність. – Київ : НМК ВО, 1991. – С. 90–98.

49. Пономаренко О. А. Жанрова організація мовленнєвого спілкування лікаря і пацієнта (на матеріалі художніх творів письменників-лікарів) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.02 «Російська мова». – Сімферополь, 2014. – 40 с.

50. Почепинська С. М. Комунікативні невдачі та засоби їх корегування в художньому діалозі (на матеріалі англійської мови) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Одеса, 2009. – 19 с.

51. Почепцов Г. Г. Прагматический аспект изучения предложения // Иностранные языки в школе. – 1975. – № 6. – С. 15–25.

52. Радевич-Винницький Я. Етикет і культура спілкування. – Київ :

Знання, 2006. – 291 с.

53. Ратмайр Р. Прагматика извинения. Сравнительное исследование на материале русского языка и русской культуры. – Москва : Языки славянской культуры, 2003. – 272 с.

54. Руда О. Г. Комунікативні девіації в умовах українсько-російського білінгвізму : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». – Київ, 2007. – 20 с.

55. Руда О. Двомовність засобів масової комунікації в оцінках майбутніх журналістів // Українська мова. – 2014. – № 3 (51). – С. 84–92.

56. Селиванова Е. Коммуникативный шум: к постановке проблемы // Вісник Черкаськ. ун-ту. Серія «Філологічні науки». – 2000. – Вип. 15. – С. 3–10.

57. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.

58. Семененко Л. П. Аспекты лингвистической теории монолога. – Москва : Моск. гос. лингв. ун-т, 1996. – 324 с.

59. Славова Л. Л. Типология коммуникативных неудач (на материале современной английской речи) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». – К., 2000. – 19 с.

60. Соколова С. Основні типи мовної поведінки киян // Українська мова. – 2013. – № 2 (46). – С. 38–55.

61. Соколовська С. В. Історія становлення лінгвістичної прагматики в зарубіжній і вітчизняній науці // Studia philologica. – 2012. – Вип. 1. – С. 101–107.

62. Солощук Л. В. Вербальні і невербальні компоненти комунікації в англomовному дискурсі. – Харків : Константа, 2006. – 298 с.

63. Стахів М. Комунікативні девіації в педагогічному спілкуванні та шляхи їх усунення // Обрії. – 2014. – № 2 (39). – С. 76–79.

64. Стельмахович М. Г. Українська родинна педагогіка. – Київ : ІСДО, 1996. – 288 с.

65. Стернин И. А. Теоретические и прикладные проблемы языкознания [Электронный ресурс]. – Москва : Директ-медиа, 2015. – 1077 с. – URL: <http://www.islu.ru/ru/sherstyanykh-iv-teoriya-rechevykh-zhanro> (дата звернення: 20.11.2015).

66. Телеки М. М., Шинкарук В. Д. Соціальні категорії модусу в текстах епістолярного жанру. – Київ ; Миколаїв : МДГУ, 2007. – 176 с.

67. Ткачук-Мірошниченко О. Є. Імплікація в рекламному дискурсі (на матеріалі англomовної комерційної реклами) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Київ, 2001. – 18 с.

68. Тураева З. Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика). – Москва : Просвещение, 1986. – 127 с.

69. Ущина В. А. Соціолінгвістична категорія доміантності та її реалізація в англomовному політичному дискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». – Київ, 2003. – 20 с.

70. Формановская Н. П. Коммуникативно-прагматические аспекты единиц общения. – Москва : Ин-т русского языка, 1998. – 291 с.

71. Хентшель Г., Тараненко О. О. Мовний ландшафт центральної України: українська мова, російська мова, «суржик» (уживання – мовна компетенція – національне позиціонування) // Мовознавство. – 2015. – № 4. – С. 3–25.

72. Целякова О. М. Духовність і ціннісні орієнтації студентської молоді України в трансформаційному суспільстві [Електронний ресурс] // Гуманітарний вісник ЗДІА. – 2009. – Вип. 38. – Режим доступу: [http://zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK\\_38\\_22.pdf](http://zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK_38_22.pdf).

73. Чумак В. В., Афанасьєва О. С. Семантичні девіації в українських нормативно-правових текстах // Мовознавство. – 2009. – № 2. – С. 61–68.

74. Шабат-Савка С. Категорія комунікативної інтенції в українській мові. – Чернівці : ВД «Букрек», 2014. – 412 с.

75. Шаховский В. И. Языковая личность в лингвистике эмоций // Языковая личность: проблемы семантики и прагматики. – Волгоград :

Перемена, 1997. – С. 3–10.

76. Шерстяных И. В. Теория речевых жанров [Электронный ресурс]. – Москва : Флинта, 2013. – URL: <http://www.islu.ru/ru/sherstyanykh-iv-teoriya-rechevykh-zhanrov> (дата звернення: 17.10.2014).

77. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация. – Санкт-Петербург : ООО «Книжный дом», 2007. – 472 с.

78. Яшенкова О. В. Основы теорії мовної комунікації. – Київ : ВЦ «Академія», 2010. – 312 с.

79. Brown P., Levinson S. Politeness: some Universals in Language Usage. – Cambridge : Cambridge University Press, 1987. – 332 p.

80. Goffman E. On Face Work // Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behaviour. – London : Anchor Books, 1972. – P. 5–45.

81. Korolova V. Modern Ukrainian drama: rapport author and reader (based on sociolinguistic survey) // Eureka: Social and Humanities : scientific journal. – Tallinn : Eesti Harju maakond, 2017. – № 1. – P. 56–64.

82. Lakoff G. Categories and cognitive models // Berkeley cognitive science report. – Berkeley : Institute for Human Learning, 1982. – № 2. – P. 139–194.

83. Leech G. N. Principles of Pragmatics. – London ; New York : Longman, 1983. – 250 p.

84. Mustajoki A. A speaker-oriented multidimensional approach to risks and causes of miscommunication // Language and Dialogue. – 2012. – Vol. 2. – P. 216–243.

85. Wunderlich D. Studien zur Sprechakttheorie. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1976. – 416 s.

## ВИСНОВКИ

Для сучасних наукових розвідок властива актуальність комунікативної парадигми лінгвістичного аналізу. У цьому разі затребуваними стають дослідження, які тлумачать текст як комплексне явище, що демонструє результат комунікативної діяльності індивіда. Диференціюючи поняття «драматургійний текст» і «драматургійний дискурс» за опозиційними параметрами «продукт – процес», пропонуємо такі їхні дефініції:

**Драматургійний дискурс** – це комунікативна діяльність автора під час створення й читача під час сприйняття мовленнєвого продукту (тексту), що враховує контекст об'єктивної реальності.

**Драматургійний текст** – це текст художнього твору, вибудованого за законами драматичного роду літератури, який є наслідком комунікативної діяльності автора й читача.

Драматургійний текст передбачає реальну й фіктивну комунікації. Суть реальної полягає в безпосередньому спілкуванні автора із читачем, фіктивна демонструє комунікацію між учасниками зображених у творі подій. Специфіка драматургійного тексту виявлена в особливому структуруванні цих комунікацій у тексті п'єси, що посилює його процесуальність і дискурсивність. Своєрідність мовної організації драматургійного твору зумовлює специфіку реалізації таких дискурсивних категорій, як цілісність, зв'язність, членованість, адресатність, інтерпретованість. Спрямування драматургійного твору на створення театрального видовища та його подвійна адресація дає змогу виокремити в межах драматургійного дискурсу його специфічні категорії театральності й поліфонічності.

Драматургійний дискурс – це діяльність адресанта й адресата, реалізована через текст, структурно членований на два рівні: зовнішню й внутрішню комунікацію. Чітке відмежування позиції драматурга у сферу паратексту, що завжди має визначену позицію в тексті п'єси, уможливорює виокремлення прямої комунікативної партії автора в межах зовнішньої

комунікації драматурга із читачем. Персонажна взаємодія репрезентує внутрішню комунікацію, виражену в драматургійних формах мовлення (дилогі, монологі, полілогі) й репрезентовану в численних мовленнєвих актах. У межах зовнішньої комунікації авторська діяльність кінцева (її результатом є текст п'єси), а діяльність читача безмежна. Читач безпосередньо задіяний у внутрішню комунікацію як «бездіяльний свідок». Структура драматургійного дискурсу – це ієрархічний ланцюг одиниць різних рівнів, до яких належать комунікативна подія – комунікативний модуль – мовленнєвий хід – мовленнєвий акт.

Комунікативну систему сучасного українського драматургійного дискурсу визначено специфікою, зумовленою низкою чинників: трансформацією драматичного часопростору, зняттям всіляких табу, розмаїттям персонажів, жанровим експериментом, ігровою стихією.

Два комунікативні рівні драматургійного дискурсу й загальна авторська інтенція визначають диференціацію комунікативних стратегій учасників сучасного українського драматургійного дискурсу. На зовнішньому або внутрішньому рівнях комунікації драматург обирає оптимальні комунікативні стратегії, що сприяють досягненню художніх цілей. Паратекстова зона драматургійного тексту забезпечує реалізацію авторських стратегій і тактик.

Одним із засобів утілення комунікативних стратегій драматурга є заголовки, що являє собою об'єднане з текстом «мовленнєве рівняння». Успішність декодування читачем закладених у назві п'єси смислів залежить від правильності вибору автором тієї чи тієї комунікативної тактики. Різноманіття виконуваних заголовками функцій (номінативна, комунікативна, делімітативна, експресивна, графічно-видільна, атрактивна) доводить значущість цього компонента авторської комунікативної партії. Назви сучасних українських п'єс структурно виражені заголовками-словосполученнями, заголовками-реченнями, однослівними назвами, заголовками-словоз'єднаннями, подвійними назвами. У змістовій

класифікації заголовків виокремлено сім груп, поданих за спадною частотністю (назви, що зазначають ту чи ту подію в п'єсі; епатажні заголовки; заголовки, пов'язані з місцем дії; назви, що вказують на значущі для сюжету п'єси конкретний предмет чи явище; назви, що подають будь-яку характеристику героїв; заголовки, що містять антропоніми; заголовки, що визначають час дії в п'єсі).

Потужним засобом діалогу автора із читачем є жанровизначальний підзаголовок. За застосовуваними тактиками класифікуємо підзаголовки на шість груп: традиційні, традиційні з оригінальним конкретизатором, застарілі, контамінаційні, авторські й підзаголовки-суперечності.

Роль переліку дійових осіб у безпосередньому діалозі автора із читачем полягає у вербалізації тактик створення суперечностей, епатажу й прогнозування. Структурна й інформативна різноплановість досліджених списків персонажів уможлиблює їхню класифікацію на мінімізовані, лаконічні й деталізовані.

Значущим складником комунікативної партії автора є ремарки, що за комунікативним спрямуванням бувають діалогізованими (репрезентативами й дескриптивами) та монологізованими (непоширеними, поширеними та белетризованими). Белетризовані ремарки безпосередньо орієнтовані на читача, що ускладнює їхню синтаксичну структуру, демонструючи авторську комунікативну стратегію сугестії. Сучасні українські п'єси унаочнюють подекуди мінімізацію ремарок або їхню відсутність загалом. Ремарки почасти вербалізують експліцитний вплив автора на режисера, що увиразнює подвійну адресацію драматургійного дискурсу.

Специфіка епіграфа як засобу зовнішньої комунікації драми полягає в реалізації в ньому тактики прогнозування. Епіграф завжди виконує інформативну функцію й містить суб'єктивну інформацію щодо автора п'єси. Засобами авторської комунікативної партії в сучасних п'єсах постають також присвята, що репрезентує авторську стратегію побудови власного іміджу; пролог й епілог як реалізатори тактик залучення до драматургічного задуму й

драматургійного дійства; постскриптом й авторський псевдонім.

Використання драматургом тих чи тих складників діалогу із читачем моделює комунікативну партію сучасних українських драматургів як мінімізовану, стандартну, розгорнуту чи максимізовану. Зазначені компоненти зовнішньої комунікації безпосередньо використані в реалізації драматургом основної комунікативної стратегії сугестії й допоміжних прагматичної (формування емоційного настрою, естетичної уваги, самопрезентація), діалогової (контроль над темою й ініціативою) і риторичної (привертання уваги), а також відповідних тактик: опертя на факт, інтригування, посилення на авторитет, патетизації, епатажу, створення суперечностей, авторського авторитету, виходу за межі канону, прогнозування, інтимізації, залучення до драматургійного дійства, загравання.

Систему адресації паратекстових елементів драматургійного тексту становлять читач / глядач і постановник п'єси. Найяскравішими прикладами подвійної адресації є сетинги як різновиди ремарок, що впливають на успішність утілення авторського задуму, компенсуючи відсутність інформації щодо умов внутрішнього спілкування персонажів. Нівелювання адресації постановникові викликає ускладнення синтаксичної організації ремарок, у яких подекуди фіксуємо експліцитне залучення читача до театрального дійства.

Діалог драматурга із читачем мотивований родовою специфікою драми, що унеможлиблює пряме виявлення авторської позиції в тексті й посилює важливість фантазії в читача драми, який має відтворити відсутні елементи в тексті. Без уміння читача уявити драматургійну дію комунікація заздалегідь приречена бути неуспішною. Читач драми як учасник зовнішньої комунікації реалізує такі стратегії: інтерпретації, вербалізовану тактиками гіпотетичної інтерпретації, емпатії, побудови уявного світу, пошуку істинного смислу, вибору тональності сприйняття твору, відторгнення; накопичення знань, відбиту в тактиці співвіднесення отриманої інформації



з власними знаннями; сугестії. Потенційні читачі сучасної драми (залежно від рівня розвиненості структури мовної особистості й комунікативних інтенцій) належать до трьох типів: спонтанного (має низький ступінь мотиваційної фази й володіє найнижчим вербально-семантичного рівнем структури мовної особистості), програмованого (має лінгвокогнітивним рівнем структурної організації мовної особистості) та мотивованого читача (має найвищий (прагматичний) рівень мотиваційної фази).

Внутрішня комунікація сучасного українського драматургічного дискурсу віддзеркалює вичерпну різнотипну картину наявних в українському суспільстві мовних особистостей, які відбивають новітні процеси мовної реформації, зокрема активне запозичення іншомовної лексики, уживання жаргонних, суржикових елементів, використання брутальних виразів, актуалізацію лінгвокреативності.

Дійові особи сучасних п'єс – це мовні особистості різних типів за мовною поведінкою (конфліктний, центрований й кооперативний) та рівнем мовної компетенції (сильний і слабкий). Загальний рівень мовної особистості персонажа визначають наявність фонетичних дефектів мовлення й акценту, використання слів-паразитів, імітація мовлення нетверезої людини, уживання територіальних і соціальних діалектів, використання суржику й інвективної лексики.

Серед явищ, характерних для мовлення персонажів сучасних п'єс, виокремлюємо мовний меланж і мовну гру. Уживання дійовими особами сучасних п'єс мовного меланжу зумовлене екстралінгвальними чинниками, загальним процесом глобалізації, а також бажанням драматургів інтелектуалізувати й увиразнити мовлення героїв. Мовна гра в персонажному спілкуванні засвідчує творче ставлення дійових осіб до мовлення й сприяє індивідуалізації мовної особистості.

Мовна особистість героїнь моноп'єс як представниць модельної мовної особистості – це соціальний тип «сучасної інтелектуалки», для якої характерні креативність, ерудованість, налаштування на мовну гру, здатність

свідомо використовувати різні соціолекти у власних комунікативних цілях.

Структурною основою внутрішньої комунікації є діалог як форма мовлення, що передає спілкування двох і більше дійових осіб, і є певною моделлю розмовного мовлення, що відбиває сучасні мовні процеси й некодифіковані особливості усного спілкування. У драматургійному діалозі специфічно реалізовані категорії спонтанності, образності, адресатності та інформативності. Комунікативно-прагматичну структуру драматургійного діалогу, членованого на репліки, визначає комунікативний модуль (фрагмент художнього діалогу, якому властива відносна комунікативна самостійність), складений з відповідних комунікативних ходів (блок інтерактивної програми комунікантів, обмежений висловленням, реплікою одного з комунікантів), що здебільшого накладаються на мовленнєвий акт – висловлення, що породжене й вимовлене з певною метою й спричинене певним мотивом.

Досліджений матеріал уможлиблює класифікацію наявних драматургійних діалогів на гармонійні й дисгармонійні. Гармонійні діалоги характеризує збіг інтенцій спілкувальників, взаємне зацікавлення темою діалогу, адекватна поведінка, досягнення позитивного результату в спілкуванні. У межах гармонійного діалогу можлива конкретизація на унісонні, доміантні й суперечні типи. Дисгармонійні діалоги визначає незбалансованість комунікативних інтенцій спілкувальників, наявність негативної тональності мовлення, вербалізація негативних інтенцій, відсутність ефективного результату спілкування. Серед дисгармонійних діалогів персонажної комунікації виокремлюємо антагоністичний, доміантний, завуальований і паралельний типи.

Особливою драматургійною формою спілкування є монолог як розгорнуте мовлення персонажа, характеризоване високим ступенем самостійності висловлення, що уможлиблює трансформацію конкретної комунікативної ситуації суб'єктом мовлення через послаблення його адресації. У сучасному драматургійному дискурсі використано персональний / надперсональний та усамітнений / звернений монологи.

Монолог постає єдиною одиницею монодрами, що має специфічне адресування в комунікації. Типологію адресатів внутрішньої комунікації монодрами унаочнюють власне адресат, автоадресат, опосередкований і віддалений адресат, квазіадресат, метаадресат. Поява останнього спричинює руйнацію «четвертої стіни» й розмиває межі між внутрішньою й зовнішньою драматургією комунікацією. Ремарковий фонд монодрами кількісно поступається мовленню персонажів на відміну від традиційної п'єси, де чітко вибудована тенденція до зрівняння авторської комунікативної партії та персонажних діалогів.

У межах внутрішньої комунікації виокремлюємо трилог як форму мовленнєвого спілкування трьох комунікантів, складену щонайменше із двох (за умови наявності третього комуніканта, який мовчить) або трьох реплік, пов'язаних лексично, граматично й комунікативно. Між репліками трилогічної комунікації, крім ланцюжкового зв'язку, що відбиває почергову зміну реплік і характеризує діалог, наявні моделі, які демонструють кооперацію двох мовленнєвих ходів в один.

Полілог – це самостійна форма персонажної комунікації, для якої характерні такі особливості: різноманіття комунікативних ролей, непередбачуваність у чергуванні реплік, змога обміркування комунікантом власної репліки. Серед комунікативних типів полілогічної комунікації виокремлюємо полілог-реплікацію, полілог-ротацію і полілог-блок.

Дійові особи як учасники внутрішньої комунікації реалізують кооперативні й конфронтаційні стратегії, яким відповідає низка тактик, зокрема: зацікавлення, підтримування, позитивної оцінки, інформування, похвали, згоди, поради, прохання, піклування, образи, іронії, критики, знущання, провокації, погрози, відмови, тиску, вимоги, докору, обурення.

У прагматичному аспекті внутрішня комунікація – це простір для врахування комунікативного принципу ввічливості чи нехтування ним, який тлумачимо як комплекс правил, норм поведінки, спрямованих на запобігання конфліктним ситуаціям. Такий стратегічний принцип реалізовано

персонажами за допомогою різних максим, зокрема: максими такту, великодушності, схвалення, скромності, згоди, симпатії. Порухення принципу ввічливості зумовлене тенденцією до напруження й дискомфорту внутрішньої комунікації драматургічного дискурсу, а також зростанням загального рівня агресивності сучасного суспільства. Тривале дотримання максим увічливості дійовими особами суперечить як родовим законам драми, так і побутовому усному спілкуванню загалом, воно зумовлене симетричністю комунікативних ролей персонажів п'єс. Несиметричність спілкування, що полягає в наявності в одного з партнерів комунікативної влади внаслідок соціальної, вікової чи інтелектуальної переваги, спричинює порушення принципу ввічливості в діалогах драматургічних героїв. Ступінь дотримання максим увічливості уможливорює типологію комунікативних ситуацій на абсолютно успішну, частково успішну, частково неуспішну, конфліктну неуспішну.

Комунікація дійових осіб сучасних українських п'єс нерідко демонструє непорозуміння, які спричинюють комунікативні девіації як маркери неефективного спілкування, що викликає порушення мовленнєвої взаємодії, негативну емоційну реакцію принаймні одного з партнерів, унаслідок чого спілкувальники не досягають загалом комунікативної мети або досягають її через ускладнення. Усі наявні комунікативні девіації поділяємо на характерологічні, зумовлені біолого-фізіологічними, психологічними, соціальними й етнічними ознаками комунікантів, та ситуативні, причиною появи яких є неправильне розуміння комунікативних намірів партнера.

Заголовок, для якого найрелевантнішим є інформаційне й емоційне наповнення, постає показником прагматичної природи тексту. Прагматика заголовка мотивована трьома чинниками: автоцентричністю (відбиттям авторського світобачення), антропоцентричністю (спрямуванням на читача, урахуванням його фонових знань й естетичних смаків), проспективністю (зв'язком з наступним текстом п'єси).

Для з'ясування прагматичної настанови діалогу автора із читачем було проведено соціолінгвістичне опитування, за результатами якого виявлено реакцію потенційних читачів на запропоновані назви сучасних українських п'єс, типові прогнозування щодо змісту драматургійних творів й інтерес до прочитання лише за заголовком. Таке дослідження довело, що вступні паратекстові елементи сучасних п'єс формують подальшу комунікацію автора із читачем, забезпечують останнього певним набором очікувань від читання власне драматургійного тексту.

Отже, сучасний український драматургійний дискурс – це складна комунікативна взаємодія автора й читача, опосередкована текстом, у межах якого поєднані внутрішній і зовнішній рівні комунікації. Драматург, виформовуючи ці рівні, застосовує в тексті найвдаліші, на його думку, комунікативні стратегії й тактики, на вибір яких впливає чинник адресата – потенційного читача.

Перспективи подальших досліджень убачаємо у вивченні сучасної української драматургії в когнітивному й етнолінгвістичному аспектах, у виявленні гендерної специфіки реалізації комунікативних стратегій і тактик учасниками драматургійної комунікації, у порівняльному аналізі комунікативної взаємодії автора й читача материкової та діаспорної драми.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 13 сучасних українських п'єс / упорядн. Н. Козачук. – Київ : Преса України, 2013. – 576 с.
2. Авансцена : інформ. зб. сучасної укр. драматургії / упорядн. Я. Верещак та ін. – Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. – 135 с.
3. Ар'є П. Баба Прися та інші герої. – Брустури : Дискурсус, 2015. – 275 с.
4. Ар'є П. Кольори : п'єса на дві дії [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/koljory-pavlo-are> (дата звернення: 03.10.2013).
5. Артеменко О. Гра в дорослих // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2012. – № 3. – С. 142–145.
6. Артеменко О. Пасха [Електронний ресурс]. – URL: [http://ukrdrama.at.ua/load/oksana\\_artemenko\\_paskha\\_radiop\\_39\\_esa/3-1-0-21](http://ukrdrama.at.ua/load/oksana_artemenko_paskha_radiop_39_esa/3-1-0-21) (дата звернення: 04.10.2013).
7. Балабко О. З Ніщци до Мужена: від Башкирцевої до Винниченка : есеї, п'єса. – Київ : Факт, 2007. – 192 с.
8. Безп'ятчук Г. Некласична людина : п'єса // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2014. – № 1. – С. 38–51.
9. Березіна Д. Паперові фрегати : мелодрама // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2012. – № 10. – С. 92–124.
10. Блехман М. Моцарт і Сальєрі [Електронний ресурс]. – URL: <http://ukrainka.org.ua/node/4895> (дата звернення: 03.10.2013).
11. Бондаренко Н. Хризантема кольору неба // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2013. – № 4–6. – С. 122–132.
12. Брама С. Свиняча печінка [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/vynjacha-pechinka-ashko-rama> (дата звернення: 19.10.2013).
13. Вакула М. Сонні пігулки // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2015. – № 7. – С. 16–27.

14. Верещак Я. 144000 : п'єси-фентезі. – Київ : Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса, 2008. – 344 с.
15. Верещак Я. Хованка // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2009. – № 8. – С. 131–137.
16. Верещак Я. Чудо // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2013. – № 7–9. – С. 114–135.
17. Вишневський А. Клаптикова порода [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.kurbas.org.ua/dramlab/vyshnevskiy/klaptykova> (дата звернення: 03.10.2013).
18. Гаврош О. Люб'язніший приятель // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2010. – № 5. – С. 79–109.
19. Герасимчук В. В облозі саламандр : п'єса // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2014. – № 5. – С. 84–97.
20. Герасимчук В. Кохані Бетховена і коханки Паганіні [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.kurbas.org.ua/dramlab/gerasymchuk/tsykuta> (дата звернення: 04.10.2013).
21. Герасимчук В. Поет і король, або Кончина Мольєра : драма на дві дії // Вітчизна : літературно-художній та громадсько-політичний журнал письменників України. – 2002. – № 5–6. – С. 81–112.
22. Герасимчук В. Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2002. – № 11–12. – С. 117–134.
23. Герасимчук В. Цикута для Сократа : драма на дві дії [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.kurbas.org.ua/dramlab/gerasymchuk/tsykuta> (дата звернення: 04.10.2013).
24. Гончаров О. Мерседес в шоколаді // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2013. – № 3. – С. 94–103.
25. Горбик Р. Центр : п'єса на одну дію [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/tsentr-romana-gorbyka> (дата звернення: 03.07.2014).
26. Гуменний Д. Село. Еволюція (8-й поверх) [Електронний ресурс]. –

URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/selo-evoljutsija-8-jpoverx-nadsja-dengumennuj> (дата звернення: 03.07.2014).

27. Гургула І. Крісло (Гедоністика творчості) // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2006. – № 9–10. – С. 96–109.

28. Денисенко О. Травень-вересень : комедія // Кур'єр Кривбасу : український літературний журнал. – № 192. – Листопад 2005. – С. 128–203.

29. Денисенко О. Оксана : хроніка // Кур'єр Кривбасу : український літературний журнал. – № 148. – Березень 2002. – С. 139–153.

30. Діброва В. Довкола столу : п'єси. – Київ : Факт, 2005. – 296 с.

31. Дмитренко Д. Кум-мірошник, або Сатана у бочці // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2009. – № 8. – С. 64–72.

32. Долуханов Г. Один, або Будинок – під знос // Березіль : літературно-художній та громадсько-політичний журнал. – 2011. – № 1–2. – С. 146–157.

33. Доляк Н. Гастарбайтерські сезони // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2012. – № 1. – С. 94–128.

34. Доляк Н. Сім щасть Марусі // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2012. – № 12. – С. 94–117.

35. Драбина Л. Краще з'їсти кирпичину [Електронний ресурс]. – URL: <http://litforum.com.ua/index.php?r=11&a=2247> (дата звернення: 03.10.2013).

36. Драма. UA / упорядн. О. Дудко. – Львів : Видавець Позднякова А. Ю., 2013. – 284 с.

37. Дроздовський О. Батяри, брати батяри [Електронний ресурс]. – URL: [http://ukrdrama.at.ua/load/oleksij\\_drozdo\\_vskij\\_batjari\\_brati\\_batjari/3-1-0-24](http://ukrdrama.at.ua/load/oleksij_drozdo_vskij_batjari_brati_batjari/3-1-0-24) (дата звернення: 03.10.2013).

38. Дроздовський О. Ското-хутір : п'єса на дві дії за мотивами притчі Дж. Орвела [Електронний ресурс]. URL: [http://dramaturg.org.ua/oleksij-drozдовskyj-napysav-pjesu-skoto-hutir-za-motyvamy-prytchi-dzh-orvella/#.W1cWL1ig\\_IU](http://dramaturg.org.ua/oleksij-drozдовskyj-napysav-pjesu-skoto-hutir-za-motyvamy-prytchi-dzh-orvella/#.W1cWL1ig_IU) (дата звернення: 03.10.2013).

39. Ірванець О. Лускунчик-2004 : п'єси, вірші. – Київ : Факт, 2005. –



208 с.

40. Канівець В. Поет і княжна : драми, комедії. – Київ : КМЦ «Поезія», 2003. – 496 с.

41. Киценко Т. Три Ніцше [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/trynitsshe-tetjana-kytsenko> (дата звернення: 04.07.2014).

42. Клименко О. Двоє обабіч «Мерседеса» // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2009. – № 2. – С. 94–111.

43. Ковалик Н. Тріумфальна жінка // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2009. – № 5. – С. 99–134.

44. Коваль І. Лев і Левиця. Маринований аристократ : п'єси. – Київ : Факт, 2005. – 184 с.

45. Кожелянко В., Сердюк В. Пластиліновий метал : п'єса в 5-ти діях [Електронний ресурс]. – URL: <http://litforum.com.ua /index.php?r=11&a=2252> (дата звернення: 03.10.2013).

46. Кокуца І. Вибрані п'єси та оповідання. – Київ : ТОВ УВПК «ЕксОб», 2007. – 184 с.

47. Колесник Б. Після післязавтра : драма в чотирьох діях // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2013. – № 1–3. – С. 120–127.

48. Кононенко Є. Мужчина за викликом : п'єса на одну дію // Березіль : літературно-художній та громадсько-політичний журнал. – 2007. – № 5–6. – С. 127–150.

49. Коронація слова : збірка п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років. – Київ : Нора-Друк, 2008. – 440 с.

50. Косодій А. Захопи мені облдержадміністрацію : п'єса у трьох діях [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ ukrdrama/---nastasij-osodij> (дата звернення: 04.07.2014).

51. Косодій А. Коники у високій траві : п'єса у трьох діях [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/----nastasij-osodij> (дата звернення: 04.07.2014).

52. Костецький І. Летіція // Кур'єр Кривбасу : український літературний журнал. – № 139. – Червень 2001. – С. 138–170.
53. Кухарук Р. Портрет : п'єси. – Київ : Український клуб, 2008. – 101 с.
54. Легка Г. Газовий котел у кредит : п'єса на три картини // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2011. – № 12. – С. 104–109.
55. Легка Г. Молодий режисер [Електронний ресурс]. – URL: <http://litforum.com.ua/index.php?r=11&a=3616> (дата звернення: 04.10.2013).
56. Легка Г. Московський час [Електронний ресурс]. – URL: <http://litforum.com.ua/index.php?r=11&a=3616> (дата звернення: 04.10.2013).
57. Легка Г. Порнографія [Електронний ресурс]. – URL: [http://ukrdrama.at.ua/load/ganna\\_legka\\_quot\\_pornografija\\_quot/4-1-0-14](http://ukrdrama.at.ua/load/ganna_legka_quot_pornografija_quot/4-1-0-14) (дата звернення: 04.10.2013).
58. Лишега О. Друже Лі Бо, брате Ду Фу. – Львів : Піраміда, 2010. – 148 с.
59. Лютенко Н. Панда // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2014. – № 9–12. – С. 124–139.
60. М. Абонемент № 7. Інша сестра [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/abonement-7-insha-sestra-dramaturga-m> (дата звернення: 04.07.2014).
61. Маковій В. Буна : драма на три дії [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/buna-vira-makovij> (дата звернення: 03.10.2013).
62. Маковій В. Перед Великоднем : драма [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/ered-velykodnem-iry-akovij> (дата звернення: 03.10.2013).
63. Марченко І. Музей нашої пам'яті : комедія на 2 дії // Березіль : літературно-художній та громадсько-політичний журнал. – 2008. – № 7–8. – С. 116–163.
64. Махно В. Coney Island // Кур'єр Кривбасу : український літературний журнал. – № 214–215. – Вересень–жовтень 2007. – С. 126–138.
65. Мацюпа О. Двійники [Електронний ресурс]. – URL:

<http://teatre.com.ua/ukrdrama/-li> (дата звернення: 04.07.2014).

66. Мацюпа О. Дорога до моря (Ностальгія за мрією) : мультимедіа для театру // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2011. – № 7. – С. 112–129.

67. Мацюпа О. Микола купує дім [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/ykola-kupue-dim-lgy-atsjuru> (дата звернення: 04.07.2014).

68. Мельничук Б. Двоє під ковдрою : романтична комедія // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2012. – № 2. – С. 110–117.

69. Мельничук Б. Хто дзвонить у двері? : катавасія в стилі абсурду // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2011. – № 4. – С. 115–127.

70. Миколайчук-Низовець О. Дикий мед у Рік Чорного півня : моноп'єса // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2009. – № 8. – С. 94–99.

71. Мінгальов О. Мунк : містерія-драма у чотирьох діях // Березіль : літературно-художній та громадсько-політичний журнал. – 2010. – № 7–8. – С. 111–134.

72. Млоян А. Сімейні люди [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/simejni-ljudy-artur-mlojan> (дата звернення: 04.07.2014).

73. Наумов А. Надто ранений звір [Електронний ресурс]. – URL: <http://dramaturg.org.ua/песа-надто-ранений-звір-сучасного-ук/#axzz4Wlba8NF> (дата звернення: 04.07.2014).

74. Неждана Неда. Провокація іншості : п'єси. – Київ : Укр. письменник, 2008. – 277 с.

75. Нікітюк М. Дачі [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/dachi-marysi-nikitjuk> (дата звернення: 15.01.2014).

76. Новицька С. Приборкання непокірливої [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.kurbas.org.ua/dramlab/novytska /pryborkannia> (дата звернення:

15.01.2014).

77. Павленко М. Сімейна вечеря : радіоп'єса // Березіль : літературно-художній та громадсько-політичний журнал. – 2008. – № 3–4. – С. 127–141.

78. Пачовський В. Bitches Brew (Не буде вам всім спокою!) [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/nebude-vamvsim-spoiku-vasylja-pachovskogo> (дата звернення: 15.01.2014).

79. Пенькова К. Вдома в Україні [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/vdoma-vukrajni-kateryny-penkovej> (дата звернення: 15.01.2014).

80. Пишна Л. Сестри [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/ykola-kurue-dim-lgy-atsjuru> (дата звернення: 15.01.2014).

81. Пікіна В. Бісові круги [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/bisovi-krugy-valentyuny-pikinoj> (дата звернення: 15.01.2014).

82. Подерв'янський Л. Герой нашого часу : повне зібрання п'єс. – Харків : Фоліо, 2015. – 377 с.

83. Потойбіч паузи : альманах молодих письменників столиці. – Київ : Фенікс, 2005. – 512 с.

84. Пушкаренко В. Вакансія // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2011. – № 5–6. – С. 154–165.

85. Рут Т. Коти та собаки // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2011. – № 11. – С. 104–125.

86. Сердюк В. День пригод, або 32 червня // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2009. – № 4. – С. 121–137.

87. Сердюк В. Розібрати М.\*\* на запчастини [Електронний ресурс]. – URL: <http://litforum.com.ua/index.php?r=11&a=2256> (дата звернення: 15.01.2014).

88. Симчич Н. Хата, або Кінець епохи вишневих садів : трагікомедія // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2012. – № 7. – С. 92–108.

89. Соколян М. Кумарі : моноп'єса // Дніпро : читацький літературно-

художній журнал. – 2012. – № 5. – С. 105–114.

90. Соколян М. Реторта // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2011. – № 9. – С. 118–135.

91. Солов'єнко К. Екстреміст [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/ekstremist-solovenko-kostjantyn> (дата звернення: 15.01.2014).

92. Солов'єнко К. Українські етюди // Березіль : літературно-художній та громадсько-політичний журнал. – 2011. – № 3–4. – С. 151–155.

93. Солов'єнко К. Що вам до вподоби? : оптимістична п'єса // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2011. – № 8. – С. 114–123.

94. Страйк ілюзій : антологія сучасної української драматургії / упорядн. Н. Мірошніченко. – Київ : Вид-во Соломії Павличко, 2004. – 370 с.

95. Сучасна українська драматургія : альманах / упорядн. В. Герасимчук. – Київ : Укр. письменник, 2005. – Вип. 1. – 171 с.

96. Сучасна українська драматургія : альманах / упорядн. В. Фольварочний. – Київ : Укр. письменник, 2006. – Вип. 2. – 256 с.

97. Сучасна українська драматургія : альманах / упорядн. Неда Неждана. – Київ : Укр. письменник, 2006. – Вип. 3. – 272 с.

98. Сучасна українська драматургія : альманах / упорядн. Я. М. Верещак. – Київ : Фенікс, 2007. – Вип. 4. – 344 с.

99. Таїна буття : біографічна драма : антологія / упорядн. Відділ драматургічних проєктів НЦТМ ім. Л. Курбаса. – Київ : Світ знань, 2015. – 304 с.

100. Танюк О. Авва і Смерть [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.kurbas.org.ua/dramlab/tanyuk/avva> (дата звернення: 16.01.2014).

101. Танюк О. Мадам і Єва [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.kurbas.org.ua/dramlab/tanyuk/madamieva> (дата звернення: 15.01.2014).

102. Тарасенко В. Кайфолови // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2016. – № 3. – С. 76–107.

103. Тарасова О. Шалений день в агенції «Бджілка» // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2013. – № 12. – С. 32–43.
104. Гарнавський Ю. 6×0. – Київ : Родовід, 1998. – 360 с.
105. Трінчук Я. Невільники чужої правди : драми, політико-філософські нариси. – Дніпропетровськ : Ліра ЛТД, 2005. – 316 с.
106. Трубай В. Заручники // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2012. – № 8. – С. 72–111.
107. Тягло К. Дахи і східці // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2016. – № 1. – С. 62–79.
108. Уварова Н. Коли настане весна... : драма на три дії [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.ukrcenter.com/Література/Наталя-Уварова/26154-1/Коли-настане-весна> (дата звернення: 15.01.2014).
109. Уварова Н. Незбагненне серце [Електронний ресурс]. – URL: <http://ukrdrama.at.ua/load/9-1-0-3> (дата звернення: 15.01.2014).
110. Уварова Н. Шахрайки [Електронний ресурс]. – URL: <http://ukrdrama.at.ua/load/3-1-0-1> (дата звернення: 15.01.2014).
111. Українська драматургія : антологія : у 4 т. – автори-упорядн. Т. Є. Назарова, О. І. Безгін, Р. Г. Коломієць ; за заг. ред. М. Ю. Резніковича. – Харків : Фоліо, 2010. – Т. 3. – 506 с.
112. Українська драматургія : антологія : у 4 т. – автори-упорядн. Т. Є. Назарова, О. І. Безгін, Р. Г. Коломієць ; за заг. ред. М. Ю. Резніковича. – Харків : Фоліо, 2010. – Т. 4. – 474 с.
113. У пошуку театру : антологія молоді драматургії / упорядн. Н. Мірошниченко. – Київ : Смолоскип, 2003. – 546 с.
114. Хараман В. Війна [Електронний ресурс]. – URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/vijna-vitalij-xaraman> (дата звернення: 15.01.2014).
115. Цибенко М. Як працює... димохід : п'єси. – Дніпропетровськ : Ліра, 2013. – 172 с.
116. Черногуз О. Ювілейний сюрприз : комедія // Березіль : літературно-художній та громадсько-політичний журнал. – 2013. – № 5–6. –

С. 103–132.

117. Чупіс Л. Танці гончарного кола : п'єси. – Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2007. – 229 с.

118. Шамаєва А. Останній шанс, або Як правильно проводити дозвілля : одноактна комедія // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2012. – № 6. – С. 100–114.

119. Шевчук В. Драматургія. – Львів : Сполом, 2006. – 416 с.

120. Шелухін В. Книга дощу (Гімн вічної любові) : трагіфарс на дві дії // Дніпро : читацький літературно-художній журнал. – 2010. – № 6–8. – С. 44–65.

121. Щученко С. Давай пограємо [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.kurbas.org.ua/dramlab/schuchenko/Schuchenko-play1> (дата звернення: 03.10.2013).

122. Щученко С. Придурки [Електронний ресурс]. – URL: <http://dramaturg.org.ua/suchasnyj-ukrajinskyj-dramaturh-serhij-schuchenko-predstavlyaje-prydurky-3/#axzz4WlBga8NF> (дата звернення: 03.10.2013).

123. Щученко С. Фелічита [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.kurbas.org.ua/dramlab/schuchenko/Schuchenko-play5> (дата звернення: 03.10.2013).

124. Щученко С. F.ART [Електронний ресурс]. – URL: <http://dramaturg.org.ua/нова-песа-сучасного-українського-дра-2/#axzz4WlBga8> (дата звернення: 03.10.2013).

125. Щученко С. Help [Електронний ресурс]. – URL: <http://dramaturg.org.ua/нова-песа-сучасного-українського-дра/#axzz4WlBga8> (дата звернення: 03.10.2013).

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ТА АПРОБАЦІЙ ЗДОБУВАЧА**

1. Корольова В. Комунікативно-прагматична організація сучасної української драми : монографія. – Дніпро : Ліра, 2016. – 382 с.
2. Корольова В. В. Категорійні та структурні параметри драматургійного дискурсу (теоретичний аспект) // Наукові записки Луганського національного університету. Серія «Філологічні науки». Дискурсологія: мова, культура, суспільство. – Луганськ : ДЗ «ЛНУ ім. Тараса Шевченка», 2014. – № 2 (40). – С. 119–129.
3. Корольова В. В. Статус заголовка в мовному просторі сучасної драми // Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Мовознавство. – Дніпропетровськ : Роял-Принт, 2014. – № 11. – Т. 22. – С. 59–65.
4. Корольова В. В. До проблеми визначення статусу драматургійного дискурсу // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. – Вип. 130. – С. 128–132.
5. Корольова В. В. Монолог у сучасному драматургійному дискурсі // Наукові записки національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія». – 2014. – Вип. 48. – С. 209–212.
6. Корольова В. В. Комунікативні особливості сучасної української монодрами // Актуальні проблеми прикладної лінгвістики. – Одеса : Видавець Букаєв Вадим Вікторович, 2014. – Вип. 1. – С. 184–188.
7. Корольова В. В. Епіграф як засіб авторської комунікації в сучасному драматургійному дискурсі // Український смисл : наук. зб. – Дніпропетровськ : Ліра, 2014. – С. 141–149.
8. Корольова В. В. Авторська ремарка як компонент мовного простору сучасної української драми // Філологічні студії : Науковий вісник Криворізького національного університету. – Кривий Ріг : КНУ, 2014. – Вип. 11. – С. 232–239.



9. Корольова В. В. Діалогові комунікативні стратегії в драматургії Ярослава Верещака // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». – Одеса, 2014. – Вип. 11. – Т. 1. – С. 27–29.

10. Корольова В. В. Комунікативні особливості сучасного драматургічного підзаголовка // Рідний край : альманах Полтавського національного педагогічного університету : наукове літературно-художнє видання. – Полтава : Вид-во ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2014. – № 2 (31). – С. 124–126.

11. Корольова В. В. Репрезентація авторської позиції в заголовковому комплексі сучасної української драми // European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches, proceedings of the 12<sup>th</sup> International scientific conference. – Stuttgart : ORT Publishing, 2014. – P. 130–134.

12. Королева В. В. Коммуникативные неудачи персонажей в драме А. Ирванца «Однажды в Америке» // Practice of behavior in social and humanitarian researches. – Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra–CZ», 2014. – P. 50–53.

13. Корольова В. В. До питання про діалогізацію монологу в сучасному драматургічному дискурсі // Актуальні проблеми синтаксису : сучасний стан і перспективи дослідження : матеріали Міжнародних наукових читань, присвячених пам'яті Н. В. Гуйванюк. – Чернівці : Чернівецький нац. університет, 2014. – С. 290–291.

14. Корольова В. В. Жанровизначальний підзаголовок як елемент «авторського голосу» в сучасній драмі // Чинники розвитку філологічних наук у XXI столітті : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції : м. Львів, 28-29 листопада 2014 р. – Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2014. – С. 80–81.

15. Корольова В. В. Комунікативно-прагматичні аномалії в п'єсі В. Кожелянка і В. Сердюка «Лізикава» // Мова і культура. – Київ : ВД Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 17. – Т. VII (175). – С. 146–151.

16. Корольова В. В. Комунікативні особливості трилогу в сучасній

українській драмі // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. – Вип. 138. – С. 84–87.

17. Корольова В. В. Пряма мовленнєва партія автора в сучасній українській драмі абсурду // Наукові записки. Серія: Філологія (мовознавство). – Вінниця : ТОВ «Фірма «Планер», 2015. – Вип. 21. – С. 265–269.

18. Корольова В. В. Комунікативна специфіка полілогу в сучасній українській п'єсі // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Мовознавство». – Луцьк : Вид-во СНУ імені Лесі Українки, 2015. – № 6 (307). – С. 45–49.

19. Корольова В. В. Прагматика заголовка сучасної української драми // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Серія «Філологічні науки». – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2015. – Вип. 3 (81). – С. 24–28.

20. Корольова В. В. Список дійових осіб як вияв зовнішньої комунікації в сучасній українській п'єсі // Наукові праці. Серія «Філологія. Мовознавство». – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2015. – Вип. 240. – Т. 252. – С. 51–54.

21. Корольова В. В. Пролог у комунікативній системі драматургічного дискурсу // Український смисл : наук. зб. – Дніпропетровськ : ТОВ «Роял Принт», 2015. – С. 188–195.

22. Корольова В. В. Мовний меланж як ознака мовної особистості персонажа сучасної драми // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки : зб. наук. пр. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2015. – № 1. – С. 392–398.

23. Корольова В. В. Мовна особистість персонажа сучасної української драми абсурду // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». – Харків, 2015. – Вип. 73. – С. 44–47.

24. Королева В. В. Конфронтационные коммуникативные стратегии в

драматургическом диалоге // Сборник статей по материалам XLIV международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». – Новосибирск : СибАК, 2015. – № 1 (44). – С. 53–58.

25. Корольова В. Українськомовна особистість персонажа сучасної монодрами // Japanese Journal of Fundamental and Applied Studies. – Tokio : Tokio university press, 2015. – № 1 (9), January–June, V. XII. – P. 553–558.

26. Корольова В. В. Комунікативні стратегії сучасного українського драматурга // Скарынаўскія традыцыі: гісторыя і сучаснасць : зборнік навуковых артыкулаў : у 2 ч. / рэдкал. : А. М. Ермакова (гал. рэд.) [і інш.]. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2015. – Ч. 2. – С. 192–197.

27. Корольова В. В. Прагматический потенциал списка действующих лиц в современной украинской пьесе // Семантика и прагматика языковых единиц : тезисы докладов Международной научной конференции (Минск / Беларусь, 11–12 мая 2015). – Минск : МГЛУ, 2015. – С. 114–116.

28. Корольова В. В. Принцип ввічливості в сучасній українській драмі // Лексико-грамматические инновации в современных славянских языках : VII Международная научная конференция (Днепропетровск, ДНУ имени Олеся Гончара, 2–4 апреля 2015 г.) : материалы. – Днепропетровск : Нова ідеологія, 2015. – С. 59–61.

29. Корольова В. В. «Мовний меланж» у мовленні дійових осіб сучасної української драми // Розвиток сучасної освіти і науки : результати, проблеми, перспективи. Тези III Міжнародної науково-практичної конференції (26–27 березня 2015 року). – Дрогобич : Посвіт, 2015. – С. 134–135.

30. Корольова В. В. Драматургійний дискурс: опозиція «наратив – перформатив» // Філологічні науки : зб. матеріалів підсумкової наукової конференції викладачів та студентів. – Дніпропетровськ : Акцент ПП, 2015. – Ч. 3. – С. 309–310.

31. Корольова В. В. Персонаж сучасної української драми як мовна

особистість // Актуальні проблеми філології та перекладознавства : зб. наук. пр. – Хмельницький : ФОП Бідюк Є. І., 2016. – Т. 2. – С. 46–50.

32. Корольова В. В. Суржик у мовленні персонажів сучасної української драми // Український смисл : наук. зб. – Дніпропетровськ : Ліра, 2016. – С. 3–12.

33. Корольова В. В. Комунікативно-когнітивна типологія читача сучасної української драми // Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики : науковий журнал. – Чернівці : ВД «Родовід», 2016. – Вип. 11–12, Ч. 1. – С. 316–320.

34. Корольова В. В. Специфіка реалізації комунікативного кодексу в персонажній комунікації // Дослідження з лексикології і граматики української мови. – Дніпропетровськ : Видавець Біла К. О., 2016. – Вип. 17. – С. 135–143.

35. Корольова В. В. Пасивно-центрована мовна особистість персонажа сучасної української драми // Modern scientific researches and development: theoretical value and practical results : materials of International scientific and practical conference (Bratislava, 15–18 March 2016). – Київ : LLC «NVP Interservice», 2016. – Р. 67–68.

36. Корольова В. В. Конфліктно-агресивний тип мовної особистості в драматургійному тексті // Філологічні науки : зб. матеріалів підсумкової наукової конференції викладачів та студентів. – Дніпропетровськ : Акцент ПП, 2016. – Ч. 2. – С. 383–384.

37. Корольова В. В. Прагматичний потенціал нульових списків дійових осіб у сучасній п'єсі // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Стратегії розвитку та пріоритетні завдання філологічних наук» (Запоріжжя, 23–24 грудня 2016). – Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2016. – С. 12–14.

38. Корольова В. В. Драматургійний і усний розмовний діалогі: співвіднесення категорії // Український смисл : наук. зб. – Дніпро : Ліра, 2017. – С. 232–241.

39. Korolova V. Modern Ukrainian drama: rapport author and reader (based on sociolinguistic survey) // Eureka : Social and Humanities : scientific journal. – Tallinn : Eesti Harju maakond, 2017. – № 1. – P. 56–64.

40. Корольова В. В. Таксономія дискурсів у новітніх лінгвістичних студіях // Мова і міжкультурна комунікація : зб. наук. праць. – Полтава : ПУЕТ, 2017. – Вип. 1. – С. 206–214.

### **Апробація результатів дослідження**

1. Міжнародні наукові читання «Актуальні проблеми синтаксису: сучасний стан і перспективи дослідження» (Чернівці, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 14 листопада 2014).

2. VIII Міжнародна науково-практична конференція «Мова і світ: дослідження та викладання» (Кіровоград, Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, 27–28 березня 2014).

3. XIII Міжнародна наукова конференція: «Дискурсологія: мова, культура, суспільство» (Луганськ, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, 25–26 квітня 2014).

4. XII Міжнародна наукова конференція «European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches» (Штутгарт, ORT Publishing, 15 жовтня 2014).

5. III Міжнародна науково-практична заочна інтернет-конференція: «Лінгвокогнітивні та соціокультурні аспекти комунікації» (Острог, Національний університет «Острозька академія», 17 жовтня 2014).

6. II Міжнародна наукова конференція «Нова лінгвістична парадигма: теоретичні і прикладні аспекти» (Одеса, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 23–24 жовтня 2014).

7. Міжнародна науково-практична конференція «Чинники розвитку філологічних наук у XXI столітті» (Львів, Наукова філологічна організація «Логос», 28–29 листопада 2014).

8. IV Міжнародна наукова конференція «Practice of communicative behavior in social and humanitarian researches» (Прага, Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 1–2 грудня 2014).

9. XLIV Міжнародна науково-практична конференція «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (Новосибірськ, НП «СибАК», 21 січня 2015).

10. IX Міжнародна науково-практична конференція «Мова і світ: дослідження та викладання» (Кіровоград, Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, 26–27 березня 2015).

11. III Міжнародна науково-практична конференція молодих вчених «Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи» (Дрогобич, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 26–27 березня 2015).

12. VI Міжнародна наукова конференція «Скарына і наш час» (Гомель, Установа адукацыі «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны», 6 листопада 2015).

13. VII Міжнародна наукова конференція «Лексико-граматичні інновації у сучасних слов'янських мовах» (Дніпропетровськ, Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 2–4 квітня 2015).

14. IX Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми термінології, перекладу і філології: виклики та перспективи» (Чернівці, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 5–6 травня 2016).

15. Міжнародна наукова конференція «Семантика и прагматика языковых единиц» (Мінськ, Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт, 11–12 травня 2015).

16. XXIV Міжнародна наукова конференція ім. проф. Сергія Бураго «Мова і культура» (Київ, Видавничий дім Дмитра Бураго, 22–25 червня

2015).

17. Міжнародна науково-практична конференція «Modern scientific researches and development: theoretical value and practical results» (Братислава, Академічна спілка Михайла Балудянського, 15–18 березня 2016).

18. III Міжнародна науково-практична конференція «Етнос, мова та культура: минуле, сьогодення, майбутнє» (Львів, Львівський державний університет безпеки життєдіяльності, 18–20 травня 2016).

19. III Міжнародна науково-практична конференція «Мова і міжкультурна комунікація» (Полтава, ВНЗ Укоопспілки «Полтавський університет економіки і торгівлі», 12–13 жовтня 2016).

20. IV Всеукраїнська наукова конференція «Культура мови в українському суспільстві» (Дніпропетровськ, Дніпропетровськ, Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 10-11 квітня 2014).

21. III Всеукраїнська науково-практична конференція «Тенденції розвитку та функціонування слов'янських та германських мов» (Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського, Миколаїв, 18–19 травня 2015).

22. Всеукраїнська наукова конференція «Слово – текст – мова у дослідницьких парадигмах сучасної лінгвістики» (Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 1–2 жовтня 2015).

23. V Всеукраїнська наукова конференція «Культура мови в українському суспільстві» (Дніпропетровськ, Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 14–15 квітня 2016).

24. Всеукраїнська науково-практична конференція «Стратегії розвитку та пріоритетні завдання філологічних наук» (Запоріжжя, Класичний приватний університет, 23–24 грудня 2016).

25. Щорічні звітні наукові конференції професорсько-викладацького складу Дніпровського національного університеті імені Олеся Гончара (2014–2017 рр.).