

Рівненський державний гуманітарний університет
Міністерство освіти і науки України

Житомирський державний університет імені Івана Франка

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КАПЕЛЮХ ДМИТРО ПЕТРОВИЧ

УДК 82.2

ДИСЕРТАЦІЯ
ПОЕТИКА ДРАМАТУРГІЧНОЇ РЕМАРКИ

10.01.06 – теорія літератури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

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

_____ Капелюх Д. П.

Науковий керівник –
Васильєв Євгеній Михайлович, доктор
філологічних наук, доцент

Житомир - 2019

АНОТАЦІЯ

Капелюх Д. П. Поетика драматургічної ремарки. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.06 – теорія літератури. – Рівненський державний гуманітарний університет Міністерства освіти і науки України;

Житомирський державний університет імені Івана Франка. – Житомир, 2018.

У дисертації вперше в українському літературознавстві на широкому фактичному матеріалі (256-ти текстів 107-ми зарубіжних та 159-ти текстів 61-го українського драматургів) здійснено комплексне дослідження поетики й функціональних особливостей авторської драматургічної ремарки як структурного компоненту композиції тексту драматургічного твору.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Перший розділ «Теоретичні засади вивчення драматургічної ремарки» присвячено дослідженню теоретичних засад вивчення драматургічної ремарки. Констатовано суттєве підвищення уваги з боку літературознавців і мовознавців до теоретичного статусу, поетики та художніх особливостей ремарки в текстах драматургічних творів. Окреслено спектр філологічних напрямів вивчення поетики ремарки в сучасних літературознавчих, театрознавчих, мовознавчих дослідженнях. Відзначено, що, зокрема, у працях літературознавців поетику ремарки найчастіше розглядають у контексті персоносфери драматургічного тексту, її генологічної обумовленості, специфіки графічного виокремлення від репліково-діалогічного тексту, текстуального статусу, теоретичних меж, художніх функцій, які вона виконує в композиційній структурі драматургічного твору, характеру співвідношення ремаркового тексту автора з його сценічним втіленням театральним режисером. Констатовано, що в зарубіжному та

українському літературознавстві питання дослідження поетики ремарки залишаються недостатньо опрацьованими й гостродискусійними, відтак потребують подальшого вивчення, теоретичного умотивування та систематизації.

У другому розділі – «Структурні типи та семантичні різновиди авторських драматургічних ремарок» досліджено й систематизовано розроблені сучасною філологічною наукою типологічні моделі класифікації ремаркового тексту, а також розглянуто принципи художньої організації та семантичні типи сценічної ремарки.

Запропоновано класифікувати типи ремаркового тексту за ознаками його подвійного – формально-змістовного втілення в тексті драматургічних творів. З формального боку типи ремарок у дисертаційній роботі виокремлено у відповідності до місця їхнього структурно-композиційного розташування у творі й характеру їхнього співвідношення з основним, репліково-діалогічним текстом п'єси. У змістовному аспекті класифікаційним критерієм означення окремих різновидів ремарок визнано семантичний тип, функції та обсяг реалізованих ними в драматургічному творі авторських художніх стратегій. Відтак, у дисертаційній роботі запропоновано виокремлювати два основні структурні типи ремаркового тексту – власне сценічну й парасценічну ремарки.

До сценічних у роботі віднесені ремарки, які спрямовані на деталізовану конкретизацію часово-просторових, інтер'єрних, пейзажних обставин, а також дійових осіб п'єси, і розміщені безпосередньо в межах окремих частин репліково-діалогічної компоненти тексту драматургічного твору. Запропоновано виокремлювати чотири основні типи сценічних ремарок, зокрема: 1) вступні (препозитивні), 2) внутрішньосценічні (мізансценічні, інтерпозитивні), 3) міжреплікові (інективні), 4) заключні (постпозитивні).

До парасценічних у роботі віднесено структурні типи ремарок, які виконують художні функції номінативних (заголовки, підзаголовки, вказівка

на жанр і жанровий підзаголовок, епіграф, присвята), декупажних (авторський поділ тексту п'єси на дії, сцени, яви, акти тощо), афішних (список дійових осіб, супроводжуваний більш або менш деталізованою їхньою авторською характеристикою), а також обрамлювальних (у вигляді приквелів – авторських коментарів до передісторії сценічної дії, і сиквелів – авторських епілогів до змісту текстів п'єс) ремарок. Установлено, що як сценічний, так і парасценічний тип драматургічної ремарки внутрішньо може бути диференційований на відповідні семантичні типи й структурні моделі.

З'ясовано, що вступна ремарка структурно розташована після афішного переліку дійових осіб і безпосередньо перед першим з означень, що стосуються декупажного поділу твору й виконує функцію авторського коментаря до часової та просторової деталізації обставин відтворюваної сценічної дії. Внутрішньосценічна ремарка структурно співвіднесена із окремими елементами декупажного поділу п'єси й вибирає авторські пояснення щодо часово-просторових обставин, локалізованих у межах відповідних сюжетних відрізків сценічної дії, складу персонажів та їхньої характеристики. Міжрепліковими визнано тип ремарок, реалізованих безпосередньо в межах діалогічно-монологічної частини тексту драматургічного твору та призначених для уточнення специфіки поведінкових станів персонажів у момент виголошення ними тих або тих реплік. Міжреплікові ремарки класифіковано на фізичні (вказівки на особливості поведінкових реакцій героїв на репліки співрозмовників), інтроспективні (стосуються означення психологічних та емоційних станів персонажа), мовленнєві (створюють мовленнєвий портрет персонажа). Заклучна ремарка, яка розташована після фінальної сцени декупажу, у той або той спосіб сигналізує про завершення сценічної дії й в окремих випадках містить відповідний авторський коментар до неї.

У третьому розділі – «Семантичні моделі парасценічної ремарки драматургічного твору» простежено реалізовані в сценічній практиці театрального мистецтва (від епохи античності й до початку ХХІ ст.)

семантичні моделі та структурні типи художньої організації ремаркового тексту. Зокрема, з'ясовано специфіку семантичних функцій (у відповідності до місця їхнього структурного розміщення в загальній композиції драматургічного твору) означених вище парасценічних компонентів ремаркового тексту (номінативне означення, декупаж, афіша, елементи обрамлення – приквели та сиквели), а також характер їхнього співвідношення із сценічними ремарками п'єси й репліково-діалогічною частиною тексту твору.

У висновках узагальнено основні положення дисертації, зокрема гостродискусійні проблеми дослідження поетики й функціональних особливостей драматургічної ремарки, питання розробки типологічних моделей класифікації, принципів художньої організації та семантичних типів сценічної ремарки, поетики й художніх особливостей парасценічного (номінативного, декупажного, афішного, обрамлювального) компоненту ремаркового тексту.

Ключові слова: драматургічна ремарка, сценічні ремарки, парасценічні ремарки, номінативний ремарковий текст, декупаж, афіша, приквел, сиквел.

SUMMARY

D. P. Kapeliukh Poetics of the dramatic stage direction – Manuscript.

Thesis for the degree of candidate of Philological Sciences by the speciality 10.01.06 – "Literary theory".

The thesis research approaches to attempts of the theoretical definition, description and systematization of the types of the stage direction's text in the compositional structure of the dramatic work, which are developed in the Ukrainian and foreign literary studies, are summarized and systematized. The main content and formal features of the remarkable text are defined. Theoretical criteria for the determining its artistic status and variant models of its semantic and structural typology are proposed and substantiated. In this work, for the first time

in Ukrainian literature studies a comprehensive, systematic, holistic conception of the analysis of the art paradigm of the stage direction's text of the dramatic work has been developed. It is substantiated on the basis of research of 415 works of 168 Ukrainian and foreign writers. The problematic issues of the theoretical basis for the study of poetics of the dramatic stage direction are defined and substantiated. The main structural types of the author's dramatic stage direction are distinguished and classified. Semantic varieties of the forms of their stage performance are systematized. The principles of the art organization and functional types of the scenic stage design are researched and characterized. The semantic models of the parascentic stage direction of the dramatic work are developed and classified.

Types of the stage direction's text on the grounds of its dual - formally-meaningful embodiment in the text of dramatic works are proposed to classify. Formal, the types of the stage directions in the thesis research are distinguished according to the place of their structural and compositional arrangement in the work and the nature of their correlation with the main, replicative-dialogical acting copy.

In substantive aspects, the classification criteria for identifying different types of the stage directions is recognized as semantic type, the functions and volume are realized by them in the dramatic work of author's art strategies. So, in the thesis research is proposed to distinguish two main structural types of the stage direction's text - actually the scenic stage directions and parascentic stage directions.

In this work, to the scenic stage directions include the stage directions which are related the details of time-space, interior, landscape circumstances of the stage action, and the characteristics of the actors of the play, and they are located directly in the individual parts of the replicative-dialog component of the text of the dramatic work. It is proposed to distinguish four main types of scenic stage directions, in particular: 1) introductory, 2) intraclassical, 3) intercostal, 4) final.

In this work to parascentic stage directions include the stage directions which are performed art functions of the nominative stage directions (title, subtitle,

indication of genre and genre subtitle, epigraph, dedication), decoupage stage directions (author's division of the text of the play into actions, scenes, manifestations, acts, etc.), posters stage directions (the list of actors, accompanied by more or less detailed their author's characteristic), and framing stage directions (in the form of prequels - author's comments to the background of stage action, and sequels - author's epilogues to the content of the texts of plays). It has been established that both scenic and paradoxical type of dramatic stage direction can internally be differentiated into corresponding semantic types and structural models.

Keywords: dramatic stage direction, scenic stage direction, parascentic stage direction, nominative stage direction's text, decoupage, poster, prequel, sequel.

НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Публікації у фахових виданнях

1. Капелюх Д.П. Ремарка як структурний елемент композиційної організації драматургічного твору. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2018. Вип. 32. Т. 2. С. 181-184. (0,5 д.а.)
2. Капелюх Д.П. Дискусійні питання термінологічного означення драматургічної ремарки. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2018. Вип. 33. Т. 1. С. 134-137. (0,5 д.а.)
3. Капелюх Д.П. Семантичні особливості афішної ремарки в драматургії. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2018. Т. 29 (64). №. 2. С. 147-151. (0,5 д.а.)

4. Капелюх Д.П. Особливості номінативної ремарки драматичного твору. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2018. Вип. 34. Т. 1. С. 80-83. (0,6 д.а.)
5. Капелюх Д.П. Функціональні особливості вступної ремарки в драматичному творі. *Електронний фаховий журнал «Синопсис: текст, контекст, медіа»*. 2018. № 3 (23). С. 26-35. (0,6 д.а.)

Публікації в іноземному виданні

1. Капелюх Д.П. Особенности типологической классификации ремарочного текста в драматургии. *Ежемесячный международный научный журнал «European multi science journal»*. 2018. № 19. С. 25-28. (0,4 д.а.)

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

1. Капелюх Д.П. Еволюція використання ремарки в драматургії. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Вип. 2*. Науковий збірник / Відп. ред. Є.М. Васильєв. – Рівне: О. Зень, 2017. – С. 181-185. (0,4 д.а.)
2. Капелюх Д.П. Значення зовнішньо-сценічної авторської ремарки в драматичному творі. *Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 6* / Ред. колегія Астрахан Н.І., Бондарева О. Є., Білоус П. В. Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2018. С. 95-99. (0,4 д.а.)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	10
РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади вивчення драматургічної ремарки.....	16
1.1. Рецепція поетики та функціональних особливостей ремарки в сучасних літературознавчих дослідженнях.....	16
1.2. Питання термінологічного означення ремарки.....	26
1.3. Ремарка як структурний елемент композиційної побудови драматургічного твору.....	38
Висновки до розділу 1.....	60
РОЗДІЛ 2. Структурні типи та семантичні різновиди авторських драматургічних ремарок.....	63
2.1. Типологічні моделі класифікації ремаркового тексту	63
2.2. Принципи художньої організації та семантичні типи сценічної ремарки.....	73
Висновки до розділу 2.....	114
РОЗДІЛ 3. Семантичні моделі парасценічної ремарки драматургічного твору.....	117
3.1. Номінативна й декупажна ремарки.....	117
3.2. Афішна й обрамлювальна ремарки.....	142
Висновки до розділу 3.....	179
ВИСНОВКИ.....	183
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	193

ВСТУП

Актуальність теми. Питання поетики драматургічного твору здавна цікавили представників філологічної науки – літературознавців, мовознавців, театрознавців. Починаючи з епохи античності й до сьогодні, зарубіжними й українськими вченими розроблено чимало як узагальнених концепцій художнього функціонування драматургічного роду літератури загалом, так і окремих питань його поетики, окреслених у теоретичному або історичному дослідницькому розрізі. Пріоритетними напрямками дослідження поетики драматургічного тексту були й залишаються питання, пов'язані із художньою специфікою його родової належності, ідейно-тематичної компоненти, сюжетно-композиційними особливостями, мовленнєвою організацією, окремими етапами історичного генезису театрального мистецтва загалом і простеженого у межах тих або тих національних літератур, зокрема. В останні десятиліття предметом особливих зацікавлень літературознавців стали питання генологічної специфіки драматургічного роду літератури, зокрема, проблема жанрових трансформацій, модифікацій та новацій сучасної драматургії, а також дослідження художніх особливостей поетики окремих драматургів. Утім, попри достатньо значний спектр наявних у сучасній філологічній науці досліджень, присвячених поетиці драматургічного тексту, у спектрі пов'язаних із ним проблемних теоретичних питань, залишається чимало таких, які потребують подальшого вивчення й теоретичного умотивування. Зокрема, недостатньо дослідженою в сучасному літературознавстві залишається проблема теоретичного осмислення поетики й функціональних особливостей авторської ремарки як структурного компоненту композиційної побудови драматургічного твору. Ті або інші теоретичні аспекти художнього функціонування ремарки, питання її історичного генезису частково привертали увагу зарубіжних та українських дослідників (Е. Бентлі, П. Паві, А. Зорін, А. Габдулліна, Ю. Кабікіна, М. Сулима, С. Хороб, Р. Козлов, Т. Вірченко, Є. Васильєв та ін.), але загалом

проблема дослідницької ідентифікації змістовних і формальних ознак драматургічної ремарки усе ще залишається гостродискусійною в сучасному літературознавстві. Відсутність комплексних досліджень, присвячених поетиці драматургічної ремарки, і обумовлює **актуальність** нашої дисертаційної роботи, у якій опрацьовано й систематизовано основні змістовні та формальні ознаки ремаркового тексту драматургічного твору, а також узагальнено й схарактеризовано варіативні авторські структурні типи та семантичні моделі його сценічної реалізації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію підготовлено відповідно до досліджень, здійснюваних за програмою науково-дослідної роботи «Сучасна компаративістика: мовознавчий та літературознавчий аспект» (державний реєстраційний номер 0117U0069372, термін виконання 2017-2022 рр.).

Метою роботи є комплексне дослідження поетики ремаркового тексту у творах зарубіжних і українських драматургів (від епохи античності до межі XX – XXI ст.), художньої специфіки його вияву й пріоритетів естетичних стратегій.

Досягнення зазначеної мети передбачає вирішення конкретних **завдань**, пов'язаних із аналізом:

- проблем рецесії поетики й функціональних особливостей ремарки в сучасних літературознавчих дослідженнях;
- дискусійних питань термінологічного означення ремарки;
- структурної позиції ремарки в загальній композиційній побудові драматургічного твору;
- типологічних моделей класифікації ремаркового тексту;
- принципів художньої організації та семантичних типів сценічної ремарки;
- поетики номінативної та декупажної ремарки;
- художніх особливостей афішної та обрамлювальної ремарок.

Об'єктом дослідження в дисертації є твори зарубіжних та українських драматургів, які належать до різних літературних напрямів, шкіл і угруповань, простежені у широкому відрізку історичного часу від епохи античності й до межі XX – XXI ст. Загальний обсяг досліджуваних матеріалів склав 256 драматургічних творів 107-ми зарубіжних і 159-ти текстів 61-го українського письменника. Матеріал, використаний для дослідження, відібрано із драматургічного доробку зарубіжних і українських митців, художня творчість яких особливо виразно й показово демонструє потенційні можливості упровадження в театральну-сценічну композицію тих або тих компонентів ремаркового тексту та яскраво засвідчує реалізований ними спектр авторських функціональних стратегій.

Предмет дослідження – художній феномен авторської драматургічної ремарки, семантичні особливості, типологічні закономірності та структурні моделі художньої організації ремаркового тексту, концептуальні орієнтири його ідейно-художніх домінант.

Теоретико-методологічною основою роботи є наукові праці зарубіжних вчених-літературознавців, присвячені дослідженню загальних питань та окремих елементів художнього функціонування драматургічної ремарки (Е. Бентлі, П. Паві, В. Волькенштейн, С. Владіміров, А. Вольська, О. Горєлов, І. Зайцева, А. Зорін, Н. Іщук-Фадєєва, Ю. Кабікіна, С. Носов, І. Чистюхін та ін.), лінгвістів (С. Андрєєва, І. Балягіна, Л. Борботько, С. Бочавер, А. Габдулліна, Н. Ніколіна, Р. Сафаралієва, О. Сафронов, К. Толчєєва, та ін.), а також українських філологів (П. Білоус, Є. Васильєв, Т. Вірченко, Р. Козлов, Н. Малютіна, Н. Слюсар, М. Сулима, С. Хороб та ін.).

Теоретичною та методологічною базою дисертації є системно-цілісний підхід до осмислення теоретичних основ та історичних етапів розвитку ремаркового тексту, який умотивовує широкий спектр дослідницьких методів аналізу драматургічних текстів, зокрема: порівняльно-історичний (зумовлений необхідністю простежити головні етапи художнього генезису ремаркового тексту, а також особливостей його сценічного втілення в

художній творчості тих або тих драматургів), описовий (умотивований потребою упорядкування й систематизації залучених до аналізу текстів українських і зарубіжних драматургів), проблемно-тематичний (спрямований на окреслення змістовних, семантико-функціональних ознак ремаркового тексту), структурно-типологічний (уможливлює розробку типології структурних типів і семантичних різновидів авторських драматургічних ремарок), імагологічний, генологічний, інтертекстуальний тощо (дають змогу встановлювати певні теоретичні узагальнення стосовно тих або тих аспектів сценічного впровадження різних типів авторської драматургічної ремарки).

Наукова новизна одержаних результатів полягає в такому:

- уперше в українському літературознавстві розроблено комплексну, системно-цілісну концепцію аналізу художньої парадигми ремаркового тексту драматургічного твору, обґрунтовану на матеріалі дослідження 415-ти творів 168-ми українських і зарубіжних письменників;
- зазначено й обґрунтовано проблемні питання теоретичних засад вивчення поетики драматургічної ремарки;
- виокремлено та класифіковано основні структурні типи авторських драматургічних ремарок;
- систематизовано семантичні різновиди форм їхньої сценічної реалізації;
- досліджено та схарактеризовано принципи художньої організації та функціональні типи сценічної ремарки;
- розроблено та класифіковано семантичні моделі парасценічної ремарки драматургічного твору.

Теоретичне значення дисертації. У роботі узагальнено й систематизовано розроблені в українському та зарубіжному літературознавстві підходи до спроб теоретичного означення, опису й систематизації типів ремаркового тексту в композиційній структурі драматургічного твору, окреслено головні змістовні та формальні ознаки ремаркового тексту, запропоновано й обґрунтовано теоретичні критерії для

означення його художнього статусу й варіантних моделей семантичної та структурної типологізації.

Практичне значення роботи полягає в тому, що його основні дослідницькі спостереження й результати можуть бути використані під час викладання літературознавчих і мовознавчих дисциплін у ВНЗ, підготовки літературних спецсемінірів та спецкурсів, підручників і посібників із питань теорії та історії української та зарубіжної літератури, а також у практиці викладацької роботи вчителів-словесників.

Апробація результатів дисертації.

1. Всеукраїнська науково-практична конференція *Актуальні проблеми літературознавчої термінології* (м. Рівне, 15–16 жовтня 2015 р.).
2. Міжнародна науково-практична конференція *Актуальні проблеми літературознавчої термінології* (м. Рівне, 28-29 квітня 2017 р.).
3. Міжнародна науково-практична конференція *Джозеф Конрад: час, простір, пам'ять* (м. Бердичів, 28-29 вересня 2018 р.).
4. Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю *ІХ Брехтівські драматургічні читання* (м. Житомир, 27-28 березня 2018 р.).
5. Всеукраїнська науково-практична конференція *Філологія та лінгвістика у сучасному світі* (м. Запоріжжя, 24-25 серпня 2018 р.).
6. Міжнародна науково-практична конференція *Проблеми та перспективи розвитку вищої школи та економіки в ХХІ столітті* (м. Рівне, 11-12 жовтня 2018 р.).

Публікації.

1. Капелюх Д.П. Еволюція використання ремарки в драматургії. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Вип. 2.*

- Науковий збірник / Відп. ред. Є.М. Васильєв. – Рівне: О. Зень, 2017. – С. 181-185. (0,4 д.а.).
2. Капелюх Д.П. Значення зовнішньо-сценічної авторської ремарки в драматичному творі. *Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 6* / Ред. колегія Астрахан Н.І., Бондарева О. Є., Білоус П. В. Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2018. С. 95-99. (0,4 д.а.)
 3. Капелюх Д.П. Ремарка як структурний елемент композиційної організації драматургічного твору. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2018. Вип. 32. Т. 2. С. 181-184. (0,5 д.а.).
 4. Капелюх Д.П. Дискусійні питання термінологічного означення драматургічної ремарки. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2018. Вип. 33. Т. 1. С. 134-137. (0,5 д.а.).
 5. Капелюх Д.П. Семантичні особливості афішної ремарки в драматургії. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2018. Т. 29 (64). №. 2. С. 147-151. (0,5 д.а.).
 6. Капелюх Д.П. Особливості номінативної ремарки драматичного твору. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2018. Вип. 34. Т. 1. С. 80-83. (0,6 д.а.).
 7. Капелюх Д.П. Функціональні особливості вступної ремарки в драматичному творі. *Електронний фаховий журнал «Синопис: текст, контекст, медіа»*. 2018. № 3 (23). С. 26-35. (0,6 д.а.).
 8. Капелюх Д.П. Особенности типологической классификации ремарочного текста в драматургии. *Ежемесячный международный научный журнал «European multi science journal»*. 2018. № 19. С. 25-28. (0,4 д.а.)

Структура роботи.

Дисертаційне дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел (383 позицій). Загальний обсяг дисертації – 235 сторінок машинопису. Основного тексту – 192 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ДРАМАТУРГІЧНОЇ РЕМАРКИ

1.1 Рецепція поетики та функціональних особливостей ремарки в сучасних літературознавчих дослідженнях

Поетика ремарки, особливості її структурних і семантичних різновидів, індивідуальні й стильові моделі побудови системи ремарок та їхнього співвіднесення з репліковою частиною тексту твору в творчості драматургів різних країн та історичних епох в останній час викликає все більший інтерес з боку сучасної філологічної науки. Симптоматично, що дослідження ремарки не є прерогативою лише літературознавства. Вивченням поетики й функціональних особливостей ремарки активно займаються вчені-лінгвісти, а також театрознавці.

Напрями лінгвістичних зацікавлень поетикою ремарки різноманітні й порушують широкий спектр теоретичних питань, пов'язаних із вивченням ремарки в її зв'язку із:

- певними мовленнєвими особливостями сценічного втілення ремарки, зокрема, семантикою мовленнєвого компоненту: Т. Курашкіна [163]; Н. Ніколіна [218]; Н. Новоставська [221]; Н. Павловська [227]; Н. Петрунічева [236]; Г. Скнар [275] та ін.;
- стилістично-граматичними особливостями: М. Мілих [196]; Н. Новоставська [221]; О. Стриженко [290]; Л. Шувалова [354] та ін.;
- специфікою синтаксичної організації: С. Бочавер [43]; Є. Покровська [240]; Л. Шувалова [352]; І. Щєболева [357] та ін.;
- принципами та методами лінгвістичного аналізу: А. Габдулліна [70]; С. Деркач, Т. Лоєнко [85]; В. Комарова [148] та ін.;
- спектром загальних теоретичних ознак, зокрема, структурно-семантичними властивостями: І. Балягіна [22]; К. Баранов [24];

Р. Сафаралієва [264]; Л. Солощук [280]; К. Толчєєва [302]; Г. Устименко [312] та ін.);

– функцією: (С. Андрєєва [7]; І. Василенко, Л. Солощук [54]; М. Голованьова [72]; І. Зайцева [103]; І. Лімановська [170] та ін.) і прагматикою мовленнєвих висловлювань (Є. Абрамова [1]; Л. Берднікова, М. Уманська [31]; І. Василенко, Л. Солощук [54]; П. Жуйкова [98]; В. Задорнова, М. Чаковська [101] та ін.);

– проблемами перекладу й адекватного розуміння тексту іншомовних драматургічних творів: В. Безруков [27]; М. Закареїшвілі [105]; Ю. Степанюк [286]; А. Хижняк [324] та ін.

Лінгвістичні аспекти спостереження поетики ремарки є вагомими й цінними у розрізі зацікавлень нею літературознавцями, зважаючи, передусім, на те, що в багатьох аспектах особливості її художнього функціонування потрапляють в сферу обопільного лінгвістам і літературознавцям наукового інтересу. Серед напрямів лінгвістичного дослідження ремарки, найбільш дотичними до її літературознавчих досліджень, є ті, які зосереджують увагу на взаємозв'язку її семантичних властивостей з особливостями ідіостилю того або того драматурга: М. Борисової, О. Гадишева [39]; Л. Ільїчева [122]; Г. Кукуєва [160]; І. Лєвіна [165] та ін.

Широким і різноаспектним є спектр питань поетики ремарки, який цікавить сучасну літературознавчу науку. Поняття ремарки вже давно увійшло до усіх фундаментальних літературознавчих енциклопедій і довідників. Епізодично, в більш або менш широкому теоретичному обсязі, до висвітлення основних структурно-семантичних особливостей ремарки звертаються дослідники тих або тих загальних аспектів жанро-родової поетики драматургічного твору: Н. Агєєва [3]; Ж. Бортнік [40]; С. Гончарова-Грабовська [76]; О. Журчєва [100]; І. Зайцева [104]; Н. Ніколіна [219] та ін.

Слід констатувати й той факт, що нині в загальному масиві літературознавчих праць, присвячених поетиці драматургії, є вже чимало таких, у яких досліджено як загальні структурно-семантичні ознаки й

властивості ремарки – І. Балягіна [21]; С. Владіміров [63]; О. Ємельянова [95]; І. Зайцева [102]; Ю. Львова [180] та ін., так і окремі аспекти її теоретичної та історичної поетики, що стосуються:

- ремарки, як форми вияву автора в драматургічному творі: М. Антіп'єв [8]; О. Журчєва [99]; Т. Іванова [115]; Т. Івлєва [117]; О. Наумова [208] та ін.;

- ремарки, як засобу характеристики персонажа драматургічного твору: І. Аржанова [15]; О. Семак [268]; К. Толчєєва [300] та ін.;

- специфіки жанрової обумовленості поетики ремарки: Є. Васильєв [55]; С. Винар [59]; О. Горєлов [77]; М. Горюнова [78]; І. Разумовська [253]; А. Рєчка [256] та ін.;

- прийомів графічного оформлення ремарки: С. Бочавер [42]; А. Мільчін [198]; О. Реформатський [254] та ін.;

- текстуального статусу ремарки, форм та прийомів її співвідношення з діалогічною (репліковою) частиною драматургічного твору: С. Бочавер [42]; Є. Возміщева [64]; А. Габдулліна [70]; О. Журчєва [100]; Н. Слюсар [276] та ін.;

- теоретичних меж понятійного обсягу ремарки: С. Владіміров [63]; В. Волькенштейн [67]; Р. Козлов [143]; С. Носов [222] та ін.;

- художніх функцій, які виконує ремарка в загальній структурі драматургічного твору: А. Габдулліна [70]; К. Каграманян [129]; Н. Слюсар [276]; С. Хороб [329]; І. Чистюхін [338] та ін.;

- моделей класифікації структурно-семантичних різновидів драматургічних ремарок: Л. Борботько [37]; С. Бочавер [42]; М. Голованьова [72]; А. Зорін [110]; О. Пеньковський, Б. Шварцкопф [233] та ін.;

- поетики окремих різновидів ремарки: І. Балягіна [20]; О. Донскова [90]; Т. Івлєва [118]; С. Калі [131]; В. Комарова [147]; Л. Ліховідова [174]; Н. Петрова [234] та ін.;

– тих або тих аспектів історичного генезису ремарки: А. Авдєєв [2]; М. Андрєєв [6]; А. Дживєлєгов, Г. Бояджиєв [86]; Н. Малютіна [182]; В. Сілюнас [271]; Л. Софронова [281]; М. Сулима [293]; С. Хороб [332] та ін.

Окремо слід відзначити й літературознавчі праці, у яких поетику ремарки досліджено на матеріалі творчості окремих драматургів, зокрема, як зарубіжних: **Б. Шоу** (П. Балашов [19]; С. Калі [131]; К. Каграманян [129]; А. Трутнєва [305]; Л. Чалова [334] та ін.); **Ф. Дюрренматта** (Є. Єременко [96]; А. Трутнєва [305]; Л. Федоренко [313] та і.); **Ф. Г. Лорки** (Ю. Кощій [154]); **Т. Стоппарда** (Л. Мармазова [185]); **Т. Ружевича** (Г. Санаєва [262]); **О. Пушкіна** (М. Алексєєв [4]; В. Лістов, Н. Тархова [172]; Н. Ніколіна [217]; Я. Смоленський [277]; С. Шервінський [342] та ін.); **О. Островського** (І. Єдошина [94]; Ю. Кабікіна [128]; С. Масленніков [187]; Н. Шалімова [339] та ін.); **М. Гоголя** (А. Зорін [108]; У. Копєнкіна [150]; І. Таумов [296] та ін.); **А. Чехова** (Л. Ваганова [50, 51]; Ю. Доманський [88, 89]; Т. Івлєва [116 – 120]; Н. Іщук-Фадєєва [124]; С. Кузнєцов [159]; М. Мілих [196, 197]; В. Ходус [325 – 327] та ін.); **М. Булгакова** (Ч. Х. Кім [135]; С. Молчанова [201] та ін.); **М. Коляди** (Є. Лазарева [164]; А. Марон [186]; О. Наумова [208] та ін.), так і українських: **І. Нечуя-Левицького** (Г. Немченко [214]); **І. Тобілевича** (К. Поліщук [241, 242]; Н. Слюсар [276]); **Лесі Українки** (І. Баранова [25]); **В. Винниченка** (Ю. Ганошенко [71]; В. Гуменюк [83]; Л. Мороз [203]); **М. Куліша** (Н. Павлюк [228]); **Є. Плужника** (К. Суховеєнко [294]).

Достатньо продуктивно й результативно поетику ремарки досліджують російські літературознавці. Одним із ініціаторів поживавлення інтересу до вивчення ремарки в сучасному російському літературознавстві є Н. Іщук-Фадєєва та її праця 2001 р. «Ремарка як знак театральної системи. До порушення проблеми», на яку й досі покликається багато дослідників ремарки. Розглядаючи основні етапи історичної еволюції ремарки, дослідниця, зрештою, констатує, що «ремарка переживає тривалу еволюцію,

суттєво змінюючи свої функції. Схематично цей рух можна відтворити таким чином:

- організація сценічної дії, тобто того, що відбувається;
- акцентування героя (соціальний прошарок, зовнішність, сімейні стосунки, пізніше – психологічні особливості), тобто того, що відбувається;
- знак порушення єдності героя й драматургічної дії – трансформація жанру;
- перерозподіл усередині системи «текст – паратекст» і зміщення паратексту до центру;
- нарешті, ремарка стає одним з головних засобів вираження авторської позиції» [125, с.16].

На сьогодні російськими дослідниками захищено чимало дисертацій, які стосуються різноманітних аспектів вивчення поетики ремарки як у її мовознавчому (А. Габдулліна [69-70]; О. Сафронов [265-266]; К. Толчєєва [302]; В. Ходус [325] та ін.), так і літературознавчому аспекті (А. Вольська [68]; О. Горєлов [77]; А. Зорін [109, 110]; Ю. Кабікіна [127, 128] та ін.

Цікавими є й спроби російських літературознавців застосувати до вивчення ремарки метод кількісних підрахунків щільності її використання в драматургічних текстах. Зокрема, В. Сперантов у своїх дослідженнях поетики ремарки в російській трагедії XVIII – початку XIX ст. пропонує досліджувати ремарку методом кількісних підрахунків за такими параметрами:

- 1) щільність ремарок (у такому разі кількісний аналіз допоможе з'ясувати, як часто драматург вдається до авторських коментарів, відтак це дозволить встановити значення ремарки у драматургічному творі);
- 2) частотність появи ремарок всередині репліки;
- 3) її середній обсяг (ці два пункти дозволяють визначити функції ремарки стосовно діалогу п'єси);

4) лексична різноманітність (цей аспект дозволить визначити можливості емоційного впливу ремарки на читача [282].

Застосовуючи метод кількісних підрахунків К. Толчєєва спробувала дослідити семантико-синтаксичні й формально-структурні особливості авторських ремарок у драматургії Е. Йонеско, С. Беккета та Ж. Ануя. «Аналіз паратекстуального рівня драматургічних текстів з топологічної точки зору, – за словами дослідниці, – дозволив виявити певні особливості, пов’язані з реалізацією діалогічної стратегії драматургів. Методика підрахунку коефіцієнту щільності (Р) визначалося за формулою: $P = (n / N) \cdot 100$, де n – число ремарок (препозитивних, інтерпозитивних, постпозитивних), а N – загальна кількість реплік в п’єсі. / ... / Означення подібних типів авторських ремарок з топологічної точки зору пов’язане з їхнім неоднорідним функціональним потенціалом і дозволяє говорити про причини переваги того чи того типу авторських ремарок в паратекстах аналізованих п’єс.

Коефіцієнт щільності авторських ремарок в розглянутих п’єсах різний: так, у Е. Йонеско одна ремарка припадає в середньому на кожні 6-7 реплік, в п’єсі С. Беккета – на кожні 3-4 репліки, тоді як максимум припадає на п’єсу Ж. Ануя «Еврідіка»: в ній ремарки зустрічаються найчастіше – приблизно один раз на 2-3 репліки. Настільки інтенсивне втручання авторського дискурсу в діалог персонажів, мабуть, пов’язане не лише із прагненням драматургів заперечити наявні театральні традиції» [300, с. 53–54].

В. Головчинер у своїй відомій монографії з епічної драми в російській літературі ХХ ст. неодноразово вдається до аналізу різних, насамперед епізуючих функцій ремарок у тексті. Розглядаючи, наприклад, п’єсу В. Аксьонова «Чапля», вона зауважує, що «авторські тексти, так само як і незвично об’ємні характеристики дійових осіб в афіші, в розлогих ремарках, ліричних за пафосом і способом вираження, виконують в драмі епічну функцію: поза діалогами, поза дією вони несуть інформацію про минуле героїв» [73, с. 275].

В українському літературознавстві на сьогодні все ще відсутні дисертаційні праці, цілковито присвячені дослідженню поетики ремарки. Водночас, українське літературознавство також представлене значною кількістю розвідок, у яких в більш або менш широкому теоретичному обсязі зауважено ті або ті аспекти поетики ремарки.

Одним з перших проблему авторської драматургічної ремарки в українському літературознавстві порушив М. Сулима, який дослідив у своїй праці етапи становлення ремарки в українській драматургії XVII – XVIII ст. [292, 293].

У висновках свого дослідження М. Сулима зауважує, що «ремарка в українській драмі XVII – XVIII ст. перебуває в стадії становлення. Вона ще не набула усталеного в XIX і XX ст. вигляду. В окремих п'єсах ремарка дублює програму або ж доповнює її. Але одночасно з цим формуються й інші функції ремарки: із введенням багатофігурних сцен вона допомагає орієнтуватися в складних діалогах, оголошує появу персонажа і його вихід зі сцени. Новим кроком була поява ремарки, яка «знімала» з численних монологів та діалогів ознаки декламаційності. Міжрядкова та цезурна ремарки надавали мові й сценічному рухові героїв природності. Поступово зароджувався реалістичний твір. І місцем, де відбувалося формування ознак цього твору, як не дивно, була, на перший погляд, незначна, допоміжна, службова складова частинка драми. Драматичний твір XVII – XVIII ст. – це твір, можна сказати, разового використання. Для кожного окремого випадку писалася нова п'єса. «Допомагала» ремарка здебільшого постановнику спектаклю. Ось чому для окремих ремарок характерною є фіксація прізвищ виконавців, тобто всього-на-всього послідовність, черговість казання тексту. Згодом, із введенням театральних ефектів, із появою сюжетних драматичних творів зі складними стосунками персонажів (хай і абстрактних) виникла потреба виробити «інструмент управління» цим складним механізмом.

Отже, як і будь-яка інша складова частина літературного твору, ремарка також пройшла кілька етапів розвитку. Ось чому потребує пильного вивчення

її ембріональний етап, зафіксований в українській драматургії XVII – XVIII ст.» [293, с. 21–22].

Значну увагу дослідженню ремарки приділяє й відомий український літературознавець С. Хороб [329 – 333]. У праці «Поетика ремарки» він аналізує прийоми використання ремарок в українській модерністській драмі Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша, С. Черкасенка, І. Кочерги, Л. Мосендза та ін., зауважуючи, що в нових умовах ремарка «стала якіснішою в ідейно-естетичному плані, що в її поетиці відбилася закономірна тенденція розвитку символістської, неоромантичної та експресіоністської національної п'єси, зрештою, що вона виявлялася (звісна річ, в кожного драматурга по-своєму) на будь-яких «зрізах» художнього тексту як ймовірного матеріалу вистави: хронотопному, психологічно-характеротворчому та позасюжетно-детальному. Для експресіоністської драматургії важливу роль відігравали ремарки – спонуки позаподієвих обставин та ситуацій, ремарки – діяння в системі ігор тощо. Крім того, модифікація структури та розширення принципів естетичної функції ремарки в новій українській драмі початку XX століття зв'язана з її «означувальністю», коли в самій п'єсі помітна, по суті, ціла система деталей-натяків на внутрішній світ дійової особи, на художні підтексти, на зв'язки ремарки й репліки як засобів психологізації сюжетних подій і характерів, нарешті, як на прийоми не лише драматургічної, а й театральної естетики й поетики» [329, с. 310].

У більш ранній за часом монографії «Українська драматургія крізь виміри часу» С. Хороб досліджує проблему функціонування ремарки в структурі української драматургії 60 – 80-х років XX ст. Аналізуючи творчість українських драматургів другої половини XX ст. – О. Коломійця, Ю. Щербака, М. Зарудного, В. Минка, І. Драча, В. Врублевського, Я. Стельмаха, Я. Верещака та ін., дослідник стверджує, що «ремарка в сучасній українській драмі, на відміну від свого традиційного призначення (воно також помітне в структурі п'єси), набула образності, стала виявом авторської концепції чи ідейно-художнього пафосу твору загалом. ...в

українській драматургії 60 – 80-х років створена навіть система ремарок, котрі організовують твір на всіх рівнях. До функцій ремарок входять змалювання і мотивація характерів, зображення внутрішнього світу героїв (ремарка може стати ліричним внутрішнім монологом, фіксатором сокровенного кола думок героя). Вона виступає як елемент сюжету й нових композиційних рішень (приміром, введення хору, ведучих, ліричних відступів у «Думі про Вчителя» І. Драча). До складу ремарки входять портрет, інтер'єр, пейзаж, де реалізується авторське ставлення до персонажів і обстановки; вона вступає у взаємодію з репліками діалогів» [330, с. 63–64].

А. Речка у своїй дисертації, присвяченій жанровій специфіці «драми для читання» [255], наголошує, що головними структурними чинниками, за якими п'єса трактується як «драма для читання», є монтаж і ремарка, причому остання розглядається в якості основного елементу твору. О. Краснобаєва у розвідці про п'єсу Вен. Єрофєєва «Вальпургієва ніч, або Кроки командора» зазначає, зокрема, що автор цієї постмодерністської драми майстерно використовує «перманентні ремарки, численні цитатні модифікації, алюзійні прийоми з метою не лише переконати ними когось, а й переоцінити та спародіювати дійсність» [155, с. 69].

Окремі аспекти структурно-семантичної організації ремарки розглянуто й у працях інших відомих українських дослідників поетики драматургічного твору: Н. Малютіної (у зв'язку із розглядом особливостей родо-жанрової динаміки української драматургії кінця XIX – початку XX ст.) [183], Р. Козлова (в аспекті вивчення хронотопіки драматургії І. Франка), [143], Т. Вірченко (крізь призму характеристики особливостей художнього конфлікту в українській драматургії 1990 – 2010 років) [62], Є. Васильєва (у контексті дослідження жанрових процесів у сучасній драматургії) [55].

У дещо більш обмеженому й специфічному теоретичному ракурсі ремарку як елемент художньої системи драматургічного твору розглядають театрознавці (Б. Голубовський [74]; С. Кржижановський [156]), які найчастіше виступають не лише як теоретики, але й як практики, що беруть

безпосередню участь в організації театральних вистав. За словами авторитетного російського дослідника ремарки А. Зоріна, у цілому «театрознавчі дослідження обмежувались розглядом ремарок в окремих постановках або ж есеїстичними публікаціями про природу ремаркування» [110, с. 69].

У театрознавстві відомі численні висловлювання авторів і режисерів, які стосуються їхнього особистого творчого бачення природи драматургічної ремарки, доцільності та умов її сценічного втілення.

Дослідженням ремарки присвячені й численні праці представників західноєвропейського літературознавства: Е. Бентлі (зіставлення реплікової та ремаркової частин драматургічного твору) [30], Ж.-М. Томассо та Ж. Женетта (дослідження метатекстуальних та парасценічних елементів драматургічного твору) [380, 368], П. Паві (характеристика ремарки в контексті загальних проблем поетики драматургії) [225], Г. Х. Дам (спостереження функцій ремарок на матеріалі текстів російської драматургії) [365] та ін.

1.2 Питання термінологічного означення ремарки

Попри загальноновживану практику звертання до поняття «ремарка» в літературознавчих й, зокрема, театрознавчих працях, її понятійний обсяг і термінологічний статус сучасні дослідники коментують у доволі різноаспектному й суттєво дискусійному спектрі значень. Як відомо, поняття «ремарка» походить від французького слова «la remarque», яке означає «зауваження» або «примітки». Ремарка, за словами С. Кржижановського, «і є власне приміткою до п'єси, яка піднялася знизу, з підрядкового свого місця, до текстового рядка. Історія цієї «театральної примітки» є надзвичайно цікавою і сповненою пригод» [156, с. 89].

Наприклад, у Франції, з якою традиційно співвідносять виникнення поняття ремарки, у театральній сфері на її термінологічне означення використовується вислів «*indication scénique*» (букв. сценічна вказівка). У такому варіанті це означення бере початок з англійської термінології. В англійській театральній практиці XV – XVI ст. ремарку позначали як «*stage direction*»: «В англійській мові іменник «*remark*» означає також «примітку», але в драматургічному контексті він не використовується. Історія появи поняття «*stage direction*» показова в перспективі розвитку англійської драми. Двоскладове позначення ремарки (дослівно – «сценічна вказівка») спочатку було пов'язане з детальним структуруванням просторового мізансценування. Згодом стало ясно, що стверджений термін підкреслює нерозривний зв'язок авторського позначення ремарки в тексті з умовами театральної культури і постановочними вимогами режисера (пізніше – «*stage directing*» – і є режисура, свого роду процес адаптації тексту до умов сцени» [110, с. 25].

Німецькомовним аналогом ремарки у її широкому значенні є поняття «*askriptionen*». Але найуживанішими в німецькому театрознавстві є термінологічні означення «*bühnenanweisung*» – авторська ремарка й «*regieanweisung*» – ремарка режисера.

У контексті термінологічного означення ремарки її дослідники, і драматурги звертаються до античної театральної традиції. Італійська «*didascalìa*» (букв. – наука) – це сценічні зауваження, які драматург адресував акторам, готуючи театральну постановку. За словами Ю. Львової, дидакалії – це «підклас текстів», який дозволяє драматургу програмувати, у міру сил, правильне використання його тексту за рахунок вказівок щодо особливостей інсценування п'єси в театрі. Таким чином, дидакалії представляють собою конструкції, що описують різні конститутивні частини драматичного дієгезису (хронотопічні характеристики, експозицію персонажів, їхніх дій» [181, с. 21].

У слов'янському, зокрема, російськомовному та україномовному театальному середовищі поняттям ремарка – не в сенсі її практичного

використання в драматургічних текстах, а у сенсі термінологічного вживання цього поняття, не користувалися майже до кінця XIX – початку XX ст. «Упродовж усього XIX століття, – зауважує дослідник російської театральної генеалогії терміну А. Зорін, – термін «ремарка» в значенні «драматургічна ремарка» не виникає ані в листуванні класиків російської драматургії, ані в їхніх роздумах про театр, ані в критичній полеміці та відгуках на постановки п'єс. Дослідницька увага до ремарки була ініційована появою драм Чехова. До виникнення феномену світової культури – тандему Чехов-Станіславський – літературна теорія і літературний процес в цілому ставились до недіалогових описів зневажливо і не використовували сталого поняття для їхнього значення. Вперше слово «ремарка» в проаналізованих нами літературних джерелах з'являється в листах О. Л. Кніппер-Чехової і пізніше Горького до А. П. Чехова. В усіх випадках воно відноситься до режисерської роботи над п'єсою. До початку XX століття ще існує розмежування понять: «вибірка» – для позначення авторського пояснення в тексті п'єси, і власне «ремарка» – для найменування режисерського коментаря на полях театального варіанту тексту п'єси. Визнання важливості літературних форм ремарки в Чехова практиками театру як початкової авторської режисури стирає термінологічні межі й перетворює ремарку на універсальне поняття теорії й практики драми» [110, с. 21–22].

Одне з перших україномовних вживань поняття ремарки в схожому й цілком професійному означенні знаходимо в листуванні Лесі Українки, зокрема, стосовно її авторського бачення можливостей театальної постановки М. Садовським драми-феєрії «Лісова пісня». У листі до матері, О. П. Косач від 24 травня 1912 р. вона пише: «Щодо «Лісової пісні», то я просила Людю (відповідаючи на її листа), щоб Садовський, в разі серйозних замірів ставити сю річ, не зміняв нічого, не списавшись зо мною, – боюся, щоб там чого не «співнили», намагаючись улегшити постановку. Я тямлю, що без змін її дуже трудно поставити, але всяким змінам є границя, яку сценічні «ретушери» часто переходять. Так само я могла б подати поради й

щодо костюмів, як я собі їх уявляла (виписувати те все в ремарках було б незугарно, бо в сій речі й ремарки мають свій «стиль», а не тільки «служебне значення»). Якесь у мене роздвоєне почуття щодо сеї поеми – я б і хотіла бачити її на сцені, і не «провалу» боюся, а переміни мрії в бутафорію... Ну, та се ж вічна трагедія авторів!» [310, с. 399].

Якщо в російській та українській театральній практиці поняття ремарки входить в більш або менш широкий обсяг, починаючи з кінця XIX – початку XX ст., то інтерес до її досліджень з боку літературознавців з'являється в часі пізніше. Одне з перших літературознавчих звернень до ремарки міститься в підручнику відомого представника формальної школи Б. Томашевського «Теорія літератури. Поетика» (1925): «У ремарках слід розрізняти вказівки на декорацію та обставини, а також на ігрові ремарки, що вказують на дії, жести і міміку окремих персонажів. Текст реплік є органічною частиною словесно-художнього драматичного твору. Ремарки виконують службову роль повідомлення про художній задум акторам і режисерів, і тому, зазвичай, викладаються простою, звичайною прозаїчною мовою. У рідкісних випадках ми бачимо застосування художнього стилю в ремарках з метою більшої емоційної переконливості вказівок» [303, с. 212].

У 1937 р. спробу теоретичної характеристики поняття у літературознавчій праці «Театральна ремарка» здійснив драматург, історик та теоретик театру С. Кржижановський: «Актор, отримавши зошит з роллю, знаходить в ній: текст ролі, підкреслені уривки фраз, яким передують три крапки (репліки), і заховані в дужки ремарки. Якщо роль доповнювати до п'єси, то вона виявиться неповною. Для її завершення доведеться написати загальні ремарки, опис театального інтер'єру або пейзажу» [156, с. 89].

У пізніших – найбільш тиражованих підручниках з теорії літератури радянської доби – Г. Поспелова [248] та Л. Тимофєєва [299] ремарка згадується епізодично, зокрема, у контексті зіставлення жанро-родової специфіки епічних та драматургічних творів: «Якщо перед читачем епічного твору немовби стоїть автор, оповідач, який показує людей і події зі своєю

певної точки зору, з погляду власної індивідуальної мовленнєвої манери, то в драмі подібного посередника не існує. В ній персонажі самотійно діють на сцені, і глядач сам робить ті висновки, які випливають з їхніх переживань та вчинків. Якщо, читаючи драму, ми маємо ще незначні «залишки» мови оповідача у вигляді пояснювальних зауважень автора в дужках і перед початком дії (ремарки), які вже доволі мало схожі на розгорнуту мову оповідача в епічному творі, то на сцені зникають і вони» [299, с. 373].

Й хоча упродовж усього XX ст. театрознавці та літературознавці продовжували час від часу звертатись до спроб теоретичного потлумачення поняття ремарки, у цілому значне підвищення інтересу до її дослідження припадає лише на кінець XX – початок XXI ст. Як зауважила Н. Іщук-Фадєєва у статті «Ремарка як знак театральної системи. До порушення проблеми» (2001), «ремарка в останнє десятиліття стала предметом особливо уважного вивчення, що свідчить, на наш погляд, про кардинальний перегляд принципів аналізу драматургічного тексту. Праць, присвячених особливостям ремарки в конкретному тексті, вже досить багато. Здається, що є підстави для дослідження ремарки як специфічного знаку театральної епохи, або як своєрідного лакмусового папірця, який виявляє головні принципи будови драматургічного тексту навіть в ті періоди, які не знали естетичних маніфестів, що декларували основні закони драми» [125, с. 5].

Попри твердження одного з найавторитетніших сучасних дослідників поетики ремарки А. Зоріна стосовно того, що «ремарка» як науковий термін в сучасному літературознавстві визначений достатньо чітко» [110, с. 19], насправді до теоретичної однозначності в літературознавчих визначеннях цього поняття ще далеко. Власне, й сам А. Зорін виокремлює «драматургічну ремарку» і «ремарку в тексті п'єси» [110, с. 19], які, щоправда, розглядає як термінологічні синоніми. Спектр понятійних означень ремарки в літературознавчій науці суттєво варіюється. Частина дослідників: Н. Петрова [235], С. Винар [59], Л. Мармазова [185] та ін. розглядають ремарку як своєрідний «авторський інструктаж, призначений режисеру, акторам. Вона

описує місце й час дії, додає штрихи до образу героя, розкриває суть авторського бачення тієї або іншої сцени. Власне кажучи, цим функції ремарки в традиційній драматургії й обмежуються» [59, с. 157].

Інші дослідники, звертаючись до ремарки, використовують й такі її означення, як авторські **«зауваження»** [29, стлб. 250], **«пояснення»** [32 с. 328; 34, с. 320; 126, с. 244; 200, с. 433; 209, с.51 та ін.], **«вказівки»** [139. с. 177; 219, с. 207; 321, с. 322. та ін.], **«рекомендації»** [314, с. 140], **«примітки»** [136, с. 428; 175, с. 473], **«репліку з мовленнєвої партії автора в діалозі «автор-читач»** [152, с. 233], **«особливий тип композиційно-стилістичних одиниць»** [219, с. 206], **«субжанр»** [37, с. 6].

Суттєво варіюється в літературознавчих дослідженнях і понятійний обсяг співвіднесених з ремаркою ознак – від лаконічних визначень на кшталт: «авторські пояснення в тексті драматичного твору, що містять стислу характеристику обставин дії, зовнішності та поведінки дійових осіб» [32, с.328]; «авторське пояснення для режисера й акторів, у якому описано обстановку на сцені, зовнішність героїв, їхні дії, жести, інтонації тощо» [232, с. 92], – до таких, що вбирають до себе більш або менш розлогий перелік ознакових характеристик ремарки: «авторські пояснення умов та часу дії, зовнішнього вигляду й поведінки дійових осіб, їх міміки, інтонації, психологічного змісту висловлень тощо в драматичному творі, переважно позначені іншим шрифтом; мають настановчий характер для режисерів, акторів і читачів. Якщо ремарка стосується акту, сцени, епізоду, то формулюється означення, інколи опис місцевості, де відбувається дія. Специфіка таких формулювань зумовлена жанром, стилем твору, призначеним для сценічного втілення. Ремарка, зокрема авторська, інколи в драмі відіграє ту саму роль, що й описи в малій прозі» [176, с. 313], або «у драматургії ремарка – пояснення стосовно сценічного втілення п'єси, що містить вказівку режисеру, актору щодо зовнішнього оформлення сцени, часово-просторових змін, вбрання, жестів, інтонацій, характерів та психологічного стану дійових осіб, їх поведінку, пересування по сцені і т.ін.

Окрім ремарок, що стосуються суто сценічних змін технічного характеру, існують й такі, що вказують на автора, оцінку того, що відбувається, або біографічні ремарки, які подають довідкову інформацію про вік, соціальний стан та життєвий набуток героїв п'єси» [175, с. 473].

Загалом, до комплексу ознак, що визначають понятійний обсяг ремарки, дослідники найчастіше відносять авторські вказівки на: обставини, які стосуються часу й місця означуваної дії, а також авторські характеристики персонажів, зокрема, їхнього зовнішнього вигляду й вбрання, емоційного та психологічного стану, їхньої поведінки, сценічної дії (поява на сцені, вихід з неї, особливості переміщення персонажа сценою, жести, міміка тощо), специфіки мовлення (манера вимови й темп мовлення, паузація, голосові модуляції мовлення, його спрямованість на адресата, вбік тощо), біографічної, якщо це необхідно, інформації (стать, вік, риси характеру, соціальний статус, матеріальний стан, сімейний стан тощо). Суттєвою є й різниця в спробах термінологічного означення ремарки в мовознавчих і літературознавчих її дослідженнях. З погляду мовознавця К. Каграманян констатуюче означення ремарки виглядає так: «У період XVIII – початку XIX ст. сформувалися основні функціонально-комунікативні ознаки ремарок, які дозволяють окреслити досить жорсткі норми їхнього функціонування:

1. Ремарки безпосередньо висловлюють позицію «всезнаючого» автора й комунікативні наміри драматурга. Авторська свідомість тут максимально об'єктивована. У ремарках не вживаються форми 1-ї і 2-ї особи.

2. Час ремарки збігається з часом сценічної реалізації явища (сцени) драми (або її прочитання). Попри те, що ремарка може, з огляду на тривалість, співвідноситися з дією цілої картини або акту, домінантним часом для неї є сьогодення, так зване «справжнє сценічне».

3. Локальне значення ремарки обумовлене характером сценічного простору, як правило, ним і обмежене.

4. Ремарка є остаточним текстом. У ній, відповідно, не використовуються ані запитальні, ані спонукальні пропозиції. Ремарки

уникають оціночних засобів, засобів вираження невизначеності й тропів, вони нейтральні в стилістичному відношенні.

5. Для ремарок характерна стандартизованість побудови й високий ступінь повторюваності в них певних мовних засобів (наприклад, використання дієслів мовлення або дієслів руху).

Ми погоджуємося із тезою І. П. Зайцевої, що сучасні драматургічні тексти свідчать про зростання ролі ремаркового шару в художніх драматургічних структурах. Крім розширення в суто просторовому відношенні ремаркова сфера продовжує ускладнюватися як композиційно (що передається за допомогою членування на абзаци, використання різних видів шрифту, різноманітних пунктуаційних знаків тощо), так і в аспекті функціональної значущості (передача авторських оцінок, розширення епічного шару п'єси, формування підтекстової інформації» [129, с. 49].

У дисертації російського літературознавця А. Зоріна «Поетика ремарки в російській драматургії XVIII – XIX століть» остаточно є визначення ремарки, як «форми безпосереднього авторського висловлювання, що коментує слова автора в драматургічному тексті, вислову, оформленого неримованими й неритмізованими, графічно й стилістично відокремленими від мови персонажів висловлюваннями, що представляють собою систему описів просторово-часового й предметного світу п'єси, сукупності характеристик героя, його реакцій і поведінки в ситуації міжособистісних стосунків» [110, с.83].

Окремі дослідники намагаються не лише окреслити коло понятійних ознак ремарки, але й визначити та класифікувати функції, які вона виконує в тексті драматургічного твору. За словами К. Каграманян, «основна функція ремарок – вираз інтенцій автора. Водночас, цей засіб передачі авторського голосу служить засобом безпосереднього впливу на режисера, акторів і читача драми. Таким чином, ремарки завжди прагматично обумовлені й визначають адекватність інтерпретації драматургічного твору» [129, с. 49].

А. Габдулліна вважає, що «більшість класифікацій засновано одночасно на характеристиці мовних, функціонально-семантичних і прагматичних особливостей авторських ремарок. Так, наприклад, з урахуванням основних функцій авторських ремарок: а) вводити учасників діалогічного спілкування; б) надати характеристику персонажам; в) описати події, що відносяться до предмету промови, виділяються чотири класи ремарок, що включають персоніфікаторні, кінетичні, емоційні (емотивні) й інтродуктивні. Аналіз вищенаведених та інших підходів до класифікації авторських ремарок засвідчує, що вони різні, оскільки деякі з них зорієнтовані лише на драматургічний текст для читання, а в інших відображено їхнє призначення бути використаними в процесі трансформації драматургічного тексту в сценічну дію» [70, с. 87–88].

І. Чистюхін до основних функцій ремарки відносить: коментування, повідомлення додаткових умов, пояснення дії, вказівку місця та часу дії, аргументацію психологічного стану персонажа [338].

На думку Н. Слюсар, «ремарки як репрезентант авторського монологу в драматургійному тексті утворюють три основні функціональні групи: пейзажно-інтер'єрні (описи природи, навколишнього середовища або приміщення, в якому відбуватиметься дія), ремарки коментувальні (вказують на фізичну, мовленнєву поведінку або емоційний стан персонажа на сцені), і ремарки, так би мовити, інтродуктивні – авторські ремарки, що являють собою перелік дійових осіб на початку тексту драматичного твору» [276, с. 17].

Відомий дослідник поезики української модерністської драми початку ХХ ст., С. Хороб вважає, що ремарка «традиційно виконує одразу декілька функцій: суто сценічну (зміна актів та яв), хронотопну (вказує місце та час розгортання дії), композиційно- позасюжетну (матеріальні деталі пов'язують між собою всі події та створюють їх логічний перебіг), характеро- й символотворчу (психологізм персонажа знаходить вияв у чітко обмежених

автором рухах, позах, жестах, міміці, стан наочно увиразнюється костюмом, зачіскою, предметним оточенням)» [329, с. 304].

Найменш дискусійним в питаннях термінологічного означення ремарки є аспект, пов'язаний з її візуально-графічним текстовим позначенням.

Структурно й семантично обумовлену необхідність графічного відокремлення ремарки від реплікової частини твору ще в першій половині ХХ ст. переконливо доводив О. Реформатський, зіставляючи моделі графічно виділених та не виділених фрагментів драматургічного тексту: «Уявімо, що перед нами текст, у змісті якого ми бачимо три різні елементи, які, чергуючись, пронизують увесь твір; наприклад, у драматичних творах ми знаходимо: 1) найменування того, хто говорить (назва дійової особи); 2) вказівку на те, за яких обставин він це говорить, – «входячи», «вказуючи на щось», «звертаючись до того-то », «про себе » тощо (Ремарка); 3) те, що він говорить, – пряма мова дійової особи (репліка). Цей «ланцюжок» з трьох ланок повторюється упродовж усієї п'єси. Якщо викласти всі три елементи одним шрифтом – читати п'єсу буде неможливо.

Приклад.

Дон Гуан. Лепорелло. Лепорелло входить.

(Пушкін, «Кам'яний гість» сц. III).

Де тут назви дійових осіб? Де репліка? Де ремарка?

Часто вдаються до особливих додаткових знаків – тире, лапок, дужок, щоб відокремити одне від іншого, наприклад, наведений текст можна відтворити таким чином:

Дон Гуан. «Лепорелло». (Лепорелло входить).

Тут межі елементів змісту відзначені особливими знаками: репліка – лапками, ремарка – дужками, але такий спосіб диференціації (розрізнення) технічно незручний, оскільки змушує вживати зайві знаки, які займають до того ж зайве місце, що неекономно, а головне, подібне нагромадження додаткових знаків створює їхню неминучу строкатість, що заважає

сприйняттю, і разом з тим, однорідність самих текстових знаків (шрифту) викликає уявлення якщо не про тотожність, то у всякому разі про подібність всіх цих елементів і неможливість чіткої їхньої диференціації» [254, с. 135].

Важливість та функціональну роль графічного виокремлення в тексті драматургічного твору ремаркового тексту зазначає й С. Бочавер: «...п'єса, як правило, складається з послідовності актів, які побудовані з яв, а ті, у свою чергу, – з імен дійових осіб, реплік і ремарок. / ... / Графічна організація допомагає виділяти ці одиниці тексту, а також створювати зв'язки між ними. Графічне оформлення драматичного тексту не просто адресовано читачеві, що природно, адже глядачеві воно просто недосяжне, воно створюється з думкою про читача і пропонується йому як інструмент роботи з текстом. Для того, щоб полегшити роботу читача з текстом, пропонується по-різному оформляти репліки, імена дійових осіб, ремарки й інші елементи тексту. / ... / За допомогою графічних маркерів озвучуваний текст відділяється від метатексту, який не звучить. Виокремлення такого тексту ставить перед режисером, акторами та іншими учасниками вистави питання про репрезентацію цього тексту на сцені» [42, с. 114–115].

У сучасній поліграфічній практиці ремарки традиційно поділяють на зовнішні й внутрішні. До зовнішніх ремарок відносять «текст сценічних вказівок драматурга для режисера й акторів, у яких охарактеризовані обставини, місце і час дії, а також зовнішній вигляд дійових осіб, їхні вчинки і поведінка, якою супроводжується вимова репліки» [198, с. 153].

У друкованому тексті драматургічного твору зовнішню ремарку найчастіше позначають шрифтом зменшеного кеглю, у порівнянні з кеглем реплік, «на повний формат і без абзацного відступу» [198, с. 153].

Внутрішня ремарка, тобто ремарка, безпосередньо співвіднесена з текстом репліки сценічного персонажа, зазвичай, виокремлюється курсивом і подається в дужках. Більш значні фрагменти ремаркового тексту – дії і яви, за спостереженнями С. Бочавера, «виокремлюються пропуском рядка, який утворює пробіл між двома фрагментами тексту. Пропуск рядка, зазвичай,

супроводжується словами театральної метамови: акт, дія, ява, сцена, картина, acto, escena, cuadro, до яких, як правило, додаються числівники» [42, с. 117].

Таким чином, можемо констатувати, що в сучасних мовознавчих та літературознавчих дослідженнях поезики драматургічної ремарки її понятійний статус, зокрема, у тих аспектах, які стосуються питань її термінологічного означення, більш-менш чіткого виокремлення понятійного обсягу, спектру ознак та окреслених ними сценічних і літературних функцій все ще залишається дискусійним і недостатньо вивченим.

Слід гадати, що проблематичними постають й прагнення окремих літературознавців сформулювати свого роду «остаточне» й теоретично «вичерпне» означення ремарки. Широкий і ще не достатньо досліджений спектр її семантичних можливостей, нечітка окресленість сучасною літературознавчою наукою понятійного обсягу та текстуальних меж у структурі драматургічного твору унеможливають подібні спроби або, принаймні, залишають їх в теоретичних межах гіпотетично припустимих означень. На нашу думку, теоретичною передумовою й визначальним критерієм для виокремлення в загальній художній структурі драматургічного твору його ремаркового компоненту є, по-перше, наявність фіксованого й сталого літературно оформленого авторського тексту твору, який при подальших потенційно можливих його сценічних інтерпретаціях виконує роль своєрідної інваріантної основи, гіпотетично трансформованої або й модифікованої, але такої, що відбувається виключно в межах його театральної постановки і загалом не впливає на його літературно оформлену авторську драматургічну концепцію; по-друге, природний для драматургічного твору розподіл його мовленнєвих компонентів на сценічно озвучувані (діалогічно-монологічна або «реплікова» частина твору) й сценічно не озвучувані («позареплікові» або, власне, ремаркова частина твору) одиниці, які, попри формально нерівнозначний сценічний статус, є рівнозначно важливими й органічними частками художнього цілого драматургічного тексту. Відтак, вважаємо логічно умотивованим віднести до

корпусу ремаркового тексту, власне, усе те, що у формі авторських вказівок, номінацій, приміток, пояснень тощо, поданих у «позарепліковій» частині твору, є, водночас, органічною художньою складовою літературно усталеного інваріанту драматургічного тексту. Іншими словами, вважаємо доцільним відносити до ремарок не лише «міжреплікові» сценічні характеристики автором обставин окресленої дії, але й увесь спектр його вказівок на ті аспекти художньої побудови драматургічного твору (афіша, декупаж тощо), які дослідники традиційно відносять до паратекстуальної або метатекстуальної його частини.

1.3 Ремарка як структурний елемент композиційної побудови драматургічного твору

У спектрі найбільш дискусійних проблем термінологічного означення театральної ремарки, її функцій, місця та понятійного обсягу в загальній структурі драматургічного тексту, на нашу думку, першочерговими, у перспективі її подальших літературознавчих досліджень постають питання, які насамперед стосуються більш чіткого окреслення поняття ремарки як структурного елементу композиційної побудови драматургічного твору, зокрема: 1) питання текстуального статусу ремарки, форм і прийомів її співвідношення з діалогічною (репліковою) частиною драматургічного твору; 2) теоретичних меж, якими можна окреслити понятійний обсяг ремарки; 3) характеру співвідношення ремаркового тексту автора і його сценічного втілення режисером, який здійснює театральну постановку авторського драматургічного тексту.

1) Текстуальний статус ремарки, форми та прийоми її співвідношення з діалогічною (репліковою) частиною драматургічного твору

Загалом, як справедливо констатує А. Габдулліна, «зважаючи на наявні дослідження, можна зробити висновок, що ремарка – термінологічна

одиниця, яку складно теоретично ідентифікувати, оскільки, у залежності від жанру, стилю драматургічного твору, часу його написання, авторських уподобань ремарка варіюється за своєю формою, характером, призначенням» [70, с.83].

Питання про власне «текстуальність» теоретичного статусу ремарки в літературній історії розвитку світової драматургії також є доволі проблематичним, з огляду на те, що сценічний текст драматургічних творів практично до кінця XVIII – початку XIX ст., за незначним винятком, літературно обробленого й, головне, спеціально призначеного для книжкового видання вигляду не мав. За словами С.Хороба, «у відомих працях з теорії драми, у літературній і театральній критиці до кінця XIX століття питання про ремарку як таку загалом не піднімалося, оскільки вона, на думку тодішніх дослідників, стояла поза естетичними обсерваціями. І справді, ремарка не несла в собі ніякого відбитку типів художнього мислення, творчої індивідуальності, стильової своєрідності (для прикладу візьмімо драматургію Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка, переважну більшість п'єс «театру корифеїв» чи західноукраїнських авторів), і тим самим, власне, вона виявилася поза літературою. Тільки драматургія кінця XIX – початку XX століття, надто нова модерна драма Гергарта Гауптмана, Генріка Ібсена, Моріса Метерлінка, Станіслава Пшибишевського, Оскара Уайльда, Антона Чехова, Бернарда Шоу, Станіслава Виспянського, Августа Стріндберга та ін. західноєвропейських письменників внесла суттєві зміни у структуру п'єс, підвищивши, зосібна, роль несловесних засобів художньої виразності і передусім ремарки. Лише в драматургії означеного періоду почала найпомітніше відбиватися модифікація будови й принципів естетичної функціональності ремарки» [329, с. 306].

Такої ж думки притримується й В. Калмикова, відзначаючи, що «з плином століть автор почав усвідомлювати п'єсу не лише як спектакль, гру на театральній сцені, але й як власне текст, який читач може сприймати й наодинці із собою, поза театральним простором, читаючи, як і будь-який

інший твір. У такому контексті ремарка стає вказівкою на обставини, необхідні для розуміння твору. Тоді ремарка нагадує звичайний прозовий опис, поданий в дуже стислому вигляді» [132, с. 203].

О. Журчєва, характеризуючи проблему співвідношення сценічного й літературного статусу драматургічної ремарки, зауважує, що «існування сценічних вказівок і їхнє значення суттєво змінювалося упродовж історії театру, починаючи від їхньої відсутності в античному театрі, маловживаності в класичній драмі, до епічного перенасичення в мелодрамі та натуралістичній драмі, і заповнення ними тексту всієї п'єси в театрі абсурду. Текст п'єси не потребує сценічних вказівок, якщо в ньому міститься вся необхідна інформація про дійових осіб та обставини, у яких вони діють. Але в кінці XIX ст. і в XX ст. автор прагне якомога точніше і детальніше визначити просторово-часові координати, внутрішній світ персонажів і атмосферу сцени – тут потрібен голос оповідача, таким чином, театр наближається до романної форми» [100, с. 53].

На різницю між рекомендаціями автора щодо сценічних особливостей театрального втілення ремарок твору і їхніх пізніших літературно оформлених редакцій вказує й С. Бочавер: «У XVII – XVIII столітті в Європі сформувалася традиція видавати п'єси, розділені на акти і яви, забезпечені ремарками й описами. Вони стали з'являтися в більш пізніх виданнях текстів, у яких їх спочатку не було. Можна простежити еволюцію ремарок від коротких сценічних вказівок до розлогих описів. Мабуть, це свідчить про посилення значущості незвучуваних елементів у структурі драматичного тексту» [42, с. 25].

Значна частина дослідників [154, с. 344; 243, с. 206; 56, с. 84 та ін.] вважає, що ремарка в драматургічному тексті виконує суто допоміжну й службову функцію, не претендуючи на особливий, тим більше співвіднесений з «репліковою» частиною драматургічного твору художній статус: «Авторські пояснення до реплік персонажів окреслені так званими ремарками, які мають лише допоміжне значення. / ... / Власне авторська мова,

за допомогою якої зображуване характеризується ззовні, у драмі є допоміжною й епізодичною. До неї відносяться назва п'єси, її жанровий підзаголовок, вказівка на місце й час дії, список персонажів, іноді супроводжуваний їхньою короткою узагальненою характеристикою, яка розміщується перед актами та епізодами опису сценічних обставин, а також ремарки, що подаються у вигляді коментаря до окремих реплік героїв. Все це складає побічний текст драматичного твору» [56, с. 84, 240].

В. Волькенштейн визнавав ремарку «органічним моментом» драматургічного твору лише за умови «динамічності» виконуваних нею функцій і зауважував: «невелика кількість ремарок, загалом, завжди є гарною ознакою: у Шекспіра ремарок дуже мало, – навпаки, складними ремарками рясніють п'єси недосвідчених драматургів, які намагаються замінити побутовими та психологічними описами драматичну дію» [67, с. 84–85].

За словами іншого відомого дослідника драматургії Е. Бентлі «...в п'єсах, що містять надмірну кількість сценічних ремарок; останнє, цілком можливо, вказує на те, що драматург – це романіст, який не зміг себе реалізувати. І, навпаки, справжньому драматургу не потрібні жодні сценічні ремарки: реальна дійсність – така, якою він її бачить, і за тих обставин, у яких він її бачить, – вміщається в межах діалогу і може бути виражена через діалог» [30, с. 100].

Н. Слюсар вважає, що «ремарка не зв'язана органічно з власне текстовою частиною драматичного твору, вона автономна в ньому. У процесі сценічного втілення драматургічного тексту ремарка ніколи не звучить. Вона розрахована на режисера, постановника або актора» [276, с. 17]. Навпаки, інші дослідники [63, с. 168; 70, с. 8; 143, с. 140 та ін.] наполягають на тому, що в структурі драматургічного твору ремарка відіграє виключно важливу роль і є повноправним недостатньо дослідженим елементом цілісної системи художньої побудови драми. Ще 1898 р. Б. Шоу зауважував у передмові до своїх творів, що коротка й незначна ремарка на початку акту може цілком «розгорнутися у цілу главу і навіть ряд глав. Це може призвести до

утворення нового змішаного жанру, що дозволить повністю донести зміст твору до читача» [344, с. 52].

Загалом, як справедливо зауважує А. Хижняк, «авторська ремарка як структурний елемент драматичного тексту становить його найбільшу специфіку. Вона є одночасно невід'ємним компонентом драматичного тексту і «автономним явищем», необхідним для реалізації авторських інтенцій. Разом з діалогом і монологом вона утворює «ансамбль мовних засобів». Авторська ремарка має особливу значущість для драматичного тексту, проте, існує ще ціла низка серйозних теоретичних проблем, які чекають свого вирішення» [324, с. 154].

Про це ж пише й С. Владіміров, зауважуючи, що «основою двопланової мовленнєвої структури драми залишається поєднання діалогу й ремарки. Тут зміщення, контраст точок зору оголені композиційно. / ... / Лише в співвідношенні з ремарками репліки наповнюються своїм сценічним змістом. Їхня драматична суть залежить від сценічної ситуації: у чийй присутності вона вимовляється, до кого звернена, як сприяє зміні в розташуванні сил. Ремарка й репліка нерозривні. Тільки разом вони отримують драматичну силу» [63, с. 168].

Як і С. Бочавер, дослідник підкреслює смислову взаємодоповнюваність ремарок і реплік в структурі драматургічного тексту: «між діалогом і ремаркою в драмі немає принципової різниці в сенсі їхніх образних, сюжетних функцій, вони взаємозамінні, те, що в одній драматургічній системі висловлює діалог, в іншій – може втілюватися через ремарку. Система ремарок визначає обставини, підкреслює характер реалізації діалогу й монологу, природу їхньої сценічної умовності. Побудований діалог як пряма театральна декламація, чи реалізується він як такий, що реально відбувається на очах глядачів розмови, чи буде це п'єса-мітинг, п'єса-диспут, п'єса-концерт, п'єса-судовий розгляд, п'єса-спогад, «телефонна» п'єса, у якій діалог відбувається по телефону, або «магнітофонна» п'єса, у якій герой сперечається з самим собою, відповідаючи на власні репліки, записані на

магнітофонну стрічку багато років тому, – у всіх випадках саме система ремарок визначає тип діалогу. Характер ремарок може змінюватися. Важливим є вектор їхнього сполучення, у якому і виявляється напруженість дії» [63, с. 172].

О. Возміщева, навпаки, констатує, що «серед дослідників сучасного літературного процесу драматургії, зокрема, не прийнято розглядати систему ремарок разом з основним текстом п'єси. Так, існує думка, що в п'єсі немовби співіснують два шари, різні за естетичною природою, що авторська мова у формі службових ремарок, які регулюють оформлення сцени, характер яких визначає поведінку дійових осіб, у загальній структурі п'єси утворюють відокремлений план, паралельний прямій мові героїв. Незважаючи на те, що діалог вважається основним текстом драматичного твору й окреслений співвідношенням з іншими мовленнєво-композиційними елементами всередині окремого твору, опозиція монолог – діалог відступає перед зіставленням діалог – ремарка» [64, с. 245].

Важливою у цьому дискусійному контексті є думка авторитетного українського дослідника поетики драматургії Р. Козлова: «Статус ремарки і драматургічного поіменування отримує істотно відмінні оцінки при різних підходах. З театрознавчого погляду вони складають інший шар тексту, службовий щодо тексту реплік; хоча і це правило мінливе – ремарки можуть бути перетворені на слова автора-оповідача й озвучуватися, наприклад, голосом за сценою. Літературознавчий же погляд вимагає бачити текст як цілість, де виокремлення шарів здійснюється за принципами, притаманними винятково мистецтву слова. Власне, слід усвідомлювати, що інсценізація, радіопостановка, декламація будь-якого літературного твору, і не лише власне п'єси, є трансляцією змісту, перекладом засобами іншої знакової системи, а тому вимагає застосування специфічної системи методик і критеріїв аналізу, непридатних для сфери художньої літератури» [143, с.140].

Думку Р. Козлова поділяє й А. Габдулліна, зауважуючи, що «авторські ремарки доцільно розглядати не як розрізнені, не пов'язані між собою

мовленнєві одиниці, а як такі, що утворюють єдине ціле в межах драматургічного дискурсу, ціле, якому притаманна сукупність мовленнєвих, функціональних і композиційно- структурних жанрових характеристик. За своєю функціональною і смисловою значущістю авторські ремарки є повноцінним компонентом драматургічного твору, який вступає в складну взаємодію з основним текстом, поміщаючи його в мікро- і макроситуативний невербальний контекст» [70, с.8].

У сучасних літературознавчих дослідженнях вже майже усталеною стала традиція співвіднесення ремарки драматургічного твору з термінами «**побічний**» [322] або «**рамковий**» [128] **текст**, «**паратекст**» [125; 186; 208; 222; 300], «**метатекст**» [42; 64; 70; 100].

Функцію побічного тексту в загальній мовленнєвій структурі драматургічного твору дослідники найчастіше трактують як допоміжну й фрагментарну. До нього відносять список дійових осіб, характеристику часу та місця дії, її сценічних обставин, авторських коментарів до реплік, виголошуваних персонажами: «усе це формує побічний текст драматичного твору. Але його основний текст – це ланцюг висловлювань персонажів, їхніх реплік і монологів» [322, с.341].

Використовуючи на позначення авторських ремарок драматургічного твору термін «рамковий текст», дослідниця Ю. Кабікіна, навпаки, вважає його повноцінним елементом художнього тексту твору й вбачає головну функцію в тому, щоб компенсувати природну обмеженість форм авторського вияву в драматургії: «суб'єктна організація драми має ряд особливостей: місце первинного суб'єкта мовлення в загальному тексті обмежене, персонажі (вторинні суб'єкти мовлення) діють та говорять прямо, і рамковий текст виконує тут компенсуючу функцію» [128, с. 38].

Термін «паратекст» у його специфічному, власне театральному значенні, у широкий термінологічний обіг був уведений у 1984 р. французьким лінгвістом Жано-Марі Томассо, який визначав його як «текст (набраний курсивом або іншим шрифтом, що завжди візуально відрізняє його

від іншої частини твору), який супроводжує діалоги театральної п'єси» [70, с. 79].

Патріс Паві у своєму відомому «Словнику театру» охарактеризував паратекст як «друкований текст (курсивом чи іншим шрифтом для наскрізного візуального виділення серед тексту), який розвиває діалогічний текст театральної п'єси. До паратексту належать заголовки, перелік дійових осіб, сценічні вказівки, опис декорацій, дидактика щодо гри актора (кінезис, проксемика) і весь дискурсивний «ескорт», як-от: присвята, переднє слово й попередні уваги» [225, с. 289].

Більшість дослідників драматургічного паратексту одноставно констатують його системну та органічну роль в художній структурі тексту, необхідність і важливість вивчення смислових зв'язків між репліко-діалоговою й паратекстуальною частинами драматургічного твору. Наприклад, С. Носов зазначає, що «паратекст не може бути віднесений до виключно технічних, факультативних елементів драматичного тексту; він прямо і безпосередньо бере участь у формуванні семантики драматичного твору, вступаючи з його іншими рівнями в системні відносини, вивчення яких і дозволило б пролити світло на всі механізми формування художнього світу драми» [222, с. 3].

Водночас, частина дослідників поетики ремарки заперечує можливість і доцільність застосування до її теоретичних означень аналогій з вищенаведеною термінологією. Зокрема, С. Бочавер вважає, що «жоден з цих термінів не відображає повною мірою специфіки того об'єкта, який він позначає. Термін *авторський текст* слід розуміти як текст твору загалом; крім того, у контексті вивчення ідіостилю того або того письменника цей термін не може бути використаний тільки для позначення тексту ремарок, списку дійових осіб тощо. Термін *паратекст* видається невдалим, оскільки приставка пара-, що входить до його складу, заперечує корінь, тобто термін можна розуміти як 'не- текст'. Використання терміну *побічний текст* можливе для характеристики лише таких ремарок, які не складають значного

обсягу тексту. Видається недоцільним застосування цього терміну для характеристики п'єс, значну частину обсягу яких складають ремарки» [42, с. 36].

В останні роки в дослідженнях, присвячених ремарці, широкоживаними стали й спроби її термінологічного зіставлення з поняттям «метатекст». Останнє поняття в новітніх літературознавчих розвідках використовується дослідниками надзвичайно часто й, як відомо, має таку ж надзвичайно широку понятійну семантику його розуміння та потлумачення. У контексті дослідження поезики ремарки поняттям «метатекст» найчастіше користуються для позначення «позареплікової» частини драматургічного твору, обсяг та функції якої, втім, у працях різних літературознавців суттєво варіюються: від ототожнення його з суто ремарковим (у вузькому сенсі) компонентом – до включення в межі метатексту усіх форм та засобів можливого вияву авторських інтенцій у його творі. Так, А. Габдулліна вбачає в ремарці особливий тип метатексту, який «має подвійну спрямованість, реалізуючи, з одного боку, своє призначення «тексту в тексті» для читача і, з іншого боку, тексту-інструкції для інтерсеміотичної трансформації літературного тексту в сценічну мову. Співвідношення зазначених видів спрямованості авторської ремарки може варіюватися в ремарках п'єс для читання (book editions), призначених для аналітичного сприйняття їхнього змісту та сенсу, і в ремарках п'єс, призначених для театральної постановки (acting editions), що вбирають до себе, крім зазначених характеристик, й яскраво виражену сценічну призначеність» [70, с. 8].

С. Бочавер, потрактовуючи метатекст як «текст про драматургічний текст», головну відмінну ознаку цього поняття вбачає в його специфічній смисловій спрямованості: «метатекст адресований не глядачу, він призначений для читача, який бачить повний текст твору, і для працівників театру. Режисер, костюмер, декоратор, актори спираються на нього у своїй роботі; функціонування елементів метатексту дозволяє зрозуміти, що

метатекст адресований саме їм. Найбільш важливим результатом специфічної адресованості метатексту є те, що він, зазвичай, не звучить, для його репрезентації, використовуються немовні засоби: рух, міміка, жест, демонстрація, інтонація і тощо» [42, с. 26].

Окремі літературознавці [355; 336 та ін.], характеризуючи ремарку, зіставляють її специфічну функціональну роль у драматургічному тексті з функціями оповідача в тексті епічних творів: «аналогом оповідача виступає в драматичних творах (п'єсах) голос, якому належить неперсональний текст» [336, с. 39].

Інша частина дослідників [306, с. 7; 319, с. 42] подібні твердження спростовує, як це, наприклад, робить В. Тюпа, вважаючи подібні аналогії некоректними на тій підставі, що в драматургічному тексті можливі, на його думку, лише репрезентивні висловлювання і ніяк не наративна оповідь: «традиційні ремарки також не відносяться до наративних висловлювань. Це також репрезентативний, як і драматургічні репліки, текст, тільки не суб'єктний (мімітивний), а об'єктний (дескриптивний). Тут слово представляє ментальному погляду реципієнта певну позамовленнєву реальність, не піддаючи її подієвому форматуванню, як це відбувається під час оповіді. Єдність дискурсивної природи репліки і ремарки особливо чітко виявляється в тих випадках, коли ремарка фіксує комунікативно значуще мовчання, репрезентує нульове висловлювання («Народ мовчить»))» [306, с. 7].

Такої ж думки притримується й В. Халізов: «Розповідний текст в драмі (навіть в так званій «епічній») немовби редукується. Стосовно драматичних текстів можна говорити лише про елементи розповіді» [319, с. 42].

Зрештою, схожі за формою та функціями з театральною ремаркою висловлювання один із її дослідників знаходить навіть й у повсякденному, нехудожньому мовленні: «в повсякденному мовленні найближчим аналогом ремарок виступають номінативні речення, які можуть мати імперативну

семантику; пор. Музика!; Мотор!; Камера! та інші висловлювання, які складаються лише з іменника у називному відмінку» [42, с. 78].

2) Теоретичні межі понятійного обсягу ремарки

Одним з гострих і різноаспектних дискусійних питань поетики драматургічної ремарки є проблема теоретичних меж, якими можна окреслити її понятійний обсяг. Мова, передусім, про можливість теоретичного співвіднесення з системою ремаркового тексту драматургічного твору так званого його номінативного (заголовок, жанр та жанровий підзаголовок, поділ на акти, сцени тощо) та афішного (перелік дійових осіб та їхня характеристика) компонентів. Заперечуючи загалом можливість подібного співвіднесення, В. Волькенштейн, наприклад, мотивує свої теоретичні аргументи тим, що номінативна та афішна компоненти драматургічного твору є «текстом допоміжним, що полегшує читання або сценічне сприйняття, але по суті обов'язковим тільки в тих випадках, коли в ньому розміщені істотні для дії вказівки, не цілком зрозумілі з діалогу» [67, с. 85].

Більшість дослідників поетики драматургічного твору намагаються в той або той спосіб термінологічно окреслити номінативну та афішну компоненти і певним чином зіставити їхній понятійний статус із семантикою ремарки. Одним із найбільш вживаних у практиці подібного означення є термін «паратекст». Як відомо, він був розроблений французьким літературознавцем Жераром Женеттом і запроваджений в театральну практику французьким лінгвістом Жано-Марі Томасо на початку 80-х років XX століття. У межах широкого поняття «паратекст» Ж. Женетт, зокрема, виокремлював й спрямовані вглиб основного тексту «претексти», тобто посвяти, заголовки, вступи, назви розділів тощо [368].

Водночас, як констатує С. Носов, «недиференційоване включення до складу паратексту всіх без винятку позатекстових елементів твору, а також факт існування, крім цього терміну-поняття, інших термінологічно-понятійних конструкцій, що належать до сфери позатекстових елементів

драматургії, призвели до термінологічної різноголосиці в теорії драматичного паратексту» [222, с. 8].

Скептично, в аспекті доцільності означення номінативної та афішної компоненти драматургічного твору терміном «паратекст», налаштований й Р. Козлов, який зауважує, що «термін «паратекст» запропонований структуралістами Ж. Деррідою та Ж. Женеттом для позначення передусім супровідних елементів конкретного видання твору: передмови автора чи редактора, титульного комплексу, приміток, коментарів тощо – для прагмалінгвістичного аналізу їхніх відношень із власне текстом. Перенесення цього поняття на ремарки в драматургічному тексті за ознакою поліграфічного виокремлення або ж за їхньою вторинністю відносно театральної вистави (Ж.-М. Томасо разом з ними до паратексту включає назву, жанрове визначення, театральну програму, афішу тощо) у літературознавстві видається некоректним. Слід звернути увагу, що в авторському або одноосібному декламаційному читанні драматургічного твору (гостро дискутованому Г. Гегелем) назва, жанрове визначення, драматіс персоне, ремарки та поіменування функціонують як повноцінні частини тексту» [143, с. 61].

До думки дослідника приєднується й Л. Борботько, яка, виключаючи з ремаркового тексту номінативні та афішні компоненти, натомість пропонує термінологічно альтернативні означення, як то «сценічні вказівки» або ж «дидакалії» [37].

У свою чергу, така позиція видається теоретично неправомірною іншим дослідникам, зокрема, С. Носову, який, вступаючи в заочну полеміку з Л. Борботько, наводить власні аргументи: «стосовно позатекстових елементів драми часто використовують терміни «дидакалії», «сценічні вказівки» тощо. Ці визначення, до певної міри формально-описові, не враховують функціональний характер паратекстуальної складової драми, яка вступає з основним текстом в системні відносини, породжуючи художній світ п'єси» [222, с. 8].

Синонімічними понятійними означеннями номінативної та афішної компоненти драматургічного твору в сучасних дослідженнях його поетики є також терміни «**неперсональний текст**» [336, с. 39], «**рамка**» [128, с. 3], «**пояснення або ремарка в широкому сенсі слова**» [42, с. 36], «**метатекст**». Останній термін, поряд з «паратекстом», відноситься до числа найбільш широко вживаних.

Водночас, ще в 30-ті роки ХХ ст. відомий російський лінгвіст О. Реформатський у термін «ремарка» вкладав достатньо широкий понятійний зміст. До власне ремарок він відносив і так звані «проміжні» елементи, тобто перелік дійових осіб (або афішу), означення елементів сценічного декупажу й поіменування дійових осіб перед кожною, співвіднесеною з ними реплікою [254]. Цю позицію поділяють і сучасні дослідники – О. Пеньковський та Б. Шварцкопф, які наголошують на тому, що, відрізняючись від власне реплік, номінативні та афішні компоненти драматургічного твору за критерієм усного втілення на сцені більше зіставні з ремарковим текстом [233].

Л. Шувалова, намагаючись певним чином теоретично ідентифікувати позарепліковий текст драматургічного твору, називає співвіднесений з ним перелік дійових осіб «**передремарками**» [353, с. 4]

Серед сучасних дослідників поетики ремарки доволі поширеною є й теза про доцільність та умотивованість включення номінативного та афішного компоненту драматургічного твору до саме ремаркового його тексту. Наприклад, на думку С. Владімірова, «декупаж п'єси, як і список дійових осіб (афіша) з більш-менш розгорнутими характеристиками в мовленнєвій структурі драми, повинні бути віднесені до системи ремарок» [63, с. 169-170].

На нашу думку, з огляду на подвійний – з одного боку, сценічний, а, з іншого боку, літературний (призначений не лише для театрального режисера та акторів вистави, але й для потенційного читача тексту) статус авторських «метатекстових зауважень» до власне «реплікової» частини драматургічного

твору, його номінативну та афішну компоненту теоретично доцільніше відносити саме до структури ремаркового тексту. Не озвучуваний в більшості випадків сценічного втілення твору, цей компонент є органічною часткою його художнього цілого й відіграє виключно важливу роль для розуміння та інтерпретації специфіки того або того драматургічного тексту читачем, у образній уяві якого номінативні та афішні «авторські пояснення» компенсують фактологічний вакуум інформації, потенційно відтворюваний атмосферою вдалгічного твору, на нашу думку, більш доцільним та теоретично умотивованим могло би бути понятійне означення «парасценічна ремарка», у якому, з одного боку, акцентовано належність зазначених компонентів саме до ремаркового тексту драматургічного твору, а, з іншого – їхню специфічну, паратекстуальну (або метатекстуальну) семантичну співвіднесеність з його основною, тобто власне «міжрепліковою» частиною сценічно репрезентованого тексту.

3) Характер співвідношення ремаркового тексту автора і його сценічного втілення театральним режисером

На відміну від епосу та лірики, текст драматургічного твору існує у своєрідній подвійній художньо-естетичній перспективі. З одного боку, як і лірика та епос, будь-який драматургічний твір має усталений автором, тобто літературний варіант тексту, а, з іншого боку, в процесі сценічного втілення драматургічного твору літературний варіант його тексту може зазнавати певних – іноді доволі суттєвих – художніх трансформацій, пов'язаних із різноманітними формами його театральної інтерпретації режисерами та акторами, які беруть участь у постановці спектаклю. Суть проблеми, за словами Ю. Кабікіної, «полягає у визначенні можливого ступеню самостійності або залежності актора й режисера від тексту; можливого ступеню наслідування тексту або ігнорування авторських вказівок» [128, с. 57].

Проблема сценічного співавторства і сценічного протистояння автора драматургічного твору та його режисера в історичній перспективі

театрального мистецтва постала не відразу. Від античної епохи і, фактично, до кінця XIX – початку XX ст. європейський театр майже не знав співавторства режисера й у більшості випадків загальну драматургічну концепцію вистави визначав його літературний, а не сценічно інтерпретований текст. Однак, кількісне збільшення на кінець XIX – і упродовж усього XX ст. естетичних моделей та форм потенційної театральної інтерпретації драматургічного твору, а також зумовлена часом потреба сценічної реінтерпретації в дусі сучасних естетичних та світоглядних уявлень драматургічних текстів попередніх історичних епох сприяє суттєвому підвищенню в практиці театральних постановок ролі режисера, як співавтора й інтерпретатора літературного, авторського варіанту тексту. Таким чином, як констатує І. Чистюхін, «в театральній практиці склалося подвійне ставлення до ремарки. Перше характеризується абсолютним дотриманням сценічних вказівок автора. Друге – ігноруванням і необов'язковим виконанням ремарок. Питання, по суті, в тому, наскільки ремарка «обов'язкова» для виконання. Абсолютно справедливі закиди до драматургів щодо неналежного уявлення ними можливостей сценічних виражальних засобів. До цього ж додається й проблема інтерпретації, що вносить додаткові корективи в драматургію. Але в цій суперечці не варто забувати, що в еволюції театральної ремарки відбилася еволюція театру й сценічних форм. Тут ми бачимо результат взаємодії драматург – театр» [338, с. 95].

Позиція більшості літературознавців та театрознавців щодо характеру співвідношення ремаркового тексту автора і його сценічного втілення театральним режисером загалом одностайна й полягає в наголошенні необхідності прагнення до обопільної творчої співпраці й взаєморозуміння: «ремарка – важлива частина авторського тексту, і якщо режисер або актори хочуть точніше зрозуміти думки автора, вони повинні уважно вивчити запропоновані їм ремарки, які розкривають атмосферу дії, характери персонажів, їхній внутрішній світ і їхні конфлікти. Це зовсім не означає, що

режисер повинен слухняно виконувати кожную ремарку, він може міняти їх або доповнювати у відповідності зі своїм задумом. Але перш, ніж змінювати або скасовувати авторські вказівки, слід спробувати вникнути в цю важливу частину п'єси» [106, с. 36–37].

Позиція, за якою між автором-драматургом та режисером – сценічним інтерпретатором його твору повинен зберігатися своєрідний творчий паритет, безумовно, справедлива й логічно аргументована, проте, в практиці реальної, а не теоретично декларованої, театральної співпраці умови подібної творчої співдружності далеко не завжди сприймаються обома сторонами як бажані й обов'язкові для виконання. Досить часто драматурги вимагають від режисера та акторів абсолютного й беззаперечного виконання усіх авторських ремаркових настанов, як, наприклад, Б. Шоу, який категорично відкидав щонайменшу можливість для режисера або акторів щось змінювати в текстах його п'єс. У листі до австрійського письменника та журналіста, перекладача його творів німецькою, Зігфріда Требича від 26 червня 1902 р. Б. Шоу висловлює своєрідний авторський ультиматум керівникам віденського «Фолькстеатру» («народного театру») щодо умов, за яких вони можуть сценічно втілити його п'єсу «Учень диявола»: «Ви повинні з усією переконливістю запевнити їх у тому, що, в разі, коли вони не будуть виконувати п'єсу саме так, як вона написана, перемовини будуть негайно припинені. Якщо вони знають, як треба писати п'єси, нехай пишуть для себе самі. Якщо ні, тоді вони повинні надати можливість писати п'єси тим, хто вміє це робити. Я не дозволю об'єднати два останніх акти в один. Я не дозволю проігнорувати хоча б одну репліку, замінити хоча б одну кому. Я прекрасно усвідомлюю, що будь-який дурень, який має стосунок до театру, починаючи від хлопчика, що викликає акторів на сцену, і закінчуючи режисером, вважає, що йому краще, ніж автору, відомо, як написати п'єсу так, аби вона забезпечила популярність і користувалася успіхом. Засвідчіть їм моє вшанування і скажіть, що я знаю всі ці вибрики; що мені сорок шість років; що в своїй справі, та й в їхніх також, я собаку з'їв; що від гонорару я

абсолютно не залежу і мені байдуже, поставлять вони мої п'єси чи ні; що я, якщо захочу, стану вигадувати своїм п'єсам назви завдовжки в тридцять п'ять слів; коротко кажучи, що я впертий, самовпевнений, незговірливий, деспотичний геній, глухий до голосу розуму і сповнений нездоланної рішучості стояти на своєму в усьому, що стосується моїх власних творів» [344, с. 247].

Загострений максималізм, з яким Б. Шоу відкидав будь-які спроби втручання в його твори з боку режисера або акторів, він, крім усього іншого, мотивував і недоторканністю авторського права, захищеного законом: «Іноді п'єса вимагає скорочень, або, навпаки, розширення, або ще якихось інших змін. Іноді слід посилити її сценічність або виключити те, що технічно важко виконати на сцені, наприклад якесь місце, складне для актора... Це дуже відповідальна робота, і її повинен виконати автор, якщо він досяжний, а якщо ні, тоді якийсь досвідчений драматург, але ні в жодному разі не актор і не працівник сцени. Авторське право по відношенню до всіх змін повинно належати автору п'єси. Актор, який повідомив представникам преси зміст або текст ще не поставленої п'єси, може бути притягнутий цивільним судом до відповідальності за порушення довіри або авторського права» [345, с. 590].

Цікаво, що серед сучасних публікацій на юридичну тематику в Англії та США дедалі частіше з'являються праці, в яких порушується проблема поширення на ремарку усіх норм авторського права.

Слід зазначити, що не лише автор-драматург може рішуче протестувати проти можливих сценічних адаптацій та трансформацій літературного тексту його твору, але й театральні режисери та актори також доволі часто налаштовані більшою або меншою мірою ігнорувати ремаркову, а інколи й реплікову частину сценічно відтворюваного ними літературного тексту драматургічного твору. Як зауважує В. Халізов, «якщо драматичний театр звертається до створеної письменником драми, вона, природно, постає й початковою і найважливішою драматургічною основою створюваної

вистави: режисерський сценарій лише конкретизує й доповнює письменницький текст. Але режисери нерідко виявляють таку активність в сценарному доопрацюванні літературного тексту, що привносять в драматургію вистави щось принципово нове. Так, Станіславський у постановках «Ревізора» і «Влади темряви» виводив на сцену не передбачених М. Гоголем і Л. Толстим персонажів. Невичерпну драматургічну фантазію мав Мейєрхольд. У поставленому ним «Ревізорі» були задіяні вигадані епізоди й особи» [319, с. 49].

Можливість і навіть закономірну необхідність вільного сценічного прочитання режисером літературного авторського тексту констатує й такий авторитетний театрознавець, як П. Паві: «Поява режисера в історії театру викликана новим підходом до драматичного тексту. Справді ж бо, протягом тривалого часу цей текст вважався єдиним простором для однієї можливої інтерпретації, яку треба розкрити... У наш час навчати тексту означає спонукати до пошуку в ньому численних значень, ба навіть суперечностей. Текст підлягає свіжим інтерпретаціям. /.../ Режисер не є зовнішнім щодо драматичного твору чинником. /.../ Твір – не універсальний остаточний дискурс, який обов'язково треба показати у виставі. Альтернатива («грати текст» або «грати виставу»), поширена в наш час серед режисерів, є докорінно помилковою. Неможливо практикувати тільки одну з них без шкоди для другої. Сьогодні вже ніхто не вважає, що текст – це референтна закріплена платформа для єдиної можливої вистави, тобто текстом, для якого можлива єдина «правильна» постава (сценарій, текст і сцена) /.../ Подані в тексті сценічні вказівки й підказки насправді аж ніяк не директиви, а рішуче особисте втручання режисера (певною мірою зовнішнє щодо тексту). Місце та форма цього втручання неоднозначні. Якщо навіть режисерський дискурс конкретизовано в записах постановки, його складно ізолювати від вистави» [225, с. 323–324].

Відомі й численні висловлювання самих театральних режисерів щодо необов'язковості дотримання на сцені усіх вимог авторського літературного

тексту. «Чи все, що акторам потрібно знати про п'єсу, надає їм драматург? – запитував К. Станіславський. – Чи можна на ста сторінках повністю розкрити життя всіх дійових осіб? Або ж багато чого залишається недовомленим? Так, наприклад: чи завжди і чи достатньо детально говорить автор про те, що було до початку п'єси? Чи говорить він вичерпно про те, що буде після закінчення її, про те, що відбувається за лаштунками, звідки приходить дійова особа, куди вона йде? Драматург не схильний до такого роду коментарів. /.../

Але хіба цього достатньо, для того щоб створити увесь зовнішній образ, манери, ходу, звички? А текст і слова ролі? Невже їх потрібно тільки визуалізувати і говорити напам'ять?

А всі ремарки поета, а вимоги режисера, а його мізансцени і вся постановка? Невже достатньо тільки запам'ятати їх і потім формально виконувати на підмостках?

Хіба все це відтворює характер дійової особи, визначає всі відтінки його думок, почуттів, спонукань і вчинків?

Ні, все це має бути доповнено, поглиблено самим актором. Тільки тоді все надане нам поетом і іншими творцями вистави оживе й розворушить різні куточки душі того, хто грає на сцені й того, хто дивиться в залі для глядачів. Тільки тоді сам актор зможе відчувати всю повноту внутрішнього життя зображуваної особи і діяти так, як велить нам автор, режисер і наша власна уява.

У всій цій роботі нашим найближчим помічником є уява, з її магічним «якби» і «прогнозованими обставинами». Вона не тільки доповнює те, що не домовили автор, режисер та інші, але й пожвавлює роботу всіх загалом творців вистави, творчість яких доходить до глядачів насамперед через успіх самих акторів» [283, с. 35].

Відомий англійський актор та театральний режисер Гордон Крег сприймав авторські ремарки як зневагу до режисера, втручання у його мистецтво створення спектаклю [157, с.104–105].

Але чи не в найбільш радикальній формі важливість та доцільність сценічного дотримання авторських ремарок заперечував видатний російський театральний режисер-авангардист В. Мейерхольд: «Як актор не залежить від режисера, так і режисер не залежить від автора. Ремарка останнього для режисера є лише необхідністю, викликаною технікою того часу, коли п'єса писалася» [188, с.131].

Більше того, за В. Мейерхольдом, найкращий драматургічний твір – це текст, у якому взагалі немає авторських ремарок: «Адже це не біда, коли немає ніяких ремарок. З нашої точки зору, найкращий драматург той, хто ніяких ремарок не використовує, бо навіщо художнику-драматургу ремарки? Вони йому не потрібні. Драматичний твір тим і відрізняється від оповідань, повістей і романів, що в ньому так все побудовано, що зовсім не потрібно ніяких ремарок, нема необхідності розповідати, чому, де і як, тому що все це вже є в самій побудові драматичного твору. У тому й полягає його сутність, що можна обійтися без ремарок» [189, с. 97].

Питання зіставлення авторської та режисерської сценічних версій втілення драматургічного твору, попри творчий індивідуалізм чи навіть амбіційність, потенційно притаманну драматургу та його театральному інтерпретатору, вбирає до себе й ще один важливий аспект. Авторські ремарки (й особливо це стосується драматургії ХХ ст.) досить часто містять у собі вказівки на обставини або умови дії, які технічно відтворити на сцені просто неможливо: «Спробуйте знайти сценічне вирішення авторським ремаркам. Персонаж: «Ой, у мене від страху волосся стає дибки. (*Волосся стає дибки.*)». Коли читаєш твір, подібні недоречності виглядають смішно, але як їх втілити або чим замінити на сценічному майданчику?» [142, с. 297].

Відтак, це породжує й проблему розуміння та певної відповідальності автора-драматурга щодо сценічної коректності та відповідності літературного тексту його твору потенційним можливостям сучасної йому театральної техніки. «Окрім того, – як зауважує С. Хороб, – щоб збагнути процес модифікації структури й принципів естетичної функції

ремаркування... необхідно завжди пам'ятати, що драма – це не тільки літературний твір, а й підґрунтя для театральної вистави як трансформації однієї семантичної системи знаків (тексту) в іншу (аудіо-комунікативно-візуальну). Тому письменник-драматург, створюючи свою п'єсу, мусить враховувати такі чинники, як режисерське експлікування, прив'язка до інтонації, тембру, міміки, пози, жестів актора. Особливу роль тут також відіграє інтер'єр, портрет та костюм персонажа, музичний і хореографічний супровід та кольористика. Спектакль повинен впливати по суті на декілька органів чуття, в одну мить увиразнюючи думку автора. Саме це завдання лежить на ремарці» [329, с. 306].

У практиці театального втілення літературного тексту драматургічного твору непоодинокими є випадки, коли автор, створюючи п'єсу, заздалегідь визначає для себе режисера, який втілить її у сценічну постановку й, нерідко, навіть акторів, у особі яких він вбачає найбільшу театральну відповідність психологічним рисам та характеристам виписаних у його творі дійових осіб. Цікавим прикладом подібного авторського бачення потенційного втілення на сцені його драматургічного твору є п'єса М. Булгакова «Біг», прокоментована художнім керівником Московського академічного театру імені В. Маяковського А.О. Гончаровим: «Свій задум режисер погоджує, відпрацьовує з драматургом. Без цієї співтворчості, режисерсько-авторської праці над п'єсою театр обійтися не може. Напевно, колись було і так: автор пише, режисер ставить, актори грають. У моєму житті подібного не траплялося. Традиція активної творчої редактури прийнятої до постановки п'єси народжена практикою театру.

На жаль, нерідко доводиться долати спротив автора, який, віддавши п'єсу в театр, вважає роботу над нею завершеною; йому здається, що зміни й правки, на яких наполягає театр, можуть п'єсу тільки зіпсувати. Потім з'ясовується, що театр – приятель драматурга. А буває і так: режисер самотньо сидить в кабінеті, пише, показує написане автору, той дискутує, ображається, йде, повертається назад. Зрештою з'ясовується, що режисерські

додатки, поправки збільшують сценічні можливості п'єси, роблять її театральнішою, дієвішою, більш компактною.

Сказане зовсім не означає, що робота над текстом має на увазі виключно «боротьбу» з автором; авторський текст, особливо, якщо автор – визначний митець, заслуговує на ретельний аналіз. Іноді нас тут чекають разючі відкриття. Скажімо, ремарки, які написані Булгаковим до п'єси «Біг», це цілком закінчені художні твори. У них ключ до задуму. Пропустити все це в жодному випадку не можна. Булгаков своїй п'єсі дав підзаголовок: «Вісім снів». Коли я почав працювати над «Бігом», постало питання: «Чому сні? І хто ці сні бачить?» Опинившись в архіві й переглядаючи рукописи Михайла Опанасовича, я натрапив на дивовижний надпис, зроблений булгаковською рукою: «А, можливо, віддати текст ремарок Яншину?» (М. М. Яншин проводив репетиції в Художньому театрі Голубкова.) Все відразу стало зрозумілим! У такому випадку, це сні єдиного, хто залишився живим, хто втік від себе, це – біг від життя. Так одна авторська вказівка продиктувала ідею вистави: вісім снів Голубкова і Серафими, які повертаються уві сні до кошмару свого бігу.

З моменту, коли режисер обирає п'єсу, починається складний процес пошуків синтезу авторського задуму з еквівалентним йому режисерським задумом. Процес цей знаходить своє завершення в остаточному варіанті драматургічного твору, з яким можна виходити до акторів» [75, с. 69].

Зрозуміло, що такими ж непоодинокими в аспекті творчої співпраці автора й режисера є випадки, коли, навпаки, режисер обирає для сценічного втілення твір, у якому вбачає найбільш точну й послідовну відповідність драматургічної концепції автора власним уявленням та уподобанням, можливості їх театральної реалізації.

Загалом, проблема характеру співвідношення ремаркового тексту автора і його сценічного втілення театральним режисером усе ще залишається відкритою і потребує подальших досліджень.

Висновки до розділу 1

У першому розділі «Теоретичні засади вивчення драматургічної ремарки» досліджено питання рецепції поезики й функціональних особливостей ремарки в сучасних літературознавчих дослідженнях, термінологічного означення ремарки, а також охарактеризовано теоретичний статус ремарки як структурного елементу композиційної побудови драматургічного твору.

Поетика драматургічної ремарки в останні десятиліття XX – початку XXI ст. привертає до себе все більшу увагу сучасної мовознавчої і літературознавчої науки. Пріоритетними напрямками лінгвістичного дослідження поезики драматургічної ремарки є питання: мовленнєвих особливостей сценічного втілення ремарки, й зокрема, семантики її мовленнєвого компоненту – стилістично-граматичного, синтаксичного, а також питання її лінгвістичного аналізу. До сфери мовознавчих зацікавлень ремаркою відносяться й питання, пов'язані з широким спектром її загальних теоретичних ознак, зокрема, її структурно-семантичних властивостей – функції та прагматики мовленнєвих висловлювань, проблеми перекладу та адекватного розуміння тексту іншомовних драматургічних творів. Серед напрямів лінгвістичного вивчення ремарки найбільш дотичними до її літературознавчих досліджень є ті, які зосереджують увагу на взаємозв'язку її семантичних властивостей з особливостями ідіостилю того або того драматурга.

Широкоаспектною є й тематика теоретичних питань дослідження ремарки, розроблювана сучасною літературознавчою наукою. Зокрема, літературознавців ремарка цікавить як форма вияву автора в драматургічному творі, як засіб характеристики персонажа драматургічного твору, у контексті специфіки жанрової обумовленості поезики ремарки, прийомів графічного її оформлення, текстуального статусу ремарки, форм та прийомів її співвідношення з діалогічною (репліковою) частиною

драматургічного твору, теоретичних меж понятійного обсягу ремарки, художніх функцій, які вона виконує в загальній структурі драматургічного твору, моделей класифікації структурно-семантичних різновидів драматургічних ремарок, поетики окремих її різновидів, тих або тих аспектів її історичного генезису.

В українській літературознавчій науці вивчення ремарки лише починається. Усе ще, на жаль, відсутні дисертаційні праці, у яких розглядалися б ті або ті теоретичні аспекти теоретичної поетики ремарки й етапи її художньої еволюції. До нечисленних праць українських літературознавців, у яких в більш або менш широкому теоретичному обсязі зауважено питання поетики ремарки, відносяться наукові розвідки М. Сулими, С. Хороба, Р. Малютіної, Р. Козлова, Т. Вірченко, Є. Васильєва та ін.

Серед актуальних питань дослідження ремарки гостродискусійною є вже сама проблема термінологічного означення ремарки. У французькій театральній практиці на означення ремарки використовується вислів «*indication scénique*» (букв. сценічна вказівка), в англійській – «*stage direction*». Німецьким аналогом зазначених термінів є поняття «*bühnenanweisung*» – авторська ремарка і «*regieanweisung*» – ремарка режисера. В італійському театрі вживаним є й термін «*didascalia*» (букв. – наука), який сходить до античної драматургічної традиції. У російськомовному та україномовному театральному середовищі загалом стверджений термін «ремарка», який увійшов у повсякденну сценічну практику, завдячуючи його сценічній адаптації А. Чеховим і К. Станіславським (у Росії) та Лесею Українкою (в Україні). Перші власне літературознавчі спроби теоретичного осмислення структурно-семантичних ознак і функцій ремарки припадають на 20-30-ті роки ХХ ст., зокрема, у працях Б. Томашевського та С. Кржижановського. Водночас, і на сьогодні семантичний обсяг поняття «ремарка» все ще не має чіткого термінологічного статусу, про що, зокрема, свідчить і численна синонімічна

низка використовуваних сучасними дослідниками понять для її теоретичного означення, як то, авторські «зауваження», «пояснення», «вказівки», «рекомендації», «примітки», «особливий тип композиційно-стилістичних одиниць», «субжанр» тощо. Не досягнуто дослідниками ремарки одноставності й у питаннях, пов'язаних з окресленням кола належних ремарці семантичних ознак, функцій, засобів її графічного виділення.

До числа найбільш дискусійних проблем термінологічного означення ремарки в сучасному літературознавстві відносяться питання: 1) текстуального статусу ремарки, форм та прийомів її співвідношення з діалогічною (репліковою) частиною драматургічного твору; 2) теоретичних меж, якими можна окреслити понятійний обсяг ремарки; 3) характеру співвідношення ремаркового тексту автора і його сценічного втілення режисером, який здійснює театральну постановку авторського драматургічного тексту.

Загалом, слід констатувати, що в розрізі й лінгвістичних, і літературознавчих досліджень поетики драматургічної ремарки, попри достатньо значну кількість присвячених їй наукових праць, усе ще залишається чимало питань, які потребують додаткового й більш ретельного вивчення та теоретичного осмислення.

РОЗДІЛ 2

СТРУКТУРНІ ТИПИ ТА СЕМАНТИЧНІ РІЗНОВИДИ АВТОРСЬКИХ ДРАМАТУРГІЧНИХ РЕМАРОК

2.1 Типологічні моделі класифікації ремаркового тексту

У сучасній філологічній науці до спроб створення тих або тих, заснованих на різних теоретичних принципах та семантичних критеріях, типологічних моделей класифікації ремаркового тексту звертались як літературознавці, так і мовознавці.

В основу мовознавчих моделей класифікації ремаркового тексту найчастіше покладено лінгвостилістичні принципи, за якими в якості класифікаційних ознак використовуються різні структурно-семантичні особливості авторських ремарок, як то – їхня означеність різними частинами мови або різними типами мовленнєвих синтаксичних конструкцій.

Значна частина мовознавців, розроблюючи класифікаційні моделі ремаркового тексту, намагається більшою або меншою мірою враховувати й художні функції, що їх виконує авторська ремарка в драматургічному творі. Функціональний підхід до класифікації авторських типів ремарок, наприклад, використано в мовознавчих дослідженнях В. Комарової, О. Пеньковського, Б. Шварцкопфа, Н. Слюсар та ін.

В. Комарова [148] розмежовує три різновиди авторських ремарок, які характеризують обставини відтворюваної дії, коментують поведінку й спосіб спілкування дійових осіб, а також служать вказівкою на події, у контексті яких відбуваються сценічні діалоги. О. Пеньковський і Б. Шварцкопф [233] на основі функціонального аналізу авторських ремарок вибудовують достатньо складну й розлогу їхню типологію, у якій враховано типи ремарок за їхніми змістовними функціями, а також відносно їхньої позиції стосовно репліки та тексту драматургічного твору. Загалом дослідники виокремлюють три функціональні типи авторських ремарок, кожен з яких має й власні

різновиди, зокрема: 1) ремарки обставин сценічної дії (місце й час дії, а також характеристика дійових осіб), 2) ремарки, що характеризують розвиток сценічної дії (фізичної, мовленнєвої або відсутність мовленнєвої дії – паузу), 3) ремарки, що вказують на дійових осіб (п'єси у цілому, присутніх на сцені в певний момент розвитку дії, вказівка на початок ремаркового поділу тексту, вказівка на завершення дії, яви або ж п'єси у цілому). Н. Слюсар на матеріалі аналізу структурно-функціональних особливостей драматургічних текстів І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького поділила використовувані ними ремарки на 13 функціональних типів, зокрема, ремарки: 1) персоналії (перелік дійових осіб на початку п'єси), 2) вказівки на місце дії, 3) описи вбрання персонажів, 4) описи предметів, які є складовою частиною обстановки, приміщення, де відбувається дія (інтер'єрні ремарки), 5) описи природи, навколишнього оточення (пейзажні ремарки), 6) портретні характеристики дійових осіб, 7) що коментують мовленнєву поведінку персонажа, 8) відтворюють дію персонажів у просторі сцени, 9) вказують на обставини чи умови висловлювання персонажа, 10) адресують репліку дійовій особі або глядачеві, 11) з темпоральним змістом (хронологічно-часові ремарки), 12) що відтворюють картини побуту, соціального середовища, 13) передають настрій та психологічний стан дійових осіб [276, с. 14].

У розрізі функціонально-семантичної спрямованості авторської ремарки різноманітні її класифікаційні моделі запропоновано в працях узагальненого й персонального характеру: М. Голованьової «Комунікативно-когнітивний простір драми (на матеріалі російських п'єс 1980 – 2000 років)» [72], І. Лімановської «Динаміка авторських ремарок в англomовній драмі XVI – XXI століть» [169], К. Каграманян «Текстотвірна роль ремарки в драматургічному дискурсі на прикладі творів Б. Шоу» [129]. Зрештою, у праці К. Толчеєвої «Вивчення драматургічного паратексту у вітчизняній науці: проблеми типології та взаємодії із драматургічним діалогом» зроблено спробу узагальнити численні, наявні в мовознавчій науці, моделі класифікації авторських ремарок у розрізі ознак їхньої функціонально-

семантичної окресленості в тексті драматургічного твору: «За семантичним принципом, а також з урахуванням їхнього функціонального діапазону виокремлюються такі типи авторських ремарок, що, втім, не виключає тісного взаємозв'язку між ними:

1) описові (панорамні, локативні, темпоральні, обставинно-описові, ремарки предметного світу, інтродуктивні, вступні, словесні декорації);

2) емотивно-експресивні (інтонаційно-декламаційні, модально-емотивні, емоційні, просодичні, інтроспективні, комунікативно-спрямовані, ремарки психологічних станів, персоніфікатори, які характеризують психоемоційний стан персонажа, ремарки паузи й мовчання);

3) кінетичні, акціональні (мізансценічні, проксемічні, жестові, мімічні, візуальні, портретні, такесичні);

4) структурно-композиційні, функціональні (декупаж тексту, ідентифікація мовця та його адресата (адресатні), наявних на сцені дійових осіб та їхніх переміщень (поява на сцені та вихід з неї)» [301, с. 127].

Крім функціонально-семантичних, у сучасному мовознавстві розроблюються класифікації ремарок драматургічного твору за ознаками їхньої комунікативної спрямованості, зокрема, у працях С. Бочавера «Зв'язність драматичного тексту та сценічна комунікація (на матеріалі російської та іспанської драматургії кінця XIX – початку XX ст.) [42], Л. Чалої «Стилістичні функції ремарок в п'єсах Б. Шоу» [334], Т. Іванової «Ремарки як засіб передачі авторського задуму» [115], І. Колесової «Ремарка в англійській драмі «нової хвилі» як засіб характеристики життя героїв» [144] та ін. Застосовуючи структурно-комунікативний підхід до створення типології ремарок драматургічного твору, українська дослідниця В. Корольова в науковій розвідці «Авторська ремарка як компонент мовного простору сучасної української драми», наприклад, виокремлює три їхні основні типи: 1) реплікований репрезентатив (ремарки, що констатують фізичний, психічний стан учасників драматургічного дискурсу); 2) реплікований дескриптив (ремарки з декскриптивною функцією мають на

меті не констатацію, а опис явища, події, предмета); 3) наратив (це надання драматургічній дії розповідного характеру через уведення до тексту п'єси белетристичних елементів, що вказують на задум автора щодо монологізації) [152, с. 234–235].

Одну з найбільш масштабних й комплексних спроб лінгвістичної типологізації різновидів авторських ремарок драматургічного твору з позиції структурно-семіотичного їх опису та систематизації здійснено в дисертації А. Габдулліної «Відображення семіотичних кодів театральної комунікації в авторській ремарці (на матеріалі американської драматургії першої половини ХХ ст.)» [70]. Дослідниця типологізує авторські ремарки за ознаками:

1) функціонально-прагматичної ролі ремарок, які репрезентують учасників театральної комунікації, характеризують місце, час та обставини тривання мовленнєвого акту, персонажів вистави, описують події, за допомогою яких наголошуються необхідні для розуміння загального сенсу ситуації;

2) характеру вияву авторських ремарок у контексті твору, що виконують функцію текстоутворюючих елементів, тобто забезпечують зв'язність драматургічного тексту в цілому, мають смислопороджувальну функцію й виступають сигналами регуляції мовленнєвої поведінки персонажів;

3) відображених в авторських ремарках семіотичних кодів театральної комунікації, які окреслюють часово-просторові межі сценічної дії, обумовлюють предметний код, відображають явища звукофери та виявів просодичного коду, моделюють соматичний код поведінки персонажів, що вбирає до себе проксематичні, прагматичні та кінетичні знаки;

4) характеру семіотичного багатоголосся, що передбачає поділ ремарок на монотипні (із вказівкою на знакову інформацію одиниць певного коду – звукового, соматичного, предметного тощо) та комбіновані (з комбінацією знаків різних семіотичних систем, що функціонують паралельно);

5) адресації авторських ремарок, призначених для режисера, акторів, глядачів [70, с. 175–177].

Як і у мовознавчій, у літературознавчій науці також зроблені неодноразові спроби певним чином систематизувати різні типи ремарок драматургічного твору і на цій основі розробити ті або ті типологічні моделі їхньої класифікації. Одним з перших подібну спробу здійснив Б. Томашевський, який ще в 20-х роках минулого століття, характеризуючи авторську ремарку, виокремлював два її сценічні різновиди: декораційну (час та місце дії, її обставини, інтер'єри, пейзажі тощо) та ігрову (ремарки, що вказують на поведінку персонажів та зміни в їхньому психологічному стані) [303, с. 212]. Спираючись на класифікацію Б. Томашевського, одна із сучасних дослідниць поетики драматургічного тексту – Ю. Кабікіна дещо модифікує та розширює її, пропонуючи розрізняти шість типів ремарок: **«словесні декорації»** (за аналогією із театральними декораціями), **авторська мізансцена** (за аналогією із мізансценою театальною); вказівка на **речі**, з якими маніпулюють персонажі; ремарки, що деталізують **портрет, вбрання**, найбільша група – ремарки на позначення **невербальних форм** поведінки (особливості жестів, міміки, інтонації, рухів тощо). **Примітки** автора в п'єсі також мають свою специфіку, це не лише реальні коментарі, але й свого роду «режисерські вказівки» (як у п'єсі В. Немировича-Данченка «Ялинка»)) [128, с. 13].

Поширеною в літературознавчих і мовознавчих дослідженнях є практика типологізації ремарок у відповідності до функцій, які вони виконують у тексті драматургічного твору. Так, у межах подібного підходу Л. Польщикова розрізняє такі: вступні (що містять необхідні відомості про персонажів на кшталт – вік, вбрання, сюжетна роль, час і місце дії тощо), технічні (пояснюють вчинки, вказують на сценічне пересування персонажів і напрям адресації репліки), психологічні (містять детальні вказівки на переживання персонажів та стан, у якому вимовлена та або та репліка), розповідні або белетризовані (що мають об'ємну розгорнуту форму, схожу із

розповідною), сценарні (образна характеристика дії, яка відбувається в даний момент і створює перспективу для кінематографічного прочитання) [243, с. 206].

У функціональному спектрі розглядає систему ремарок драматургічного твору й І. Чистюхін, класифікація якого нараховує вісімнадцять типів ремарок, зокрема: 1) ремарки-характеристики, 2) жестові, 3) жестово-емоційні, 4) мовленнєво-інтонаційні, 5) жестово-інтонаційні, 6) мізансценічні, 7) паузні, 8) вхід / вихід персонажа, 9) адресат репліки, 10) емоційна характеристика, 11) вказівка на характер дії, 12) вказівка на фізичний стан, 13) місце дії, 14) час дії, 15) сюжетні, 16) сценографічні, 17) службові вказівки на різноманітні сценічні прийоми, 18) літературно-розповідні [338, с. 96]. Цікавими є приклади практичного застосування функціонального аналізу ремарок драматургічного твору, який демонструє І. Чистюхін: «Дядя Ваня» А. П. Чехова: в першій дії 57 ремарок: 19 із вказівкою на характер дії; 10 емоційних, 7 адресатних, 5 на вхід персонажа, 2 з характеристикою, 2 експресивні. З них 47 простих і 10 блокових (що вбирають до себе кілька вказівок). «Три сестри» А. П. Чехова: перша дія – 145 ремарок (переважно емоційних або із вказівкою на характер дії). Емоційні стосуються сестер і мають переважно психологічно негативний характер (сльози, розчарування тощо). Ремарки із вказівкою на характер дії або виявляють, або приховують емоційний стан» [338, с. 97].

Окремі дослідницькі класифікації ремарки враховують не тільки змістовні, функціональні, але й формальні її ознаки, зокрема, позицію, у якій розташовані ремарки в тексті драматургічного твору. К. Поліщук у дисертації, присвяченій аналізу драматургічної поетики Івана Тобілевича, класифікує його ремарки відповідно до їхнього розташування в тексті, а також у відповідності до їхнього характеру, функції та змісту. З огляду на місце розташування ремарки в тексті твору дослідник виокремлює три її типи: «1) ремарки позатекстові (ввідні, або експозиційні, інтер'єрні); 2) внутрішньотекстові, тобто ті, які знаходяться на початку чи всередині

репліки й передають адресата репліки, дію, яку виконує герой тощо;
3) ремарка, яка лежить поза дією, тобто поза основним текстом драми – афіша, або дійові особи (дієві люде)» [242, с. 162].

Другий, змістовний тип ремарок К. Поліщук поділяє на такі групи: «1. Ремарки емоційні, тобто такі, які передають стан персонажа та характер репліки: «стоїть, як громом прибитий», «сердито», «тривожно». /.../ Такі ремарки мають на меті передати емоційний відтінок репліки, якщо його не зрозуміло із самих слів. З них також стає зрозумілим психологічний стан персонажа.

2. Ремарки адресні, які вказують на персонажа, якому адресується репліка: «до Петра», «до третього чоловіка», «до писаря». /.../ Серед цієї групи можна виділити ремарки, які позначають внутрішнє мовлення героїв, тобто репліки, які не чують інші персонажі, але чують глядачі та читачі. Таким реплікам завжди передують ремарки «до себе» та «набик». Функція цього драматургічного прийому – передати читачам інформацію, почуття, або думки персонажа, які не мають знати інші герої. /.../

3. Ремарки дійові, які повідомляють дію, яку виконує персонаж: «обнімає Пріську», «штовхає Петра». /.../ Ремарки цього типу позначають дію, яку виконують персонажі, промовляючи свої репліки. /.../

4. Ремарки напрямку, або просторові, які дають змогу зрозуміти, у який бік рухаються персонажі (стосовно їх появ, виходів та переміщень): «пішов у хату», «пішов», «виходе».

5. Описові, у яких міститься характеристика, зовнішній вигляд персонажа, або реквізит із яким з'являються герої: «Поштар (З сумкою через плече)», «з коробкою», «входить Хома з посудом»...» [242, с. 162–165].

Одна з найбільш повних і систематизованих на сьогодні класифікація типів ремарок розроблена російським дослідником А. Зоріним, який також диференціює ремарковий текст драматургічного твору за його формальними й змістовними ознаками. За формальними ознаками розміщення ремарки в тексті твору А. Зорін виокремлює вісім її типів: 1) номінативні ремарки

(заголовок твору); 2) афішні (список дійових осіб та їхня характеристика); 3) ремарки поділу на дії, сцени, яви; 4) препозитивні (які передують початку дії або сцени); 5) інтерпозитивні (всередині сцени, між діями окремих персонажів, а також між сегментами руху або словесних дій одного персонажа); 6) інективні (розміщені всередині фрази, репліки, монологу персонажа); 7) постпозитивні (такі, що завершують сцену, яву, п'єсу); 8) приквели (прологи та сцени, у яких йдеться про передісторію сценічної дії) та сиквели (епілоги й тексти, що продовжують сюжет п'єси) [110, с. 214]. За характером змістовного наповнення А. Зорін поділяє ремарки драматургічного твору на десять груп, зокрема: 1) сюжетні, пов'язані із бажанням автора вплинути на зміст і розвиток сюжету; 2) ремарки, що характеризують особистість персонажів; 3) характеристика середовища, у якому перебувають герої; 4) психологічні, що вказують на стан або психологічні зв'язки між кількома персонажами; 5) ремаркові конструкції, які відображають рух або переміщення сценою; 6) ремарки «сценічно необумовленого руху» (з динамікою, яка виявляє себе як додатковий засіб художньої виразності, найчастіше у вигляді спонтанних реакцій, спроектованих на психологічний стан та інтелектуальну діяльність героя); 7) мімічні та жестикуляційні ремарки; 8) ремарки паузи й мовчання; 9) ремарки, пов'язані з оптичними й акустичними ефектами; 10) ремарки-цитати [110, с. 71–83].

Серед дослідників ремарки драматургічного тексту є й такі, що повністю заперечують потенційну можливість створення типологічних моделей її класифікації. Так, наприклад, вважає С. Владіміров, який зазначає, що «неприйнятною є будь-яка класифікація ремарок. Можна сказати, що ремарка, як правило, вказує на зовнішню, фізичну дію, вчинок, рухи героя або його внутрішній стан, вона позначає тло, обставини дії та час, упродовж якого розгортається дія. Прямий безпосередній зміст ремарок найчастіше має саме такі функції, хоча тільки ними й не обмежується. Втім, окреслений у подібному ракурсі сенс ремарки не підлягає типологічній класифікації,

оскільки його конкретизовано в системі саме цієї драми, відтак одна і та ж формула, умовно кажучи, ремарка вчинку або місця, може відігравати різну функціональну роль, у залежності від драматичного контексту, від загального характеру дії. Не випадково ті ж позначення вчинків, станів, тобто фізичний та емоційний жест, обставини місця, часу можуть бути виражені й у діалозі. Але ані в ремарці, ані в репліці вони не мають суто інформаційного значення й набуваються сенсу лише в аспекті розгортання дії. Найлаконічніша ремарка в процесі розвитку сценічної дії може створювати дуже складну систему смислових взаємоз'язків, які нічим не поступаються діалогу. Тому проблематично визначити змістовну функцію ремарки, на відміну від діалогу, але можна говорити про своєрідність структури ремарок саме в цій драмі або цій драматургічній системі» [63, с. 169].

Натомість, більшість дослідників, не заперечуючи й навіть наполягаючи на необхідності й доцільності систематизації та типологізації ремаркового тексту, водночас піддають справедливій, на нашу думку, критиці характер її (у багатьох випадках) логічно-понятійної неупорядкованості, суб'єктивно-дослідницької упередженості (зокрема, умотивованої обмеженістю обсягу, на матеріалі якого була простежена поетика ремарки), недостатньо об'єктивної розробленості критеріїв, за допомогою яких і мовознавці, і літературознавці намагаються описати систему ремарок драматургічного твору. Як справедливо зауважує А. Габдулліна, «у цілому, узагальнюючи запропоновані для систематизації та класифікації авторських ремарок дослідницькі підходи, слід зауважити наступне:

- 1) багато дослідників, застосовуючи для створення класифікацій однакові критерії, вкладають до них різний понятійний зміст, що, зрештою, породжує несумісні результати;

- 2) доволі часто в основу класифікацій покладено різні логічні критерії, що робить їх непослідовними й ускладнює зіставлення різних груп, виокремлених в межах однієї понятійної системи;

3) той або той запропонований критерій не використовується в повному обсязі, внаслідок чого класифікація авторських ремарок не може бути визнана вичерпною;

4) не запропоновані об'єктивні критерії розмежування термінів, використовуваних для створення класифікацій, що робить останні недостатньо упорядкованими та внутрішньо суперечливими;

5) відсутнє чітке розуміння статусу авторської ремарки в складі цілого, що не може не позначатися на умотивованості класифікаційних параметрів» [70, с. 88].

Взявши до уваги вищенаведені критичні зауваження щодо підходів до дослідницьких типологічних моделей побудови ремаркового тексту, вважаємо за доцільне класифікувати його за ознаками подвійної – формально-змістовної розміщеності й упорядкованості у тексті драматургічного твору. Відтак, на нашу думку, з формального погляду – за ознаками місця розташування авторських ремарок у загальній композиційній побудові п'єси та характеру їхнього співвідношення з основним текстом драми доцільно виокремлювати два структурні типи ремарок: сценічні й парасценічні.

Сценічні ремарки – це авторські вказівки (коментарі), які стосуються деталізації обставин та персоналій сценічної дії, і локалізовані безпосередньо в межах окремих частин діалогічного тексту п'єси. Власне сценічні ремарки, у свою чергу, можуть бути диференційовані на: 1) вступні (препозитивні), 2) внутрішньосценічні (мізансценічні, інтерпозитивні), 3) міжреплікові (інективні), 4) заключні (постпозитивні).

Парасценічні ремарки – це структурні елементи, які у вигляді певного авторського коментаря характеризують текст драматургічного твору в цілому або стосовно окремих її значимих частин. До парасценічних будемо відносити: 1) номінативні (заголовок та підзаголовок, вказівка на жанр і жанровий підзаголовок, епіграф і присвята), 2) декупажні (авторський поділ тексту п'єси на дії, сцени тощо), 3) афішні (перелік дійових осіб та їхня

характеристика), 4) обрамлювальні, зокрема приквели (прологи й сцени, які передбачають передісторію сценічної дії та авторський коментар до неї) та сиквели (парасценічні ремарки, які виконують функцію своєрідного авторського епілогу до тексту п'єси) ремарки.

Сценічні й парасценічні ремарки мають свої внутрішньодиференційовані семантичні типи, кожен з яких, у свою чергу, виконує певні художні функції відповідно до умов та особливостей загального творчого задуму автора драматургічного твору.

2.2 Принципи художньої організації та семантичні типи сценічної ремарки

У понятійному спектрі сценічної ремарки, яка виконує функцію більш або менш деталізованого авторського пояснення обставин сценічно відтворюваної сюжетної дії, на нашу думку, необхідно брати до уваги і виокремлювати, з одного боку, особливості її структурної позиції – композиційного розташування в тексті п'єси, а з іншого – семантичний тип та обсяг реалізованих нею авторських художніх стратегій.

З погляду композиційного розташування в тексті драматургічного твору сценічні ремарки розподіляються на вступні (зазвичай, подані автором після афішного переліку дійових осіб і безпосередньо перед першим з означень, що стосуються декупажного поділу твору), внутрішньосценічні (співвіднесені з окремими частинами декупажу п'єси – діями, явами тощо), заключні (розміщені після фінальної сцени декупажу), а також міжреплікові (реалізовані в межах діалогічно-монологічної частини тексту драматургічного твору).

Головна функція **вступної ремарки** – це авторська вказівка на часові й просторові обставини відтворюваної сюжетної дії, які відрізняються ступенем деталізації та конкретизації означуваних сценічних реалій.

Мінімалізована (у словесному обсязі) вступна ремарка вказує або на більш-менш чітко локалізований історичний час, географічний простір, або, найчастіше – одночасно на час і простір відтворюваної сюжетної дії.

1. Локалізація історичного часу, зазначеного у вступній ремарці, у драматургічних творах різних авторів коливається в доволі значних хронологічних межах і з різним ступенем часової деталізації – від принципово неконкретизованої, як у п'єсі М. Булгакова «Блаженство» (*«дія відбувається у різні часи»*) [49, с. 381] й до окресленої у хронологічних відрізках:

– загальної, чітко не визначеної вказівки на час дії: *«Час дії – наші дні»* (О. Вайльд *«Як важливо бути серйозним»* [307, с. 391]); Ф. Дюрренматт *«Гостина старої дами»* [92, с. 228]; О. Погребінська *«Осінні квіти»* [238]);

– конкретного року або певної кількості років, упродовж яких триває сценічна дія: *«Час дії 1526 – 1535 роки»* (Р. Болт *«Людина для будь-якого часу»* [35, с. 267]); *«Дія діється в XVI віку. Між II і III діями минає 6 літ»* (І. Нечуй-Левицький *«Маруся Богуславка»* [216, с. 165]);

– року (років) і місяця (місяців) дії: *«Дія відбувається наприкінці січня і на початку лютого 1837 року»* (М. Булгаков *«Олександр Пушкін»* [49, с. 463]);

– точно визначених помісячних календарних дат дії: *«Час – 19 травня 1849 року»* (І. Кочерга *«Вигнанець Вагнер»* [153, с. 28]); *«26, 27 і 28 травня 1958 року»* (М. Вінавер *«Готель «Іфігенія»* [11, с. 278]);

– певних етапів часу впродовж однієї доби: *«Дія відбувається упродовж доби»* (Н. Садур *«Викрита ластівка»* [261]); *«Час дії – наші дні. Пасхальна неділя з пізнього ранку до пізньої ночі»* (Т. Вільямс *«Солодкоголосий птах юності»* [298]); *«Веранда. Вечір. Сонце погасає»* (О. Олесь *«Тихого вечора»* [223, с. 92]) та ін.

С. Мрожек у вступній ремарці до п'єси *«Портрет»* детально розподіляє перебіг її історичних подій у відповідності до усіх трьох актів і їхніх внутрішніх сцен, на які декупажно поділяється його твір, і чітко

співвідносить його хронологію з порядком включення до сценічної дії персонажів. До того ж, драматург додає до вступної ремарки твору окремий підрозділ із заголовком «Про хронологію п'єси», у якому цікаво коментує прийоми наявного в його драмі співвіднесення реального – історичного та умовного – сценічного часу, а також можливості візуального відтворення під час театральної постановки: *«Час, коли відбувається дія п'єси – як власне історичний час (відмінний од часу сценічної дії, тобто від часу театральної вистави), так і посилання на історичний час, що виходить за межі історичного часу п'єси – зазначені вище. Однак, перш ніж професіонали (актор, режисер) і просто зацікавлені особи (читачі) познайомляться з цими уточненнями, автор просить взяти до уваги, що, – хоча узгодженість часу та дії п'єси здатна витримати випробування на достовірність, – твір не претендує на віднесення до категорії історичних документів. Наприклад: авторові невідомий жоден випадок показової амністії у Польщі в 1964 році, що не виключає ймовірність такого випадку. Так само й образ Анатолія – плід авторської уяви, проте не виключає ймовірності, що окремі риси образу – реальні, а деякі – безсумнівно реальні.*

Історичний час найвиразніше окреслюється – візуально – в костюмах. Вибір міри історичної достовірності твору автор надає виконавцям: вона може бути абсолютно точною, більш або менш точною або взагалі неточною. Історія (в розумінні оповіді) в п'єсі достатньо синтетична, щоб зберегти актуальність, хоч би яким був вибір» [207].

2. Географічно вступні ремарки в драматургічних творах найчастіше локалізовані в просторі, окресленому масштабом:

– окремих фрагментів будинкових та прилеглих до нього приміщень і вулиць: *«Дія відбувається у будинку лорда Трухлудуба»* (В. Конгрів «Подвійна гра» [149, с. 75]); *«Дія відбувається то в залі трактиру, то в одній із суміжних кімнат»* (Г.-Е. Лессінг «Мінна фон Барнгельм, Або солдатське щастя» [168, с. 19]); *«Дія відбувається у квартирі Хельмерів»* (Г. Ібсен «Ляльковий дім» [113, с. 373];

– міста або місцевості (країни) загалом: *«Діється в Овечій Криниці та інших місцях»* (Лопе де Вега «Овеча криниця» [177, с. 22]); *«Сцена в Гранаді та різних пунктах Альпухарри»* (П. Кальдерон «Любов після смерті» [133, с. 501]); *«Дія відбувається у Парижі»* (Мольєр «Школа чоловіків» [202, с. 359]); *«Дія комедії відбувається у Вадахосі [Естремадура], в іспанській провінції, розміщеній на заході Іспанії між 37°56 хвилинами та 39° 27 секундами північної широти Мадридського меридіану»* (Х. Х. А. Мільян «Цианістий калій... з молоком чи без?») [199]);

– чітко не конкретизованого простору: *«Дія відбувається де завгодно, аби лише костюми були гарними»* (Е. Ростан «Романтики» [257]);

3) **Одночасна вказівка на час і місце** дії у вступній ремарці драматургічного твору передбачає:

– більш або менш чітку календарно-географічну локалізацію обставин відтворюваної сюжетної дії: *«Місце дії – Лондон. Усі події п'єси відбуваються упродовж двадцяти чотирьох годин»* (О. Вайльд «Ідеальний чоловік» [307, с. 299]); *«Діється около 1870 року в підгірському селі Незваничах»* (І. Франко «Украдене щастя» [316, с. 7]); *«Діється в місті Кальнику восени року 1671»* (Б. Грінченко «Серед Бурі» [82, с. 459]); *«Дія відбувається на середньому Сахаліні, під час перепису каторжанців»* (О. Грьоміна «Сахалінська дружина» [81]);

– узагальнену вказівку на часовий й просторовий континуум сюжетної дії: *«Місце дії: тут. Час дії: сьогодні»* (Г. Барілли «Медовий місяць» [26]); *«Місце дії: Пустельний Закуток. Час дії: Сьогодні»* (Лорд Дансені «Сяючі ворота» [178]); *«Дія відбувається у місті, наприкінці ХХ століття»* (Н. Ковалик «Тріумфальна жінка» [141]); *«Дія відбувається в моргу, напівпідвальному приміщенні, у наші дні в холодний період року на Україні»* (Н. Неждана «Той, що відчиняє двері» [210]);

– наголошення на умовності чіткої конкретизації часово-просторових обставин сюжетної дії: *«Дія розгортається поза часом і простором»* (В. Понизов «Він, вона, кат, собака» [247]).

Доволі поширеним як у сучасній, так і в театральній практиці попередніх епох (починаючи з XIX ст.) є тип більш або менш розгорнутої, свого роду **декупажної вступної ремарки**, у якій вказівку на часово-просторові обставини сценічної дії автором розподілено й деталізовано у відповідності до декупажної структури його твору.

Розгорнута декупажна ремарка, за нашими спостереженнями, має три основні типи, внутрішньо диференційовані авторською вказівкою на характер локалізації обставин сюжетної дії у:

– просторовій перспективі: *«Перша і друга дія відбувається поблизу Риму і в самому Римі, третя – в Етрурії»* (Г. Ібсен «Катіліна» [112, с. 64]); *«Перша дія відбувається у комерсанта Верле, чотири наступні у фотографа Екдала»* (Г. Ібсен «Дика качка» [114, с. 462]); *«Дія перша – квартира Алджерона Монкріфа на Хаф-Мунстріт, Вест-Енд. Дія друга – сад у маєтку м-ра Вордінга, Вултон. Дія третя – гостинна у маєтку м-ра Вордінга. Вултон»* (О. Вайльд «Як важливо бути серйозним» [307, с. 299]); *«Дія 1-а, 2-а, 4-та відбуваються на безлюдному острові, дія 3-тя в Європі, а пролог та епілог у театрі Генадія Панфіловича»* (М. Булгаков «Багряний острів» [49, с. 149]). У надзвичайно деталізованій просторовій сценічній перспективі, яка відображає послідовні етапи сюжетного розвитку дії, оформлена вступна декупажна ремарка п'єси М. Метерлінка «Блакитний птах»:

КАРТИНИ

Дія перша

Картина перша *Хижка лісоруба.*

Дія друга

Картина друга *У Феї.*

Картина третя *Країна Спомину.*

Дія третя

Картина четверта *Палац ночі.*

Картина п'ята *Ліс.*

Дія четверта

Картина шоста Перед завісою.

Картина сьома Цвинтар.

Картина восьма Перед завісою з прегарними хмарками.

Картина дев'ята Сади Блаженств.

Дія п'ята

Картина десята Царство Майбуття.

Дія шоста

Картина одинадцята Прощання.

Картина дванадцята Прокидання [193, с. 16].

– часовій послідовності: «Дія відбувається у Лондоні 1990-х.

Сцена I: Січень

Сцена II: Червень (наступного року)

Сцена III: Січень (наступного року)

Сцена IV: Січень (наступний день)

Сцена V: Червень (через п'ять місяців)

Сцена VI: Червень (наступного року)

Сцена VII: Вересень (через три місяці)

Сцена VIII: Жовтень (через місяць)

Сцена IX: Листопад (через місяць)

Сцена X: Грудень (через місяць)

Сцена XI: Січень (через місяць)

Сцена XII: Липень (через шість місяців)» (П. Марбер «Близкість»

[184]);

– часово-просторовому континуумі: «Сон перший відбувається у Північній Таврії у жовтні 1920 року. Сон другий, третій і четвертий – на початку листопада 1920 року у Криму. П'ятий і шостий – у Константинополі влітку 1921 року. Сьомий – у Парижі восени 1921 року. Восьмий – восени 1921 року у Константинополі» (М. Булгаков «Біг» [49, с. 217]); «Дія відбувається: в Парижі, 1928 р., в Парижі 1916 р., у Сингапурі

1905 р.» (О. Грьоміна «Очі дня» [79]); «Сцени 1-3: Будинок Едді і Сью у Шеффільді. Різдвяний вечір. Сцени 4-10: Рік потому. Пляж у Фуертевентурі на Канарських островах» (Л. Батлер «Собаче щастя» [9, с. 585]).

У творах окремих європейських драматургів вступна декупажна ремарка набуває вигляду розгорнутого опису з максимально щільною календарною деталізацією обставин сценічної дії та сюжетної позиції персонажів, які беруть у ній участь. Цікавим прикладом подібної розлогої часово-просторової деталізації є вступна декупажна ремарка до вже згаданої п'єси С. Мрожека «Портрет»:

«Історичний час п'єси (її власний)

Дія I

а. БАРТОДІЙ (сцена 1) – весна 1964, пролог і цілковита відповідність із фіналом першої дії і водночас із початком другої дії.

б. БАРТОДІЙ, ОКТАВІЯ (сцена 2) – осінь 1962.

в. БАРТОДІЙ, АНАТОЛЬ, ПСИХІАТР (сцена 3) – зима 1964.

г. БАРТОДІЙ, АНАТОЛЬ, гра в шахи (сцена 4) – зима 1964, невдовзі після візиту до психіатра.

д. БАРТОДІЙ, АНАТОЛЬ, ОКТАВІЯ (сцени 5-12) – весна 1964.

Дія II

БАРТОДІЙ, АНАБЕЛЛА, АНАТОЛЬ (впродовж усієї дії) – ранок після останньої сцени першої дії, протягом одного дня й однієї ночі.

Дія III

а. ОКТАВІЯ, АНАБЕЛЛА (сцени 1-9) – осінь 1964.

б. ОКТАВІЯ, БАРТОДІЙ (сцена 10) – невдовзі після попередньої сцени.

в. ОКТАВІЯ, АНАБЕЛЛА (сцени 11-16) – весна 1965.

г. БАРТОДІЙ, АНАТОЛЬ, фінал (сцени 17-19) – літо 1965.

Отже, вся дія п'єси: від осені 1962 (дія перша, сцена 2) до літа 1965 (фінал).

Уточнення хронології деяких подій, що відбуваються поза часом п'єси і згадуються в ній.

Варшавське повстання – 1944

Кінець війни – 1945

Арешт Анатолія – 1949

Одруження Бартодія – 1953

Амністія Анатолія (в межах часу п'єси) – 1964

Тривоги Бартодія, фаза 1 – 1955-1957

Тривоги Бартодія, фаза 2 – 1957-1962

Тривоги Бартодія, фаза 3 (в межах часу п'єси) – 1962-1964» [207].

У п'єсі англійського драматурга К. Черчіла «Top girls» після розгорнутої вступної декупажної ремарки: *«ПЕРША ДІЯ Ресторан. Субота вечора. ДРУГА ДІЯ. Сцена перша Кадрова агенція «Top girls». Ранок понеділка. Сцена друга. Задній двір будинку Джойс. Ранок неділі. Сцена третя. Кадрова агенція. Ранок понеділка. ТРЕТЯ ДІЯ. Кухня у будинку Джойс. Неділя увечері роком раніше»* автором вміщені також примітки для сценаристів, які додатково коментують часово-просторові обставини сюжетної дії: *«Початково «Top girls» мали три акти, і ця структура й сьогодні видається мені більш чіткою: перша дія – вечеря, друга дія – історія Енджі, третя дія – за рік до цього. Але два антракти дійсно сповільнюють спектакль, тому для першої вистави п'єси ми зробили дві дії з антрактом після другої сцени другої дії. Залишаю це на ваш вибір» [9, с. 24].*

У п'єсі сучасного українського драматурга Т. Щастіної «Таємничий ключ» декупажна ремарка, що вказує на час і місце дії, поєднана з елементами афіши, тобто зазначенням дійових осіб, які беруть участь у відповідній сценічній дії:

«Час дії: Початок 21-го століття.

Місце дії: місто Київ

ДІЯ 1.

Сцена 1

Місце дії: квартира Віри.

Дійові особи: Віра, Лана.

Сцена 2

Місце дії: побачення.

Дійові особи: Лана, Саша» [356].

В окремих випадках деталізація часово-просторових обставин доповнюється також номінативними означеннями, що вбирають до себе й вказівку на ті або ті сюжетні обставини сценічно відтворюваної дії: **«Місце дії:** Провулок у Сант-Луїсі. **Частина Перша:** В очікуванні візитера. **Частина Друга:** Візитер приходить». Час: Зараз і в минулому» (В. Теннессі «Скляний звіринець» [297].

У п'єсі французького драматурга Ж.-К. Байі «Пандора» декупажна ремарка, означена як «Порядок дії», розподіляє сюжетну послідовність дії, відображену в «історіях» двох головних героїв твору:

«Історія П'єро:

1. Пролог. 2. Небо, земля. 3. Рівновага. 4. Сидячи на промені. 5. Лімби.

ІНТЕРМЕДІЯ.

Історія Пандори:

1. Епіметей. 2. Вулиця (1). 3. Камера-обскура (1). 4. Світляки. 5. Пандора звертається до людей. 6. Вулиця (2). 7. Камера-обскура (2). 8. Битва у долині. 9. Вулиця (3). 10. Музика! 11. Марія. 12. *Fiori oscuri* (Темна кімната 3). 13. Брати. 14. Гермес відкликає своїх псів» [12, с. 81–82].

Вказівкою на часові й просторові обставини сюжетної дії функції вступної ремарки не обмежуються. В окремих випадках вступна ремарка може стосуватися **обставин відтворюваної в п'єсі сюжетної дії або характеристики персонажів**, які беруть у ній участь. Сюжетна вступна ремарка виконує функції поінформування глядачів / читачів про:

– фабульно-конфліктний ракурс, у якому висвітлюватимуться події п'єси: *«Перед грубою полотняною завісою з'являється Оповісник. На завісі великі написи: НОВЕ ПРО СКАНДАЛ З ПОЗИКОЮ НА ПРИЧАЛИ. БОРОТЬБА ЧЕРЕЗ ЗАПОВІТ І ЗІЗНАННЯ ДОГСБОРО. СЕНСАЦІЙНИЙ ПРОЦЕС У СПРАВІ ПІДПАЛУ СКЛАДІВ. УБИВСТВО ГАНГСТЕРА*

ЕРНЕСТО РОМИ ЙОГО СПІЛЬНИКАМИ. ШАНТАЖ І ВБИВСТВО ІГНАЦІЯ ДАЛФІТА. МІСТО СІСЕРО В РУКАХ ГАНГСЕТРИВ» (Б. Брехт Кар'єра Уї, яку можна було спинити» [46, с. 9]);

– міру реальності або умовності її фактологічної основи: *«Дія відбувається у Санкт-Петербурзі і його околицях у 1859-61 рр. Хоч у фабулі п'єси і використані деякі документальні факти та матеріали, автор не претендує на історичну достовірність. Будь-який художній твір, якщо він – художній, є умовним, а умовність – антитеза реальності»* (О. Денисенко «Оксана» [84]); *«цей твір є абсолютною вигадкою автора. Прохання до панів з університетськими знаннями не шукати у ньому будь-яких історичних збігів»* (В. Понизов «Пес Господень» [245]);

– у випадку інтертекстуального співвіднесення тексту п'єси з сюжетом твору, написаного іншим драматургом – на деталі та обставини, що вказують на подібне співвіднесення: *«Королівський замок в Ельсинорі. Фінальна картина трагедії «Гамлет». Поєдинок Лаерта і Гамлета у розпалі»* (В. Понизов «Тікати з Ельсинору» [244]).

Відтворювана у вступній ремарці характеристика персонажів п'єси є продовженням афішної ремарки й переважно має на меті функцію додаткової деталізації відомостей щодо уточнення біографічного, соціального й морально-етичного їхнього статусу: *«Населення міста Лума, в якому відбувається дія п'єси, складається з двох рас – чухів і чихів; у перших голови округлі, у других – гострі. Ці гострі голови повинні бути принаймні на п'ятнадцять сантиметрів вищі від округлих. Втім, округлі голови повинні бути такими ж неприродними, як і гострі»* (Б. Брехт «Круглоголові та остроголові, або Багатий багатого бачить здалеку» [48, с. 8]).

В окремих випадках уточнювана у вступній ремарці інформація стосується зауважень щодо фактологічної достовірності відтворюваних у п'єсі історичних персоналій: *«Дені Дідро та Мельхior Грімм відвідали Росію у 1773-74 рр. Дідро залишався у Петербурзі п'ять місяців. Більша частина свідчень про персонажів п'єси відповідає історичним реаліям і запозичена із*

щоденників Катерини II та інших літературних джерел тієї доби. Оскільки дія п'єси розгортається в період з 1762 по 1774 р. вік окремих персонажів дещо змінено. Я дозволив собі певну корекцію біографії Бестужева-Рюміна, об'єднавши її зі схожою біографією графа Паніна – наступника Бестужева на посаді канцлера. Усе інше відбувалося так, як у мене описано, або з великою вірогідністю правдоподібності. Працюючи над п'єсою, я бачив перед собою голу сцену, що означає мій дозвіл на абсолютну довільність сценографічного тлумачення» (М. Войтишко «Семіраміда» [65]).

В інших випадках у вступній ремарці автор деталізує портретні характеристики введених до сюжетної дії персонажів: «Слід віддати перевагу одягові того часу, коли трагедію ставлять. Орфей і Еврідіка – у сільському бранні, найпростішому, найневибагливішому. Ертбіз – у робітничій блідо-голубій блузі, з темною хустиною навколо шиї, взутий у білі полотняні черевики на мотузяній підошві. Засмаглий, простоволосий. Ніколи не розлучається зі своїм інструментом скляра, який носить на спині. Комісар поліції і секретар суду – обидва з борідками, у чорних рединготах, капелюхах, черевиках на кнопках. Смерть – молода дуже вродлива жінка у бальній яскраво-рожевій сукні і хутрянtimer манти. Волосся, сукня, манти, черевички, жести, хода – за останньою модою. У неї великі голубі очі, обведені чорною напівмаскою. Вона говорить швидко, сухим і побіжним тоном. Її блуза медсестри також має бути вишукано елегантною. Помічники у білих халатах, білих масках і хірургічних рукавичках» (Ж. Кокто «Орфей» [318, с. 115]).

Специфічним різновидом вступної ремарки є авторські зауваження щодо розміщення тексту в сценічній композиції драматургічного твору, які, наприклад, використовує К. Черчил у п'єсі «Top girls»: *«Як правило, персонаж починає говорити відразу після того, як попередній закінчує, АЛЕ: 1. Якщо персонаж починає говорити до того, як попередній закінчив, місце, в якому він вступає у розмову позначено значком /.*

/.../ 2. Інколи персонаж продовжує говорити одночасно з іншим персонажем:

Наприклад.

ІЗАБЕЛЛА. В сорок років я вважала, що життя скінчено.

/ Це ж як

/.../ 3. Інколи один з персонажів починає говорити свій текст не після того, хто говорив безпосередньо перед ним, а раніше, і тоді місце, де він починає, відмічено значком» [9, с. 21–22]).*

Одним із найбільш часто використовуваних типів вступної ремарки слід вважати й ремарку, яку можна означити як **декораційну**, що містить авторські вказівки щодо предметного оформлення сценічної дії драматургічного твору. У багатьох випадках автори п'єс спеціально підкреслюють наявність і специфічну адресованість декораційної вступної ремарки, означаючи її як «Пролог» (Мольєр «Вишукані коханці»), «Декорації» (Ж. Жене «Високий нагляд»), «Зауваження щодо художнього оформлення» (А. Соколова «Раніше»), «Зауваження щодо сценічної постановки» (Т. Вільямс «Скляний звіринець»), «Оформлення» (Т. Вільямс «Солодкоголосий птах юності») та ін. Класичним прикладом декораційної ремарки може слугувати вступна авторська вказівка щодо предметного оформлення сценічної дії у п'єсі Ж. Кокто «Людський голос»: *«Сценічний простір, обмежений декоративним червоним драпуванням, зображує невеликий зріз жіночої спальні: темне, в синюватих тонах приміщення, де ліворуч видно розстелене ліжко, а праворуч – напіввідхилені двері до білої, яскраво освітленої ванної. В центрі, на задньому плані – збільшена перекошена фотографія з якогось шедевра чи сімейний портрет, одне слово – щось лиховісне. Біля суфлерської ями – маленький столик з низьким стільцем. На ньому – телефон, книги, лампа, що відкидає різке, сліпуче світло. В цій кімнаті має статися вбивство. На підлозі перед ліжком лежить жінка у довгій нічній сорочці /.../ Стиль дії несумісний з «бріо»: автор радить акторці, яка гратиме в п'єсі, не додавати несамохіть ані*

краплі іронії чи сарказму, властивих ображений жінці. Героїня – звичайна жертва, жінка, закохана до безтями: вона вдається лише до однієї-єдиної хитрості: надає можливість чоловікові зізнатися в обмані, аби не залишити їй жальогідний спогад. Бажано, щоб акторка справляла враження людини, яка спливає кров'ю, наче поранена тварина, і в кінці акту здавалося, ніби вся кімната залита кров'ю. Автор просить дотримуватися тексту монологу, в якому всі помилки, повтори, літературні звороти й банальності ретельно виважені» (Ж. Кокто «Людський голос» [318, с. 143]).

У значній частині п'єс автори певним чином диференціюють складові елементи декораційної ремарки, розподіляючи її на окремі тематичні рубрики з наголошенням на:

– спеціальних технічних ефектах: *«Оформлення і спеціальні ефекти: сцена, оточена циклорамою, її призначення – сформувати поетичну єдність сприйняття. На циклорамі – умовні проекції, які створюють ліс незвично величних королівських пальм. У пальмовому гаю майже завжди віє вітер, інколи неголосно, інколи ледь відчутно, зливаючись із музикою, схожою на сумну пісню. В ранкових сценах циклорама створює проекції поетичні – субтропічне море і прозоре весняне небо. Вночі крізь пальмове гілля видно зірки. Інтер'єр залежить від смаків вибору митця»* (Т. Вільямс «Солодкоголосий птах юності» [298]).

– вбранні персонажів, сценічно-візуальній декорації, деталей, з яких розпочинається дія п'єси:

«Костюми: Вона і Він прибули на місце дії довгим шляхом на автомобілі, у спеку, відповідно до цього й одягнуті. Вона – у брюках і хлопковій сорочці. Він – приблизно у такому ж вигляді.

Сцена: Кімната, яка колись була одним із приміщень монастиря, тепер – номер у готелі. В глибині – велика подружня спальня під балдахіном, з порт'єрами... Уявна ванна кімната розміщена за другою лівою кулісою, уявний вхід – за другою правою. Усі визначення «лівий бік», «правий бік» – з погляду глядача. /.../ На балконі стоять низький округлий стіл і два плетених

стілці, які повернуті передньою частиною до глядачів. Час дії – пізня весна. Погода сонячна і спекотна. Час – початок вечору.

***Дія:** На балконі, з лівого боку, тобто на максимальній відстані (за діагоналлю кімнати) від уявного входу непорушна жінка вглядається у ландшафт, тобто у глядацький зал. Вона стоїть так довго, що це починає викликати тривогу. І лише за правою кулісою чути шум і короткий болісний крик. Жінка біжить туди. Майже зіштовхується з чоловіком в дуже темних окулярах. Він тримає, з помітними зусиллями, дві валізи» (С. Мрожек «Портрет» [207]);*

– сценічних прийомах та технічних умовах: «Як п'єса-спогад», «Скляний звіринець» має широкий спектр сценічних інтерпретацій. Ситуаційні напрями і деталі відіграють особливо важливу роль, зважаючи на делікатність та неокресленість оповідного змісту. /.../ Використання нетрадиційних прийомів у п'єсі не означає ще, або, принаймні, не повинно означати, спробу звільнитися від зобов'язань взаємодії з реальністю або тлумачення досвіду, швидше це є, мабуть, намагання виявити оптимальний підхід, більш проникливе і жваве вираження самих речей. П'єса цілком реалістична, із справжнім Фрігідейром і справжнім льодом, персонажами, які розмовляють так, як розмовляє публіка, відповідає академічному пейзажу і має таку ж достовірність, як і фотографія. /.../

***Пристрій Екрану.** Є тільки одна суттєва різниця між оригінальною і сценічною версіями п'єси. Це відсутність в останній пристрою, який я додав як експеримент в початковий текст. Пристрій складався з екрану на який проектувалися слайди із зображеннями або заголовками. /.../ Їхнє призначення цілком очевидне – наголошувати певні цінності у кожній сцені. /.../ Продюсер або постановник з уявою завжди зможе знайти й інше застосування цьому пристрою, крім тих, що були згадані в цій статті. Насправді, можливості самого пристрою набагато потужніші, ніж*

можливості його застосування в цій конкретній п'єсі...» (Т. Вільямс «Скляний звіринець» [297]).

– символічності та умовності сценічної декорації п'єси: *«Місця дії у п'єсі досить різноманітні. Тому декорації повинні бути символічними, навіть, знаковими. Автор пропонує зробити декорації, використовуючи, як основний елемент – великі полотна картин, що водночас могли б слугувати і як стіни помешкань, майстерень, лікарень, трактирів і т.п. Від самого початку такими полотнами картин ніби запнута уся світлиця-майстерня Т.ШЕВЧЕНКА. Далі ці картини, перевертаючись чи замінюючись від сцени до сцени, трансформуватимуть простір і можуть нести додаткову інформацію про нове місце дії. У випадку, якщо механіка сцени не дозволяє зробити таких швидких перетворень, декоративне оформлення сцени може бути зовсім умовним і вкрай простим, без будь-яких конкретних декорацій. А зміна місць подій може відбуватись через гру акторів, де б сценографічно важливим було тільки помешкання ШЕВЧЕНКА, і, відповідно, місця усіх інших подій були б оформлені довільно»* (О. Денисенко «Оксана» [84]); *«Декорацій немає або ж вони – цілком умовні»* (О. Зубко «Полуничка в країні Кисельних вулканів» [111]).

Доволі часто, особливо в театральній практиці ХХ – ХХІ ст. автори драматургічного твору принципово відсторонюються від конкретних вказівок щодо декораційного оформлення сцени, тим самим переадресовуючи цю функцію режисеру театральної постановки: *«Декорація, костюми – відповідно режисерському баченню»* (О. Драч «Я прийшов...» [91]).

У частині п'єс, написаних, передусім, сучасними драматургами, вступна ремарка може вбирати до себе вказівки не на часово-просторові обставини дії чи її декораційно-предметне оформлення, а на певні, наголошувані автором, змістові аспекти твору на кшталт: *«Моноп'єса на три складові людини, призначається для втілення не на сцені, а в житті»*

(Ю. Паскар Людина [230]); «У тексті є ненормативна лексика, але кого це сьогодні здивує» (О. Драч «Я прийшов...» [91]).

Непоодинокими в театральній практиці є й драматургічні твори, у яких вступні ремарки повністю відсутні: П. Демирський «Не дивуйся, коли придуть підпалювати двій дім» [10, с. 219–289]).

Внутрішньосценічна мізансцена поінформовує режисера-сценариста або читача про місце, а інколи місце й час, у межах яких локалізовано сюжетний відрізок відповідної дії або яви твору, кількість уведених до сцени персонажів, їхнє просторове розміщення стосовно одне одного, рух сценою, фізичний або психологічний стан, особливості зовнішнього вигляду (деталі вбрання й портретної характеристики) тощо:

«Корчма Насті Горової

Війтенко Ніжинський сидить за столом, весело співає, приграв на бандурі. Золотаренко Чернігівський здвигує плечима, мов танцює, на лаві сидючи. Гаврило Довгополенко дивиться на Н а с т ю і тільки жде, коли вона зійде з місця. І Настя пішла назустріч Довгополенкові, спочатку несміливо, мов вагаючись, а далі все дужче і дужче захоплюючись танцем. Забувся і Довгополенко. Нічого для його не існує, крім Насті та веселого вихору звуків, що підхопив його і поніс, і закрутив на крилах Довгополенко стомлюється раніше і, хитаючись, іде до стола» (О. Олесь «Хвесько Андибер» [223, с. 126]). За спостереженнями Ю. Кабікіної, «зазвичай, авторська мізансцена присутня в тексті п'єси, якщо дія вбирає до себе епізоди, у яких бере участь група персонажів, відтак важливою є їхня конфігурація» [128, с. 47].

Якщо мізансцена акцентує увагу режисера-сценариста або читача на залучених до сюжетної дії персонажах, то декораційна ремарка має на меті опис інтер'єрних або пейзажних обставин з різним ступенем їх конкретизації – від мінімалізованої й предметно неокресленої: «Кімната» (О. Олесь «Морока» [223, с. 300]); «Весна Ніч. Сад. Дерева в цвіту» (О. Олесь

«Трагедія серця» [223, с. 65]); «Округла галявина на узліссі, тобто на арені цирку» (С. Лелюх «Біла-біла-біла казка» [166]); до більш або менш розгорнутої та деталізованої: «Сцена має три зони: вітальню (вхідні двері, диван, торшер, секретер з шухлядами), кухню (обідній стіл з лампою над ним посередині, робоча стінка з газовою плитою, радіо) та кладову з великою старою шафою для одягу. На протязі всієї п'єси присутнє синє світло» (М. Вакула «Труп на кухні, або Вагітна Лола» [52]); або: «Простір дому – своєрідна система модулів: сходи, коридори, кімнати, що перетинаються, немов у різних вимірах. Такий собі кубик-рубик. У кожній кімнаті-клітині – свій ритм, своє життя, власний внутрішній сюжет. Десь нагорі – лабораторія Петра. Простір прагне трансформуватися, набутти різних інтер'єрних конфігурацій» (О. Танюк «Авва і Смерть» [295]).

Нерідко в межах внутрішньосценічної ремарки драматурги поєднують мізнасценічну й декораційну функції, як, наприклад, це робить М. Метерлінк у своїй відомій п'єсі «Блакитний птах»:

«Хижка лісоруба

*На сцені відтворено інтер'єр простої сільської, але не вбогої хижки лісоруба. Коминок під дашком, у якому дотлівають дрова. Кухонне приладдя, шафа, діжа, дзигарі з вагадлом, веретено, вмивальник тощо. На столі світиться лампа. По обидва боки від шафи, згорнувшись клубочком, поснули **Киця й Пес**. Між ними – велика біло-блакитна цукрова голова. На стіні – кругла клітка з горлицею. У глибині сцени – двоє вікон із зачиненими зсередини віконницями. Під одним із вікон – лава. Ліворуч – вхідні двері з великою клямкою. Праворуч – інші двері, драбина на горище, а також двоє дитячих ліжок, а в головах, на стільцях, – старанно згорнений одяг.*

*Коли піднімають завісу, **Тільтіль** і **Мітіль** міцно сплять по своїх ліжечках. **Мати Тіль** наостанок поправляє ковдру, нахиляється до дітей, хвилюю дивиться, чи сплять вони, підкликає рукою **Батька Тіль**. Він визирає з-за дверей. **Мати Тіль** підносить до вуст пальця, щоб не порушував тишу, і, загасивши лампу, навшпиньках виходить у двері*

праворуч. Якусь мить на сцені темно, а тоді у шпаринки віконниць потроху просочується світло, й у кімнаті яснішає. Лампа на столі засвічується сама собою. Схоже, діти прокинулись і повсідалися на ліжках» (М. Метерлінк «Блакитний птах» [193, с. 17]).

У творчій практиці окремих драматургів (Б. Шоу, О. Вайльда, Лесі Українки, В. Винниченка, М. Булгакова, Ф. Дюрренматта, Е. Йонеско та ін.) внутрішньосценічні ремарки набувають форми надзвичайно розлогого й деталізованого опису, який іноді перетворюється на своєрідні белетризовані вкраплення в драматургічний твір елементів епічної розповіді. Характерним прикладом є внутрішньосценічні ремарки в п'єсі С. Мрожека «Любов у Криму». П'єса велика за обсягом. Декупажно вона поділена на три акти, кожен з яких, крім традиційних мізансценічних ремарок, вміщує до себе й надзвичайно розлогі декораційні коментарі, названі автором «Архітектура і спорядження сцени». Коментуючи «архітектуру й спорядження сцени», С. Мрожек не лише окреслює часові й просторові межі сюжетної дії, але й надзвичайно детально, з геометричною точністю деталізує її просторову перспективу як стосовно деталей предметного заповнення сцени, характеристики внутрішніх пропорцій між елементами її інтер'єру, технічних можливостей сценічного спорудження, так і стосовно умов візуального сприйняття п'єси глядачами, які перебувають у театральному залі: *«Крим, 1910 рік. Маєток, в минулому спадковий, став пансіонатом. Декорацію утворюють п'ять стін. Це означає, що стосовно плану декорація є половиною восьмикутника, розрізаного посередині паралельно сторонам 1 і 5 і перпендикулярно сторонам 7 і 3. Усі визначення «справа», «зліва» – з боку глядацького залу. Дві бокові стіни, перпендикулярні авансцені, означатимуться як стіна 1-а (з лівого боку) і стіна 5-а (з правого боку). Стіна, протилежна глядацькому залу, тобто центральна, – як стіна 3-тя. /.../ Між лівою стіною, перпендикулярною глядацькому залу (стіна 1-а), і авансценою розміщений прохід за ліву кулісу. Цей прохід – початок коридору, який веде у кімнати для гостей, на кухню, у господарські приміщення... /.../*

Отже, запропонована п'єса вимагає значного фізичного простору. Як, наприклад, поставити стіл «посередині», одночасно не блокуючи – візуально для глядачів і просторово для акторів – вихід на терасу? Зробити це нелегко навіть на великій сцені, а на малій цю проблему просто неможливо вирішити. Інший приклад: через те, що стіни мають багато кутків, втрачається значна частина візуальної поверхні сцени. Але вже у I акті на сцені мають бути присутніми всім персонажів одночасно. /.../ Втім, п'єса вимагає не лише фізичного простору. В ній є і простір «внутрішній», іншими словами – простір уяви. Її значущість особливо важлива, оскільки дія кожного акту відбувається в іншу епоху, а уся п'єса охоплює майже сто років» [206].

Коментарі до II-го і III-го актів п'єси додатково конкретизують (з такою ж геометрично точною просторовою локалізацією) зміни, що відбуваються в декораційному оформленні сцени, доповнювані різноманітними інтер'єрними й пейзажними деталями, на кшталт: *«Між церквою і лівою та правою кулісами, приблизно на половині відстані між закінченням набережної та рампою, паралельно лінії набережної, розміщені дві лавки без спинок, одна зліва, інша справа від церкви. Обидві лавки з чорного мармуру. Справа від лівої лавки, на половині відстані між лавкою і церквою, але ближче до авансцени, ніж обидві лавки, – класичний шезлонг, пофарбований у біле. /.../ На столику розміщені такі предмети:*

- 1. Велика пластикова пляшка кока-коли, без ковпачка.*
- 2. Відкрита коробка з сигарами.*
- 3. Золота запальничка.*
- 4. Велика біла попільничка (у вигляді великої фаянсової миски).*
- 5. Військовий бінокль без футляра, з ременем, який дозволяє повісити його на шию або плече» [206].*

Заклучні або постпозитивні – це фінальні внутрішньосценічні ремарки, які сигналізують про завершення сюжетної дії драматургічного твору й, в окремих випадках, містять у собі авторські пояснення та

узагальнення, що стосуються особливостей її сприйняття та розуміння глядачами або читачами, зокрема:

– традиційним означенням завершення сюжетної дії, як правило, служать означення: «завіса» або «кінець». В окремих текстах, особливо ХХ і ХХІ ст. автори використовують численні альтернативні означення фінальної сцени твору, як-то: «*Ось і все*» (Д.-Ж. Габілі «Ося. Варіації про Надію Мандельштам та Осипа Мандельштама» [12, с. 76]); «*Кінець (безбарвний)*» (А. Вишневський «Різниця» [61]); «*Темрява*» (О. Клименко «Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні» [138]); «*Затемнення*», супроводжуване авторським P.S. та P.P.S: «*P.S. Невже по-справжньому живе той, хто страждає? Кому нестерпно боляче? Той, кого мучать. Хто вмирає забутим, в самотності, на чужих простиралах? Хто з нас людина у підвішеному стані? Хочеться вірити в те, що все це лише чиясь зла вигадка. P.P.S. Актори виходять на поклін, чистенькими і охайними*» (П. Ар'є «Експеримент» [13]); «*фінальна пісня*», супроводжувана авторським коментарем: «*Під веселу музику учасники вистави роздають глядачам картки зі святковими привітаннями і – хвала справжнім спонсорам! – вищезгаданою груповою фотографією, де є вільні місця, куди люблячі батьки зможуть наклеїти янгольські личка своїх нащадків...*» (Я. Верещак «Чудо святого Миколая» [58]); «*Глядачі встають і йдуть геть*» (Ю. Паскар «Людина» [230]); «*Глядачі, які досиділи до кінця, пожертвувавши баскетболом, встають і йдуть геть*» із додатком трьох вирізок із газети «Наш день» (Ю. Паскар «Повернення, або Баскетбол на двох» [231]);

– вказівкою на можливість альтернативного варіанту фінального розв'язання сюжетної дії: «*Так закінчується п'єса, коли її ставлять у країнах капіталізму. Проте у Росії, а також у країнах, що симпатизують комуністам, глядачі прагнуть, аби п'єса у фіналі мала іншу мораль. Тому після того, як лікар вимірює пульс Епіфанії, оголошуючи, що закохався у нього й вже не може від нього відмовитись, Блендерблен говорить...*» (Б. Шоу «Мільйонерка» [351, с. 269]);

– означенням закінчення сюжетної дії за допомогою технічних засобів сцени: *«Екран: ПРИВІТ РЕВОЛЮЦІЙНИМ РОБІТНИКАМ ТА СЕЛЯНАМ КИТАЮ!»* (М. Куліш «Колонії» [161, с. 472]); *«Екран: ЛЕНІН ЖИВЕ В СЕРЦЯХ ПРИГНОБЛЕНИХ УСЬОГО СВІТУ!»* (М. Куліш «Легенда про Леніна» [161, с. 461]); *«ЕПІЛОГ (слова на екрані): Сьогодні оплесків не буде, бо ми разом з вами вшановуємо хвилиною мовчання всіх жертв невинуватої жорстокості. Хвилинне відео зі сценами забою тварин та війни, яке закінчується цитатою Леонардо да Вінчі: «Людина воістину є царем звірів, бо жоден із них не може зрівнятися з нею в жорстокості»* (С. Брама «Свиняча печінка» [45]); *«Всі учасники вистави (і постановочна група разом із працівниками цехів!) вибудовують веселу мізансцену, в центрі якої Незнайомець у звичайному одязі. Спалах світла. Німа сцена. І відразу ж опускається інтермедійна завіса-фотографія: на ній та ж мізансцена, з тими ж учасниками... ТІЛЬКИ ЗАМІСТЬ НЕЗНАЙОМЦЯ – СВЯТИЙ МИКОЛАЙ У ТРАДИЦІЙНОМУ ІКОННОМУ ОБЛАДУНКУ, АЛЕ З ОБЛИЧЧЯМ НЕЗНАЙОМЦЯ І ЗАГАДКОВОЮ УСМІШКОЮ... А через якусь мить вибухнула музика і, співаючи, з'являються всі учасники вистави»* (Я. Верещак «Чудо святого Миколая» [58]).

Композиційно заключна ремарка може бути локалізована не лише масштабом окремих словесних вказівок автора твору, але й розміщенням в межах окремої заключної декупажної частини тексту, як, наприклад, у драмі А. Багряної «Сум і пристрасть або Браво, пані Теліго!», де фінальний ремарковий текст охоплює частину 4-ї і повністю 5-ту сцену сюжетної дії:

«Звучить «Вечірня пісня». ОЛЕНА і МИХАЙЛО пристрасно обіймаються, цілуються.

Виходять СУМ і ПРИСТРАСТЬ, тримаючи в руках пістолети, наставлені на ОЛЕНУ й МИХАЙЛА. ОЛЕНА й МИХАЙЛО, намагаючись бути мужніми, беруться за руки, повертаються до глядачів спинами, ідуть до стіни, на якій висвітлюється намальований від руки тризуб. СУМ і ПРИСТРАСТЬ ідуть за ними,

направляючи дула пістолетів їм у спину. Світло поволі тьмянішає. Дійшовши до стіни, ОЛЕНА і МИХАЙЛО повільно роз'єднують руки, дивлячись одне на одного. Нарешті ОЛЕНА рішучими кроками заходить за стіну. За нею зникає ПРИСТРАСТЬ. Чується постріл. З іншого боку за стіну заходить МИХАЙЛО – іде швидкими, впевненими кроками, за ним – СУМ. Чується другий постріл. Стає зовсім темно. «Вечірня пісня» продовжує звучати.

Сцена 5.

Під «Вечірню пісню» з обох кінців сцени виходять СУМ і ПРИСТРАСТЬ.

Після «Вечірньої пісні» звучить «Козачок». Виходять ОЛЕНА і МИХАЙЛО, танцюють свій танець. СУМ і ПРИСТРАСТЬ весело аплодують парі. Коли танок закінчується, ОЛЕНА і МИХАЙЛО беруться за руки. Всі разом вклоняються» [18].

Особливим типом сценічної ремарки є вказівка на оптичні й акустичні ефекти, що, за авторським задумом, супроводжують сюжетну дію вистави. Структурно оптичні та акустичні ремарки, які, наприклад Л. Борботько ще називає «ремарками неперсоніфікованої сценічної дії» [37, с. 97] у тексті драматургічного твору чітко не локалізовані й можуть бути розміщені у будь-якій – вступній, внутрішньосценічній, заключній або й міжрепліковій його частині. Як зауважує А. Зорін, «на окрему згадку заслуговують ремарки, пов'язані з оптичними й акустичними ефектами (звук обірваної струни та звук пострілу, гроза, шум потягу й голоси за сценою). Вони створюють додаткове емоційне тло, підкреслюють репліку або монолог персонажа, посилюють відчуття трагедії й катастрофи, а інколи, навпаки, створюють комічний ефект» [110, с. 81].

Оптичною можна назвати ремарку, що коментує обставини освітлення театральної сцени, які супроводжують розвиток сюжетної дії драматургічного твору. Використання оптичних ефектів на театральному майданчику обумовлене як технічними вимогами, що стосуються умов, які

забезпечують належну глядацьку візуалізацію сценічної дії, так і особливостями авторського творчого задуму, безпосередньо відображеного в тих або тих проблемно-тематичних аспектах твору. Використання ефекту затемнення глядацького залу, за словами М. Ямпольського, з цілком практичних міркувань було запропоноване на початку XIX ст. англійським актором-трагіком Генрі Ірвінгом через те, що за умови одночасного збереження освітлення в залі, яскравого світла рамп і бокового освітлення із-за куліс «втрачався» передній сегмент театрального простору [360, с. 91]. Якщо початково глядацький зал і простір сцени були розділені рампою – низкою ламп, які освітлювали сцену, але були закриті для глядацького залу, то в сучасному театрі рампу замінила низка прожекторів, закріплених на спеціальній конструкції під стелею між глядацьким залом та сценою. «Оптичні ефекти, – за словами А. Зоріна, – зазвичай, створюються мінімалізованими у часі специфічними формами освітлення сцени, зазначеними у ремарках. У таких випадках найчастіше використовується система ремарок, яка акцентує увагу на змінах у сценічному розвитку дії» [110, с. 81]. Серед традиційно використовуваних драматургами оптичних ремарок доцільно виокремлювати два її основні типи. Перший тип – це свого роду **технічна оптична ремарка**, яка містить прямі авторські вказівки на особливості використання освітлювальної техніки в тій або тій сцені його твору. Технічна ремарка найчастіше є побіжною і стосується підкреслення певних оптичних ефектів, найчастіше означених вступними мізансценами: *«Прожектор, наче промінь сонця, перерізає авансцену і освітлює біля правої куліси яскраво-жовтого Сонячного Зайчика»* (В. Нестайко «Таємниця країни сонячних зайчиків» [215]); *«Темрява. Музика. Вузький промінь шукає когось на сцені. Знайшов юнака, висвітлив, світлова пляма розширилась. / ... / Промінь звузився. Позаду, в правому кутку з'являється її тінь – ВОНА. / ... / Промінь на його обличчі знову звужується. ВОНА-ІДЕАЛ знову з'являється...»* (І. Лісовська «Мара» [171]); або й специфікою глядацького

сприйняття сюжету усієї п'єси («На протязі всієї п'єси присутнє синє світло» [52]).

В окремих випадках автор додатково деталізує та обумовлює прийоми використання освітлювальної техніки у його п'єсі, як це, наприклад, робить Т. Вільямс у «Скляному звіринці»: *«Освітлення в п'єсі не реалістичне. Підтримуючи атмосферу спогадів, сцена виглядає тьмяною. Світло прожекторів спрямоване на окремі ділянки сцени або на акторів, часто у невідповідності з тим, що, здавалося б, має бути центром уваги. Наприклад, під час сварки Тома з Амандою, де Лора не грає активної ролі, яскравий промінь світла, тим не менш, спрямований на її постать. Під час сцени за вечерею її мовчазна постать на дивані також повинна залишатися візуальним центром. Освітлення Лори відрізняється від освітлення інших героїв надзвичайною яскравістю і прозорістю, властивою портретам ранніх святих або мадон. Певне уподібнення освітлення тому, що можна побачити на релігійних картинах, таких як картини Ель Греко, де постаті висвітлено у відносно тьмяній атмосфері, може бути ефективно використано в цій п'єсі. (Це дозволить, крім усього іншого, більш ефективно використовувати екран). Вільне творче застосування освітлення є особливо важливим для надання мобільності та пластичності подібним, загалом статичним п'єсам» [297].*

У п'єсі Т. Стоппарда «Справжній інспектор Хаунд» використано цікаву технічну ремарку, що передбачає оптичну візуалізацію одночасно авансцени й глядацького залу: *«Спочатку глядачі повинні побачити своє власне відображення у величезному дзеркалі. Неймовірно. Проте у темній глибині сцени, але не поблизу рампи, вони побачать низку театральних крісел та розпливчаті силуети людських осіб. Спочатку ця картина візуалізована доволі чітко, але згодом, у процесі розгортання дії, вона починає поступово тьмяніти. Залишається лише перший глядацький ряд і, зрештою, тільки два крісла – в одному з них зараз сидить Мун. Між Муном і глядацьким залом*

постає майданчик, який з максимальним ступенем достовірності зображає вітальню Малдунського маєтку» [288].

Інший тип оптичної ремарки, яку можна назвати **пейзажно-інтер'єрною**, передбачає не обумовлені технічними засобами сцени авторські вказівки на візуалізовані ефекти, що імітують природні оптичні явища, або на умови освітлення, що характеризують певний сценічно відтворюваний інтер'єр. Як і технічна, пейзажно-інтер'єрна ремарка в більшості випадків мінімалізована вказівками на окремі деталі загальної мізансцени (*«В темному проваллі залу світловий промінь вихоплю «небо», мигтять яскраві блискавки»* (С. Лелюх *«Лебединий клич»* [167]); *«Двір будинку Полярників. Біля нього розміщений пам'ятник Гоголю. Світло із вікон будинків падає на похмуро опущене обличчя пам'ятника»* (Н. Садур *«Пілот»* [259]). Водночас, у творах окремих драматургів оптично окреслена автором пейзажна картина чітко виокремлюється й водночас набуває доволі складних для сценічного відтворення форм оптичної візуалізації (*«Світанок. Сонце ще не зійшло, проте купки дрібних хмарок на сході вже палахкотять. На подвір'ї ще сутінки, але не похмурі, а трохи загадкові»* (В. Лисюк *«Давид»* [173]).

Акустична – це ремарка із вказівкою на звукові ефекти, які, за баченням автора, сценічно супроводжують розвиток сюжетної дії драматургічного твору. Цікаві прогностичні зауваження щодо можливості та доцільності театрального застосування акустичної ремарки висловив ще Б. Брехт у праці *«Про шуми»*: *«У наш час виробництво грамплатівок надає театрам можливість використовувати оригінальні записи шумів. Це приводить до підсилення у глядача ілюзії, немов він знаходиться не в театрі. Вони застосовуються у театрах із задоволенням; отже, тепер у «Ромео та Джульєтті» Шекспіра можна почути справжній шум натовпу. Першим, якщо не помиляюсь, хто застосував грамофонну платівку, був Піскатор. Він застосовував новий засіб цілком правильно. Під час вистави «Распутін» була використана платівка із записом голосу Леніна. /.../ В іншій виставі було*

запроваджено нове досягнення техніки: безпроводникова передача шумів серця хворого. /.../

У п'єсі типу параболи шуми можуть бути застосовані лише тоді, коли вони відповідають функції параболи, а не для створення настрою чи атмосфери ілюзії. Тупотіння загонів Іберіна, що входять до міста, (у 12-й картині) може бути передано платівкою. А також переможний передзвін (у 7-й та 8-й картинах) і похоронне подзвіння (у 11-й картині). Не варто передавати грамзаписом, наприклад, скрипіння колодязя, біля якого працюють орендатори (у 3-й картині). Штучний шум натовпу може супроводжувати появу Іберіна (у 4-й картині); так само і реакція народних мас на рішення намісника щодо вимог орендаторів (у 4-й картині), і шум натовпу при звістці про перемогу (у 7-й картині) можуть бути штучними» [47, с. 313–314].

Акустичні ремарки, які застосовують драматурги, можуть бути розділені на три типи, внутрішньо диференційовані за ознакою вживаної у тексті драматургічного твору: природної акустики, що імітує звукову сферу природних явищ; технічної акустики, що відтворює звукове тло різноманітних технічних пристроїв та шумових ефектів, породжуваних діяльністю людини; а також музичного супроводу сценічної дії як специфічної форми вияву естетичних потреб людини.

Головна функція **природної та технічної** акустичної ремарок полягає у тому, щоб відтворювати натуральне звукове тло описуваних подій.

Достатньо урізноманітненим у сучасній драматургії є звуковий діапазон природної акустичної ремарки. Це й атмосферні природні явища: «Гасне світло. Звучить журлива мелодія, в яку вриваються завивання вітру, звуки дощу» (Б. Мельничук «Актор і блазні» [192]); «Чути шум вітру...» (А. Багряна «Сум і пристрасть...» [18]). У п'єсі Ж. Жироду «Ундіна» подібна ремарка вплетена в діалог героїв:

«Рибальська хатина. За стінами буря. Старий Август. Стара Євгенія.

Голова наяди. *Добрий вечір, мила Євгеніє! (Зникає.)*

Євгенія. *Ундіна, батько незадоволений! Іди до дому!*

Август. *Йдеш ти додому, Ундіно? Рахую до трьох. Якщо не послухаєш до третього рахунку, я закрию засув... Будеш ночувати на дворі.*

Удар грому.

Євгенія. *Ти жартуєш!*

Август. *Побачиш, жартую чи ні! Ундіно, раз ...*

Удар грому.

Євгенія. *Це нестерпно, після кожної твоєї фрази гримить!*

Август. *Ніби я винен?*

Євгенія. *Поспішай, бо знову вдарить. Усім відомо, що ти вмієш рахувати до трьох!*

Август. *Ундіно, два!*

Удар грому.

Євгенія. *Ти просто нестерпний!*

Август. *Ундіно, три!*

Грім не гримить.

Євгенія (в очікуванні удару грому). *Досить, закінчуй вже, мій бідний Августе!» [97].*

Це також звуки, що імітують голоси птахів або тварин: «За вікном чути нетерплячі крики птахів, шелестіння їхніх крил» (Т. Вільямс «Солодкоголосий птах юності» [298]); «По черзі лунають крики вівці, корови, півня, співучих птахів й інші звуки, властиві сільській місцевості; звуки зливаються в єдиний гук й поступово затихають» (С. Беккет «Все, що падає» [28]. У п'єсі Л. Волошин «Ще одна притча про любов...» природна акустика, відображена в ремарці, чітко не конкретизована й вказує на специфічне звукове тло вечірнього степу: «Вечір. Степ. Звуки різноманітні, світлі, якими вони бувають тільки наприкінці весни, коли все навколо перебуває в радості і блаженстві» (Л. Волошин «Ще одна притча про любов...» [66]). Розгорнута акустична ремарка в п'єсі-казці А. Вербеця

«Шлях із чорного царства» відтворює фантастичне звукове тло, носіями якого виступають надприродні істоти, й водночас виконує функцію узагальненої змістовної характеристики кожної з них: *«У царстві Коція Безсмертного непроглядна ніч. Лише чаклунські вогники то тут, то там світяться у темряві. Тишу розривають то хлюпотіння кроків Мари болотом, то знервований крик Соби, то хрюкання Вовкулаки. Зміїне шипіння Василиска час від часу перебиває Вепр скреготом зголоднілих зубів. Триває звичайна буденна ніч Чорного царства. Раптом через усе це вихором пронісся схлипуючий квакаючий клекіт. Вмить все завмерло, причаїлося»* [57].

У технічній акустичній ремарці непоодинокими є випадки імітації звуків міського вуличного шуму (*«Дивна симфонія. Лунають турецькі наспіви, в них влітається російська шарманна «Розлука», стогони вуличних торговців, гудіння трамваїв»*) – М. Булгаков «Біг» [49, с. 250]; звуків квартирного приміщення (*«Під час затемнень, а іноді й по дії час від часу гримлять уривки хард-року, галасу, криків, музики»*) – О. Клименко «Двоє обабіч «Мерседесу» [137]; *«Порожня, з металевими стінами, підлогою і стелею кімната. Весь час присутні зовнішні звуки шурхотіння, удари, вібрації... іноді дуже сильні. SOUND: вдалині чуються спочатку слабкі, потім все сильніші звуки металічного ляскоту, щось наближується, гунає. Тиша. Звук шкряботіння нігтів по металу. Відлітає металева кришка»* – П. Ар'є «Експеримент» [13], технічних пристроїв (наприклад, лейтмотивними для багатьох п'єс Лорки – «Дім Бернарди Альби», «Маріана Пінеда», «Чудова чоботарка» – є звуки церковного дзвону), транспортних засобів (*«На сцені темно. Чути стукіт коліс поїзда»* – А. Багряна «Є в ангелів – від лукавого» [17]. П. Ар'є, автор п'єси «Кольори» навіть специфічно диференціює вступну акустичну ремарку на окремі складові – голоси й звуки:

«Жінка в чорному починає сповзати на підлогу, тягнучи за собою скатертину. Світло на сцені згасає, можна чути лише голоси та метушню, поступово чути звуки:

ГОЛОСИ:

– Тримай її! Що це з тобою?

– Я так і знала! Їй не можна нервуватися... Чуєш? Тобі не можна нервуватися...

– От, на тобі! Доскакалася. На кушетку її. Принеси ліки.

– Чого стала? Неси холодну воду і рушник.

/.../

ЗВУКИ:

море;

робота швейної машини;

потяги;

класична музика;

бій курантів;

голос жінки, що співає колискову;

народження дитини.

Чується сильний стукіт (ніби з силою гримнули двері). ТИША.....» [14].

Музична ремарка драматургічного твору виступає як органічний елемент художньо-сценічного оформлення, асоціативно-символічного наголошення та емоційно підкреслюваного супроводу обставин сюжетної дії. Найчастіше до музичної ремарки драматурги вдаються з метою створення відповідної сценічно зображуваним подіям емоційної атмосфери: *«Чути мелодію, яку награвать на флейті. Вона мила, нехитра, співає про траву, про небесний простір, про листя. Завіса піднімається»* (А. Міллер «Смерть комівояжера» [195]); *«Поки глядачі займають місця у залі, звучить заключний хор Дев'ятої симфонії Бетховена»* (Ф. Дюрренматт «Шлюб пана Міссісіпі» [92, с. 78]).

Т. Вільямс у вступній ремарці до п'єси «Скляний звіринець» окремо обумовлює й деталізує сценічну роль музичних вкраплень у тексті його твору:

«Музика. Інший позалітературний акцентований прийом у п'єсі – це музика. Єдина і багато разів повторювана мелодія «Скляний звіринець» з'являється в певних моментах п'єси для емоційного посилення. Як музика вуличного цирку, вона з'являється здалеку, коли ви, перебуваючи на значній відстані від оркестру, швидше за все, думаєте про щось інше. За цих умов здається, що вона звучить безперервно, то з'являючись, то зникаючи із заклопотаної свідомості; це найлегша і найніжніша музика на світі і, можливо, найсумніша. Вона відображає поверхневу яскравість життя, але з відтінком незмінного і невимовного смутку, що ліг у її основу. Коли ви дивитесь на витончений скляний виріб, дві речі спадають на гадку: яким він є прекрасним і як легко його можна розбити. Обидві ці ідеї повинні бути вплетені в повторювану мелодію, яка то з'являється, то зникає з п'єси, немов її приносить непостійним вітром. Це нитка і взаємозв'язок між оповідачем з його окремим місцем в часі і просторі та героями його розповіді. Вона з'являється між епізодами як повернення до душевних переживань і ностальгії, що визначають емоційну тональність п'єси. Головним чином, це музика Лори, і тому мелодія звучить найвиразніше, коли увага зосереджується на ній і на чудовій крихкості скла, її прообразу» [297].

Незвичайні зразки музичних ремарок використовує у своїх п'єсах Б. Шоу, який словесний коментар ремарки доповнює її нотним записом, як, наприклад, у «комедії з філософією» «Людина і надлюдина»: *«Стрейкер хроче; перевертається на другий бік і знов засинає. Тиша огорнула Сьєрру. Темрява все густішає. Вогонь під білим попелом знов погас. Верховини гірські на тлі зоряного неба видаються незвичайно чорними; аж ось зорі гаснуть, зникають, і, здається, саме небо летить в якесь провалля за Всесвітом. І замість Сьєрри – ніщо, абсолютно ніщо. Ані неба, ані верховин гірських, ані звуку. Поза часом і простором: повна порожнеча. Потім десь далеко*

займається бліде світло і разом із ним якийсь тихий тремтливий звук, ніби без кінця бринить одна й та сама нота якоїсь примарної віолончелі. Потім пара примарних скрипок виконують таку мелодію:



до уваги загальні закономірності її художнього вияву та сценічного застосування, зокрема те, що її семантичний діапазон загалом спрямований на означення певних нюансів сценічної поведінки персонажів, доцільно було б виокремлювати міжреплікові ремарки, диференційовані за ознакою фізичного ракурсу, з якого здійснюється авторська вказівка на зміни в сценічній дії персонажа. Відтак, на нашу думку, варто виокремлювати такі три основні типи міжреплікової внутрішньосценічної ремарки:

1) **фізичні** – ремарки, що містять вказівки на дії, вчинки, спосіб сценічного пересування персонажів, а також на їхні жести й міміку.

Фізичні ремарки, супроводжуючи текст діалогів дійових осіб твору, з різним ступенем деталізації фіксують алгоритм та динаміку їхніх поведінкових реакцій на репліки співрозмовників, обумовлені емоційним контекстом спілкування й типом характеру або людської свідомості, що їх втілено в сценічному персонажі. Ось як, наприклад, виглядатиме відображена в фізичних ремарках, але відтворена поза репліковою частиною тексту, динаміка сценічної поведінки дійових осіб 1-го розділу п'єси В. Винниченка «Memento». Сюжет драми відтворює психологічно напружену атмосферу, у якій відбувається конфлікт між художником Василем Кривенком та його колишньою коханкою Антониною, яка чекає від нього дитину. Внутрішньо суперечливим є, насамперед, образ лицеміра й циніка Кривенка. Його життєвий принцип – вільне кохання із жінками. При цьому Кривенко вважає, що дітей можна мати *«тільки від тої людини, яка сплелась з тобою душею й тілом»* [60, с. 23]. Покинута ним колишня коханка Оріся Вербівська, через це має намір помститися йому й викрити його лицемірні принципи. Оріся оселяється в помешканні вагітної Антонини й стає ще одним учасником конфлікту навколо долі ненародженої дитини, що розгортається між Антониною та Кривенком.

Перший розділ п'єси відкриває мізансцена кімнати, у якій перебувають Оріся та Антонина. Жінки очікують на прихід Кривенка. Антонина з

острахом чекає, якою буде реакція коханця на її небажання перервати вагітність. Оріся – у передчутті близької помсти колишньому коханцеві.

1. Оріся й Антонина. *«Антонина (неспокійна; очі часто з нервовим, тривожним чеканням повертаються до дверей у сіни. Ходить дрібною ходою по хаті животом наперед і машинально тре руки). Оріся (лежачи на канапі, пильно слідкує за нею). Антонина (ходить знов). Антонина (Зупиняється проти Орісі). Оріся (Непомітно, але уважно поглядає на Антонину). Оріся (закидуючи руки за голову і потягуючись). Антонина (Раптом зупиняється, стурбовано слухає). Оріся (ліниво дивиться на свій годинник). (Дзвінок). Оріся (прудко встає). Антонина (схвильовано кидається до дверей в свою кімнату. Із дверей, визируючи... Прислухавшись, хутко ховається й зачиняє двері).*

Оріся, як тільки зачиняються за нею двері, все з тою ж мовчазною посмішкою хутко підходить до дзеркала, поправляє зачіску і, обернувшись, недбало спирається спиною на туалет. Зачіска в неї проста, скромна, а на губах грає хвацька, задирлива посмішка; це робить чудний дисонанс.

В двері з сіней чути стук.

Оріся *(Злегка схиляє голову на праве плече)».*

2. Оріся, Антонина, Кривенко. *«Входить Кривенко./.../ Зобачивши Орісю, здивовано зупиняється. Кривенко (Машинально ступає назад). Оріся (Церемонно-жартівливо уклоняється). Кривенко (озирається). Оріся (показує на кімнату Антонини. Лукаво посміхається, але очі напружено, допитливо слідкують за всією його постаттю). Кривенко (мовчки якийсь мент пильно дивиться на неї. Помалу, з хмурим підозрінням). Кривенко (Помалу йде і сідає. Потирає лоб, кусає губи). Оріся (не міняючи пози й посмішки, слідкує за ним). Кривенко (не дивлячись на неї). Кривенко (встає, важко підходить до неї... якийсь мент дивиться на неї).*

Орися (спершу гнівно зводить брови, але зараз же ще недбаліше спирається на туалет, підводить очі догори і навмисне робить вигляд, що придумує). **Кривенко** (помалу встає. Підходить до дверей Антонининої кімнати). **Орися** (стає серйозною, підходить до його, бере за рукав). **Кривенко** (стискаючи плечима. Сідає). **Кривенко** (зиркає на неї). **Орися** (не зводячи з його очей). **Орися** (рішуче стріпує головою). **Кривенко** (пильно, з підозрінням зиркає на неї. Знов встає; рішуче й сердито). **Кривенко** (знов мовчки пильно дивиться на неї).

Кривенко ходить по хаті. Для чогось обтирає хусткою лоба, застібає й розстібає піджак.

Орися (слідкуючи за ним). **Кривенко** (зупиняючись). **Орися** (Пильно обводить його поглядом і йде в Антонинину кімнату).

Кривенко, важко ступаючи, трохи згорбившись, ходить по хаті, зачіпаючи часом за меблі; зупиняється і понуро, суворо дивиться під ноги. Знову ходить, нетерпляче поглядаючи на двері Антонининої кімнати. Помалу виходить Антонина. Очі її тривожно й боязко впиваються в Кривенка. На лиці червоні плями. Робить кілька кроків і зупиняється, дуже хвилюючись і не зводячи з його очей.

Кривенко (підходить, простягає руку). **Антонина** (Потуплює очі). **Антонина** (винувато відводячи очі). **Антонина** (хитає головою).

Кривенко робить нетерплячий жест.

Кривенко (сідає біля столу. Помалу... Раптом спалахує і скажено б'є кулаком по столу). **Кривенко** (встаючи... Ходить по хаті). **Кривенко** (зупиняючись). **Кривенко** (ходить далі).

Кривенко мовчки ходить.

Антонина помалу сідає на канапу і дивиться в куток понуро-задумливим поглядом.

Кривенко (сідає коло столу). **Антонина** (Підборіддя її

дрижить. Хутко виймає хусточку і прикладає до очей).
Антонина *(Схилилася головою на спинку канапи і плаче).*
Кривенко *(неспокійно кречче, встає, важко ходить і сідає поруч з Антониною. Обережно і легко обіймає її за плечі).* **Антонина** *(затуляючи лице рукою й хусточкою).* **Кривенко** *(помалу стає й одходить)»* [60, с.19–28].

Загалом фізична ремарка локалізована на початку або всередині репліки дійової особи, має невеличкий обсяг, обмежений однією-двома фразами, інколи одним словом, що вказує на зміни в переміщенні персонажа, мінімалізована простором театральної сцени. Втім, навіть така фізична ремарка, за спостереженнями С. Владімірова, може мати значне семантичне навантаження: «Слова «входить» або «йде», розміщені в дужках поруч з іменами дійових осіб і виділені курсивом, набувають дієвого сенсу не просто тому, що самі собою позначають рух. Цього ще недостатньо. Поява, або вихід кого-небудь з персонажів стає частиною системи дії тільки тоді, коли змінює ситуацію, рівновагу сил, позначає зміни в стосунках персонажів. На цю особу чекали, про неї говорили, її поява повинна щось змінити. Або, навпаки, персонаж з'являється на сцені несподівано, його присутність небажана. Герой з'явився непомітно для інших, він чує те, чого чути не повинен. Так найпростіша ремарка «входить» перетворюється на цілу проблему, яка повинна бути розглянута з погляду системи введення персонажів в сценічну ситуацію, системи вмотивування їхньої появи перед глядачем або в передбачуваному місці сюжетної дії» [63, с.168].

У творах сучасних драматургів фізична ремарка інколи сягає обсягів, які можуть бути співвіднесені із ремарковою частиною п'єси, або навіть й перевершувати її, набуваючи своєрідного статусу «тексту в тексті», який виходить за межі супровідного ремаркового коментування фізичних дій персонажа і переростає в описові епічні картини-вкраплення до діалогічної структури драматургічного твору. Подібні епічно-описові вкраплення знаходимо, наприклад, у п'єсі А. Багряної «С в ангелів – від лукавого»:

«ІВАН: Брате, ти будеш тут допоки по тебе не прийдуть.

Намагається підвестися, але знову падає навколішки. З боку сцени виходить молода жінка, загорнена з головою у білий саван – МАРА (та сама дівчина, що грає молоду Софію). Тихо підходить до Марка і стає за його спиною.

МАРКО: Порожні стіни – порожня душа. Знову самотність. Як колись, як завжди...

Чути віддалений постріл. Марко замовкає, якийсь час стоїть настрашений, потім обережно озирається, але МАРУ ще не бачить.

МАРКО (неспокійно): Вони підходять, вони вже тут, вони стріляють, вони штурмом беруть будинок. А наші іще не йдуть. Що робити?

Дістає з кишені пальта кріса, уважно його розглядає. /.../

Чути ще гучніший постріл. За ним – ще по черзі два постріли. Гамір наростає. Марко різко озирається і бачить позаду себе жінку в білому.

МАРКО (перелякано): Ти... Це – все?... Смерть?... Ти... мене забереш... зараз?... /.../

Мара скидає із себе саван, під яким спокусливе жіноче тіло, тендітне, обтягнуте напівпрозорим чорним костюмом з капрону, волосся – довге і чорне. Починає грати музика, Мара танцює красивий танець, вправно вигинаючи тілом, рухається довкола Марка, який стоїть розгублений і водить поглядом за жінкою. Нарешті вона тягне до танцю Марка, скидаючи з нього пальто, кладе його руки на свою талію і опускає її до сідниць, спокусливо дивиться хлопцеві в очі, музика стає голоснішою і динамічнішою. Мара розстібає Маркові сорочку, гладить його по грудях. Марко піддається спокусам Мари, скидає сорочку, підхоплює Мару і вони розпочинають вдвох шалений танок. Це нагадує якісь дикі оргії, Марко весь час притискає до себе Мару, вона вислизає з його рук, а потім з новою силою спокуси лине до нього знову.

Раптом лунає гучний постріл. Музика зупиняється. Танцівники – теж. Марко у відчаї хапається за голову. Чути дзвін розбитого скла, якісь жіночі голосіння.

МАРКО (кричить): Ні, я не хочу вмирати! Я занадто люблю це життя. /.../ (дивиться на Мару з дикою ненавистю). Згинь, Маро, згинь, нечиста!.. (кричить щосили) Згинь! Згинь! Згинь!

Мара стоїть навпроти нього, починає підходити до Марка, спокусливо вигинаючи тілом, але той вже не піддається спокусам, відходить назад і коли нарешті опиняється біля стіни і бачить: Мара от-от впритул підійде до нього, починає швидко хреститися. Мара падає на підлогу, починає качатися по підлозі і стогнати. Це додає сміливості Маркові, який, проте, продовжує хреститися.

МАРКО: Смерті не існує. Смерті не існує!

Марко перестає хреститися. Мара встає з підлоги. Вона знесилена. Дивляться з Марком одне на одного. На сцені повністю зникає світло, а коли з'являється, то вже Мари немає, на її місці стоїть Іван. Марко стоїть навколішки і здивовано дивиться на Івана.

ІВАН: Марчику, навіщо ти це зробив?» [17].

2. **Інтроепективні** – ремарки на позначення психологічних та емоційних станів персонажа.

Ті або ті відтінки внутрішнього стану дійової особи в інтроепективній ремарці, зазвичай, наголошено або прямою вказівкою на її емоційний настрій чи характер психологічних переживань, або опосередковано – через означення відповідних деталей сценічної поведінки, жестів, міміки, мовлення тощо. У розглянутих вище сценах спілкування дійових осіб драми В. Винниченка «Мemento» динаміка розвитку інтроепективної ремарки набуває такого вигляду:

1. Орися й Антонина. *«А н т о н и н а (неспокійна). О р и с я (Чудно посміхнувшись). А н т о н и н а (сміється). О р и с я (усміхаючись). А н т о н и н а (хвилюючись). О р и с я (спокійно). А н т о н и н а (з*

невільним полегшенням). *Антонина* (з вдячним поривом). *Антонина* (силкуючись захвати задоволену посмішку). (Дзвінок). *Антонина* (схвильовано кидається до дверей в свою кімнату)».

2. Оріся, Антонина, Кривенко. «*Оріся* (Лукаво посміхається). *Оріся* (весело). *Кривенко* (хмуро). *Оріся* (Видно напружену готовність боротись). *Оріся* (невинно). *Кривенко* (Апатично і в'яло). *Кривенко* (крізь зуби). *Оріся* (сумно зітхає). *Кривенко* (несподівано грубо). *Оріся* (гнівno зводить брови). *Кривенко* (роблячись все млявішим і млявішим). *Оріся* (посміхаючись). *Кривенко* (грубуvато-нетерпляче). *Оріся* (Похмурюється, закусує губу). *Оріся* (задирливо, злісно-весело посміхається). *Оріся* (Злорадно посміхається). *Кривенко* (глухо). *Оріся* (весело сміється). *Антонина* (шепотом). *Кривенко* (глухо). *Антонина* (хапливо). *Кривенко* (мляво). *Антонина* (винувато). *Антонина* (з ноткою злості й роздратування). *Антонина* (глухо). *Антонина* (ледь чутно). *Антонина* (хмуро)». [60, с.19–28].

Окремим різновидом інтроспективної ремарки можна вважати й такий її тип, який традиційно фіксується позначеннями «до себе» або «набiк» і тематично пов'язаний з виявом саморефлексії персонажа. Як зазначає Є. Кубрякова, «подібні ремарки свідчать про наміри автора п'єси виявити потаємні думки дійових осіб, справжнє ставлення персонажів до того, про що йдеться. У сучасних термінах це можна означити як відображення роботи свідомості певного персонажа і навіть як його внутрішнє мовлення» [158, с. 9]. Водночас, за словами К. Поліщука, «не всі монологи сам-на-сам, на відміну від реплік до себе у діалогах, містять інформацію, яка прихована від інших героїв. Доволі часто такі монологи – це розмова із читачем (чи глядачем), у яких автор інформує реципієнта про почуття та переживання героя, або про події, які відбулися до початку основної дії п'єси, або відбулися поза основною дією, тобто не були показані» [242, с.162].

3. **Мовленнєві** – ремарки, що характеризують особливості мовленнєвого поведінкового портрету персонажа, пов'язані з тими або тими його голосовими модуляціями (інтонація, тембр, сила голосу, манера й темп мовлення, вказівка на синхронізацію вимови репліки кількома персонажами, мовленнєві реакції, співвіднесені з фізіологічними станами людини тощо). А. Габдулліна називає мовленнєві ремарки «просодичним портретом персонажів» і зазначає, що «властивості голосу й голосової модуляції особливо важливі для сценічної мови, тому для авторської ремарки велике значення мають просодичні знаки, які оформлюють драматургічний діалог. Діапазон властивостей, що відносяться до характеристик голосу, досить широкий, оскільки вбирає до себе і вибір вимовних варіантів слова, його виділення, емоційність, експресивність, роль ритмічної організації тексту, а також і сценічне амплуа, тобто особливості характеру, світогляду, які відображаються в його мовленні. Функціональне призначення мови в будь-якому художньому тексті, включаючи драматургічний дискурс, доволі різноманітне, оскільки вона може бути показником певної культури і субкультур» [70, с. 158].

До мовленнєвих, на нашу думку, слід віднести й **ремарки паузації**, що сигналізують про тимчасове припинення сценічного мовлення, на кшталт, «пауза» або «мовчання», а також ремарки адресні, що вказують на особу адресата, до якого спрямована репліка персонажа.

Паузним ремаркам, попри «нульовий» обсяг словесного навантаження, дослідники поетики драматургічних текстів відводять особливу роль. А. Зорін вважає, що ремарка «пауза» є однією із найбільш широкоживаних ремарок в драматургічних текстах останніх десятиліть [110, с. 61]. Такої ж думки притримується й А. Габдулліна, яка зауважує, що «сучасний театр використовує численні технічні засоби, зокрема паузи та мовчання на сцені. Останні мають таку вагу, тому що за своєю значущістю на тлі дії вони можуть бути співвіднесені із розлогим монологом» [70, с. 81]. А. Зорін, крім того, понятійно розділяє ремарки «пауза» і «мовчання»: «різниця між

ремарковими позначеннями «пауза» і «мовчання» найбільш повно виявить себе у драмі XX століття, в п'єсах абсурдистів. / ... / Так, у п'єсах Семюеля Беккета серед численних пауз з'являться цілі зони мовчання. «Пауза» стане невід'ємною частиною монологу героя. «Мовчання» буде «паузою в квадраті». Воно супроводжує загальну ситуацію відсутності мовлення, формує підтекст, що проектується на всю п'єсу. Така увага до різноманітних видів мовчання була, передусім, продиктована Беккету принципово новою драматургічною формою, неможливою як для класицистів, так і для драматургів XIX століття. Це форма п'єси для радіо. Своєю появою вони розривають протистояння двох типів функціонування драми – для читання і для сцени. В аудіотеатрі, що існує поза законами музики, значення паузи зростає особливо. Точні словесні форми, що позначають мовні відхилення, притаманні для живого мовлення – паузи хезитації і емоційно забарвлені незакінчені мовні конструкції – складають перший паузний шар – найменш тривалих у часі пауз. Ремарка «пауза» – більш тривале мовчання, пов'язане з психологічним підґрунтям і підтекстом в монолозі героя, – другий шар. Ремарка «мовчання» має вже глобальне значення» [110, с. 70].

Ремаркові означення «пауза» або «мовчання» в текстах драматургів XX ст. особливо часто в загострено підкресленій формі спостережено в п'єсах Д. Пенхолла «Синій апельсин», Ф. Рідлі «Брокенвіль», Л. Батлера «Собаче щастя», М. Коляди «Біном Ньютона», «Дівчина моєї мрії», О. Грьоміної «За дзеркалом», «Сахалінська дружина» та ін.

Ремарки на позначення адресата репліки вказують на особу, до якої спрямовується мовлення дійової особи, на кшталт: «до Івана», «до репортера», «до чоловіка (жінки)» тощо. Специфічним різновидом ремарки на позначення адресата репліки є авторська вказівка на синхронізацію її вимови одночасно кількома дійовими особами п'єси. До подібного типу ремарки вдавалися українські драматурги: М. Старицький у п'єсах «Розбите серце» («всі разом» [285, с. 203]), «Різдвяна ніч» («Разом співають», «Разом,

перебиваючи одна другу» [284, с. 85, 86]); В. Винниченко «Memento» («всі разом» [60, с. 42]); І. Кочерга «Фея гірконого мигдалю» («разом» [153, с. 78]), «Підеш не вернешся» [153, с. 504].

Особливо часто до подібного типу ремарки звертався у своїй драматургічній творчості Б. Шоу. Якщо, зазвичай, ремарка «разом» або «всі разом» має на увазі 2-3 адресатів репліки, то у п'єсах Б. Шоу кількість таких адресатів зростає від 2 – до 6-ти. Цікавою формою інтерпретації «синхронної» ремарки в драматургії Б. Шоу є п'єса «Пігмаліон», у якій вона, об'єднана авторською вказівкою: «говорять разом... намагаючись перекричати одне одного» вбирає до себе обмін репліками Гігінса і Пікерінга, розділений на сім парних діалогічних фраз:

Г і г і н с. Знаєш, яке у неї надзвичайно чутке вухо...

П і к е р і н г. Запевняю вас, дорога місіс Гігінс: ця дівчина...

Г і г і н с. ...як у папуги! Я випробував її слух на всі...

П і к е р і н г. ...геній! Вона чудово грає на роялі.

Г і г і н с. ...звуки, які тільки може вимовляти людина...

П і к е р і н г. Ми брали її на концерти класичної музики і в мюзик...

Г і г і н с. ...які тільки є в європейських та африканських мовах, у готентотських...

П і к е р і н г. ...холи, і все це вона сприймає, а, прийшовши додому...

Г і г і н с. ...говірках, те, на що у мене пішли роки праці...

П і к е р і н г. ...програє все, що почула, на роялі, хай то буде...

Г і г і н с.вона все це підхоплює єдиним нападом, ураз, от ніби...

П і к е р і н г. ...Бетховен чи Брамс, Легар чи Лайонел Монктон...

Г і г і н с. ...займалася цим усе своє життя.

П і к е р і н г. ...хоча ще півроку тому вона й до клавішів не торкалася...» [345, с. 419–420].

Висновки до розділу 2

У другому розділі «Структурні типи та семантичні різновиди авторських драматургічних ремарок» проаналізовано наявні в сучасній філологічній науці типологічні моделі класифікації ремаркового тексту, а також досліджено принципи художньої організації й семантичні типи сценічної ремарки.

З'ясовано, що ті або ті аспекти вивчення поетики драматургічної ремарки цікавлять як літературознавців, театрознавців, так і вчених-лінгвістів. Відповідно, у практиці їхніх досліджень на сьогодні розроблено чимало різних типологічних моделей класифікації ремаркового тексту.

Теоретичною основою мовознавчих класифікацій найчастіше виступають лінгвостилістичні принципи, за допомогою яких окреслюються різні структурно-семантичні різновиди авторських ремарок й, зокрема, їхня означеність різними частинами мови або різними типами мовленнєвих синтаксичних конструкцій. Доволі поширеним у лінгвістичній науці є й функціональний підхід до типологізації різновидів ремарок (праці В. Комарової, О. Пеньковського і Б. Шварцкопфа, Н. Слюсар та ін.). Функціонально-семантичний підхід до класифікації драматургічних ремарок застосовано в мовознавчих дослідженнях М. Голованьової, І. Лімановської, К. Толчеєвої та ін.; структурно-комунікативний та структурно-семіотичний підхід – у працях С. Бочавера, Л. Чалої, Т. Колесової, А. Габдулліної та ін.

У літературознавчій науці перші спроби виокремлення різновидів ремарки зроблено ще у 20-ті роки ХХ ст. відомим представником формальної школи Б. Томашевським. Спільними для літературознавців та мовознавців є спроби типологізації ремарок з огляду на функціональний спектр, у якому вони виявляються себе в драматургічному творі (Л. Польщикова, І. Чистюхін та ін.). Водночас, крім власне змістовних, функціональних, літературознавці намагаються враховувати й формальні ознаки ремарки, зокрема, спосіб, у

який вона може бути розташована стосовно основного діалогічно-реплікового тексту (дослідження А. Зоріна, К. Поліщука та ін.).

Аналіз наявних у сучасній філологічній науці спроб типологізації моделей класифікації ремаркового тексту дає підстави стверджувати, що критерії й підходи вчених до подібних узагальнень почасти мають ознаки логічно-понятійної неупорядкованості й суб'єктивно-дослідницької упередженості, відтак питання систематизації типів ремарок потребує подальшого вивчення та теоретичного умотивування.

Нами запропоновано класифікувати ремарковий текст за ознаками його подвійної – формально-змістовної розміщеності та упорядкованості в тексті драматургічного твору.

Формальний підхід передбачає виокремлення та систематизацію типів ремарок за ознаками місця їхнього розташування в загальній композиційній побудові п'єси й характеру їхнього співвідношення з основним текстом драми. У формальному розрізі нами виокремлено два основні структурні типи ремарок: сценічні й парасценічні, які мають свої внутрішньодиференційовані семантичні типи, кожен з яких, у свою чергу, виконує певні художні функції відповідно до умов та особливостей загального творчого задуму автора драматургічного твору.

У змістовному розрізі різновиди ремарок можуть бути виокремлені за ознаками семантичного типу, функцій та обсягу реалізованих ними у драматургічному творі авторських художніх стратегій.

У другому розділі нами проаналізовано принципи художньої організації та семантичні типи сценічної ремарки.

Сценічні ремарки – це авторські вказівки (коментарі), які стосуються деталізації обставин і персоналій сценічної дії, локалізовані безпосередньо в межах окремих частин діалогічного тексту п'єси. З погляду композиційного розташування в тексті драматургічного твору сценічні ремарки розподіляються на: 1) вступні або препозитивні (зазвичай, подані автором після афішного переліку дійових осіб і безпосередньо перед першим з

означень, що стосуються декупажного поділу твору); 2) внутрішньосценічні або інтерпозитивні (співвіднесені з окремими частинами декупажної структуризації п'єси – діями, явами тощо); 3) заключні або постпозитивні (розміщені після фінальної сцени декупажу); 4) міжреплікові або інективні (реалізовані в межах діалогічно-монологічної частини тексту драматургічного твору).

1. Вступна ремарка – це авторська вказівка на часові й просторові обставини відтворюваної сюжетної дії, які відрізняються ступенем деталізації та конкретизації означуваних сценічних реалій. В окремих випадках вступна ремарка може стосуватися тих або тих фабульних обставин відтворюваної в п'єсі сюжетної дії, її предметних реалій і декорацій або характеристики персонажів, які беруть у ній участь.

2. Внутрішньосценічна або, як її ще називають, мізансценічна ремарка поінформовує режисера-сценариста або читача про місце, а інколи місце й час, у межах яких локалізовано сюжетний відрізок відповідної дії або яви твору, кількість уведених до сцени персонажів, їхнє просторове розміщення стосовно одне одного, рух сценою, фізичний або психологічний стан, особливості зовнішнього вигляду (деталі вбрання та портретної характеристики) тощо.

3. Заключна – це фінальна ремарка, яка сигналізує про завершення сюжетної дії драматургічного твору й, у окремих випадках, містить у собі авторські пояснення й узагальнення, що стосуються особливостей її сприйняття та розуміння глядачами або читачами.

4. Міжреплікова – це ремарка, яка вказує на специфіку поведінкових станів персонажів у момент виголошення ними тих або тих реплік.

РОЗДІЛ 3

СЕМАНТИЧНІ МОДЕЛІ ПАРАСЦЕНІЧНОЇ РЕМАРКИ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ

3.1 Номінативна й декупажна ремарки

Окремі дослідники поетики драматургічного твору загалом і його ремаркового складового елемента, зокрема, висловлюють критичні сумніви щодо можливості й теоретичної аргументованості включати до ремаркового тексту будь-які авторські коментарі та пояснення, які структурно розташовані поза межами діалогічно-монологічної, точніше – міжреплікової його частини. Водночас, у мовознавчих і літературознавчих дослідженнях останніх двох десятиліть чітко простежується й діаметрально протилежна дослідницька тенденція. Переважна більшість дослідників театральної ремарки, як у мовознавчому, так і у літературознавчому її теоретичному аспекті, співвідносять з понятійним обсягом ремарки не лише власне міжреплікові коментарі до авторського бачення сценічної реалізації особливостей сюжетної дії, але й загалом увесь авторський текст, який певним чином коментує структурні та змістовні особливості його твору і розміщений безпосередньо в його текстових межах. Так, мовознавець А. Габдулліна, характеризуючи парасценічні, які вона називає зовнішньо-сценічними, ремарки, зазначає, що вони «можуть бути двох типів, у залежності від способу їхньої включеності до сюжету твору: позасюжетні (ремарки-прологи й ремарки-епілоги) і сюжетні. Зовнішньо-сценічні авторські ремарки включають обставинні та події, при цьому й ті, й інші виконують, зазвичай, панорамну, модальну й акціонально-референтну функції» [70, с. 104]. Літературознавець А. Зорін вважає, що «ремарки як природний компонент змісту драматичного твору вбирають у себе заголовок, епіграф, вказівку на жанр та кількість дій, список дійових осіб з їхнім докладним описом, зазначення місця і часу дії, а також передмову автора,

пролог і епілог п'єси. Їхнє дослідження може надати не менш цікавий матеріал для оцінки змісту і сенсів драматургічного твору в цілому, а також для розуміння законів творчості того або того автора» [110, с. 82]. Ті чи ті дослідницькі аргументи, зрештою, й дають теоретичні підстави для виокремлення в загальній композиції ремаркового тексту драматургічного твору його парасценічного сегменту. Парасценічні ремарки як особливий, позарепліковий тип авторського коментаря до структурних і семантичних особливостей драматургічного твору, на нашу думку, вбирають у себе: 1) заголовок, підзаголовок, вказівку на жанр і жанровий підзаголовок, епіграф, присвяту – тобто те, що можна віднести до номінативних структурних елементів твору; 2) авторську стратегію щодо композиційного розподілу (на дії, яви, сцени, акти тощо) п'єси, яку традиційно називають її декупажем; 3) перелік дійових осіб і їхню авторську характеристику, означувані, зазвичай, терміном афіша; 4) у окремих випадках – певні авторські пояснення, що коментують зміст або структурну основу п'єси у вигляді більш-менш розгорнутої передмови або післямови до неї, які в сучасних дослідженнях, зазвичай, означені поняттями, відповідно, приквели та сиквели. На відміну від власне сценічної, спрямованої переважно на локалізовану в межах часово-просторової, фабульної, візуальної, акустичної тощо деталізації обставин і персоналій сценічної дії драматургічного твору, реалізованої в межах сценічної ремарки, семантична та структурна авторська стратегія, відображена в парасценічному ремарковому тексті. Вона стосується означення художніх особливостей твору загалом й, зокрема, специфіки художньо-емоційної модальності, його співвіднесення з традиційними генологічними театральними настановами й відштовхуванням від них, а, відтак, і втіленими в ньому жанровими новаціями, специфічним індивідуально-авторським баченням потенційних театральних можливостей сценічного відтворення літературно окреслених у творі проблемно-тематичних, часово-просторових, сюжетно-конфліктних обставин і суб'єктних (традиційної персоносфери й реалізованих у драматургічних

текстах XX – початку XXI ст. авторських, режисерських, глядацьких тощо сценічних персонажних суб'єктах) персоналій.

1. Номінативна – це загальна означувальна парасценічна ремарка драматургічного тексту, яка вбирає у себе такі внутрішньо диференційовані елементи, як заголовок, підзаголовок, жанр та жанровий підзаголовок, епіграф та / або присвяту.

1-1. Заголовок. А. Зорін, зробивши у своїй дисертаційній праці спробу систематизувати, щоправда, лише на матеріалі драматургії О. Островського, семантичні моделі заголовкового номінативу, класифікує їх таким чином:

1) моралізаторська сентенція («Не все коту масляна», «Старий друг краще нових двох», «Свої собаки гризуться – чужа не встрягай»);

2) метафоричне позначення часу й місця дії («Ранок молоді людини», «Трудовий хліб», «Важкі дні», «Щасливий день»);

3) як метафору, що поєднує побутовий, соціальний, філософський, сакральний рівні сприйняття змісту. «Гроза» – як явище природи, і як трагічний розлад у сімейних стосунках;

4) як антитезу із виразними етичними й соціальними оцінками («Вовки і **вівці**», «Таланти і шанувальники», «Старе по-новому»);

5) як номінацію головних дійових осіб – нейтральну, іронічну, драматичну («Воєвода», «Снігурка», «Вихованка», «Жартівники», «Красень-чоловік», «Банкрот», «Невільниці») [110, с. 272–273].

Проаналізувавши вищенаведені теоретичні міркування А. Зоріна, можемо поділити використовувані моделі заголовкового комплексу на дві семантичні групи:

а) заголовки, що містять метафоричні номінативні означення назви драматургічного твору:

– **моралізаторську його сентенцію:** М. Кропивницький «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», М. Старицький «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка»; І. Франко «Украдене щастя»; Б. Шоу «Поживемо – побачимо»; М. Булгаков «Мертві душі»; Л. Батлер

«Собаке щастя»; Є. Гришковець «Як я з'їв собаку»; М. Коляда «Дурнів розташовують за ростом» та ін.;

– **метафоричне означення часу й місця дії**: Лопе де Вега «Мадридські хвили»; М. Старицький «У темряві»; Леся Українка «На полі крові»; Б. Шоу «Дім, де розбиваються серця»; Ю. О'Ніл «Довга мандрівка у ніч»; Е. Радзинський «Остання ніч останнього царя» та ін.;

– **метафору, яка вбирає до себе багаторівневий номінативний семантичний компонент**: Лопе де Вега «Винагорода за порядність»; Бомарше «Злочинна мати, або Другий Тартюф»; М. Старицький «Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці»; І. Нечуй-Левицький «В диму та полум'ї»; Г. Ібсен «Стовпи суспільства», М. Метерлінк «Блакитний птах»; В. Винниченко «Гріх» та ін.;

– **номінатив, побудований на метафоричній антитезі**: Лопе де Вега «Наказання – не помста»; І. Нечуй-Левицький «Голодному й опеньки – м'ясо»; Б. Шоу «Гірко, але правда»; С. Васильченко «Не співайте, півні, не вменшайте ночі» та ін.;

б) заголовки, які вбирають до себе пряму (неметафоричну) номінацію означення назви драматургічного твору, що містить особистий або узагальнений номінатив із вказівкою на:

– **власне ім'я дійової особи**: Евріпід «Алкеста», «Медєя»; Софокл «Електра», «Антигона»; Ф. Шіллер «Валленштейн»; М. Старицький «Богдан Хмельницький»; І. Нечуй-Левицький «Маруся Богуславка»; Леся Українка «Кассандра», М. Кропивницький «Олеся»; М. Булгаков «Олександр Пушкін»; І. Кочерга «Ярослав Мудрий»; М. Куліш «Маклена Граса» та ін.;

– **національність**: Евріпід «Троянки»; Плавт «Перс»; Есхіл «Перси»; І. Котляревський «Москаль-чарівник»; М. Старицький «Циганка Аза»; Д. Масловська «Двоє бідних румунів, які говорять польською» та ін.;

– **соціальний і професійний статус**: Софокл «Цар Едіп»; Плавт «Купець»; Лопе де Вега «Вчитель танців»; П. Кальдерон «Стійкий принц»;

І. Франко «Учитель»; І. Багряний «Генерал»; Ф. Дюрренматт «Фізики»; Ж. Жене «Покоївки»; Г. Пінтер «Сторож» та ін.;

– **родинні обставини**: Лопе де Вега «Валенсіанська вдова»; Д. Дідро «Батько родини»; Ф. Шіллер «Мессінська наречена, або Ворожі брати»; В. Винниченко «Донька жандарма»; С. Васильченко «Свекор»; Б. Брехт «Матінка Кураж та її діти» та ін.;

– **фізичний стан**: Плавт «Привид»; Есхіл «Прометей закутий»; Г. Квітка-Основ'яненко «Мертвий жартівник»; Г. Ібсен «Привиди»; Б. Шоу «Серцеїд» та ін.;

– **авторську емоційну характеристику**: Плавт «Хвалькуватий воїн»; Лопе де Вега «Винахідлива коханка»; Мольєр «Скупий»; М. Кропивницький «Глитай, або ж Павук»; С. Васильченко «Недоросток» та ін.;

– **предмет, процес або явище**: Плавт «Вірш», «Три монети»; Ф. Дюрренматт «Метеор»; А. Луньов «Подарунок»; М. Дейтч «Розлучення» та ін.;

– **часово-просторові обставини дії**: Евріпід «Іфігенія в Авліді», «Іфігенія в Тавріді»; Софокл «Едіп у Колоні»; Есхіл «Жертва біля гробу»; Лопе де Вега «Ніч у Толедо»; Мольєр «Версальський експромт»; Леся Українка «У пущі»; Г. Квітка-Основ'яненко «Сватання на Гончарівці»; Лорка «Криваве весілля» та ін.;

– **сюжетну основу дії**: М. Старицький «Оборона Буші»; Б. Шоу «Як він брехав її чоловікові», «Лікар перед дилемою», «Охоплені пристрастю»; М. Куліш «Отак загинув Гуска»; С. Беккет «Чекаючи на Годо»; Ф. Дюрренматт «Ангел спускається до Вавилону» та ін.;

– **назви з комбінованим семантичним номінативом**: В. Конгрів «Всім суперечкам суперечка, або коли в суді жінка, то їй й сам чорт не брат»; М. Камолетті «Граємо в дружню родину, або Гарнір по-французьки»; О. Богаєв «Мертві вуха, або Новітня історія туалетного паперу»; О. Ісаєва «Абрикосовий рай, або Казка про жіночу дружбу»; А. Багряна «Сум і пристрасть або Браво, пані Теліго!»; М. Вакула «Труп на кухні, або Вагітна

Лола»; Т. Іващенко «Як вийти заміж» або «Зумій за хвіст спіймати бісенятко» та ін.

Своєрідним винятком із традиційних заголовкових номінативів є назви, комунікативно оформлені у вигляді адресації (А. Зінчук «Вперед, Котенятко!»; О. Казанцев «Кремль, йди до мене»; І. Шприц «Не вір, не бійся, не проси») або запитання (Х. Х. А. Мільян «Цианістий калій... з молоком чи без?»; С. Беккет «А, Джо?»). Таким же відступом від узвичаєних форм слід вважати й означувальний номінатив, що суттєво перевищує словесний заголовковий обсяг, який умовно можна визнати традиційним, тобто локалізованим у межах 2–3 слів: П. Демирський «Не дивуйся, якщо прийдуть підпалювати твій дім»; Ж. Перек «Збільшення, або Як, незважаючи на санітарні, психологічні, кліматичні, економічні та інші умови, максимально оптимізувати шанси, домовляючись з начальником про підвищення зарплати»; О. Клименко «Дивна й повчальна історія Каспара Хаузера, що була зіграна трупою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року».

1-2. Підзаголовок. Традиційно підзаголовок драматургічного твору вказує на його авторську жанрову ідентифікацію (драма в 3-х діях, комедія в 2-х діях та 4-х явах тощо), але в драматургічних текстах кінця XIX – початку XXI ст. семантика авторського підзаголовка доволі часто переадресовується на вказівку, яка локалізує заголовковий номінатив твору в тематичному контексті, що вказує на:

– **сюжетні обставини сценічної дії:** М. Булгаков «Блаженство. Сон інженера Райна у чотирьох діях»; В. Понизов «Він, вона, кат, собака. Сюжет у двох діях»; Л. Чупіс Плач над Юдою. Поетична інтерпретація теми»;

– **авторську емоційну характеристику:** Б. Шоу «Обранець долі. Дрібничка»; «Дивовижна знайда. П'єса, яка забезпечила ганьбу її автору»; Ж. Кокто «Священні чудовиська. Живий портрет однієї п'єси у трьох актах»; А. Вишневський «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше. Кажуть «зовсім-не-дурна» драма»; В. Понизов «Пес Господень. Попелище у двох діях»;

– **часово-просторові обставини:** Б. Шоу «Цезар і Клеопатра. Історія», «В золоті дні доброго короля Карла. Правдива історія, якої ніколи не було»; С. Лобозеров «Як сусіди ми живем. Сцени із сільського життя»; Н. Садур «Доктор Сада. Провінційне у 3-х картинах»; О. Пі «Ніч у цирку. Для дітей»;

– **особливості персоносфери:** О. Богаєв «Російська народна пошта. Кімната сміху для самотнього пенсіонера»; А. Вишневський «Клаптикова порода. Для тріо з масовкою»; С. Щученко «Фелічита. П'єса для будильника»;

– **мовленнєвий колорит:** О. Клименко «Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні. Українська п'єса радянською мовою».

1-3. Жанр. За словами А. Зоріна, «одним із засобів вияву авторської волі у процесі створення драматургічного тексту є використання ремарки, яка вказує на жанр твору. /.../ Ремарки п'єс..., що визначають жанр, демонструють прагнення автора розробити власну специфічну систему, яка надає можливості сценаристам найбільш об'ємно і повноцінно відтворити на сцені не лише сюжети, але й характери, і життя, і суспільне середовище, і нові для театру події, і нових героїв» [110, с. 214, 273]. Зазвичай, вказівку на специфіку жанрової ідентифікації власного драматургічного твору автор традиційно розміщує в його підзаголовку, але в практиці кількасотрічної заголовкової номінації нами спостережені й непоодинокі факти внесення жанрових означень безпосередньо в заголовковий номінатив твору: Мольєр «Версальський експромт»; Б. Шоу «Притчі про далеке майбутнє»; М. Куліш «Патетична соната», «Легенда про Леніна»; О. Ісаєва «Абрикосовий або Казка про жіночу дружбу»; Л. Разумовська «Біографія»; С. Лелюх «Біла-біла-біла казка»; О. Сліпець «Хроніки першого курсу» та ін.

1-4. Жанровий підзаголовок. На думку І. Зайцевої, «номінації жанрово-стилістичного напрямку, що відображають спроби сучасних драматургів розширити діапазон жанрових драматургічних варіацій, виникають у більшості випадків як результат індивідуально-авторського переосмислення позначень, які належать до традиційного термінологічного

фонду драматургії, що свідчить і про суттєву активізацію в сучасній драматургічній мові процесу посилення особистісного начала... /.../ Більшість індивідуально-авторських жанрових позначень є специфічними з погляду на узвичаєну театральну практику, через що питання їхньої систематизації залишається проблематичним. На противагу прагненню сучасних авторів розширити сферу жанрово-стилістичної термінології в драматургії кінця XX-го – початку XXI-го століть спостерігається і зворотний процес: повної відмови від спроб жанрово ідентифікувати п'єсу (твір або взагалі не містить жанрового підзаголовку, або в ньому вказано лише на його приналежність до драматургічного роду літератури й декупажний розподіл). Безумовно, не всі спроби сучасних драматургів ідентифікувати власні п'єси з жанрово-стилістичних позицій можуть бути визнані вдалимими... Водночас, у будь-якому випадку вони – відображення авторських пошуків, а відповідно, і стану сучасної драматургії в цілому, і у цьому зв'язку заслуговують дослідницької уваги» [104, с. 20–21].

За словами авторитетного українського дослідника жанрових процесів, що відбуваються в розвитку драматургічного роду літератури Є. Васильєва, «у сучасній драматургії відбувається потужний процес «детеатралізації» (постдраматизації) драми, у контексті якого деформуються, а то й ліквідуються її жанрові ознаки. У багатьох п'єсах не просто щезають традиційні генологічні прикмети (трагедійні, комедійні, мелодраматичні тощо) – створюється, сказати б, «нульовий жанр». У цьому випадку твір не має ознак ні чистих, ні гібридних, ні архаїчних жанрів, ні навіть подібності до нейтральної п'єси. І це безпосередньо пов'язано із руйнуванням традиційної структури драматичного тексту, причому, як «аристотелівського», так і «не-аристотелівського» (епічного) типів» [55, с. 154].

У понятійному контексті жанрового підзаголовку драматургічного твору, на нашу думку, варто виокремлювати дві основні моделі його семантичної реалізації: класичну й посткласичну.

Класична модель побудови жанрового підзаголовку драматургічного твору має дві основні семантичні модифікації:

1) генологічно нейтральну вказівку на родову належність і сценічну призначеність твору, зазвичай, вживанням терміну «п'єса»: Б. Шоу «Будинок вдівця. Оригінальна дидактична реалістична п'єса», «Лікування музикою. Абсолютно дріб'язкова п'єска»; Ю. О'Ніл «За горизонтом. П'єса у трьох діях», «Золото. П'єса у чотирьох діях»; Є. Гришковець «Місто. П'єса»; О. Казанцев «Брати і Ліза. П'єса у 2–х діях»; А. Луньов «Усі кішки сірі. П'єса» та ін.;

2) чітку вказівку або на власне жанр, або, найчастіше, на жанр і більш або менш деталізовану структуру його декупажу: Д. Дідро «Батько родини. Комедія у прозі в п'яти актах, супроводжувана міркуваннями про драматичну поезію»; Мольєр «Скупий. Комедія у п'яти діях»; Г. Ібсен «Катіліна. Драма в 3-х діях»; М. Кропивницький «Ярослав Мудрий. Драматична поема»; М. Старицький «Не судилось (Панське болото. Драма в 3 діях)»; Б. Шоу «Учень диявола. Мелодрама», «Лікар перед дилемою. Трагедія у чотирьох діях з епілогом»; Лорка «Криваве весілля. Трагедія у трьох діях і семи картинах»; С. Беккет «Каскандо. Радіоп'єса»; Ф. Дюрренматт «Фізики. Комедія у двох діях» та ін.

Посткласична модель побудови жанрового підзаголовку драматургічного твору має чотири основні семантичні модифікації:

1) нечітка або неповна генологічна ідентифікація твору: К. Гоцці «Любов до трьох апельсинів. Драматична вистава, поділена на три дії»; Г. Гауптман «Шлюк і Яу. Жартівлива вистава в шести пригодах»; М. Старицький «Чарівний сон. Святковий жарт в одну дію»; Б. Шоу «Мільярди Байанта. Комедія поза будь-якою манерою»; С. Васильченко «Під Тарасове свято. Композиція з декламаціями, інсценівкою й співами в одній дії»; В. Босович «Білих яблунь дим. Історія про кохання на 2 дії» та ін.;

2) вказівка на жанр у контексті тематичної окресленості його дії або проблематики: Ф. Шіллер «Підступність і кохання. Міщанська трагедія»,

«Змова Фієско у Генуї. Республіканська трагедія»; І. Нечуй-Левицький «На кожум'яках»; Г. Ібсен «Привиди. Сімейна драма у трьох діях»; Б. Шоу «Серцеїд. Тематична комедія у трьох діях», «Інка Перусалимський. Майже історична одноактна комедія, вигадана членом Королівської літературної спільноти»; І. Шприц «Труна. Громадянська комедія у чотирьох частинах»; А. Стасюк «Ніч. Слов'янсько-німецький медичний трагіфарс» та ін.;

3) вказівка на жанр у контексті означення його пафосу (емоційної тональності та спрямованості твору): М. Кропивницький «Пошились у дурні. Жарт-оперетка в 3-х діях»; О. Вайльд «Як важливо бути серйозним. Лекговажна комедія для серйозних людей»; Б. Шоу «Людина і надлюдина. Комедія з філософією», «Мільйонерка. Помпезна комедія у чотирьох актах»; Ж.-К. Грюмбер «До тебе, священна земля. Зубна трагедія»; О. Вітер «Сліди вчорашнього піску. Трагедія здійснених бажань»; Неда Неждана «Той, що відчиняє двері. Чорна комедія для театру національної трагедії»; В. Понизов «Цеппелін кольору мрії. Трагікомічна мелодрама з присмаком похмілья» та ін.;

4) використання нетрадиційних жанрових означень твору: **бесіда** (Б. Шоу «Вступ до шлюбу. Бесіда. П'єса-дослідження»); **демонстрація** (Б. Шоу «Захоплені пристрастю. П'єса-демонстрація»); **дискусія** (Б. Шоу «Майор Барбара. Дискусія у трьох діях», «Нерівний шлюб. Дискусія у одному засіданні»); **дума** (О. Олесь «Хвесько Андибер. Дума-п'єса»); **етюд** (М. Старицький «Зимовий вечір. Драматичний етюд в 2-х одслонах»; Леся Українка «Йоганна, жінка Хусова. Драматичний етюд»; С. Васильченко «Зіля Королевич. Етюд на одну дію»; О. Олесь «По дорозі в казку. Етюд на 3 картини»); **казка** (Г. Гауптман «А Піппа танцює! Казка скляної фабрики у чотирьох діях»; А. Вербець «Шлях із чорного царства. Чарівна казка у двох діях»; О. Вітер «Як стати справжнім бегемотом. Музична казка»; С. Лелюх «Імператорські пінгвіни. Казка для дітей і дорослих»; Б. Мельничук (у співавторстві зі С. Львівською) «Чарівні пиріжки Червоної шапочки. Казка навпаки: про добрих Вовка і Бабу Ягу та злого Зайчика»); **концерт** (Ж. Ануй

«Оркестр. П'єса-концерт»); **легенда** (М. Метерлінк «Диво святого Антонія. Сатирична легенда в двох діях»; Г. Гауптман «Заручниця Карла Великого. Драматична легенда в 4-х діях, у віршах»); **малюнок** (С. Васильченко «На перші гулі. Малюнок на одну дію», «В холодку. Малюнок на одну дію»); **містерія** (Б. Шоу «Кандіда. Містерія»); **образок** (І. Франко «Послідній крейцар. Драматичний образок в одній дії»); **памфлет** (Б. Шоу «О'Флаєрти, кавалер ордену Вікторії. Спогади про 1915 рік. Памфлет про військові зобов'язання»); **притча** (Б. Шоу «Андрокл і Лев. П'єса-притча»; Л. Волошин «Ельза. Притча про любов»; О. Гаврош «Вуйцьо з крилами. Карпатська притча на три дії»; О. Танюк «Авва і смерть. Фентезі-притча з елементами чорної сучасності»); **проповідь** (Б. Шоу «Викриття Бланко Поснета. Проповідь у формі жорсткої мелодрами»); **роман** (Б. Шоу «Пігмаліон. Роман-фантазія в п'яти діях»); **романс** (Лорка «Мар'яна Пінеда. Народний роман у трьох естампах»); **скетч** (Б. Шоу «Газетні вирізки. Тематичний скетч, скомпонований із колонок редактора листів в редакцію щоденних газет під час суфражистської війни 1909 року»; «Велика Катерина. Маленький скетч з життя російського палацу XVIII століття»); **сповідь** (В. Лисюк «Давид. Сповідь»); **трактат** (Б. Шоу «Огастес виконує свій обов'язок. Драматичний трактат у вільній формі з приводу економії, викликаній вимогами військового часу, і інших проблем»); **фантазія** (Б. Шоу «Дім, де розбиваються серця. Фантазія у російському стилі на англійські теми»); **феєрія** (С. Васильченко «Минають дні. Феєрія в одній дії»; Л. Чупіс «Пам'яті Айседори Дункан. Драматична феєрія на дві дії»).

В окрему генологічну групу тематично зазначених жанрових підзаголовків драматургічного твору слід виокремлювати ремарки, які вказують на:

– жанрово несумісні з традиційною театральною генологічною практикою означення підзаголовків драматургічного твору: Б. Шоу «Женева. Ще одна політична екстраваганца»; Ф. Дюрренматт «Портрет планети. Навчальна п'єса для акторів»; А. Багряна «Сум і пристрасть або Браво, пані

Теліго! Драма на два постріли. Про любов і смерть Олени Теліги»; С. Брама «Свиняча печінка. Трагіфреш»; Я. Верещак «Чудо святого Миколая. Співучо-танцювально-розмовне фентезі»; Б. Жолдак «Жетон. Реп-драма на дві дії з прологом і антрактом для дітей і дорослих»; В. Лисенюк «Полин. Рапсодія»; Л. Чупіс «Життя на трьох. Мелодраматичний трагіглюк на дві картини у супроводі телефону» та ін.;

– характер інтертекстуального співвіднесення авторського тексту з творами (або окремими частинами) його літературних попередників: Б. Шоу «Нове закінчення «Цимбеліна». Варіант фінала шекспіровської драми»; М. Булгаков «Мертві душі. Комедія (за поемою Н. В. Гоголя «Мертві душі»), «Війна і мир. Інсценований роман Л. М. Толстого»; М. Вінавер «Отель «Іфігенія». П'єса в трьох днях за мотивами роману Генрі Гріна «Кохання»; Н. Садур «Закоханий диявол. Комедія за однойменним романом Жака Казота; К. Демчук «Зачароване коло, Або колискова для Лесі. Драматичний центон за листами та творами Лесі Українки»; Н. Симчич «Дванадцять обручів весни. За романом Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» та ін.

1-5. Епіграф. Ремарковий епіграф – це, зазвичай, літературна цитата, образний зміст якої служить символічним віддзеркаленням ідейно-художньої суті авторського творчого задуму. Найчастіше ремарковий епіграф має форму афористичного концентрованого, стислого вислову, локалізованого в межах 1-2 речень: *«О батько, там померти я не міг!» Вольтер, «Заїра», дія 2»* (П. Бомарше «Севільський цирульник» [36, с. 20]); *«Чого не гоїть ліки – гоїть залізо; Чого не гоїть залізо – гоїть вогонь На тиранів! (Латин.)» – Гіппократ»* (Ф. Шіллер «Розбійники» [343, с. 13]).

Інколи ремарковий епіграф має більш або менш розгорнуту словесну форму й використовується з метою поінформування читача про життєві обставини, які стали творчим поштовхом для створення автором твору:

«Язичеські звичай. Ранком 17 марта, в день Теплого Олексі, окружені села, що коло Бельців, були всі в диму та в полум'ї. Можна було гадати, що там великі пожежі. Виявилось, що то селяни самі наклали

вогнів, щоб викурити русалок, які, мовляв, шукають весною житла в будинках селян і «приносять з собою нещастя людям».

Із хроніки «Рада» (О. Олесь «Над Дніпром» [223, с. 30]).

У більшості випадків автор запозичує текст ремаркового епіграфа з літературних творів своїх попередників. При цьому майже узвичаєним правилом стала театральна традиція використання епіграфа в драматургічних текстах, створених за мотивами творчості того або того письменника, або присвячених тим або тим фактам його біографії, висловів, що є цитатами саме із його творів: *«Правда зрідка буває чистою і ніколи не буває простою». О. Вайльд» (М. Кауфман «Груба непристойність: три випробовування Оскара Вайльда» [134]); «Вы делаете мне зло, потому что не можете сделать добра». Т. Г. ШЕВЧЕНКО, автограф повісті «Наймичка», допис тонким пером на полях основного тексту, 17-й аркуш. (О. Денисенко «Оксана» [84]); «Слова, що без чуття в далеку путь я вирядив, до неба не дійдуть». Шекспір «Гамлет» (В. Понизов «Тікати із Ельсинору» [244]).*

Драматурги ХХ і ХХІ ст. поряд із традиційною часто вдаються й до нетрадиційної практики використання та оформлення тексту ремаркового епіграфу. Зокрема, це виявляє себе у формі:

– збільшення кількості використовуваних у тексті драматургічного твору ремаркових епіграфів. Прийомом подвійного епіграфа користувалися й драматурги попередніх історичних епох, наприклад, В. Конгрів, який у п'єсі «Подвійна гра»(1693) вміщує перед текстом п'єси два епіграфи. Драматурги ХХ і ХХІ ст. частіше вдаються до прийому одночасного використання кількох епіграфів. Подвійний епіграф використовується М. Булгаковим у драмі «Адам і Єва», потрійний епіграф – у творі К. Леонтьєва «Чужі почуття. Ласкава комедія». У п'єсі «Біг» М. Булгаков застосовує прийом декупажного епіграфа. Композиційно його твір поділений на вісім сценічно виокремлюваних епізодів – «снів», кожен з яких, крім першого, має власний епіграф, розміщений перед вступною авторською мізансценічною ремаркою. Її символічний зміст загалом підпорядкований

вступному епіграфу із поезії В. Жуковського (*«Бессмертье – тихий, светлый берег; Наш путь – к нему стремленье. Покойся, кто свой кончил без!..»*) [49, с. 216], розміщеному в тексті М. Булгакова після номінативної ремарки (*«Біг. Вісім снів»*), і у контексті сюжетного перебігу конфлікту художньо деталізує хронологічну послідовність відображених у творі етапів зростання загальної атмосфери емоційно-психологічного напруження сценічної дії;

– **його означення.** Традиційним для ремаркового епіграфа є означення, яке передбачає наведення змісту запозиченої цитати, взятої у лапки й доповненої (у дужках) посиланням на джерело літературного походження. Власне, означення «епіграф» для його текстуального маркування не використовується. У творах драматургів ХХІ ст., зокрема, у текстах Н. Садур *«Доктор Сада»* та *«Пілот»* нами спостережено номінативну вказівку на наявність епіграфа, але вжиту в його заперечувальній формі: *«замість епіграфа»*;

– **трансформації його структурної позиції щодо тексту драматургічного твору.** Структурно позиція ремаркового епіграфа, зазвичай, розташована після номінативної вказівки на заголовок і жанровий підзаголовок драматургічного твору безпосередньо перед афішним переліком його дійових осіб. Водночас, у творах драматургів ХХІ ст. епіграф інколи змінює своє декупажно визначене місце структурного розташування. Наприклад, у драмі Ф. Рідлі *«Брокенвіль»* епіграф подано після афішної ремарки, а у п'єсі К. Леонтьєва *«Чужі почуття. Ласкава комедія»*, попри традицію структурного розміщення епіграфа після наявної у творі передмови, розшташовано ще два додаткових ремаркових епіграфи.

– **використання в якості епіграфів неавторизованих висловів.** Традиційно в якості ремаркового тексту використовуються літературно ідентифіковані цитати, які вказують на текст, з якого береться запозичення та ім'я їхнього автора, але у практиці драматургів ХХ – ХХІ ст. непоодинокими є випадки використання літературно неавторизованих висловів, зокрема:

1) без зазначення їхнього автора: *«Театр – це легка прикраса, легка втіха. І, звичайно, антракт з чергою у буфет, де такий-собі бутерброд із в'яленою ковбасою, і, ось він, майже торкається губ, але театральний дзвінок, а отже, треба бігти, дивитися далі»* (Н. Садур «Доктор Сада» [258]); *«Він був жорстоким, як володар Пекла – великий інквізитор Торквемада»* (В. Понизов «Пес Господень» [245]). У п'єсі Н. Садур «Пілот» використано спочатку літературно неідентифікований епіграф: *«Після довгих років смерті череп стає прозорим і пустим. Але притули очі до його пустівниць і побачиш, як мерехтять і тихо співають у ньому біси»*, після якого розміщено епіграф зі словами, приписаними М. Гоголю: *«Як солодко помирати!»* (Н. Садур «Пілот» [259]);

2) із посиланням на певне узагальнене, найчастіше фольклорне джерело змісту епіграфічної цитати: у п'єсі О. Грьоміної «За дзеркалом», присвяченій часу правління російської імператриці Єкатерини II, у функції епіграфа використовується один із анекдотів XVIII ст.: *«...Роки минали, могутність Її все збільшувалоась, бажання ставали все неймовірнішими: фаворити останніх років вже не мали права залишати без Її дозволу палац, навіть самовільно виходити за межі особливого приміщення, їм відведеного, і відокремленого від Її спальні у вигляді дзеркала. За Її бажанням дзеркало у будь-яку мить могло підніматися. Коли ж дзеркало було спущеним, деякі з іноземних гостей цікавились щодо призначення кімнати за перепорою. (З анекдотів XVIII ст.)»* [80]; у п'єсі Н. Садур «Панночка», написаній за мотивами повісті М. Гоголя «Вій», використано епіграф, означений автором як текст «з дитячих вигадок»:

*У чорному чорному лісі
Є чорний чорний будинок
У чорному чорному будинку
Є чорний чорний стіл
На чорному чорному столі
Стоїть чорна чорна труна*

*У чорній чорній труні
 Лежить чорний чорний мертвяк
 Віддай моє серце!!!
 З дитячих вигадок [260].*

1-6. Присвята. Присвята як один з компонентів парасценічної ремарки виконує функції адресації тексту драматургічного твору автором певній особі. Зазвичай, текст ремаркової присвяти, на відміну від епіграфа, лише опосередковано коментує художні особливості драматургічного тексту й загалом виконує компліментарну функцію пошанування особи, якій автор присвячує свій твір, інколи містить також прохання до адресата висловити естетичну оцінку його твору, пояснення щодо обставин, які уможливлюють бажаний для автора характер сприйняття його твору, моральні сентенції або публіцистичні декларації тощо. Традиційно, починаючи з епохи класицизму, ремаркові присвяти драматургічних творів адресовані королівським особам або поважним і впливовим можновладцям (Д. Дідро «Батько родини»; Мольєр «Школа чоловіків», «Школа жінок», «Критика «Школи жінок», «Амфітріон»; Ж. Расін «Андромаха», «Береніка», «Британик» та ін.). Ремаркова адресація в драматургічних творах ХІХ і подальших століть суттєво демократизується. Її адресатами здебільшого виступають визначні культурні діячі (М. Старицький «Не судилось», «По-модньому», «Зимовий вечір», «Розбите серце», «У темряві», «Талан, «Оборона Буші», С. Черкасенко «Про що тирса шелестіла...» та ін.), члени родини (Г. Гауптман «Ткачі», Ю. О'Ніл «Довга мандрівка у ніч», Р. Девас «Доки смерть нас не роз'єднає», Т. Вільямса «Кішка на розпеченому даху» та ін.), друзі (О. Зубко «Полуничка у країні Кисельних вулканів», Т. Стоппард «Відображення або Справжнє» та ін.) тощо: *«Карлотті, у дванадцятую річницю нашого весілля. Рідна! Дарую тобі рукопис п'єси про страждання минулих літ, написану кров'ю серця. Який, здавалося би, незугарний подарунок на день такого щастя! Можна це речення взагалі прибрати! Але ти усе зрозумієш. Це данина пошани за твоє кохання і ніжність, які*

ствердили у мені віру у любов. Завдячуючи цій вірі я нарешті зміг розповісти про своїх померлих близьких і написати цю п'єсу з її глибоким стражданням... Ці дванадцять років були, моя кохана, сповнені світла та любові. Ти знаєш, як я тобі вдячний за це. І я тебе кохаю! Джин. Тао-хаус. 22 липня 1941 року» (Ю. О'Ніл «Довга мандрівка у ніч» [224, с. 135].

У драматургічних текстах XX – XXI ст. суттєво скорочується й словесний обсяг ремаркового тексту, який тепер найчастіше обмежений вказівкою на ім'я персони, якій присвячено твір, та мінімалізоване зазначення соціального, професійного статусу або ж його заслуг перед спільнотою. Інколи авторська присвята може містити й інформацію про життєві обставини, що надихнули автора на творчий задум його твору, як, наприклад, у п'єсі Г. Гауптмана «Ткачі». У перекладі Лесі Українки ця ремаркова присвята звучить так: *«Моєму батькові, Робертові Г(ауптману), присвячую сю драму. Коли я присвячую сю драму тобі, дорогий батьку, то ти знаєш, яке почуття мене до того призводить, і нема потреби розбирати його тут. Ти оповідав мені про діда, що замолоду вбогим ткачем так нидів за верстатом, як і оці мої ткачі, і се оповідання дало початок моєму творові. Чи він сильний і здібний до життя, сей твір, чи гнилий в основі, але все ж се найкраще з того, що може дати «такий бідний чоловік, як Гамлет»* [309, с. 315].

На особливу увагу заслуговують ремаркові присвяти, використовувані в драматургії Б. Шоу, які уміщують в себе максимально великий за словесним обсягом текст. Наприклад, ремаркова посвята Артуру Бінгему Воклі з «комедії із філософією» Б. Шоу «Людина і надлюдина» займає 29 сторінок, містить післямову й загалом уміщує в себе десять з половиною тисяч слів, тобто об'єм, який цілком може бути свіввіднесений з текстуальним обсягом окремої новели.

Текст ремаркої присвяти не обов'язково адресовано конкретній людській особі, але й – чітко неперсоналізованому людському суб'єкту або певній узагальненій людській спільноті («Майбутньому італійському

народові» – В. Альфьєрі «Брут другий» [5]), біблійному персонажеві (М. Довгалевський «Комичеськое дійствіє» – Христу) чи фантастичній істоті (П. Олів'є «Ніч у цирку» – Лісовому карлику), або й якійсь ювілейній даті (О. Грьоміна «Сахалінська дружина. Колоніальна драма в двох частинах. Присвячена століттю публікації книги А. П. Чехова «Острів Сахалін» [81]).

Зазвичай, ремаркова присвята цілком персоналізована, у сенсі одноосібності її адресації, але в окремих випадках може стосуватися двох (Е. Йонеско «Носороги») і більшої кількості персоналій (О. Олесь «Вилітали орли...»; О. Танюк «Авва і смерть»).

Достатньо рідкісними в театральній практиці є приклади віршово оформленої ремаркої присвяти (І. Франко «Сон князя Святослава»; О. Танюк «Авва і смерть» та ін.):

ПОСВЯТА

У сні турботному, важкому

І я отак колись лежав,

Без діла – діла я бажав,

Без труду – чув у тілі втому.

Кругом мене мутилась зрада

І зависть-гадина повзла;

На розіграні добра і зла

Мене держава мрій принада.

/.../

Прийми ж, несуджена доле,

Оці листочки з моїх рук

На спомин тих утіх і мук,

Що виплодило наше поле! [316, с. 213].

2. Декупажна – це ремарка, яка вказує на авторський розподіл виокремлюваних у драматургічному творі сценічних композиційних сегментів сюжетної дії.

За свідченням П. Паві, «членування починається з того моменту, коли глядач хоче проаналізувати глобальне враження від вистави, побачити складові частини п'єси та їхню функцію у виставі. У ХІХ ст. говорили про «розкрій» драматичного тексту: спосіб його конкретного поділу й композиції. Членування не є малозначною, зайвою теоретичною затією для руйнування загального враження, а, навпаки, воно є усвідомленням способу композиції тексту, твору та сенсу і базується на розповідній, сценічній та ігровій структурах. Не існує єдиного можливого членування вистави, а спосіб сегментації та визначення мінімальних одиниць значно впливає на створення сенсу» [225, с. 584].

У процесі історичного розвитку сценічного мистецтва композиційні моделі декупажного розподілу тексти п'єси не залишалися незмінними. Наприклад, декупаж в античній драмі суттєво відрізнявся від сучасного структурного поділу тексту п'єси. Зокрема, декупаж античної драми передбачав поділ на пролог, парод (вступна пісня хору), епісодії (діалогічні сцени між партіями хору), стасіми (пісні хору), ексод (завершальна частина п'єси). Сучасна драма, на думку Ю. Кабікіної, «зазвичай, складається з актів (дій), картин (сцен), яв. За П. Паві, акт – це «композиційний поділ п'єси на приблизно рівні частини залежно від часу та розгортання дії». У «Словнику театру» дослідник робить наголос на театральній складовій драматичного мистецтва. Зокрема, він відзначає різні засоби позначення зміни актів: вступ хору, з 17 століття опускання завіси (вона стає «обов'язковою ознакою театральності» в епоху Відродження й класицизму, хоча з'являється ще в Стародавньому Римі), затемнення, музичний рефрен тощо. Змінювалося число актів. У грецькій античній трагедії поділу на акти не було...; але із відмовою від хору (вже в новоантичній комедії) п'єси діляться на акти (наприклад у «Відлюднику» Менандра). Горацій, а згодом теоретики Ренесансу зайнялися схемою будови п'єси. До аристотелівської тріади («експозиція», «ускладнення», «розв'язка») було додано ще два елементи. «Акт II стає розвитком інтриги, забезпечуючи перехід експозиції до

найвищого піку. Акт IV готує розв'язку...». Французький класицизм висуває жорсткі правила п'ятиактного поділу п'єси. Але така будова драми, на думку П. Паві, була можливою лише за умови «просторово-часової єдності дії».

Текстам Шекспіра, Шіллера або Чехова, у яких «дія не має ознак гармонійного континууму», «більше відповідає низка послідовно змінюваних сцен або картин», тобто таких одиниць п'єси, у яких змінюються місце, обставини, епоха, співвіднесена із сценічною дією. Картина – «це тематична, а не актантна одиниця», «просторова одиниця обставин, характеристики середовища або епохи». Паві вважає, що її поява була пов'язана з розвитком епічних елементів у драмі. / ... / Мінімальна частина драматургічного твору – ява – частина акту, у якій відбуваються зміни складу дійових осіб (поява, вихід). Кожна ява обумовлена логікою розвитку дії, фабулою п'єси» [128, с. 39–40].

Є. Васильєв, характеризуючи зміни та новації, які відбулися в традиційних декупажних моделях сценічного розподілу тексти п'єси у ХХ ст., зауважує: «як відомо, у епічному театрі, починаючи із брехтівської практики, драматичний твір поділяється не на традиційні акти (дії) та яви, а на епізоди (картини, сцени), які надають драмі епічного, наративного характеру, слугують втіленням теоретично обґрунтованого німецьким реформатором «ефекту очуження». Наприклад, у драмі-хроніці Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» дію очужує короткий виклад подальших подій перед початком кожної з дванадцяти картин: це дає змогу зосередитись не на тому, що відбудеться, а як, а значить, за авторською концепцією, сприяє формуванню активної аналітичної позиції глядача (під час вистави ці ремарки проектувалися на екран) й читача» [55, с. 154].

Вказівка на декупажний розподіл драматургічного твору часто міститься вже в його жанровому підзаголовку: Мольєр «Принцеса Еліди. Комедія у 5-ти діях», М. Метерлінк «Диво святого Антонія. Сатирична легенда у двох діях», М. Старицький «Різд'яна ніч. Музикальна комедія на чотири дії», Леся Українка «Лісова пісня. Драма-феєрія в 3-х діях», І. Франко

«Рябина. Комедія з життя підгірського народу в 3-х діях», Б. Шоу «Поживемо – побачимо. Приємна п'єса у чотирьох діях», Лорка «Криваве весілля. Трагедія у трьох діях, семи картинах», Ф. Дюрренматт «Анабаптисти. Комедія у 2-х актах», Н. Садур «Пілот. Нічна п'єса у 2 актах», Н. Птушкіна «Вівця. Драма в двох діях, чотирьох картинах», І. Шприць «Труна. Громадянська комедія у чотирьох частинах» тощо. Традиційним для театральної практики є декупажний поділ сценічних сегментів п'єси на 3 і більше дій або актів – найбільш значних за обсягом структурних частин твору, і виокремлюваних у їхніх межах текстуально мінімалізованих структурних компонентах – яв або картин, кількість яких доволі вільно варіюється у залежності від особливостей авторського розподілу. Наприклад, у п'єсі Лопе де Веги «Овеча криниця» є три дії, у першій з яких – 10, у другій – 17, у третій – 25 яв; у текстових межах 5-ти дій п'єси І. Карпенка-Карого «Бурлака» вміщено 47 яв; п'єса М. Метерлінка «Блакитний птах» вміщує 6 дій та 12 розташованих у них картин.

В українській театральній практиці XIX й, частково, XX ст. спостережно використання дещо нетрадиційної термінології на позначення декупажних елементів драматургічного твору. Зокрема, у п'єсах І. Нечуя-Левицького «Маруся Богуславка», «На кожум'яках», «Голодному й опеньки – м'ясо» застосовано декупажний поділ на дії та сценічні аналоги традиційних яв, означені як виходи. Цікаво, що в іншій п'єсі І. Нечуя-Левицького «В диму та полум'ї», яка має підзаголовок із жанровим та декупажним уточненням «історична драма на чотири дії й на п'ять картин», попри це зазначення, у тексті твору елементами художнього декупажу виступають дії та виходи. Більш урізноманітненою в цьому відношенні є декупажна структура п'єс М. Старицького. Якщо в «Чорноморцях» це поділ на картини й виходи, то в інших його п'єсах – «Як ковбаса та чарка, то минається й сварка» застосовано поділ лише на виходи, пронумеровані латинськими цифрами, а у п'єсі «Не судилось» використано поділ на дії,

картини й виходи. Поділ на акти і відміни спостережно й у творі І. Кочерги «Підеш не вернешся».

Попри доволі чітко усталену у світовій театральній традиції практику застосовувати до композиційної побудови драматургічного твору той або той тип його поділу на окремі сценічні сегменти, у творах окремих авторів відсутні будь-які структурні моделі декупажу. В українській драматургії подібну практику чи не вперше використано в анонімному творі XVII ст. «Слово о збуренні пекла, єгда Христос, од мертвих вставши, пекло збури».

Практика відмови від декупажної структуризації драматургічних творів поживається з кінця XIX і особливо у XX ст.: М. Метерлінк «Сліпі», «Заручення», Стрінберг «Соната примар», О. Олесь «Тихого вечора», Б. Шоу «Обранець долі», «Інка Перусалимський», Ж. Жироду «Ундіна», Ж. Ануй «Оркестр», «Еврідіка», О. Богаєв «Російська народна пошта», Я. Гловацький «Зараз заснеш», Ж. Жене «Високий нагляд», М. Коляда «Біном Ньютона», А. Луньов «Подарунок», С. Мрожек «Кароль», «Стриптиз», С. Шуляк «Післямова», Т. Ман «111», О. Пі «Ніч у цирку», В. Лисюк «Полин», О. Танюк «Ніч Елеонори день» та ін.

Починаючи з кінця XIX – початку XX ст. і надалі драматурги активно експериментують з традиційним сценічним алгоритмом декупажного розподілу творів. Крім узвичаєних декупажних моделей структуризації драматургічного тексту на дії (акти) та яви (картини, сцени) застосовується поділ його сценічних сегментів на:

– **дії, картини, яви**: М. Куліш «Вічний бунт»; Н. Симчич «Дванадцять обручів весни», «Корінь троянди»; К. Солов'яненко «Екстреміст»;

– **дії з подальшою нумерацією виокремлюваних в їхніх межах сценічних композиційних елементів**: М. Куліш «Народний Малахій», «Мино Мазайло», «Патетична соната», «Закут»; А. Багряна «Євангеліє – від лукавого»; В. Босович «Білих яблунь дим»; С. Щученко «Зачаровані потвори», «Фелічіта»;

– **дії, сцени з подальшою нумерацією дрібніших сценічних сегментів:** М. Куліш «Зона. П'єса на три дії»;

– **дії без додаткової структурної сегментизації:** Г. Ібсен «Ляльковий дім»; Б. Шоу «Мільярди Байанта»; Ф. Дюрренматт «Ангел спускається до Вавилону», «Фізики»; Р. Болт «Людина для будь-якого часу»; С. Мрожек «Прекрасний вигляд»; Є. Венедіктова «Дивитися на зірки...». Вказівку на структуризований розподіл декупажних елементів драми їхні автори при цьому найчастіше супроводжують нумерацією відповідних порядків дій, інколи з окремою їхньою тематичною номінацією. Наприклад, у творах М. Куліша «Комуна в степах», «Прощай, село», «Отак загинув Гуска», «Хулій Хурина» міститься вказівка на нумеровану дію, окремі сценічні сегменти якої позначаються арабськими цифрами – 1, 2, 3...;

– **лише на акти:** Ф. Дюрренматт «Метеор», «Анабаптисти» (з нумерацією кожного акту із зазначенням його назви); А. Сарамонович «Тестостерон»; О. Зубко «Нело» (із зазначенням назви кожного акту);

– **номінізовані або ні картини:** Б. Шоу «Свята Йоанна»; К. Леонтьєв «Чужі почуття. Ласкава комедія»; О. Вітер «Сліди учорашнього піску» Л. Волошин «Ще одна притча про любов»; Н. Марчук «Ув'язнені Боги або попередження»; Б. Мельничук «Чарівні пиріжки Червоної Шапочки»; Неда Неждана «Пророкування минулого, або Угода з ангелом». Цікавою є авторська примітка до декупажно розділеної на пронумеровані картини сценічного поділу п'єси О. Денисенко «Оксана»: *«П'єса не розбита на дії, аби не завдавати зайвих клопотів і полегшити роботу сучасним режисерам, які звикли у будь-яких, навіть, класичних творах усе переінакишувати, скорочувати і доточувати своє»* [84];

– **тільки сцени:** О. Зубко «Полуничка у країні Кисельних вулканів»; Д. Харроуер «Ножі у курках»; К. Еліот «Штучне дихання»; М. Вальчак «Пісочниця»; М. Прухнівський «Люцина та її діти»; А. Млоян «Сімейні люди»; Ю. Паскар «YQ»;

– **тільки яви:** Н. Марчук «Калина та пєсиголовці»; В. Сердюк «Розібрати М.** на частини».

У значній частині драматургічних текстів, особливо ХХ ст., художні експерименти з декупажним його розподілом спрямовані не на модернізацію традиційних структурних моделей, а на створення принципово нових його моделей, серед яких з огляду на учасний досвід типологізації, найбільш уживаними є:

– **цифрове (арабське або латинське) означення структурних сегментів декупажу драматургічного твору:** арабську цифрову символіку спостережено у творах С. Васильченка «Зіля Королевич», «Під Тарасове свято»; Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти»; М. Куліша «Сцени»; П. Демурського «Не дивуйся, коли прийдуть підпалювати твій дім»; Д.-Ж. Габілі «Варіації про Надію Мандельштам та Осипа Мандельштама», Ж.-К. Грюмберга «До тебе, земле обітована»; О. Денисенко «Оксана»; С. Лелюх «Імператорські пінгвіни» та ін. Латинська цифрова символіка використана у творах Лєсі Українки «Оргія», «Камінний господар», О. Олєся «Над Дніпром», С. Васильченка «На перші гулі», «Під Тарасове свято», Б. Брехта «Круглоголові та остроголові, або Багатий багатого бачить здалека», «Свята Йоанна скотобоєнь», І. Дніпровського «Яблуневий полон», М. Дейтча «Розлучення», Ю. Паскара «Повернення, або Баскетбол на двох». У п'єсі О. Сліпець «Хроніки першого курсу» декупажний поділ на латинські цифрові позначення доповнений номінативом, вжитим для кожного з виокремлюваних сценічних сегментів. М. Куліш у п'єсі «Маклена Граса» використовує подвійний поділ: в межах виокремлюваних дій – спочатку на латинські, а далі на арабські цифрові позначення сценічних елементів сюжетної дії. У п'єсі А. Багряної «Сум і пристрасть або Браво, пані Теліго!» застосовано структурний поділ сегментних сценічних елементів п'єси на означені латиною: I, II, III і т.д., а далі декупажно деталізовані сцени, марковані арабською цифровою символікою: 1, 2, 3...;

– **цифрове й одночасно номінативне означення структурних сегментів декупажу**: подібна модель декупажу використана у творах Г. Квітки-Основ'яненка «Щира любов, або Милий дорогше щастя», де представлено дії з явами, але при цьому кожна дія має окрему тематичну назву, зазначену перед короткою мізансценічною ремаркою: Дія перша – Донос; дія друга – Сватання; дія третя – Кохання; дія четверта – Весілля; дія п'ята – Похорони. Типологічно схожу декупажну структуру маємо й у творі Б. Брехта «Кавказьке крейдяне коло»: 1. Суперечка за долину; 2. Високородна дитина; 3. Втеча у Північні гори; 4. У Північних горах; 5. Історія судді; 6. Крейдяне коло.

Кардинально відмінною від загальноприйнятих моделей декупажного розподілу виокремлюваних частин драматургічного твору є театральна практика частково XIX, але переважно XX ст., у контексті якої вживаними стають неувичаєні, з погляду традиції, моделі номінативних означень елементів композиційної структуризації тексту, зокрема, розподіл його сюжетної дії на: **антиколапси та інверсії**: Л. Чупіс «Танці гончарного кола»; **епізоди**: К. Бізе «Токсини»; **інверсії**: Л. Чупіс «Плач над Юдою»; **клаптики**: А. Вишневський «Клаптикова порода»; **пригоди**: Г. Гауптман «Шлюк і Яу»; **притчі**: Б. Шоу «Притчі про далеке майбутнє»; **раунди**: Ф. Дюрренматт «Граємо Стріндберга»; **ремінісценції**: Л. Чупіс «Страсті за юродивим»; **розділи**: В. Винниченко «Memento», «Базар»; І. Багряний «Генерал»; **розмови**: Б. Шоу «Сватання по-сільському», Є. Гришковець «Місто»; **уроки**: Т. Слободзянecь «Наш клас. Історія у XIV уроках»; **спомини**: Т. Іващенко «Таїна буття»; **сни**: М. Булгаков «Біг»; Л. Якимчук «Мімка»; **фільми**: О. Грьоміна «Очі дня»; **частини** (з назвами або без): Гете «Фауст»; Стріндберг «Танок смерті»; Б. Шоу «Назад до Мафусаїла»; Ф. Дюрренматт «Шлюб пана Міссісіпі», «Поплічник»; О. Грьоміна «За дзеркалом», «Сахалінська дружина»; О. Мухіна «П'єса із картинками» (поділ на частини й картини); Л. Разумовська «Біографія»; К. Бізе «Плачі», С. Лобозеров «За сусідством ми живемо».

З надзвичайною деталізацією окремих сюжетних і просторових фрагментів сценічної дії структуризована декупажна модель твору О. Миколайчука-Низовця «Алхімія Карла XII, короля Швеції»: **«Частина перша: «ПЕРЕД ПОЛТАВОЮ»:** 1. Переселенці; 2. Велика Північна війна; 3. Ігуменя; 4. Потойбіч паузи: Менишков або Орлик; 5. Мазепа; 6. Кочубеївна; 7. Мотря; 8. Марія-Магдалина; 9. Алхімік Августа II; 10. Комісар Солдан; 11. Аврора Його Величності; 12. Залізний вік; 13. Біла Криниця; 14. Двоє князів; 15. Княгиня Анна Дольська; 16. Діxi! (я сказав!); 17. Близна для Короля; 18. За Макіавеллі; 19. Канцлер Головін; 20. Із ночі до ранку; 21. На злуку зі Швецією; 22. Гетьман та Король; 23. Переправа через Десну; 24. Батурин; 25. Миргородський полковник; 26. Alter ego; 27. Потойбіч паузи: Орлик або Менишков. **Частина друга: «ПІСЛЯ ПОЛТАВИ»:** 1. Під Полтавою; 2. Дике поле; 3. Перший сон короля: маршал Піпер; 4. Мазепа: спіть Ваша Величність; 5. Другий сон короля: Аврора Кенігсмарк; 6. Дощ над Бендерами; 7. Перший сон гетьмана: Анна Дольська; 8. Тут відпочиває Овідій; 9. Другий сон гетьмана: Марія-Магдалина; 10. Біла Церква; 11. Дитина двох гетьманів; 12. Потойбіч паузи: Орлик та Менишков» [194].

3.2 Афішна й обрамлювальна ремарки

1. **Афішна** – це ремарка, яка вказує на перелік дійових осіб п'єси й містить більш або менш розгорнуту їхню авторську характеристику. Головна функція афішної ремарки полягає в попередньому ознайомленні читача зі складом дійових осіб, включених до твору, розподілом їх сценічних ролей на головні, другорядні та епізодичні, їхньою біографічною, соціальною, психологічною характеристикою, а також обумовлюваного конфліктним розвитком подій характеру їхнього сюжетного взаємоспіввідношення. Афішна ремарка значною мірою компенсує технічно неможливу для драматурга і, навпаки, цілком звичну для автора епічного твору практику оцінних характеристик персонажів упродовж сюжетного розвитку дії.

На думку К. Поліщука, виокремлення афішної ремарки є «доцільним із тієї причини, що список дійових осіб є особливим типом ремарки, який потребує окремого детального дослідження» [242, с. 161].

Власне, саме поняття «афішна ремарка» утворене за аналогією із поняттям «афіша» (з франц. *affiche* – оголошення), тобто друкованим повідомленням про час та місце проведення певних культурних заходів і, зокрема, театральних вистав. Зазвичай, подібні афіші розміщують біля входу до театру або на рекламних щитах міських площ і вулиць. Традиції використання театральних афіш відомі з давніх часів. У Єгипті, давній Греції та Римі вони виконувалися на папірусних сувоях і розміщувалися на стінах міських будинків. В античну епоху тексти трагедій часто доповнювалися й так званими дидаскаліями, тобто авторськими настановами акторам стосовно особливостей сценічної інтерпретації тексту п'єси. При цьому дидаскалії, зазвичай, подавали інформацію про час першої театральної постановки п'єси, а також про склад акторів, які брали в ній участь. У середньовічну епоху функцію афішних оголошень виконували спеціальні особи – професійні глашатаї. З XVI ст. театральні афіші отримали широке розповсюдження у Франції. Спочатку на цих афішах вказувалася лише назва п'єси, інколи також короткий виклад її змісту, а, починаючи з XVII ст. й ім'я автора, акторів – виконавців ролей. Якщо у місті було кілька театрів, то афіші кожного з них відрізнялися кольором. Наприклад, у Парижі «Бургундський отель» мав афіші червоного кольору, «Гранд-Опера» – жовтого, а «Комеді Франсез» – зеленого. У XVIII і XIX ст. використовувались афіші-плакати, а з розвитком поліграфії з'явилися ілюстровані афіші, які застосовуються у практиці попереднього рекламного сповіщення й у наш час.

Характеризуючи обставини запровадження в театральну практику афішної ремарки, П. Паві, зокрема, зазначає, що «перелік дійових осіб, переважно поданий перед текстом п'єси, є елементом дидаскалій (тобто як другорядний текст чи паратекст) і призначений тільки для читача та режисера. Починаючи Відродженням і закінчуючи початком XIX ст., досить

поширеним був латиномовний термін *dramatis personæ*, що вказував на подібність персонажів до реальних осіб. Перелік персонажів майже завжди повторюється в програмі вистави, яку випускають друком для публіки. Отож і читач, і глядач можуть (здебільшого за незначну ціну) ознайомитися (до і після вистави) з сузір'ям персонажів і з'ясувати їхні родинні й суспільні зв'язки тощо. Цей перелік komponується по-різному. Проте в ньому переважно представлені всі персонажі, принаймні ті, які виконують у п'єсі досить індивідуалізовану роль. /.../ Подача імен дійових осіб є вирішальним фактором характеристики того чи іншого персонажа та способу сприймання його упродовж розгортання інтриги (бодай що чинив би й казав персонаж). Маємо на увазі перші й останні слова акторів» [225, с. 299].

Поряд з поняттям «афішна ремарка» в сучасному театрознавстві застосовуються й інші терміни на її позначення: «інтродуктивні ремарки» [154], «ремарки-персоналії» [276], «номінативна ремарка» [226], «персоносфера» [55] та ін.

У театральній традиції означення афішної ремарки драматурги зазвичай використовують поняття «дійові особи». Разом з тим непоодинокими є випадки вживання інших, синонімічних означень на кшталт: *«імена справжніх дійових осіб п'єси і акторів, які б могли їх замінити»* (Д. Дідро); *«голоси»* (Ф. Дюрренматт); *«у ролях»* (А. Луньов); *«на допомогу глядачу»* (Х. Х. А. Мільян); *«беруть участь»* (Н. Садур); *«персони»* (Я. Гаватович); *«персонажі»* (П. Марбер); *«лицедії»* або *«лицедіють»* (М. Кропивницький, Б. Жолдак, С. Лелюх); *«діють»* (В. Лисюк); *«люди»* (Б. Грінченко); *«дієві люди»* або *«дієві люде»* (М. Кропивницький, М. Старицький, Б. Грінченко, М. Куліш); *«діячі»* (Леся Українка, К. Демчук); *«список діячів»* (Леся Українка); *«особи»* або *«особи драми»* (І. Франко); *«бездійові особи»* (С. Шулік); *«дійовий типаж»* (А. Вишневський); *«відомості про персонажів»* (К. Черчіл) та ін.

З кінця XIX й у подальшому майже канонізованою стала традиція повної відмови значної частини драматургів від застосування в текстах п'єс

будь-яких типів афішної ремарки. Подібні театральні прецеденти частково можуть бути простежені й раніше, наприклад, в українській драматургії – з XVIII ст. («Слово о збуренні пекла», Ф. Прокопович «Володимир», Г. Кониський «Воскресеніє мертвих»), але у загальний вжиток цей прийом увів з кінця XIX – початку XX ст. Б. Шоу, який в одному з листів до свого знайомого, австрійського письменника З. Требича зауважував: «І тоді я поставив за мету зробити п'єси читабельними. Я скасував список дійових осіб на початку п'єси. Я представляв їх у порядку їхньої появи в описах, таких же деталізованих, як у Толстого і Тургенєва, але більш точних» [344, с. 250]. Вступна афішна ремарка відсутня чи не в більшості драматургічних творів самого Б. Шоу, а також у п'єсах Г. Ібсена «Привиди», М. Метерлінка «Заручини», Ф. Ведекінда «Пробудження весни», Лорки «Драма без назви (Влада)», С. Беккета «Чекаючи на Годо», С. Мрожека «Літній день», Я. Гловацького «Зараз заснеш» та ін. Серед українських драматургів до прийому відмови від афішної ремарки вдавалися Леся Українка («На полі крові»), Л. Старицька-Черняхівська («Сапфо»), І. Багряний («Генерал»), О. Вітер («Як стати справжнім бегемотом»), Л. Волошин («Ще одна притча про любов...»), О. Гаврош («Ромео і Жасмин»), і особливо часто – М. Куліш («Комуна в степах», «Прощай, село», «Закут», «Легенда про Леніна», «Колонії», «Народний Малахій»).

З огляду на семантичні особливості персонажної номінації, застосовуваної драматургами різних історичних епох для укладання переліку дійових осіб твору, можна виокремити традиційні й посттрадиційні (з кінця XIX – початку XX ст.) семантичні типи афішної ремарки. При цьому, якщо в історичній перспективі побудови афішної ремарки традиційного типу спостерігається чітка тенденція до кількісного зростання, ускладнення й урізноманітнення форм характеристичної персоналізації дійових осіб твору, то посттрадиційна афішна ремарка, навпаки, передусім спрямована на використання драматургами різних прийомів, які, зрештою, ставлять за мету

деперсоналізацію особистості персонажа або й повне нівелювання та детеатралізацію його сценічного статусу.

Найрозповсюдженіші семантичні типи афішної ремарки несуть інформацію про: ім'я персонажа, ім'я персонажа і його соціальний статус, ім'я персонажа і його вік, ім'я персонажа й особливості його характеру, ім'я персонажа і його зовнішність, ім'я персонажа і його вбрання, комбіновані форми характеристики персонажа.

– **Ім'я персонажа.** Іменна персоносфера в драматургічних творах найчастіше має вигляд вказівки або на персональне (Н. Макіавеллі «Кліція», В. Альфьєрі «Брут другий», Ф. Дюрренматт «Портрет планети», О. Ісаєва «Абрикосовий рай», Т. Стоппард «Справжній інспектор Хаунд», О. Олесь «Хвесько Андибер», І. Кочерга «Підеш не вернешся» та ін.), або загальне, фамільно неініційоване означення сценічної дійової особи (А. Стріндберг «Кредитори», Ж. Жене «Покоївки», Х. Левін «Юність Вардочки», Н. Симчич «Корінь троянди» та ін.).

У багатьох випадках персоносфера драматургічного твору поєднує в собі ознаки власне іменної афішної ремарки та фамільно неініційованого переліку дійових осіб, як, наприклад, у п'єсі Ж. Жироду «Ундіна»:

«Ундіна

Євгенія

Берта

/.../

Посудомийниця

Русалки

Лицар

Камергер...» [97].

– **Ім'я персонажа і його соціальний статус.** Наголошення статусу дійової особи в афішній ремарці передусім притаманне для ранніх історичних етапів розвитку драматургії, включно з епохою класицизму. У творах високого – трагедійного, і низького – комедійного жанру, порядок

поіменного згадування дійових осіб афішної ремарки більш або менш відповідав ступеню, який вони займали в соціальній ієрархії тогочасного суспільства, як, наприклад, у історичній хроніці В. Шекспіра «Король Джон»:

«Король Джон.

Принц Генріх, його син, згодом король Генріх III.

Артур, герцог Бретонський, син Годфріда, покійного герцога Бретані, небіж короля Джона.

Вільям Маршал, граф Пембрук.

Готфрід Фіцпітер, граф Ессекс, верховний суддя Англії.

Вільям Лонгсворд, граф Солсбері.

Роберт Бігот, граф Норфолк.

Гюберт де Бург, управитель королівського двору...» [340, с. 6].

Починаючи з XIX ст. соціально акцентовану афішну ремарку поступово витісняє іменна персоносфера, у якій домінує вказівка на професійний статус персонажа, яка, до того ж, не завжди має форму іменної персоналізації дійової особи, як у п'єсі Лорда Дансені «Загублений шовковий капелюшок»:

«Гість

Робітник

Клерк

Поет

Полісмен» [179].

Цікавим є розподіл професійних ролей у п'єсі Ж. Ануя «Оркестр», обумовлений передусім тематично її назвою, а також внутрішньою сюжетною ієрархією дійових осіб: «ПАТРИЦІЯ – перша скрипка. ПАМЕЛА – друга скрипка. МАДАМ ОРТАНС – контрабас і керівниця оркестра. СЮЗАННА ДЕЛІСІАС – віолончель. ЕРМЛІНА – альт...» [317, с. 52].

Зазвичай, семантична модель афішної ремарки: «ім'я персонажа і його соціальний статус» містить зазначення імені персонажа і стислу вказівку на

його соціальне положення або професію, але в окремих творах сучасних драматургів вона доповнюється й більш або менш розлогими біографічними відомостями щодо представлених у п'єсі дійових осіб. У п'єсі Е. Радзинського «Остання ніч останнього Царя», присвяченій особі російського царя Миколи II, діє п'ять персонажів, афішна презентація кожного з яких має вигляд короткої біографічної довідки, на кшталт:

«МИКОЛА ОЛЕКСАНДРОВИЧ РОМАНОВ (Нікі) – останній російський цар. Народився 1868 року. У 1894-му став царем. У 1917 році після Лютневої революції зрікся престолу, разом з родиною був заарештований і відправлений в Тобольськ. Після Жовтневого заколоту і захоплення більшовиками влади переміщений з родиною на Урал в місто Єкатеринбург, де в 1918 році був розстріляний разом з дружиною, сином і доньками.

/.../

ЮРОВСЬКИЙ ЯКОВ МИХАЙЛОВИЧ – комендант Іпатіївського будинку. Народився 1878 року. Походить з бідної багатодітної єврейської сім'ї, професійний революціонер, більшовик. У 1912 році заарештований царською поліцією і висланий в Єкатеринбург, де працював фотографом. Після Жовтневого заколоту – один з керівників НК в Єкатеринбурзі. У липні 1918 року призначений комендантом «Іпатіївського будинку» (так за іменем колишнього власника – інженера Іпатьєва називали будинок, де містилася під арештом і була розстріляна царська родина). У 1920 році Юровський написав секретний звіт про розстріл Романових. Помер 1938 року в Кремлівській лікарні» [252].

– **Ім'я персонажа і його вік.** Традиційною і найпоширенішою для цієї семантичної моделі афішної ремарки є вказівка на ім'я, інколи – професійну зайнятість або родинний статус і чітко означений біографічний вік персонажа:

«Вілена, 37 років

Костя, 47 років

Сашко, 20 років» (О. Погребінська «Осінні квіти» [238]).

Відступи від традиційної моделі притаманні переважно драматургам другої половини ХХ – початку ХХІ ст. і найчастіше мають вигляд нечітко конкретизованої вказівки на вік персонажа: *«Вчитель, від 50 до 60 років»* (Е. Йонеско «Урок» [318, с. 413]); *«Він, вона – люди похилого віку»* (А. Соколова «Раніше» [278]); *«Ніна, Міша, Зіна – усім трьом за сорок з хвостиком»* (М. Коляда «Ми їдемо, їдемо, їдемо у далекі краї...» [145]); *«ВІН – скоріше молодий, але не дуже. ВОНА – приблизно така сама, як і Він»* (Неда Неждана «Самогубство самоти» [212]); *«ЛИСИЙ ЧОЛОВІК. Дуже старий»* (В. Сердюк «Сестра милосердна» [270]).

У п'єсі Т. Стоппарда «Відображення або Справжнє» вказівка на вік персонажа сформульована у вигляді його візуальної оцінки: *«МАКС, на вигляд йому років сорок. ШАРЛОТТА, на вигляд тридцять п'ять»* [289], а у драмі В. Понізова «Він, вона, палач, собака» поряд з такими ж приблизними оцінками віку дійових осіб твору є й прикметне означення, у якому біографічний статус персонажа повністю нівельовано: *«Палач – вік не визначено, та він й немає сенсу»* [247].

Інколи вказівку на вік персонажа доповнено її уточненням стосовно обставин початку або закінчення сценічної дії: *«Яков, на початку історії йому тридцять три роки. Рахіль, на початку історії їй тринадцять років. Лія, вперше бачимо її, коли їй двадцять сім років»* (Н. Птушкіна «Вівця» [250]); *«Орися – 19-річна внучка буни (в кінці п'єси – 29 років)»* (В. Босович «Хліб по воді» [41]).

В окремих творах хронологічна афішна ремарка урізноманітнена вказівками не на вік сценічної дії, а на рік народження персонажа (Ж.-К. Байї «Пандора») або навіть дати його народження й смерті (Т. Слободзянек «Наш клас. Історія у ХІV уроках»).

- **Ім'я персонажа й особливості його характеру.** Вказівки на характерологічні риси дійової особи в афішній ремарці мають достатньо давні театральні традиції (П. Бомарше «Злочинна мати», Ф. Шіллер «Змова

Фієско в Генуї» та ін.) і, зазвичай, означені не деталізованими, найчастіше, обумовленими специфікою розвитку сценічної дії окремими психологічними штрихами, поданими в комплексі з портретною, віковою, соціально-психологічною тощо характеристикою (Х. М. Енценсбергер «Племінник Вольтера», Р. Болт «Людина для будь-якого часу» та ін.):

«Лана – дівчина 22 років, що тільки закінчила вуз, економіст, розумна, добра, тільки-но починає самостійне життя, покинувши батьківський дім.

Саша – розумний, перспективний молодий чоловік 25 років. Амбітний, вірний, романтичний.

Яна – подруга Лани, 25 років, легковажна, гламурна, заздрісна, мріє дістати гідного чоловіка. Обертається в бізнес-колах, налагоджує свій бізнес» (Т. Щастіна «Таємничий ключ» [356].

У сучасній драматургічній практиці характерологічна афішна ремарка може набувати нетрадиційного вигляду, як у п'єсі М. Фертач «Абсент», де відповідна вказівка на дійову особу доповнюється її коротким іронічним означенням: *«КАРОЛІНА, супер. МАТИ, не супер. Батько, не супер. МАЙЖЕ ЧОЛОВІК, майже супер. ДИТИНА У ЖИВОТІ, супер. КУЛЬГАВИЙ ПЕС, супер»* [10, с. 713]. Цікавим експериментом є твір А. Вишневського «Клаптикова порода», в якому, у відповідності до авторського означення афішної ремарки як «дійового типажу», усіх персонажів п'єси розділено на три соціально-психологічні типи з їхньою додатковою внутрішньою диференціацією:

«Перший:

ЕТЕЙ основний, чоловік 30-ти років

Друга:

МАТИ жіночий, син Етей сумує за нею

АНДРОЇД-ПРИБИРАЛЬНИК технічний; персонал

ДІВЧА дискотечний; підліток

ТЕХНАР величний; крижана досконалість

АСИСТЕНТКА медсестринський; помічниця професора

Третій:

ФЕСТ інтелігентний «старий»

АДМІНІСТРАТОР «сірий», але балакучий

ВОДІЙ одномірний

БОВДУР клоунський; багатоликий лис

СЛУЖНИК «слизький»; раціонал-реаліст

ПРОФЕСОР докторський; лікар-викладач

а також

КЛАПТИКОВІ ЧОЛОВІЧКИ

та усі інші» [61].

- **Ім'я персонажа і його зовнішність.** Афішна ремарка із вказівкою на особливості зовнішнього вигляду персонажів не надто поширена в театральній практиці й найчастіше поєднується з іменною та віковою ідентифікацією дійової особи (С. Мрожек «Вдови», Х. Х. А. Мільян «Цианістий калій... з молоком чи без?», П. Саля «Тепер ми будемо хорошими» та ін.):

«ЖІНКА – з ознаками колишньої краси, років сорок п'ять

ЧОЛОВІК – привабливий хлопець років двадцяти п'яти» (В. Поздєнов «Цеппелін кольору мрії» [246]).

– **Ім'я персонажа і його вбрання.** Костюмерний тип афішної ремарки, надзвичайно розлогої та іноді деталізованої стосовно окремих дій п'єси, використовував ще П. Бомарше у «Севільському цирульнику»:

«Граф Альмавіва, іспанський гранд. У першій дії – атласні куртка і штани; великий темний плащ (іспанське покривало); чорний капелюх із спущеними крисами і з кольоровою стрічкою. У другій дії – кавалерійська військова форма, вуса й ботфорти. У третій дії – костюм бакалавра, чуб підстрижений кружальцем, високий комір; куртка, штани, панчохи і плащ, як в абата. У четвертій дії – розкішний іспанський одяг з багатою опанчею і великий темний плащ.

Бартоло, лікар, Розінин опікун. Чорний короткий костюм, застібнтий на всі гудзики; велика перука, брижі й рукави з вилогами; чорний пояс. Коли виходить з дому, на ньому довгий червоний плащ...» [36, с. 28].

Як і портретний, костюмерний тип афішної ремарки не отримав широкого розповсюдження в театральній практиці, водночас у творах окремих сучасних драматургів він набуває доволі детального й навіть вишукано-екстравагантного вигляду, як, зокрема, у п'єсі Й. Овсянко «Тірамісу»:

«ДИРЕКТОР, 30 років, блузка Benetton, костюм Chanel. Туфлі Max Mara. Білизна Calvin Klein. Сумка Folli Folie.

МЕНЕДЖЕР, 27 років, брюки Esprit. Блузка Zara. Пояс Dior. Туфлі Bata. Сумка Mango. Білизна Dim.

БУХГАЛТЕР, 28 років, піджак і спідниця Royal Collection. Водозахисна Promod. Туфлі Gino Rossi. Сумка Batyski. Білизна Triumph...» [10, с. 421].

– **Комбіновані форми характеристики персонажа.** У межах цієї семантичної моделі побудови афішної ремарки в більш або менш розгорнутій формі доволі часто поєднуються різні, тобто будь-які потенційно можливі (у різних комбінаціях) типи авторської характеристики дійових осіб твору. Комбінований тип є найорганічнішим і узвичаєним, як для традиційних, так і посттрадиційних семантичних моделей афішної ремарки, особливо у випадку, коли порядок розміщення й оцінний ракурс переліку дійових осіб у творі не отримує окремого авторського наголошення:

«Микола Задорожний, чоловік, літ 45, невеликого росту, похилий, рухи повільні.

Анна, його жінка, молодиця, літ 25.

Михайло Гурман, жандарм, високий, здоровий мужчина, літ 30.

Олекса Бабич, селянин, літ 40, сусіда Миколи.

Настя, його жінка, літ 35.

Війт, селянин, літ 50.

Шльома, орендар.

Селяни, селянки, парубки і дівчата, музики і т. і.» (І. Франко «Украдене щастя» [316, с. 7]).

Внутрішнє сюжетне взаємспіввідношення представлених в афішній ремарці традиційного типу персонажів найчастіше упорядковується за ознаками їхнього поділу на головних, другорядних та епізодичних. У більшості випадків драматурги уникають прямого й спеціально маркованого означення такого розподілу, оскільки обраний автором порядок першочергового занесення тих або тих дійових осіб до загального афішного переліку природно передбачає, як найлогічніший, розподіл у відповідності до сценічних пріоритетів їхнього сюжетного статусу. У драматургічних творах з часу античності і до епохи класицизму подібний розподіл загалом збігається з диференціацією дійових осіб за ознакою їхньої соціальної ієрархії. Починаючи з XIX ст., драматурги часто вміщують до афішної ремарки спеціальну вказівку щодо порядку сюжетної пріоритетності розподілу персонажів його твору: *«інші другорядні особи»* (Ф. Шіллер «Підступність і кохання» [343, с. 128]); *«другорядні персонажі»* (А. Стріндберг «Танок смерті» [291, с. 68]); *«епізодичні персонажі»* (С. Мрожек «Любов у Криму» [206]); *«інші – масовка»* (Ю. Паскар «YQ (Увай Кью)» [229]).

Поширеною, як в традиційній, так і у посттрадиційній афішній ремарці є практика виокремлення другорядних та епізодичних персонажів твору в спосіб графічного маркування їхнього переліку спеціальними стріловидними дужками в межах загального означення дійових осіб, або розміщенням поза його межами, як правило, поіменно неперсоналізованою згадкою їх загального списку.

Перший тип загалом (але не завжди) стосується авторської вказівки на епізодичних персонажів п'єси:

«Всеволод, князь.

Ростислав, син Хрудоша.

Ратибор, син Стаглава.

Мирослава, сестра Ростислава.

Лабій }
 Гарій } *розбійники»*
 Палій }

(І. Франко «Три князі на один престол» [315, с. 34]).

Другий тип, зазвичай, є позначенням дійових осіб твору, які беруть епізодичну участь у сценічно реалізованій сюжетній дії:

«Роман, син.

Пеньок, старий запорожець, сторож на пасіці.

Лесь, свинар.

/.../

Запорожці, татарин, турчин»

(С. Черкасенко «Про що тирса шелестіла...» [335, с. 285]).

Афішний список драматургічного твору може бути також структурований за ознаками наголошуваної автором соціальної ієрархії представлених персонажів, їхніми родинними взаєминами, гендерними відмінностями, порядку їхньої появи на сцені тощо.

– **Соціальна ієрархія.** У афішній ремарці, за словами П. Паві, «порядок подачі імен відповідав (зокрема, в епоху класицизму) соціальній ієрархії: спочатку королі або особи високого соціального рангу, потім особи меншої соціальної ваги, а далі решта протагоністів» [225, с. 299].

Соціально структурована афішна ремарка в сценічній практиці театрального мистецтва хронологічно є найбільш ранньою і, водночас, найбільш відповідною усталеним, жанрово регламентованим правилам написання п'єс, формою упорядкування й внутрішнього співвідношення дійових осіб драматургічної персоносфери. Починаючи з античності й до епохи класицизму порядок афішного переліку дійових осіб драматургічного твору більш або менш відображав їхню соціальну ієрархію. Наприклад, у афішній ремарці відомої трагедії В. Шекспіра «Король Лір» дійові особи згадуються у такому порядку: спочатку названо королів – британського й

французького, далі – герцогів та графів, синів одного із них, далі – низки придворних осіб, доньок короля Ліра і, наприкінці, у загальному списку, зазначено епізодичних осіб твору: *«рицарі з пошту Ліра, офіцери, гінці, воїни, придворці»* [341, с. 236].

Соціально структурована афішна ремарка інколи використовується драматургами і у посткласицистичний період розвитку театрального мистецтва, наприклад, у п'єсі О. Вайльда «Ідеальний чоловік», а також у творах, присвячених видатним історичним діячам, або написаним на історичну тематику, або ж таким, у яких реінтерпретовано міфологічні сюжети античності. У окремих драматургічних творах на історичну тематику автори додатково упорядковують ієрархічно структурований перелік дійових осіб внутрішньою тематично маркованою диференціацією. У комедії Ф. Дюрренматта «Анабаптисти» загальний перелік дійових осіб внутрішньо розділений за ознаками їхньої належності до таких тематичних рубрик: *«монархи», «анабаптисти», «мешканці Мюнстера», «ландскнехти»* [93, с. 273–274]. У п'єсі на історичну тематику сучасного українського драматурга О. Миколайчука-Низовця «Алхімія Карла XII, короля Швеції» дійових осіб твору внутрішньо диференційовано за ознакою державно-територіальної належності: *«Гетьманщина», «Королівство Швеції», «Московське царство», «Річ Посполита», «Саксонія»* [194].

– **Родинні взаємини.** Більш або менш чітко усталена традиція афішного співвіднесення дійових осіб драматургічного твору за ознакою їхніх родинних взаємин простежується вже з епохи класицизму, наприклад, у комедіях Мольєра, персоносфера яких відображає середній, міщанський, а не вищий, аристократичний і, відповідно, ієрархічно структурований соціальний прошарок населення тодішньої Франції («Школа дружин», «Скупий» та ін.).

Класична модель афішної ремарки, у якій автор наголошує на родинних взаєминах своїх героїв, має вигляд вказівки на ім'я персонажа, його родинний статус, інколи вік:

«Ліда Мотринюк – художниця

Іван Мотринюк – її чоловік, протезист

Пані Ірина – мама Лідуні

Пан Богдан – батько Лідуні

Христя – племінниця пані Ірини

Пані Катруся – подруга пані Ірини

П'єр Костенко – французький бізнесмен українського походження

Андрійко – син Христі» [141].

Зазначений в афішній ремарці родинний статус дійової особи, зазвичай, не деталізований стосовно обставин його сюжетно-сценічної реалізації, але в окремих випадках драматурги вдаються до подібної конкретизації, як це, наприклад, робить Т. Вільямс у своїй п'єсі «Скляний звіринець»:

«Аманда Вінгфілд (мати)

Маленька жінка величезної, але неупорядкованої життєвої сили, несамовито чіпляється за інший час і місце. Її роль повинна бути ретельно створена, а не скопійована з усталеного зразка. Вона не параноїдальна, але її життя – суцільна параноя. Нею можна захоплюватися; вона багато в чому смішна, але її можна любити й жаліти. Безумовно, її стійкість на кшталт героїзму, і хоча інколи дурість мимоволі робить її жорстокою, в її слабкій душі завжди виявляє себе ніжність.

Лора Вінгфілд (її донька)

Якщо Аманда, не примирившись із реальністю, продовжує жити в світі своїх ілюзій, становище Лори ще гірше. Внаслідок дитячої хвороби вона залишилася калікою, одна її нога коротша від іншої, і на неї одягнутий браслет. На сцені цей дефект достатньо позначити лише контурно. Тому, відчуженість Лори досягає тієї межі, коли вона, подібно до скельця зі своєї колекції, стає занадто крихкою, щоб жити поза полицкою...» [297].

Сучасний польський драматург М. Прухневський, зазначаючи в афішній ремарці п'єси «Люцина та її діти» родинний статус дійових осіб, вдається до додаткової його внутрішньої диференціації: спочатку він називає імена та вік головних дійових осіб – Люцини та Яцека, а пов'язаних з ними

родинними взаєминами імена інших персонажів п'єси виокремлює у дві афішні рубрики: «Батьки Яцека» та «Діти Люцини» [10, с. 465].

Починаючи з кінця XIX і в подальшому драматурги все частіше використовують афішну ремарку, у якій зазначено лише родинний статус персонажа, без вказівки на інші ідентифікаційні складові традиційної персоносфери (ім'я, вік, професія тощо): «*Батько. Мати. Сестра. Син*» (Т. Ман «111» [10, с. 291]).

Специфічними тематичними модифікаціями цього типу афішної ремарки є такі, у яких наголошено не так на родинних, як на шлюбних: «*Він. Вона – заручені*» (О. Олесь «Тихого вечора» [223, с. 92]); або й сексуальних взаєминах дійових осіб твору:

«Андрій, рятувальник.

Михайло, батько Андрія.

Зінаїда, мати Андрія.

Олена, наречена.

Модест, батько Олени.

Аделаїда, мати Олени.

Фердинанд, наречений Олени.

Семен, рогоносець.

Ніна, дружина Семена.

Іван, син Семена» [358].

– **Гендерні відмінності.** Одна з перших спроб диференціації дійових осіб афішної ремарки за гендерними ознаками належить, очевидно, англійському драматургу епохи класицизму, якого називали ще «англійським Мольєром», В. Конгріву. Прийом виокремлення дійових осіб у графічно марковані афішні групи «чоловіки» і «жінки» він використовує в комедіях «Кохання за кохання» та «Подвійна гра». У подальшій театральній практиці гендерна диференціація дійових осіб афішної ремарки найчастіше передбачає вказівку на їхню стать без додаткового (як у В. Конгріва) графічного маркування. Найчастіше при цьому використовуються дві моделі гендерної

ідентифікації дійових осіб афішної ремарки, які умовно можна означити як персоніфіковану та деперсоніфіковану.

Персоніфікована – це модель, усталена в традиційному типі афішної ремарки. Вона поєднує в собі обов’язкову вказівку не лише на стать, але й на ім’я дійової особи. У деперсоналізованій ремарці зазначається лише стать персонажа: «Чоловік. Дівчина. Жінка, Хлопчик» (О. Олесь «Трагедія серця» [223, с. 65]); інколи з їхньою нумерацією, як у п’єсі С. Мрожека «Вдови»: «1-а Вдова, 2-а Вдова, 3-тя Вдова, 1-й Чоловік, 2-й Чоловік...» [205]; іронічно зневажливою характеристикою: «Баба. Мужик. Стара...» (М. Коляда «Папуга та віники» [146]); або характеристикою, яка повністю нівелює гендерні відмінності дійової особи, як у моноп’єсі О. Драча «Я прийшов...»: «Дійова особа – Я (Чоловік або Жінка)» [91]; а також у п’єсі для радіо П. Ар’є «Експеримент», де діє «*TyTi TyTyTy – дивак незрозумілої статі*» [13].

– **Порядок появи персонажів на сцені.** Цей тип афішної ремарки має два основні різновиди. У першому з них афішна почерговість згадки про дійову особу спеціально маркована автором у вигляді графічного зазначення на початку афішного переліку, на кшталт: «Дійові особи у порядку їхньої появи на сцені» (А. Мердок «Слуги та сніг», С. Мрожек «Портрет», Т. Стоппард «Аркадія»). Другий – це тип, у якому в тій або тій формі передбачено більш деталізовану сценічну локалізацію дійових осіб твору, найчастіше вказівкою на дію, картину або сцену, у якій бере участь персонаж. Наприклад, у відомій п’єсі Е. Йонеско «Носороги» цей тип афішної ремарки структуровано в такому вигляді:

«ДІЙОВІ ОСОБИ

за порядком виходу на сцену

Картина

<i>Господиня</i>	<i>1</i>
<i>Бакалійниця</i>	<i>1</i>
<i>Жан</i>	<i>1,3</i>
<i>Беранже</i>	<i>1,2,3,4</i>

<i>Подавальниця</i>	1
<i>/.../</i>	
<i>Дезі</i>	1, 2, 4
<i>Пан Панільйон</i>	2
<i>Дудар</i>	2, 4...» [318, с. 436].

Ще більш деталізованими є вказівки на порядок виходу на сцену дійових осіб п'єси С. Мрожека «Любов у Криму». Розгорнута афішна ремарка п'єси містить перелік головних дійових осіб, деталізований вказівкою на акти, у яких вони з'являються, далі аналогічно побудований перелік епізодичних персонажів і, зрештою, окремо подані списки дійових осіб кожного із трьох актів п'єси в порядку їхньої появи на сцені.

Серед інших, епізодичних і маргінальних моделей внутрішньої диференціації персонажів афішної ремарки слід зазначити їхній поділ за ознаками:

– **належності до світу людей або тваринного світу**, як у п'єсі Неди Нежданої «Самогубство самоти», де персонажі поділені на людей і котів;

– **сюжетної позиції персонажа**, як, наприклад, у п'єсі Ф. Дюрренматта «Гостина старої дами», де персонажі поділені на «відвідувачів», «тих, кого відвідують», «інших» та «непроханих гостей» [92, с. 227–228];

– **просторової локалізації дійових осіб стосовно обставин сценічної дії**. Наприклад, у драмі Б. Грінченка «Серед бурі» стрілковидними дужками персонажів твору географічно розмежовано на тих, які діють у Кальнику і у таборі під Кальником. У п'єсі М. Метерлінка «Там, всередині» – на тих, які в саду та в будинку. У творі К. Солов'єнка «Екстреміст» частину дійових осіб афішної ремарки марковано як: «*Чоловіки в півній*» [279].

Найбільш характерним і уживаним різновидам посттрадиційної афішної ремарки властиві різноманітні авторські експерименти, спрямовані на деформацію або модифікацію узвичаєного типу класичної персоносфери. Це, зокрема:

– **часткова номінація**, коли у власне афішній ремарці зазначено лише головних героїв твору, інших же дійових осіб номіновано в тексті безпосередньо перед виголошенням ними репліки. Наприклад, у п'єсі Б. Брехта «Круглоголові та гостроголові, або Багатий багатого бачить здалека» – це персону Директора театру. У п'єсі К. Демчук «Зачароване коло, або Колискова для Лесі», написаній за мотивами драматургічних творів Лесі Українки, у афішній ремарці зазначено дві дійові особи – Леся і Постать. Безпосередньо ж в тексті драми вони доповнені іншими персонажами, номінованими перед репліками, які вони вимовляють: Голос Лісовика, Голос Мавки, Дитячий голос та ін. У п'єсу М. Кауфмана «Груба непристойність: три випробовування Оскара Вайльда» введено як сценічно-текстуальну дійову особу «Актора», не зазначеного в афішному переліку персонажів твору.

– **Скорочена номінація**, коли в афішній ремарці вказані повні імена персонажів, а у діалогічно-репліковій частині твору їхні скорочені ініціальні сегменти. До такого прийому, наприклад, вдається Ф. Дюрренматт у п'єсі «Граємо Стріндберга». Зазначені, щоправда, не в афішній ремарці, а у вступній мізансцені до тексту твору персонажі – Аліса, Едгар та Курт далі, у тексті п'єси, номіновані, як А., Е., К.

– **Відсутність прямої іменної номінації**, компенсованої персонально не ідентифікованою вказівкою на особу персонажа. Доволі часто в афішних ремарках сучасних драматургів використовуються безіменні означення дійових осіб, на кшталт: Він. Вона (М. Вальчак «Пісочниця», Ю. Паскар «Повернення, або Баскетбол на двох» та ін.) або: *«П. Ч., чоловік похилого віку (приблизно 40–50 років). М. Ч., молодий чоловік (приблизно 20–25 років)»* (К. Бізе «Токсини» [10, с. 71]).

Достатньо різноманітними в сучасній драматургічній практиці є й форми номінативного заміщення прямої іменної ідентифікації дійових осіб афішної ремарки. Непоодинокими, наприклад, є випадки їхнього простого цифрового (1, 2, 3..., або I, II, III...) означення (О. Олесь «Буржуї»,

А. Вишневський «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше») або ж ускладненого вказівкою на статтю персонажа: «*М. (Змучений підліток). Жінка в шафі. Жінка №1. Жінка №2.. Жінка №3 (Зі стелі і пілоги)...*» (В. Сердюк «Розібрати М** на запчастини [269, с. 118]). У п'єсі С. Мрожека «Емігранти» використано літерну символіку означення персонажів: АА і ХХ. Літерну ініціацію для означення дійових осіб афішної ремарки, ідентифікованих як А., Б., В., Д. використовує й О. Олесь у п'єсі «Вилітали орли».

Інколи для ідентифікації дійових осіб афішної ремарки драматурги використовують не імена, а прізвиська, як у п'єсі П. Саля «Тепер ми будемо хорошими»: «*Ліхтар, 13 років, рудий. Нацист, 17 років, бритий наголо, приємної зовнішності. Пахан. 19 років, коренастий...*» [10, с. 511]. У п'єсі А. Вишневського «Різниця» дійові особи поіменовані як: «*Дальтонік. Зелений, Коричневий*» [61], а у драмі А. Багряної «Сум і пристрасть або Браво, пані Теліго!» іменну номінацію замінено емоційно-символічним означеннями з цікавим авторським коментарем: «*СУМ – чоловік у чорному. ПРИСТРАСТЬ – жінка у червоному. Примітка: СУМ і ПРИСТРАСТЬ також грають інші ролі – залежно від того, про який епізод із життя Олени Теліги йде мова. Водночас, ці ролі є досить умовними та символічними*» [18].

– **Деперсоналізація персоносфери традиційного типу.** Якщо в семантичних моделях афішної ремарки традиційного типу авторська характеристика дійової особи загалом була підпорядкована меті створення сценічно переконливого й життєво достовірного соціально-психологічного людського типу, то для посттрадиційних моделей персоносфери доволі поширеною практикою стає авторська гра, різноманітні художні експерименти з формами означення персонажа, які руйнують ілюзію життєподібності його сценічного образу й у різний спосіб деперсоналізують його індивідуальну особистісність або й взагалі позбавляють її рис чітко означеної людської подоби. Притаманна сучасному суспільству «криза ідентичності», втрата людиною відчуття особистої цілісності, невідповідність власного «я» людини її родинному, соціальному і, ширше, – життєвому

статусу знаходять своє відображення в драматургічних творах, насамперед, у вигляді принципової відмови автора чітко ідентифікувати особу свого персонажа. Вказівка на ім'я, вік, професію, особливості характеру тощо часто підмінено в афішних ремарках посттрадиційного типу безликим і деперсоніфікованим зазначенням статі: він, вона. Такою ж відмовою від чіткої ідентифікації персонажа є вказівка на його пересічність, невиразність, яка, начебто звільняє автора від необхідності більш чіткої деталізації його характеристики. Наприклад, у п'єсі В. Ілінського з прикметною назвою «Невипадкова розмова випадкових людей», і з таким же прикметним жанровим підзаголовком («Дещо в одній дії») дійові особи афішної ремарки зазначені, як: *«Головуючий Стола, просто Головуючий Стола. Відвідувач, просто Відвідувач. Вася, просто Вася»* [121]. У п'єсі С. Лелюх «Імператорські пінгвіни» дійових осіб ідентифіковано одночасно як людей і як масок або ляльок. У п'єсі Ж. Перека «Збільшення, або Як, незважаючи на санітарні, психологічні, кліматичні, економічні та інші умови, максимально оптимізувати шанси, домовляючись з начальником про підвищення зарплати», сюжет якої відображає ситуацію ймовірної спроби офісних працівників звернутися до свого начальника з вимогою підвищення їм зарплатні, дійових осіб афішної ремарки деперсоналізовано заміщенням людської подоби нумерованим списком ймовірних варіантів їхнього звернення до керівника: *«1. Пропозиція. 2. Альтернатива. 3. Стверджувальна пропозиція. 4. Заперечувальна пропозиція. 5. Вибір. 6. Висновок»* [12, с. 273]. У дещо інший спосіб рисами нівелювання людської особистості або деперсоналізації її екзистенційного «я» позначені персонажі афішних ремарок творів О. Казанцева «Кремль, йди до мене!» та Ю. Паскара «YQ (Увай Кью)», у яких реальна людська особа втрачає свою індивідуальну ідентичність шляхом суміщення в її сценічному образі одночасно кількох (двох або трьох) сюжетних ролей та особистісних іпостасей. У п'єсі О. Казанцева це:

«Микола Оннов, 55 років,

він же – полковник Одуванчиков,

він же – закохана, яка чує голоси, пані Аглая Леопольдівна,

він же – олігарх Цезар Брутович.

Ольга Саварська, 35 років,

вона ж – її брат, відомий кіноактор Олег Саварський.

Антуант Хльобов, 28 років,

він же – пан Мушка, член багатьох партій, що втік з лікарні імені К.,

він же – сором'язлива дівчина Антуанетта,

він же – прислуга Гаврила» [130].

У «поліфонічній драмі» Ю. Паскара деперсоналізація має вигляд «поліфонічного» подвоєння свідомості персонажів:

«Роберт – пан, на інвалідному візку.

Божена.

Роберт Y, він же ЧОЛОВІК – актор без очей.

Божена Q – актриса без очей...» [229].

Численні приклади уподібнення персонажів драматургічного твору ляльковим маріонеткам, позбавленим ідентичності, наведено в монографії Є. Васильєва «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації». Зокрема, порівнюючи дійових осіб п'єс В. Набокова та Е. Йонеско, дослідник зазначає: «Вельми подібними є групи персонажів-маріонеток, «персонажів без ідентичності», як назвав їх Е. Йонеско. І В. Набоков у «Винаході Вальса», і Е. Йонеско у своїй ранній драматургії («Жак, або Підкорення», «Голомоза співачка», «Етюд для чотирьох») зображують світ одноманітних людей-автоматів, безликих, невиразних героїв, «світ безособового» (Йонеско). Такими персонажами-маріонетками у Набокова є одинадцять генералів: Берг, Бриг, Брег, Герб, Гроб, Граб, Гриб, Горб, Груб, Бург, Брут. На їх маріонетковість вказують не тільки промовисті імена, але й авторська ремарка, згідно з якою останні троє генералів «представлені ляльками, які мало чим відрізняються від решти». Якщо герої-ляльки В. Набокова відрізняються один від одного бодай ілюзорно – лише прізвищами, то йонесківський «світ

безособового» цих відмінностей вже не знає. Дійові особи «натуралістичної комедії» Йонеско «Жак, або Підкорення» складаються з представників двох сімей, що носять ідентичні імена: Жак, Жак-батько, Жак-мати, Жак-бабуся, Жакліна у першій сім'ї; Робер-батько, Робер-мати, Роберта I і Роберта II (обидві ролі, вказує автор, має грати одна й та сама актриса) – у другій. Лише номерами відрізняються також три театральні критики з «Альмського експромту»: Бартоломеус I, Бартоломеус II і Бартоломеус III» [55, с. 185].

– **Метаперсональний тип персоносфери.** Метаперсональний – це тип персоносфери, у якій наголошено на підкреслено театралізованому статусі дійових осіб твору. Якщо в класичній – і традиційній, і посттрадиційній – афішній ремарці автор, характеризуючи її персонажів як міфологічних, фантастичних, історичних або умовно-біографічних осіб, намагається створити в глядача (читача) ілюзію достовірності й самодостатності факту їхнього життєвого існування, то в метаперсональній афішній ремарці автор прагне досягти абсолютно протилежного естетичного ефекту, ідентифікуючи своїх персонажів саме як творців і учасників незавершеної сценічно-театральної дії, а не як умовно-реальних і життєво-достовірних осіб або істот. Є. Васильєв виокремлює три типи метаперсонажів драматургічного твору. Перший тип – це «саморефлектуючий», тобто герой, який усвідомлює себе метаперсонажем [55, с. 19]. Класичним прикладом подібного типу метаперсонажа можна вважати героїв відомої п'єси Л. Піранделло «Шість персонажів у пошуках автора». Афішна ремарка цього твору поділена на дві групи дійових осіб – персонажів ще ненаписаної комедії і акторів трупи. У сюжеті п'єси відтворено ситуацію несподіваного втручання в театральну репетицію шести персонажів на чолі з Батьком, які пояснюють, що бажають стати персонажами п'єси й прийшли до театру в пошуках свого автора. До цього ж метаперсонажного типу Є. Васильєв відносить також персоносферу п'єс Ж. Ануя «Антигона» та Е. Єлінек «Що трапилось після того як Нора залишила чоловіка, або Столпи суспільства». Два інші типи метаперсонажів Є. Васильєв означає як «театральний» («професійний») та «ритуальний»: «До

першого належать актори та інші люди театру (драматурги, режисери тощо), зображені в процесі театральної гри, репетиції, вистави («Критик, або Репетиція однієї трагедії» Р. Б. Шерідана, «Кіт у чоботях» Л. Тіка, «Зелений папуга» А. Шніцлера, «Перша п'єса Фанні» і «Шекс проти Шо» Б. Шоу, «Смерть доктора Фауста», «Вихід актора», «Три актора, одна драма» М. де Гельдерода, «Ми сьогодні імпровізуємо» Л. Піранделло, «Багряний острів» М. Булгакова, «Коломба» Ж. Ануя, «Ендшпіль» С. Беккета, «Біографія» М. Фріша, «Розенкранц і Гільденстерн мертві» і «Гамлет Догга» Т. Стоппарда, «Вбивство Гонзаго» Н. Йорданова, «Кароліна Нойбер» Н. Ромчевіча, «Счастливцев – Несчастливцев» Г. Горіна, «Прощайте... і плескайте в долоні» А. Богдановича, «Смерть Фірса» В. Леванова тощо). До другого – дійові особи, які, не будучи професійними театрами, розігрують на сцені різного роду ритуали й церемоніали («Самурай, або Драма почуттів» А. Арго, «Покоївки» Ж. Жене, «Не боюсь Вірджинії Вульф» Е. Олбі, «Кладовище автомобілів» Ф. Аррабаля та ін). Однак, розгляд цих типів метаперсонажа вимагає окремих досліджень»[55, с. 191].

– **Наративізація традиційної персоносфери.** Художні експерименти, пов'язані зі спробами белетризації усталеної діалогічної структури драматургічного твору, які особливо активізувалися в ХХ та ХХІ ст., призвели до суттєвої трансформації традиційних моделей персоносфери, зокрема, введення до її складу дійових осіб, уподібнених оповідачам епічного твору, й, відповідно, наділених функцією нарації. Персонаж-наратор – це своєрідна модифікація метаперсонажного типу дійових осіб, який Є. Васильєв означає як «театральний» або «професійний», включаючи до нього драматургів, режисерів, акторів тощо. Подібно до них, персонаж-наратор усвідомлює себе поза сценічною ілюзією відтвореної у п'єсі життєво достовірної реальності, але, на відміну від них, він є не просто учасником театральної вистави, а й більш або менш відстороненою від безпосередньої сценічної дії особою, яка коментує ті або ті обставини зі сторони й загалом. Головна функція, яку виконує такий персонаж, полягає в

тому, щоб пояснити глядачеві або читачеві наміри, які спонукали автора написати його твір, його авторську самооцінку та бажаний для автора ракурс його глядацького (читацького) сприйняття, а також попередньо висвітлити певні сюжетні обставини сценічної дії, деталі її мізансценування, особливості характеру, зовнішності, вбрання дійових осіб. У багатьох випадках розгорнуті, зазвичай, репліки персонажа-наратора, що супроводжують діалогічну частину тексту, своєрідно компенсують сценічну обмеженість автора щодо повноцінної реалізації усіх його ремаркових інтенцій, адже простір наративного тексту цілком їх уможлиблює. У творах драматургів ХХ – ХХІ ст. персонаж-наратор виступає в різноманітних сценічних ампуах, найширший спектр яких представлено «оповідачем», «автором» та «диктором театру». Персонаж-наратор, означений як «оповідач», діє в п'єсах Б. Жолдака «Знай, хто Мамай» та В. Асланова «Люди та боги». Якщо в першому творі на оповідача покладена функція афішної репрезентації головного героя та казкового характеру дії п'єси, то в другому творі оповідач коментує його сюжетну зав'язку. У цікавій формі сценічне ампуа оповідача постає у творах Є. Гришковця «Як я з'їв собаку» та Н. Симчич «Дванадцять обручів весни». П'єса Є. Гришковця за жанром – монодрама, і, фактично, представляє з себе суцільний монолог оповідача з незначними репліковими вкрапленнями голосів інших персонажів. Монолог містить самохарактеристику оповідача, який одночасно є головним героєм твору, і його розповідь про обставини пригоди, яка з ним сталася. У п'єсі Н. Симчич, створеній за мотивами роману Ю. Андруховича «Дванадцять обручів», особа оповідача цікава тим, що виступає одночасно в кількох сценічно-рольових втіленнях: *«ОПОВІДАЧ, він же БАНКІР-КОМСЮК та БАНКІР-КОМСЮК, він же ОПОВІДАЧ – одне із втілень Варцабича. Громадянськи активний і вічно моложавий мажор, з волоссям на пробір і збитою набакир краваткою»* [272]. У п'єсі М. Кауфмана «Груба непристойність: три випробовування Оскара Вайльда», фабула якої відтворює хід судового процесу над письменником, наративною функцією наділені: *«Оповідачі, які*

також виконують такі ролі: Паркер, Аткинс, Аллен, Вуд Мавор, Королева Вікторія, Поліцейські, Джордж Бернард Шоу, Пан Гілл, Марвін Тейлор, Мейзос Кауфман, Репортери, Судді та ін.» [134]. Кожен з оповідачів п'єси виконує функцію своєрідного «ремаркового коментатора» осіб, присутніх на судовому процесі, які озвучують і деталізують обставини, що дали привід для звинувачення О. Вайльда.

У п'єсі М. Сікорської-Міщук «Валіза» оповідач, означений як «наратор», розповідає трагічну історію свого батька Франуса Жако, який загинув у фашистському концтаборі Аушвіці: *«НАРАТОР; Це буде історія про Франсуа Жако і до того ж – ха-ха, не знаю, як я з тим дам собі раду; в цій історії будуть серйозні моменти, але деякі серйозні моменти будуть представлені потішно. І скидається на те, що в найнеочікуваніші моменти я співатиму*

Шабата...

А тепер пан Жако вирушає з дому до музею. Це змінить його життя, але не знаю, чи він уже вийшов, тож про всяк випадок зателефоную до нього» [274, с. 175–176].

Як «автор», персонаж-наратор означений у творах Лорки «Драма без назви (Влада)» (розповідь-роздум про театр і мистецтво, які поступово переростають у дискусію з глядачами вистави), Ф. Дюрренматта «Вечір пізньої осені» (характеристика головної дійової особи, а також ремаркова деталізація вступної мізансцени), Ж.-К. Грюмбера «До тебе, земля обітована» (відтворено дитячі роки автора, до того, як він написав свою п'єсу). Особливо цікавим є випадок введення до афішного списку дійових осіб п'єси автора, означеного, як «я» у творі М. Куліша «Патетична соната». Оповідач твору тут виступає як рольова персона, тобто дійова особа, яка лише умовно може бути ідентифікована із автором, оскільки, як свідчить епіграф до твору, подальший текст п'єси – це спогади *«мого романтичного, нині покійного друга й поета Ілька Юги на Жовтневих роковинах у клубі ЛКСМУ про свій незavidний, як сказав він, проте повчальний еволюційний маршрут: «Уяви*

собі, друже, – так починав він: 1) вулицю старого провінційного міста, 2) двоповерховий будинок з табличкою: дім генерал-майора Пероцького, 3) революційну весну, 4) великодню ніч. Початок дії: я пишу. Напівгорище в будинку. Квадратове віконце запнуте зоряним небом. Світить гасова лампочка. В кутку мідяним удавом виблискує гелікон» [162, с.174].

Персонажа-наратора, виокремленого як «директор театру», чи не вперше було означено у «Фаусті» Гете. У «Театральному вступі» до твору діють три персонажі – Директор театру, Поет, і Комічний актор, подальші репліки кожного з яких представляють три різні аспекти розуміння сутності і художніх завдань театру. Директор наполягає передусім на матеріальному зиску від театральних вистав. Поет, навпаки, прагне до естетичної насолоди, яку повинні отримати глядачі від театральної вистави, комічний актор посідає проміжну позицію: він вважає, що успішність театральної вистави залежить від дійових осіб, які поєднують у собі й талант, і бажання догодити глядачеві. Як «директор театру» умовний автор представлений також у творах Е. Ростана «Шантеклер» й Б. Брехта «Круглоголові та гостроголові, або Багатий багатого бачить здалека».

Синонімічними означеннями персонажа-наратора виступають також його найменування на кшталт: **«ведучий»** (І. Багрянний «Генерал»), **«читець»** (М. Булгаков «Війна і мир»), **«оповісник»** (Б. Брехт «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити»), **«казкар»** (С. Лелюх «Біла-біла-біла казка»), персонаж, виокремлений автором у афішному списку як **«головний герой»** (Р. Смородинов «Маленькі фарси») або **«перший у спектаклі»** (М. Булгаков «Мертві душі»), **«поет»** (Лорка «Балаганчик дона Кристобаля»), **«режисер і письменник»** (Ф. Дюрренматт «Двійник»), **«драматург»** (Неда Неждана «І все-таки я тебе зраджу»): *«Я Драматург. Я обертаю дім на планетарій, де кожен слідує, накреслений 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» [211, с. 199].

Функції персонажа-наратора в п'єсах XX – XXI ст. часто виконує й «хор» – специфічна дійова особа, прообраз якої запозичений із творів античної драматургії. У відомій п'єсі Ж. Ануя «Антігона» хор, означений автором, як «Пролог», виконує у вступній мізансцені твору функцію озвученої з його слів афішної ремарки й зазначення сюжетної зав'язки твору: *«Пролог. Ну що ж. Ось персонажі, які зіграють для вас історію Антігони. Антігона – це маленька чорнявка, що сидить отамо і нічого не каже. Дивиться просто себе. Думає. Думає про те, що невдовзі стане Антігоною, скине з себе подобу худенької юнки, потайної і смаглявої з лиця, яку ніхто в родині не сприймав усерйоз, і муситиме стати одна віч-на-віч із цілим світом, віч-на-віч із Креоном, своїм дядьком-царем. /.../*

Молодик, що з ним розмовляє білява, вродлива, щаслива Ісмена, то – Гемон, Креонів син. Він заручений із Антігоною. /.../

А цей кремезний сивоголовий чоловік, занурений у свої думи, якого супроводжує юний челядник, – це Креон. Він цар. Зморишувата, втомлена людина. /.../

Підстаркувата жінка, що плете, сидячи поруч із годувальницею, яка виплекала обох дівчат, – це Еввідіка, дружина Креона. Вона продовжуватиме плести протягом усієї трагедії, доки не прийде і її черга встати та померти. /.../

Нарешті, троє червонопиких чоловіків, які ріжуться в карти, зсунувши капелюхи на потилицю, то це гвардійці. /.../

А зараз, коли ви з усіма з ними познайомилися, вони можуть приступати до втілення своєї історії. Вона починається в той час, коли сини Едіпа, Етеокл і Полінік, які мали правити у Фівах по черзі, кожен протягом року, побилися під стінами міста і знищили один одного. Внаслідок

того, що в старшого Етеокла кінчався перший рік його правління, а він відмовився поступитися братові місцем, Полінік залучив собі на допомогу шість іноземних можновладних князів, які були доценту розбиті перед сімома ворітьми Фів. Тепер місто врятоване, обидва брати, що ворогували, лежать мертві, а нинішній цар Креон наказав, щоб доброго брата Етеокла вшанували пишним похороном, а цього шалапуту, цього заколотника, цього пройдисвіта Полініка – не оплакувати і не ховати, а кинути на поталу крукам та шакалам. А хто наважиться поховати його тіло, нехай буде безжально страчений на горло» [318, с. 213].

Хор, як наративний посередник між глядацькою аудиторією та персонажами п'єси, введений до афішної ремарки драматургічних творів А. Адамова, М. Фріша, Т. Скагейстада, А. Стасюка, О. Арбузова, Ю. Голевінської та ін.

Елементами більшої або меншої художньої варіативності позначені не лише семантичні типи традиційної та посттрадиційної афішної ремарки, але і її структурні моделі, що визначають місце текстуальної локалізації у загальній композиційній побудові драматургічного твору. Традиційно афішна ремарка розміщується між вступним ремарковим номінативом та вступною мізансценою, але вже здавна, принаймні, починаючи з епохи класицизму, ця традиція не вважається обов'язковим правилом. Афіша може бути розміщена й після сценічного прологу, як, наприклад, у п'єсах К. Гоцці «Любов до трьох апельсинів», Ф. Шіллера «Валленштейн» та ін. Серед драматургічних творів є й такі, у яких афішну ремарку твору деталізовано стосовно окремих структурних сегментів сценічної дії, як, наприклад, у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», у якій список дійових осіб розподілений на тих, які беруть участь у пролозі п'єси й, окремо, у наступних її трьох діях. У практиці драматургів XIX, XX – XXI ст. непоодинокими є випадки, коли автор структурує афішну ремарку розміщенням списку дійових осіб безпосередньо перед початком кожного окремого сегменту театральної вистави (дія, ява, сцена тощо): Я. Гаватович «Трагедія, або

Візерунок смерті пресвятого Івана Хрестителя, предтечі Божого», Г. Квітка-Основ'яненко «Вояджери», М. Старицький «Богдан Хмельницький», Леся Українка «Руфін і Прісцилла», С. Мрожек «Прекрасний вигляд», Н. Садур «Доктор Сада» та ін.

2) Обрамлювальна – це ремарка, яка коментує основну, діалогічно-монологічну (реплікову) частину п'єси введенням до її тексту вступних (приквели) або епілогових (сиквели) структурних елементів, які коментують її зміст, умови сценічного втілення, бажаний для автора характер естетичного сприйняття сценаристом-режисером, глядачем або читачем, передісторію або постісторію відображеної у п'єсі сюжетної дії тощо.

У широкий літературний обіг практика супроводження текстів п'єс ремарками-приквелями була запроваджена класицистами, у драматургічних творах яких така ремарка у формі «передмови» виконувала функцію звернення автора до широкого читацького загалу (Мольєр «Блискучі коханці», «Школа дружин», «Любов – цілителька»; Ж. Расін «Береніка», «Британік», «Іфігенія», «Федра») або читачів, належних до кола королівських осіб (Мольєр «Тартюф»; Ж. Расін «Андромаха»), що містило в собі відомості про історію написання твору, декларацію творчих намірів автора, коментарі щодо обставин сюжетної дії твору та специфіки сценічного втілення характерів його персонажів, відповідь театральним критикам та аргументи на користь бажаного для автора, прихильного ставлення до п'єси з боку майбутніх її глядачів. До практики введення в текст п'єси ремарки-приквели активно зверталися й драматурги посткласицистичної епохи. Особливо вживаним цей тип обрамлювальної ремарки став у драматургії Б. Шоу. Більшість його драматургічних творів містить пояснювальні авторські передмови, що в той або той спосіб коментують ідейний і сюжетний зміст п'єси, її творчу історію, склад дійових осіб, спростовують оприлюднені в тогочасній пресі критичні закиди на адресу його п'єс, роздуми автора стосовно суті та призначення театального мистецтва, оцінку соціально-політичного, культурного, технічно-наукового стану розвитку сучасного

йому суспільства тощо. В окремих творах Б. Шоу подібні передмови мають величезний обсяг, який майже не поступається обсягу основного тексту п'єси, поділяються на окремі підрозділи, що, зрештою, перетворює їх на подобу самостійного й літературно завершеного епічного твору. Так, передмова до «Будинку, де розбиваються серця» поділена на 32 внутрішні підрозділи, кожен з яких має окрему назву, у «Святій Йоанні» подібна передмова вбирає до себе – 40, а у «метабіологічній пенталогії» «Назад до Мафусаїла» – 42 тематично означені підрозділи: *«Півсоліття без віри. На початку дарвінізму. Прихід неодарвіністів. Політична неможливість людиноподібної тварини. Слабкість невіруючих. Чи потрібно покладати надії на освіту? Гомеопатична освіта. Диявольська спроможність технічної освіти. Неспроможність цивілізації. Творча еволюція. Добровільне довголіття. Прихід неоламаркістів. Як відбувається наслідування навичок. Дива прискореної рекапітуляції. Відкриття еволюції. Виклик грому небесному: експеримент, який не відбувся. У пошуках першопричини. Години Пейлі. Потрібна людина у потрібну мить. На межі бездонної прірви. Чому Дарвін навернув натовп у свою віру. Як ми неслися вниз крутим схилом. Дарвінізм не заперечено остаточно. Три сліпі миші. Найважливіший фактор – самоконтроль. Гуманітарії і проблеми зла. Як одна риса теорії Дарвіна поєднала увесь світ. Чому Дарвін подобається соціалістам. Чим Дарвін догодив меркантильному прошарку. Поезія і цнотливість матеріалізму. Намісники царя царів. Політичний опортунізм. Зрада західної цивілізації. Відбір силою обставин у фінансовій сфері. Релігія і романтика. небезпека реакції. Пробний камінь для догми. Що робити з легендами. Важливість церкви для науки. Релігійне мистецтво двадцятого століття. Еволюція театру. Мій власний внесок»* [350, с. 7–64].

Традиції використання ремарки-приквели продовжено й у драматургічній практиці другої половини ХХ – початку ХХІ ст. У п'єсі Є. Венедиктової «Дивитись на зірки...» ремарковий приквел, означений як «вступ», є монологом головної героїні твору, поетеси Ірини, якій щойно

виповнилось сорок років, і виконує функцію зав'язки подальших сюжетних подій твору. У п'єсі К. Леонтьєва «Чужі почуття. Ласкава комедія» ремарковий приквел поділено на дві частини. У першій – «Замість передмови» автор спростовує негативні критичні відгуки на його п'єсу, у другій – «До читача» доводить її естетичні переваги. У «Зайвій передмові» до «Маленьких фарсів» Р. Смородінова прокоментовано сюжетний перебіг картин п'єси й динаміку напруження конфлікту між відчуттям реальності та абсурдної гротескності життя. Ремарковий приквел до п'єси Ж.-К. Байї «Пандора» – це авторський коментар до композиційної структури твору, поділеного на дві самостійні частини «Історія П'єро» та «Історія Пандори», і стисла характеристика їхнього ідейно-тематичного спрямування. У передмові до п'єси французького драматурга Д.-Ж. Габілі «Ося. Варіації про Надію Мандельштам та Осипа Мандельштама» у формі звернення до глядача автор коментує особливості театральної праці акторів, їхню роботу над сценічним втіленням образів персонажів, що мають реальні життєві прототипи.

Численні звертання до ремаркових приквелів знаходимо у творах українських драматургів ХХ – початку ХХІ ст. Наприклад, у зверненні до читача, яке виконує функцію приквела до трагедії С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла...», автор коментує творчі наміри, які він ставив перед собою в цьому творі, а також символічний характер його змісту: *«Читача, котрий захотів би знайти в цій п'єсі історичну достатність, повинен упередити, що він розчарується. Історичні і взагалі живі особи в п'єсі взято автором не для популяризації їх зо сцени, а – як живі символи до втілення певних ідей (Сірко – боротьба в людині двох початків – звірячого й духовного; в образах Оксани й Килини – вираз тих початків; Сірчиха – клопітна буденщина, нездатна піднятися над життям, і т. д.); епоха і історичні події для драматурга тільки тло, на якому оживають його власні образи. Отже, тим, хто хотів би бачити в п'єсі якусь драматичну монографію, раджу зовсім не читати сієї п'єси, а звернутись до наукових*

розправ. П'єсу виставлено було вперше в листопаді 1916 року в театрі М. Садовського» [335, с. 284].

Доволі розлогими й урізноманітненими за змістовними функціями є ремарки-приквели до п'єс І. Кочерги «Свіччине весілля» та «Ярослав Мудрий». У передмові до першої п'єси автор докладно описує обставини художнього задуму твору, історичні обставини, відтворювані в його сюжеті, топографічні реалії дії, ідейне спрямування. У передмові до другої п'єси міститься така ж докладна мотивація причин авторського звернення до образу князя Ярослава Мудрого, пояснення жанрових особливостей твору, характеристика історичних джерел та їхнього співвідношення з біографічними фактами з життя князя, вигаданими автором, детальна характеристика особистості Ярослава Мудрого як людини й державного діяча, ідейно-тематичної концепції твору загалом. Цікавими прикладами звертання до традиції ремаркового приквелу є також твори сучасних українських драматургів: Я. Верещака «Дорога до раю», Л. Якимчук «Міміка» – творча передісторія п'єси; О. Клименко «Дивна і повчальна історія Каспара Хаузера, що була зіграна трупою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні різдвя 1836 року» – історична довідка до змісту п'єси; О. Гавроша «Ромео і Жасмин», С. Щученко «Зачаровані потвори», А. Багряної «Сум і пристрасть або Браво, пані Теліго!», «Є в ангелів – від лукавого» – коментар до сюжетних обставин п'єси: *«Софія пізнала у юності трьох чоловіків: Марка, Луку та Івана, а тому сама не знає, хто є справжнім батьком для її сина Матвія. Лука був сільським знахарем, «характерником», Марко та Іван – січовими стрільцями. Матвій став воякою УПА, і за те, що виготовляв з дерева обереги – маленьких янголят, отримав від побратимів повстанське псевдо Ангел. Один із таких оберегів став прокляттям для Софії – її забирають до жіночого концтабору за те, що виховала «ворога народу». З-поміж інших ув'язнених жінок – наречена Матвія, яка розповідає Софії про те, що Матвія вбито. Отже, виходить, Матвійів дар вирізати з дерева янголів був не від Бога, а від самого*

чорта?.. Це – внутрішня, глибока психологічна драма української жінки на тлі історичних обставин» (А. Багряна «Є в ангелів – від лукавого» [17]).

Для ремаркового приквелу в п'єсах другої половини ХХ – початку ХХІ ст. загалом притаманний традиційний комплекс його семантичних функцій, спрямованих на висвітлення тих або тих обставин сценічної передісторії твору, й, водночас, у новітній драматургії цей тип ремарки часто набуває ознак своєрідної художньої гри автора з читачем (глядачем), наголошення на театральній умовності сюжетної дії, часткової або й повної деперсоналізації представлених у ній дійових осіб твору, як, наприклад, це робить у ремарковій передмові до своєї п'єси «Ніч» сучасний польський драматург А. Стасюк: *«Це не п'єса, це збірка текстів для співу та декламації. Усе, що написано – крім заголовків, – повинно вимовлятися на сцені, усе входить до тексту. Нема тут і чітко зазначених дійових осіб, крім Душі, мертвого Злодія та Ювілера. Я уявлення не маю, скільки повинно бути лікарів, скільки жінок, скільки бабусь у хорі, скільки злодіїв – приятелів вбитого. Для мене вони – голоси у темряві, у темряві ночі. Проспівують своє і умовкають. Ще повинні кудкудахати кури і підвивати собаки. Так я це чую» [10, с. 653].*

Ремарковий сиквел, подібно до приквелу, у цілому виконує функцію авторського коментаря до змісту п'єси, зокрема, пояснення обставин творчого задуму, тих або тих її сюжетних обставин, характеристики дійових осіб, специфіки сценічного втілення тощо: Б. Шоу «Андрокл і лев», Ф. Дюрренматт «Ромул Великий», «Гостина старої дами», С. Мрожек «Любов у Криму». У багатьох випадках ремарковий сиквел виконує також функцію коментаря постісторії відтворених у п'єсі обставин сюжетної дії. Хрестоматійним прикладом драматургічного твору, що вбирає до себе обидва типи обрамлювальної ремарки – і вступну, і заключну, є означена жанром «роман-фантазія» п'єса Б. Шоу «Пігмаліон». У приквельній ремарковій частині твору драматург зазначає проблематику головного героя, характеризує творчий задум, сюжетні обставини й сценічну історію твору, наперед анонсує необхідність включення до тексту п'єси ремаркового

сиквелу: *«Як ви згодом переконаєтеся, «Пігмаліон» потребує не вступу, а післямови, яку й подано після п'єси, там, де їй належить бути. Англійці й самі свої мови не шанують, і дітей своїх навчити неспроможні. Орфографія для англійця – темний ліс, бо в старому правописі лише приголосні – та й то не всі – мають хоч приблизно узгоджене фонетичне значення. В результаті ніхто вам не скаже, як що читається, і щойно один англієць розтулить рота, як другий уже кипить до нього зневагою. Сьогодні іноземці вже повністю освоїли більшість європейських мов, але англійська та французька лишаються недоступними ні іноземцям, ні самим її носіям. Справжній енергійний фонетист – ось який реформатор потрібен зараз Англії! Один із таких і став героєм цієї популярної п'єси»* [349, с. 207].

Сюжетною основою п'єси, як відомо, є парі, про яке домовились двоє англійських вчених – добре знаний «фонетист» Гігінс та містер Пікерінг. Умовою парі стало зобов'язання Гігінса навчити за півроку аристократичних манер та вишуканої англійської вимови просту юну квіткарку Елізу Дулітл. Гігінс виграє парі, але після цього втрачає інтерес до дівчини. Лише після того, як вона залишає його, професор починає розуміти той факт, що сприймав її більше, ніж просту ученицю. Він щиро радіє поверненню Елізи, і у фіналі п'єси автор дає зрозуміти своєму глядачеві, що квіткарка не тільки залишається з ним, але й, можливо, стане йому більше, ніж просто другом. Над ймовірним, не відображеним сюжетно, продовженням історії взаємостосунків Гігінса та Елізи Б. Шоу розмірковує в розлогоді посттекстуальному ремарковому сиквелі, який драматург розпочинає мотивацією його доцільності: *«Дальші події п'єси показувати на сцені немає потреби. Власне, не потрібно було б їх і оповідати, якби наша лінива уява не звикла покладатися на стандартний асортимент скрині з лахміттям, в якій Романтика тримає про запас щасливі розв'язки, аби потім застосувати їх скрізь, де треба й не треба»* [349, с. 292]. Далі драматург пояснює, чому публіка сприймає історію життєвого перевтілення Елізи Дулітл саме як романтичну й підкріплює свої аргументи прикладами з реального життя,

зокрема історії славетної англійської акторки XVII ст. Нел Гвін. Наводячи паралелі з життєвими історіями жінок, схожих на його героїню, Б. Шоу детально аналізує психологію й мотиви вчинків Елізи, історію її взаємостосунків із Гігінсом й, зрештою, ставить перед собою запитання: *«Але за кого ж тоді вийде Еліза? Адже якщо Гігінс і був природженим холостяком, то Елізі аж ніяк не випадало ходити в стародівочстві. Для тих, хто навіть попри Елізині натяки досі не зрозумів, що й до чого, коротко розповімо, як розвиватимуться події далі»* [349, с. 294]. Далі драматург розмірковує, чи могла б Еліза взяти шлюб із закоханим у неї до безтями джентльменом Фредеріком Айнсфордом Гілом, який молодший від Гігінса на двадцять років: *«А тепер запитаймо себе: якщо з людськими взаєминами справи стоять саме так, то як же вчинить Еліза, опинившись між Фреді й Гігінсом? Чи погодиться все своє життя підносити пантофлі Гігінсові, чи захоче, аби Фреді підносив пантофлі їй? Відповідь очевидна. Якщо тільки Фреді не викликає у ній відрази, а Гігінс – палкої закоханості на стільки, аби це затьмарило всі інші її почуття, то вона – якщо за когось із них і вийде – то, мабуть таки, за Фреді. Саме так Еліза й зробила. Це призвело до певних ускладнень. Проте не романтичного, а фінансового характеру. Фреді не мав ані грошей, ані роботи»* [349, с. 295]. Продовжуючи уявну історію квіткарки, драматург зазначає, що *«Елізі знову пощастило – відкриття квіткової крамниці пройшло безболісно. Тепер вона торгує в галереї вокзалу, неподалік музею Вікторії та Елберта, і якщо ви живете неподалік, то можете будь-коли завітати й купити в Елізи бутоньєрку. І ось тепер лишається останній шанс для романтичного фіналу цієї історії...»* [349, с. 301]. Квіткова крамниця не приносила сім'ї бажаного прибутку. Фреді з Елізою починають відвідувати курси стенографії та політехнічні класи й вступають до Лондонської економічної школи. Одночасно Еліза звертається до Гігінса з проханням навчити її каліграфії: *«Дні навчання комерції були для молодого подружжя часом сорому й розчарувань: знань про квіткову справу в них не додалося. Нарешті вони облишили всі надії чогось навчитися і назавжди*

обтрусили порошок курсів стенографії, машинопису й бухгалтерського обліку зі своїх ніг. Аж раптом їхня торгівля в якийсь незбагнений спосіб пішла вгору сама собою /.../ От, власне, і все. Так і закінчується ця історія. /.../ Та відвертість, із якою Гігінс колись зізнався, що «призвичаївся до неї, що звук до її дрібних послуг і що йому бракуватиме її присутності...» лише зміцнює Елізину впевненість, що вона цікавить Гігінса «ще менше, ніж оця пантуфля». І в той же час Еліза відчуває, що Гігінсова байдужість варта більшого, ніж палка закоханість людей пересічних. Вона надзвичайно зацікавлена Гігінсом. Буває навіть, що в ній прокидається зловтішне бажання опинитись із ним самим десь на безлюдному острові, далеко від будь-яких уз, де ні з ким не треба буде рахуватися, і там стягнути його з п'єдесталу і подивитись, як він упадатиме коло неї, мов звичайний смертний. Усіх нас навідують такі потаємні мрії. Та коли ми вернемося на землю, до реального життя від життя уявного, то побачимо, що Елізі до вподоби Фреді й полковник, але зовсім не до вподоби Гігінс та її батько. Як видно, Галатеї не до кінця імпонує Пігмаліон: надто богоподібну роль відіграє він у її житті, а це не кожному сподобається» [349, с. 302–304].

Серед випадків нетрадиційного застосування функцій ремаркового сиквелу в драматургічних творах слід зазначити п'єси В. Маковій «Буна», що містить словник лексики, вживаної у мові персонажів твору, О. Грьоміної «Сахалінська дружина» з додатком текстів пісень в'язнів під назвою «Записки Далекого Мандрівника (твір Аноніма), написані упродовж його перебування поліційним наглядачем на острові Сахалін». Ремарковий сиквел з нотною партією пісень, означений як «Додаток. Народні волинські мелодії, які Леся Українка вибрала до «Лісової пісні», вміщено до однойменного твору поетеси: «Увага. Усі ці мелодії належить грати *solo*, без оркестрового супроводу і без штучного аранжування; коли трудно переходити від одної мелодії до другої в такому порядку, як тут поставлено, без довгих і штучних модуляцій, то краще нехай вони відділяються одна від одної просто паузами, як то звичайне буває при грі сільських музик, бо саме тут і слід доховати

сільського стилю, без зайвих хитрощів. Тільки якщо для того інструмента, що має імітувати сопілку, которась мелодія не підходить по тону, то її може сам артист транспонувати вище або нижче, відповідно до того, як буде краще звучати і як буде легше переходити з мелодії на мелодію» [308, с. 298].

Висновки до розділу 3

У третьому розділі «Семантичні моделі парасценічної ремарки драматургічного твору» досліджено особливості поетики й художнього функціонування номінативної, декупажної, афішної та обрамлювальної різновидів парасценічної ремарки.

Парасценічні ремарки – це структурні елементи, які у вигляді певного авторського коментаря характеризують текст драматургічного твору в цілому або стосовно окремих її значимих частин. До парасценічних відносяться: 1) номінативні, 2) декупажні, 3) афішні, 4) обрамлювальні ремарки.

1. Номінативна – це різновид парасценічної ремарки драматургічного тексту, що поєднує в собі такі внутрішньо диференційовані елементи, як заголовок, підзаголовок, жанр і жанровий підзаголовок, епіграф та / або присвята.

– **Заголовок.** У моделях заголовкового комплексу драматургічного твору нами виокремлено дві семантичні групи: а) заголовки, що містять метафоричні номінативні означення назви п'єси; б) заголовки, які поєднують в собі пряму (неметафоричну) номінацію означення назви твору.

– **Підзаголовок.** Традиційна функція підзаголовку драматургічного твору полягає у вказівці на його авторську жанрову ідентифікацію, але в драматургічних текстах кінця XIX – початку XXI ст. семантика авторського підзаголовку доволі часто переадресовується на сюжетний, тематичний, персонажний коментар до заголовкового номінативу твору.

– **Жанр.** Традиційним для жанрової ідентифікації драматургічного твору є вказівка, розміщена в його підзаголовку, водночас, нами спостережено й непоодинокі факти внесення жанрових означень безпосередньо в заголовковий номінатив твору.

– **Жанровий підзаголовок.** У понятійному контексті жанрового підзаголовку драматургічного твору, на нашу думку, варто виокремлювати дві основні моделі його семантичної реалізації: класичну і посткласичну. Класична модель передбачає або чітку жанрову ідентифікацію твору, або генологічно нейтральну вказівку на його родову належність, означену вживанням терміну «п'єса». Посткласична модель побудови жанрового підзаголовку має у своїй основі нечітку або неповну генологічну ідентифікацію драматургічного твору.

– **Епіграф.** Традиційною формою ремаркового епіграфу є літературна цитата, образний зміст якої служить символічним віддзеркаленням ідейно-художньої суті авторського творчого задуму. Драматурги ХХ і ХХІ ст. поряд із традиційною часто вдаються й до нетрадиційної практики використання й оформлення тексту ремаркового епіграфу, яка виявляє себе в формі трансформації його структурної позиції щодо тексту драматургічного твору або використання у якості епіграфів літературно неавторизованих висловів.

– **Присвята.** Як різновид парасценічної ремарки присвята виконує функції адресації тексту драматургічного твору автором певній конкретній людській особі. В окремих випадках присвяту може бути адресовано узагальненій людській спільноті, біблійній особі чи фантастичній істоті тощо. Зазвичай, ремаркова присвята цілком персоналізована, у сенсі одноосібності її адресації, але в окремих випадках може стосуватися двох і більшої кількості персоналій.

2. **Декупажна** – це ремарка, яка вказує на авторський розподіл виокремлюваних у драматургічному творі сценічних композиційних сегментів сюжетної дії.

Семантичні моделі декупажної ремарки неодноразово трансформувалися в процесі історичного розвитку театру: від античності до класицистичних й посткласицистичних драматургічних її типів. Починаючи з кінця XIX – початку XX ст. і надалі драматурги активно експериментують з традиційним сценічним алгоритмом декупажного розподілу творів. Крім узвичаєних декупажних моделей структуризації драматургічного тексту на дії (акти) та яви (картини, сцени) застосовується поділ його композиційних сегментів на номінативно або у цифровий спосіб означені відрізки сценічної дії. У театральній практиці драматургів XX – початку XXI ст. вживаними стають неувичаєні, з погляду традиції, моделі номінативних означень елементів композиційної структуризації тексту, зокрема, розподіл його сюжетної дії на: антиколапси та інверсії, епізоди, пригоди, клаптики тощо.

3. **Афішна** – це ремарка, яка вказує на перелік дійових осіб п'єси й містить більш або менш розгорнуту їхню авторську характеристику. Афішна ремарка ознайомлює глядача або читача зі складом дійових осіб п'єси, розподілом їх сценічних ролей на головні, другорядні й епізодичні, їх біографічною, соціальною, психологічною характеристикою, а також обумовлюваного конфліктним розвитком подій характеру їх сюжетного взаємоспіввідношення.

У роботі виокремлено два семантичні типи афішної ремарки – традиційну й посттрадиційну. У межах традиційної афішної ремарки внутрішнє сюжетне взаємоспіввідношення дійових осіб найчастіше упорядковується за ознаками їхнього поділу на головних, другорядних та епізодичних. Традиційний афішний список драматургічного твору може бути також структурований за ознаками наголошуваної автором соціальної ієрархії представлених персонажів, їх родинними взаєминами, гендерними відмінностями, порядку їхньої появи на сцені тощо. Найуживанішим різновидам посттрадиційної афішної ремарки притаманні різноманітні авторські експерименти, спрямовані на деформацію або модифікацію

узвичаєного типу класичної персоносфери, зокрема, її деперсоналізацію, метаперсоналізацію, наративізацію.

4. **Обрамлювальна** – це ремарка, яка коментує основну, діалогічно-монологічну (реплікову) частину п'єси введенням до її тексту вступних (приквели) або епілогових (сиквели) структурних елементів, які коментують її зміст, умови її сценічного втілення, бажаний для автора характер її естетичного сприйняття сценаристом-режисером, глядачем або читачем, передісторію або постісторію відображеної в п'єсі сюжетної дії тощо.

ВИСНОВКИ

У дисертації на основі аналізу теоретичних засад дослідження поетики драматургічної ремарки з'ясовано:

1. Проблема теоретичного осмислення поетики та функціональних особливостей ремарки як структурного елементу композиційної побудови драматургічного твору на сучасному етапі розвитку філологічної науки є однією з найактуальніших та гостродискусійних. У процесі опрацювання фахової літератури з аналізованої проблеми з'ясовано, що в останні десятиліття дослідженню ремарки значну увагу приділяють представники як літературознавчої, так і мовознавчої науки. Пріоритетними напрямками лінгвістичного дослідження поетики драматургічної ремарки є питання мовленнєвих особливостей сценічного втілення ремарки, зокрема, семантики її мовленнєвого компоненту – стилістично-граматичного, синтаксичного, а також питання її лінгвістичного аналізу. Найбільш дотичними до літературознавчих лінгвістичними напрямками вивчення ремарки є ті, що ставлять у зв'язок питання її поетики із особливостями ідіостилю того або того драматурга. У широкому та багатоаспектному понятійно-тематичному розрізі поетику драматургічної ремарки досліджено й у сучасній літературознавчій науці. Першочерговими для представників літературознавчої науки є питання текстуального статусу ремарки, форм і прийомів її співвідношення з діалогічною (репліковою) частиною драматургічного твору, теоретичних меж понятійного обсягу ремарки, художніх функцій, які вона виконує в загальній структурі драматургічного твору, моделей класифікації структурно-семантичних різновидів драматургічних ремарок, поетики окремих її різновидів, тих або тих аспектів історичного генезису тощо. Гостроактуальною проблема вивчення теоретичних засад драматургічної ремарки залишається й для українського літературознавства, у якому ті або ті питання її поетики в більш або менш широкому теоретичному обсязі порушено нечисленними працями

М. Сулими, С. Хороба, Н. Малютіної, Р. Козлова, Т. Вірченко, Є. Васильєва та ін.

Аналіз фахової літератури із опрацьованої в роботі проблеми дозволяє, загалом, констатувати, що, попри достатньо значну кількість праць, присвячених дослідженню поетики драматургічної ремарки, у сучасній філологічній науці усе ще залишається чимало питань, які потребують додаткового й ретельного вивчення й теоретичного осмислення.

2. Одним із таких питань є проблема виокремлення структурних типів і семантичних різновидів авторських драматургічних ремарок. Аналіз розроблених сучасною філологічною наукою моделей класифікації ремаркового тексту дає підстави стверджувати, що критерії й підходи вчених до подібних теоретичних узагальнень, попри безсумнівну результативність і достовірність спостережених фактів, почасти мають ознаки логічно-понятійної неупорядкованості й суб'єктивно-дослідницької упередженості, відтак питання систематизації типів ремарок потребує подальшого вивчення та теоретичного умотивування.

Унаслідок узагальнення наявних у сучасній філологічній науці підходів до створення типологічних моделей систематизації ремаркового тексту у виконаній дисертації запропоновано класифікацію за ознаками його подвійної – формально-змістовної розміщеності та упорядкованості у тексті драматургічного твору.

У формальній площині типи ремарок доцільно виокремлювати й систематизувати за ознаками місця їхнього структурно-композиційного розташування у творі та характеру їхнього співвідношення з основним текстом драми. Відтак, у роботі виокремлено два основні структурні типи ремарок: сценічні й парасценічні, які мають власні внутрішньодиференційовані семантичні типи.

У змістовій площині ознаками для виокремлення тих або тих різновидів ремарок є семантичний тип, функції та обсяг реалізованих ними у драматургічному творі авторських художніх стратегій.

3. До сценічних у роботі віднесено авторські ремарки, які стосуються деталізації обставин і персоналій сценічної дії, локалізовані безпосередньо в межах окремих частин діалогічного тексту п'єси. Внутрішньодиференційованими семантичними типами сценічної ремарки є: 1) вступні (препозитивні), 2) внутрішньосценічні (мізансценічні, інтерпозитивні), 3) міжреплікові (інективні), 4) заключні (постпозитивні).

Парасценічними в роботі визнано ремарки, які у вигляді певного авторського коментаря характеризують текст драматургічного твору в цілому або стосовно окремих його значимих частин. До парасценічних у роботі віднесено: 1) номінативні (заголовковий комплекс), 2) декупажні (авторський поділ тексту п'єси на дії, сцени тощо), 3) афішні (перелік дійових осіб та їхня характеристика), 4) обрамлювальні, зокрема, приквели (прологи й сцени, які передбачають передісторію сценічної дії та авторський коментар до неї) і сиквели (парасценічні ремарки, які виконують функцію своєрідного авторського епілогу до тексту п'єси) ремарки.

4. Вступна або препозитивна ремарка, зазвичай, структурно розміщена після афішного переліку дійових осіб і безпосередньо перед першим з означень, що стосуються декупажного поділу твору. Її головна функція – це авторська вказівка на часові й просторові обставини відтворюваної сюжетної дії, які відрізняються ступенем деталізації та конкретизації означуваних сценічних реалій. Мінімалізована (у словесному обсязі) вступна ремарка вказує або на більш-менш чітко локалізований історичний час (1), географічний простір (2), або, найчастіше, одночасно на час і простір відтворюваної сюжетної дії (3).

1. Локалізація історичного часу, зазначеного у вступній ремарці, у драматургічних творах різних авторів коливається в доволі значних хронологічних межах і з різним ступенем часової деталізації – від принципово неконкретизованої, й до окресленої в хронологічних відрізках: загальної, чітко не визначеної вказівки на час дії; конкретного року або певної кількості років, впродовж яких триває сценічна дія; року (років) і

місяця (місяців) дії; точно означених помісячних календарних дат дії; певних етапів часу впродовж однієї доби.

2. Географічно вступні ремарки в драматургічних творах найчастіше локалізовані в просторі, окресленому масштабом: окремих фрагментів будинкових та прилеглих до нього приміщень і вулиць; міста або місцевості (країни) загалом; чітко не конкретизованого простору.

3. Одночасна вказівка на час та місце дії у вступній ремарці драматургічного твору передбачає: більш або менш чітку календарно-географічну локалізацію обставин відтворюваної сюжетної дії; узагальнену вказівку на часовий і просторовий континуум сюжетної дії; наголошення на умовності чіткої конкретизації часово-просторових обставин сюжетної дії.

Доволі поширеним як в сучасній, так і в театральній практиці попередніх епох (починаючи з XIX ст.) є тип більш або менш розгорнутої, свого роду декупажної вступної ремарки, у якій вказівку на часово-просторові обставини сценічної дії автором розподілено й деталізовано у відповідності до декупажної структури його твору.

Вказівкою на часові та просторові обставини сюжетної дії функції вступної ремарки не обмежуються. В окремих випадках вступна ремарка може стосуватися й обставин відтворюваної в п'єсі сюжетної дії або характеристики персонажів, які беруть у ній участь. Сюжетна вступна ремарка виконує функції поінформування глядачів / читачів про: фабульно-конфліктний ракурс, у якому висвітлюватимуться події п'єси, міра реальності або умовності її фактологічної основи, у випадку інтертекстуального співвіднесення тексту п'єси з сюжетом твору, написаного іншим драматургом, – на деталі та обставини, що вказують на подібне співвіднесення.

Одним із найбільш часто використовуваних типів вступної ремарки слід вважати й ремарку, яку можна означити як декораційну, що містить авторські вказівки щодо предметного оформлення сценічної дії драматургічного твору.

5. Внутрішньосценічна або мізансценічна (співвіднесена з окремими частинами декупажної структуризації п'єси – діями, явами тощо) ремарка уміщує вказівки про місце, а інколи місце й час, у межах яких локалізовано сюжетний відрізок відповідної дії або яви твору, кількість уведених до сцени персонажів, їхнє просторове розміщення стосовно одне одного, рух сценою, фізичний або психологічний стан, особливості зовнішнього вигляду (деталі вбрання та портретної характеристики) тощо.

У творчій практиці окремих драматургів (Б. Шоу, О. Вайльда, Лесі Українки, В. Винниченка, М. Булгакова, Ф. Дюрренматта, Е. Йонеско та ін.) внутрішньосценічні ремарки набувають форми надзвичайно розлогого й деталізованого опису, який іноді перетворюється на своєрідні белетризовані вкраплення в драматургічний твір елементів епічної розповіді.

6. Заключна або постпозитивна (розміщена після фінальної сцени декупажу) ремарка вказує на завершення сюжетної дії драматургічного твору й, у окремих випадках, містить у собі авторські пояснення та узагальнення, що стосуються особливостей її сприйняття та розуміння глядачами або читачами.

7. Міжреплікові або інективні – це ремарки, що розміщені безпосередньо в межах діалогічно-монологічної частини тексту драматургічного твору й служать вказівкою на специфіку поведінкових станів персонажів у момент виголошення ними тих або тих реплік. Попри проблематичність розроблення більш або менш вичерпної моделі класифікації ремарок цього типу (з огляду на широкий спектр їх потенційних функціональних стратегій), вважаємо за можливе виокремлювати такі три основні типи міжреплікової внутрішньосценічної ремарки: 1) фізичні ремарки, що супроводжують текст діалогів дійових осіб твору, з різним ступенем деталізації фіксують алгоритм і динаміку їхніх поведінкових реакцій на репліки співрозмовників, містять вказівки на дії, вчинки, спосіб сценічного пересування персонажів, а також на їхні жести та міміку; 2) інтроспективні ремарки, що служать для позначення психологічних та

емоційних станів персонажа; 3) мовленнєві ремарки, що характеризують особливості мовленнєвого поведінкового портрету персонажа, пов'язані з тими або тими його голосовими модуляціями (інтонація, тембр, сила голосу, манера та темп мовлення, вказівка на синхронізацію вимови репліки кількома персонажами, мовленнєві реакції, співвіднесені з фізіологічними станами людини тощо). До мовленнєвих, на нашу думку, слід віднести й ремарки паузації, що сигналізують про тимчасове припинення сценічного мовлення, на кшталт, «пауза» або «мовчання», а також ремарки адресні, що вказують на особу адресата, до якого спрямована репліка персонажа.

8. Особливим типом сценічної ремарки є вказівка на оптичні й акустичні ефекти, що, за авторським задумом, супроводжують сюжетну дію вистави. Оптична ремарка, у відповідності до авторського задуму, коментує обставини освітлення театральної сцени. У роботі виокремлено два типи оптичної ремарки. Перший тип – це свого роду технічна оптична ремарка, яка містить прямі авторські вказівки на особливості використання освітлювальної техніки в тій або тій сцені його твору. Другий тип, який можна означати як пейзажно-інтер'єрний, передбачає не обумовлені технічними засобами сцени авторські вказівки на візуалізовані ефекти, що імітують природні оптичні явища, або на умови освітлення, що характеризують певний сценічно відтворюваний інтер'єр.

Акустична – це ремарка із вказівкою на звукові ефекти, які, за баченням автора, сценічно супроводжують розвиток сюжетної дії драматургічного твору. Застосовувані драматургами акустичні ремарки можуть бути розділені на три типи, внутрішньо диференційовані за ознакою вживаної в тексті драматургічного твору: природної акустики, що імітує звукову сферу природних явищ; технічної акустики, що відтворює звукове тло різноманітних технічних пристроїв і шумових ефектів, породжуваних діяльністю людини; а також музичного супроводу сценічної дії як специфічної форми вияву естетичних потреб людини.

9. Номінативна – це тип парасценічної ремарки, у якій тематизовано й наголошено на ті або ті елементи заголовкового комплексу драматургічного твору, зокрема, власне його заголовку та підзаголовку, вказівку на жанр і жанровий підзаголовок, епіграф та присвяту.

У заголовковій частині номінативної ремарки нами спостережено дві семантичні моделі його тематичного наголошення:

1. Заголовки, що містять метафоричні номінативні означення назви драматургічного твору: моралізаторську його сентенцію; метафоричне означення часу й місця дії; метафору, яка поєднує в собі багаторівневий номінативний семантичний компонент – номінатив, побудований на метафоричній антитезі.

2. Заголовки, які вбирають до себе пряму (неметафоричну) номінацію назви твору, що містить особистий або узагальнений номінатив із вказівкою на: національність; соціальний і професійний статус; родинні обставини; фізичний стан; авторську емоційну характеристику; предмет, процес або явище; часово-просторові обставини дії; сюжетну основу дії; назви з комбінованим семантичним номінативом.

У підзаголовковій частині номінативної ремарки, зазвичай, розміщена авторська жанрова ідентифікація твору. Водночас, у драматургічних текстах кінця XIX – початку XXI ст. семантика авторського підзаголовку доволі часто переадресовується на вказівку, яка локалізує заголовковий номінатив твору в тематичному контексті, що вказує на: сюжетні обставини сценічної дії; авторську емоційну характеристику; часово-просторові обставини; особливості персоносфери; мовленнєвий колорит тощо.

Жанрову компоненту номінативної ремарки в більшості випадків ідентифіковано в підзаголовку драматургічного твору, але в практиці кількасотрічної заголовкової номінації нами спостережено й непоодинокі факти внесення жанрових означень безпосередньо в заголовковий номінатив твору.

Семантика жанрового підзаголовку номінативної ремарки має дві моделі ґенологічної ідентифікації: класичну й посткласичну. Модифікаціями класичної моделі є: 1) ґенологічно нейтральна вказівка на родову належність і сценічну призначеність твору, зазвичай, вживанням терміну «п'єса»; 2) чітка вказівка або на власне жанр, або, найчастіше, на жанр і більш або менш деталізовану структуру його декупажу. У посткласичній моделі нами виокремлено такі чотири семантичні модифікації: 1) нечітка або неповна ґенологічна ідентифікація твору; 2) вказівка на жанр у контексті тематичної окресленості його дії або проблематики; 3) жанрова ідентифікація в контексті означення пафосу – емоційної тональності твору; 4) використання нетрадиційних жанрових означень твору (бесіда, дискусія, концерт тощо).

Епіграф у структурі номінативної ремарки найчастіше має форму афористичного, стислого вислову, локалізованого в межах літературної цитати, зміст якої служить символічним віддзеркаленням ідейно-художньої суті авторського творчого задуму. Сучасні драматурги часто використовують і нетрадиційні типи епіграфів, що, зокрема, виявляють себе у формі: збільшення кількості використовуваних у тексті драматургічного твору ремаркових епіграфів; модифікації номінативних означень; трансформації структурної позиції щодо тексту драматургічного твору; використання у якості епіграфів неавторизованих висловів.

Присвята як елемент номінативної ремарки виконує функцію адресації тексту драматургічного твору певній конкретно персоналізованій людській особі. Водночас, у творах драматургів ХХ – ХХІ ст. текст присвяти може бути адресовано й чітко неперсоналізованому людському суб'єкту або певній узагальненій людській спільноті, біблійним героям, фантастичним істотам тощо.

10. Декупажна – тип парасценічної ремарки, що містить авторський розподіл виокремлюваних у драматургічному творі сценічних композиційних сегментів сюжетної дії. Попри достатньо чітко усталені в процесі історичного розвитку театрального мистецтва моделі декупажного розподілу

тексту драматургічного твору, у практиці драматургів, починаючи з кінця XIX – початку XX ст. і надалі доволі часто застосовується нетрадиційний поділ його структурних сегментів на: дії, картини, яви; дії з подальшою нумерацією виокремлюваних у їхніх межах сценічних композиційних елементів; дії, сцени з подальшою нумерацією дрібніших сценічних сегментів; виключно на дії, без додаткової структурної сегментизації; лише на акти; номінізовані або ні картини; лише сцени; лише яви; цифрове (арабське або латинське) означення структурних сегментів декупажу драматургічного твору; цифрове й одночасно номінативне означення структурних сегментів декупажу тощо. З другої половини XX ст. доволі вживаними в театральній практиці стають неувичаєні – суто авторські моделі номінативних означень елементів композиційної структуризації тексту, зокрема, розподіл його сюжетної дії на: анти колапси й інверсії, розмови, розділи, спомини, пригоди, клаптики тощо.

11. Афішна – тип парасценічної ремарки, що містить перелік дійових осіб п'єси й більш або менш розгорнуту їхню авторську характеристику. Внутрішнє упорядкування дійових осіб у афішній ремарці традиційного типу найчастіше обумовлене їхнім поділом на головних, другорядних й епізодичних персонажів. Від епохи античності подібний розподіл загалом збігається з диференціацією дійових осіб за ознакою їхньої соціальної ієрархії. Афішна персоносфера драматургічного твору може також бути структурованою за ознаками наголошуваної автором родинної ієрархії персонажів, їхніми гендерними відмінностями, порядком їхньої появи на сцені тощо.

Для внутрішньої структуризації посттрадиційної афішної ремарки притаманні різноманітні авторські експерименти, спрямовані на деформацію або модифікацію узвичаєного типу класичної персоносфери. Це, зокрема: часткова номінація дійових осіб; їхня скорочена номінація; відсутність прямої іменної номінації; деперсоналізація персоносфери традиційного типу (руйнація ілюзії життєподібності сценічного образу персонажа);

використання метаперсонажних типів персоносфери з наголошенням на підкреслено театралізованому статусі дійових осіб твору; наративізація усталених типів персоносфери, зокрема, введення до її складу дійових осіб, уподібнених оповідачам епічного твору, і, відповідно, наділених функцією нарації.

12. Обрамлювальна – тип парасценічної ремарки, що виконує функцію рамкового коментування діалогічно-реплікової частини драматургічного твору, введенням до його тексту вступних або епілогових структурних сегментів, що містять авторські коментарі до змісту, умов сценічного втілення п'єси, бажаний для автора характер її естетичного сприйняття сценаристом-режисером, глядачем або читачем, передісторію або постісторію відображеної в п'єсі сюжетної дії тощо.

У дисертації виокремлено два типи обрамлювальної ремарки – приквел і сиквел. Приквел – вступний сценічний сегмент обрамлювальної ремарки, який, зазвичай, містить у собі відомості про історію написання твору, декларацію творчих намірів автора, коментарі щодо обставин сюжетної дії твору та специфіки сценічного втілення характерів його персонажів, відповідь театральним критикам та аргументи на користь бажаного для автора прихильного ставлення до п'єси з боку майбутніх її глядачів. У новітній театральній практиці цей тип ремарки часто набуває ознак своєрідної художньої гри автора з читачем (глядачем), наголошення на театральній умовності сюжетної дії, часткової або й повної деперсоналізації представлених у ній дійових осіб твору. Сиквел – епілоговий сценічний сегмент обрамлювальної ремарки, що переважно виконує функцію пояснення автором обставин творчого задуму твору, характеристики його дійових осіб, особливостей сценічного втілення тощо. В окремих випадках ремарковий сиквел виконує також функцію коментаря постісторії відтворених у п'єсі обставин сюжетної дії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова Е. К. Маркеры непонимания в авторских ремарках / Елена Константиновна Абрамова // Проблемы теории европейских языков. – Оренбург: Изд-во Оренбург. гос. пед. ун-та, 2005. – С. 100–108.
2. Авдеев А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытном строе / Арсений Дмитриевич Авдеев. – Л.–М.: Искусство, 1959 – 271 с.
3. Агеева Н. А. Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии: дисс... канд. филол. наук: 10.01.08 / Наталья Анатольевна Агеева. – Новосибирск, Новосибирский государственный педагогический институт, 2016. – 209 с.
4. Алексеев М. П. Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует» / Михаил Павлович Алексеев // Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно–исторические исследования. – Л.: Наука, 1984. – С. 221–252.
5. Альфьери В. Брутт второй [Электронный ресурс] / Виттори Альфьери – Режим доступа до ресурсу: // http://lib.ru/INOOLD/ALFERI/alfieri1_4.txt
6. Андреев М. Л. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X – XIII вв.) / Михаил Леонидович Андреев. – М.: Искусство, 1989. – 215 с.
7. Андреева С. А. Функции паузы в поэтике английской «новой драмы»: Дж. Б. Шоу и Дж. Голсуорси: дисс... канд. филол. наук: 10.01.03 / Софья Александровна Андреева. – Красноярск, Красноярский государственный педагогический институт, 2005. – 182 с.
8. Антипов Н. П. Эффект присутствия автора и отстранение в реалистической драме / Николай Петрович Антипов // Теория реализма в средней школе. Иркутск: Изд-во Иркутск. ун-та, 1987. – С. 34–48.
9. Антология современной британской драматургии – М.: Новое литературное обозрение, 2008 – 768 с.

10. Антология современной польской драматургии. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 772 с.
11. Антология современной французской драматургии. – Т. 1. – М.: Новое литературное обозрение, 2009 – 544 с.
12. Антология современной французской драматургии. – Т. 2. – М.: Новое литературное обозрение, 2011 – 560 с.
13. Ар'є П. Експеримент [Електронний ресурс] / Павло Ар'є. – Режим доступу до ресурсу: <http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/arie%20experiment.html>
14. Ар'є П. Кольори [Електронний ресурс] / Павло Ар'є. – Режим доступу до ресурсу: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/koljory-pavlo-are/>
15. Аржанова И. А. Взаимодействие авторской ремарки и речи персонажа в современном драматургическом тексте / Ирина Александровна Аржанова // Социально-гуманитарные исследования: Теорет. и практ. аспекты. – Саранск, 2001. – Вып. 2. – С. 119–122.
16. Багдасарян А. Г. Особенности языка ремарок в драмах А. П. Чехова / Ани Гегамовна Багдасарян // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XIV междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2012. – С. 46–51.
17. Багряна А. Є в ангелів – від лукавого [Електронний ресурс] / Анна Багряна. – Режим доступу до ресурсу: <http://kurbas.org.ua/dramlab/bagryana/angely.pdf>
18. Багряна А. Сум і пристрасть або Браво, пані Теліго! [Електронний ресурс] / Анна Багряна. – Режим доступу до ресурсу: <http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/bahrjana%20sum%20i%20prystrast.html>
19. Балашов П. С. Художественный мир Бернарда Шоу / Петр Степанович Балашов. – М.: Художественная литература, 1982. – 326 с.
20. Балягина И. Я. Об интерпретации обстановочной ремарки: (На материале пьес 20-х гг. XX в.) / Ирина Яковлевна Балягина // О, вы,

- которых ожидает Отечество. – Вып. 1. – Самара: Изд-во СГПУ, 1993. – С. 141–151.
- 21.Балягина И. Я. Драматургическая ремарка как тип текста (на материале русских пьес 1920-х гг.): автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.02.01 / Ирина Яковлевна Балягина. – Самара, 1993. – 16 с.
- 22.Балягина И. Я. Драматургическая ремарка как тип текста: (на материале русских пьес 1920-х гг.): дис... канд. Филол. наук / Ирина Яковлевна Балягина. – Самара, 1993. – 195 с.
- 23.Баранник Д. Х. Драматичний діалог. Питання мовної композиції / Дмитро Харитонович Баранник, Георгій Микитович Гай. – К.: Видавництво Київського університету, 1961. – 164 с.
- 24.Баранов К. Ф. К вопросу о вербализации паралингвистических элементов в тексте драматургического произведения / Константин Федорович Баранов // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 1999. – Вып. 2. – С. 115–117.
- 25.Баранова І. О. Драма-діалог Лесі Українки та діалогічна традиція в європейських літературах: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Інна Олександрівна Баранова. – Дніпропетровськ, ДНУ, 2011 – 21 с.
- 26.Барилли Г. Медовый месяц [Электронный ресурс] / Габриэль Барилли. – Режим доступа до ресурсу: // http://www.lib.ru/PXESY/BARILLI/barili.txt_with-big-pictures.html
- 27.Безруков В. А. Средства номинации измененных состояний сознания в драматургических ремарках (на материале английского языка): автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / Вадим Аркадьевич Безруков. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, 2007. – 16 с.
- 28.Беккет С. Все, что падает [Электронный ресурс] / Сэмюэль Беккет. – Режим доступа до ресурсу: // <http://lib.ru/PXESY/BEKETT/fall.txt>

29. Бен Г. Е. Ремарка / Георгий Евсеевич Бен // Краткая литературная энциклопедия. – В 9 томах. – Т.6. – М.: Сов. энциклопедия, 1971. – Стлб. 250.
30. Бентли Э. Жизнь драмы / Эрик Бентли // пер. с англ. В. Воронина; пред. И. В. Минакова. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 416 с.
31. Бердникова Л. П., Уманская М. Б. Прагматика авторских ремарок в тексте английской пьесы / Людмила Петровна Бердникова, Маргарита Борисовна Уманская // Вопросы романо-германской и русской филологии. Сборник научных статей. – Пятигорск: ПГЛУ, 2000. – С. 17–21.
32. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. / Петро Васильович Білоус. – К.: ВЦ «Академія», 2011. – 336 с.
33. Богданов В. В. Молчание как нулевой речевой акт и его роль в вербальной коммуникации / Владимир Владимирович Богданов // Языковое общение и его единицы. – Калинин: Изд-во КГУ, 1986. – С. 12–18.
34. Богуславский А. Ремарка / Александр Богуславский // Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – С. 320–321.
35. Болт Р. Человек для любой поры / Роберт Болт // Семь английских пьес. – М.: Искусство, 1968 – С. 265 – 379.
36. Бомарше П. Севільський цирюльник / П'єр Бомарше // Севільський цирюльник: комедії. – Харків: Факт, 2013. – С. 3–82.
37. Борботько Л. А. Авторский метатекст как ориентирующая система в коммуникативном пространстве театрального дискурса: дис... канд. филол. наук: 10.02.19 / Людмила Александровна Борботько. – М.: Московский городской педагогический университет, 2015. – 198 с.
38. Борботько Л. А. О корреляции терминов «ремарка», «дидаaskaлия», «сценическое указание» / Людмила Александровна Борботько // Язык, коммуникация, речевая культура: материалы междунар. науч. конф.,

- посвящ. юбилею Антоновой Л. Г. (17-19 дек. 2015 г.). – Ярославль, 2015. – С. 22–26.
- 39.Борисова М. Б., Гадышева О. В. Структура диалога драмы как проявление идиостиля писателя (сопоставительный аспект) / Мария Борисовна Борисова, Ольга Викторовна Гадышева // Предложение и слово: парадигматический, текстовый и коммуникативный аспекты. – Саратов, 2000. – С. 154 – 163.
- 40.Бортнік Ж. І. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Жанна Іванівна Бортнік. – Луцьк: Східноєвропейський національний університет, 2016. – 229 с.
- 41.Босович В. Хліб по воді [Електронний ресурс] / Василь Босович. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/bosovich%20hlib.html>
- 42.Бочавер С. Ю. Связность драматического текста и сценическая коммуникация (на материале русской и испанской драматургии конца XIX – начала XX вв.): дис... канд. филол. наук: 10.02.19 / Светлана Юрьевна Бочавер. – М.: Институт языкознания Российской академии наук, 2012 – 222 с.
- 43.Бочавер С. Ю. Синтаксис и семантика ремарки. О некоторых особенностях метаязыка театра / Светлана Юрьевна Бочавер // Под знаком «мета». Языки и метаязыки в пространстве культуры. – М., 2011. – С. 334–341.
- 44.Бояджиев Г. Н. Ремарка / Григорий Нерсесович Бояджиев // Литературная энциклопедия. – Т. 9. – М.: Советская энциклопедия, 1935. – С. 599–601.
- 45.Брама С. Свиняча печінка [Електронний ресурс] / Сашко Брама. – Режим доступу до ресурсу: <http://kurbas.org.ua/avanscena/debuttectes/brama.html>

- 46.Брехт Б. Кар'єра Уї, яку можна було спи нити / Бертольд Брехт. – К.: Дніпро, 1978. – 189 с.
- 47.Брехт Б. Про мистецтво театру / Бертольд Брехт / Пер. з нім. Чирков О. С. – К.: Мистецтво, 1977. – 366 с.
- 48.Брехт Б. Собрание сочинений в 5-ти т. – Т. 2 / Бертольд Брехт. – М.: Искусство, 1963. – 565 с.
- 49.Булгаков М. Собрание сочинений в 5-ти т. – Т. 3. – Пьесы / Михаил Булгаков. – М.: Художественная литература, 1992. – 703 с.
- 50.Ваганова Л. П. «Уходит; походка виноватая» (к вопросу о чеховских ремарках) / Лидия Петровна Ваганова // Творчество А. П. Чехова (Поэтика, истоки, влияние): Межвузовский сборник научных трудов. – Таганрог, 2000. – С. 196–201.
- 51.Ваганова Л. П. Своеобразие чеховской ремарки / Лидия Петровна Ваганова // XX Чеховские чтения: Материалы лингвистической секции. – Таганрог: ТГПИ, 20001. – С. 3–8.
- 52.Вакула М. Труп на кухні, або Вагітна Лола [Електронний ресурс] / Марія Вакула. – Режим доступу до ресурсу: // <http://kurbas.org.ua/avanscena/debuttectes/vakula.html>
- 53.Василенко И. В. Прагматические аспекты взаимодействия реплики и ремарки в тексте пьесы / Ирина Васильевна Василенко // Вестник Киевского университета. Романо-германская филология. – 1986. – Вып. 20. – С. 8–11.
- 54.Василенко І. В., Солощук Л. В. Прагматична сутність ремарки у драматичному творі / Ірина Василівна Василенко, Людмила Василівна Солощук // Вісник Київського університету. Історико-філологічні науки. – К., 1991. – Вип. 2. – С. 108–110.
- 55.Васильєв Є. М. Сучасна драматургія. Жанрові трансформації, модифікації, новації / Євген Михайлович Васильєв. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. – 532 с.

56. Введение в литературоведение: Учеб. для филол. спец. ун-тов / Геннадий Николаевич Пospelов и др.: Под ред. Г. Н. Пospelова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1988. – 528с.
57. Вербец А. Дорога из черного царства [Электронный ресурс] / Альберт Вербец. – Режим доступа до ресурсу: // <http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/verbets%20doroha.html>
58. Верещак Я. Чудо святого Миколая [Электронный ресурс] / Ярослав Верещак. – Режим доступа до ресурсу: // <http://www.kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/verschak%20chudo.html>
59. Винар С. Комунікативна роль ремарки в «драмі для читання» / Світлана Винар // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». – Серія: Філологічна. – 2015. – Вип. 54. – С. 155–157.
60. Винниченко В. Вибрані п'єси / Володимир Винниченко. – К.: Мистецтво, 1991 – 605 с.
61. Вишневський А. Різниця. Клаптикова порода / Артем Вишневський [Електронний ресурс] / Артем Вишневський – Режим доступа до ресурсу: // <http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/vyschnevsky%20poroda.html>
62. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія / Тетяна Вірченко. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 336 с.
63. Владимиров С. В. Действие в драме. 2-е изд., доп. / Сергей Владимирович Владимиров. – СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2007. – 192 с.
64. Возмищева Е. Функция ремарки в драматургии Василия Сигарева / Елена Возмищева // Уральский филологический вестник. – Екатеринбург, 2013. – №5 – С. 244–250.
65. Войтышко М. Семирамида [Электронный ресурс] / Мацей Войтышко. – Режим доступа до ресурсу: // <http://lib.ru/PXESY/WOJTYSHKO/med.txt>

66. Волошин Л. Ще одна притча про любов [Електронний ресурс] / Леся Волошин. – Режим доступу до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/voloshyn_manole.html
67. Волькенштейн В. Драматургия. Метод исследования драматических произведений / Владимир Волькенштейн. – М.: Федерация, 1929. – 272 с.
68. Вольская А. Б. Поэтика драматургии Льва Лунца: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.01 / Анна Борисовна Вольская. – Смоленск: Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, 2015 – 26 с.
69. Габдуллина А. Р. Отражение семиотических кодов театральной коммуникации в авторской ремарке: на примере американской драматургии первой половины XX века: автореф. дис... канд. филол. наук / Альфия Рафагатовна Габдуллина. – Уфа: Башкирский государственный университет, 2009. – 22 с.
70. Габдуллина А. Р. Отражение семиотических кодов театральной коммуникации в авторской ремарке: на примере американской драматургии первой половины XX века: дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / Альфия Рафагатовна Габдуллина. – Уфа: Башкирский государственный университет, 2009. – 210 с.
71. Ганошенко Ю. Функція ремарки в драмах В. Винниченка / Юрій Ганошенко // Вісник Запорізького державного університету. «Філологічні науки». – 2001. – № 2. – С. 26–32.
72. Голованева М. А. Коммуникативно-когнитивное пространство драмы (на материале русских пьес 1980-2000 годов): монография / Марина Анатольевна Голованева. – Астрахань: Астраханский государственный университет, Издательский дом «Астраханский университет», 2011. – 255 с.
73. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века: Монография. 2-е издание, дополненное и исправленное / Валентина

- Егоровна Головчинер. – Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2007 – 320 с.
74. Голубовский Б. Читайте ремарку! От информации – к образу / Борис Голубовский. – М.: ГИТИС, 2004. – 88 с.
75. Гончаров А. А. Мои театральные пристрастия / Андрей Александрович Гончаров. – М.: Искусство, 1997. – 334 с.
76. Гончарова-Грабовская С. Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века) / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская. – Минск: Изд-во Белорусского государственного университета, 2003. – 68 с.
77. Горелов О. Специфика ремарки в современной драме для чтения (И. А. Бродский «Мрамор», «Демократия!») / Олег Горелов // Филологические штудии: Сборник научных трудов. – Вып. 13. – Иваново, 2010. – С. 56–63.
78. Горюнова М. Функції діалогу й авторської ремарки в жанрі німецькомовної драми XX століття / Марина Горюнова // Дискурсознавство. Текстологія. Літературознавство. – 2013. – №19. – С. 140–143.
79. Гремина Е. Глаза дня [Электронный ресурс] / Елена Гремина. – Режим доступа до ресурсу: // http://www.theatre.ru/drama/gremina/glaza_dnya.html
80. Гремина Е. За зеркалом [Электронный ресурс] / Елена Гремина. – Режим доступа до ресурсу: // <http://www.theatre.ru/drama/gremina/zerkalo.html>
81. Гремина Е. Сахалинская жена [Электронный ресурс] / Елена Гремина. – Режим доступа до ресурсу: // <http://www.theatre.ru/drama/gremina/sahalin.html>
82. Грінченко Б. Серед Бурі / Борис Грінченко. – Твори у 2-х т. – Т. 2. – Повісті. Драматичні твори. – К.: Наукова думка, 1991. – 608 с.
83. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира

- Винниченка / Віктор Гуменюк. – Сімферополь: Сімферопольська міська друкарня, 2001. – 388 с.
- 84.Денисенко О. Оксана [Електронний ресурс] / Олександр Денисенко. – Режим доступу до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/denysenko_oksana.html
- 85.Деркач С. В., Лоенко Т. В. Авторские ремарки как метод исследования интонации / Светлана Валерьевна Деркач, Татьяна Васильевна Лоенко // Вестник Амурского государственного университета. Сер.: гуманитар. науки. – Благовещенск, 2004. – Вып. 26. – С. 71–72.
- 86.Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года: учебник для студентов театральных вузов / Алексей Карпович Дживелегов, Григорий Нерсесович Бояджиев. – М.: Российский университет театрального искусства. – ГИТИС, 2013. – 528 с.
- 87.Довгалецький М. Комічеське дійство / Митрофан Довгалецький // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 325–336.
- 88.Доманский Ю. В. Вариативность драматургии А. П. Чехова. Монография / Юрий Викторович Доманский. – Тверь: Лилия Принт, 2005. – 160 с.
- 89.Доманский Ю. В. Чеховская ремарка: драма или эпика? / Юрий Викторович Доманский // Драма и театр: Сб. науч. тр. Вып. IV. / Отв. ред. Н. И. Ищук-Фадеева. – Тверь, 2007. – С. 112–124.
- 90.Донскова О. А. Типы оценочной интродуктивной ремарки в структуре текста / Ольга Александровна Донскова // Textoобразующие свойства слова и предложения: Межвуз сб. науч. тр. – Грозный, 1982. – С. 42–47.
- 91.Драч О. Я прийшов... [Електронний ресурс] / Олег Драч. – Режим доступу до ресурсу: // <http://kurbas.org.ua/avanscena/debuttectes/drach.html>

92. Дюрренматт Ф. Собрание сочинений в 5-ти т. / Фридрих Дюрренматт. – Т.4. – Пьесы и радиопьесы. – Харьков: Фолио; Москва: АО: Издательская группа «Прогресс», 1998. – 496 с.
93. Дюрренматт Ф. Собрание сочинений в 5-ти т. / Фридрих Дюрренматт. – Т.5. – Пьесы и радиопьесы. – Харьков: Фолио; Москва: АО: Издательская группа «Прогресс», 1998. – 544 с.
94. Едошина И. А. Ремарка как способ актуализации драматической коллизии и драматического конфликта в «поздних» пьесах А. Н. Островского / Ирина Анатольевна Едошина // Щелыковские чтения 2007: А. Н. Островский в контексте мировой культуры: Сб. ст. – Кострома, 2008. – С. 46–68.
95. Емельянова О. Н. О ремарках в толковых словарях / Олеся Николаевна Емельянова // Русская речь. – 2004. – №24. – С. 74–75.
96. Еременко Е. И. Реализация категории образа автора в драматических произведениях Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / Елена Игоревна Еременко. – Санкт-Петербург, 1998. – 21 с.
97. Жироду Ж. Ундина [Электронный ресурс] / Жан Жироду. – Режим доступа до ресурсу: // http://www.lib.ru/INOOLD/ZHIRODU/zhirodu1_1.txt
98. Жуйкова П. С. Структура и прагматика авторских ремарок в драматургических произведениях / Полина Сергеевна Жуйкова // Романо-германская филология. – Саратов, 2005. – Вып. 5. – С. 273–280.
99. Журчева О. В. Автор в драме. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века / Ольга Валентиновна Журчева. – М.: Издательство СГПУ, 2007. – 418 с.
100. Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учеб. пособие / Ольга Валентиновна Журчева. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.

101. Задорнова В., Чаковская М. Аксиология авторских ремарок в драматическом произведении / Валентина Задорнова, Мария Чаковская // Теория и практика изучения современного английского языка / Под ред. О. В. Александровой, С. Г. Тер-Минасовой. – М.: Изд-во МГУ, 1985. – С. 153–167.
102. Зайцева И. П. Ремарка в современной драматургии: структура и функции / Ирина Павловна Зайцева // Критика. Драматургия. Театр. Из докладов, представленных на VII Чтениях молодых ученых памяти Л. Я Лившица. – Харьков, 1999. – С. 63–75.
103. Зайцева И. П. Своеобразие композиции и функции ремарочного пласта в современной драматургии / Ирина Павловна Зайцева // Актуальные проблемы современного языкознания и методики преподавания языка. – Елец: Изд-во Елецк. гос. ун-та им. И. А. Бунина, 2004. – С. 237–243.
104. Зайцева И. П. Современная драматургическая речь: структура, семантика, стилистика: автореф. дис... докт. филол. наук: 10.02.01 / Ирина Павловна Зайцева. – М., 2002 – 31 с.
105. Закареишвили М. К. Семантика и форма сценической ремарки во французской пьесе: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.05 / Магули Кирилловна Закареишвили. – Тбилиси: Тбилисский государственный педагогический институт иностранных языков им. И. Чавчавадзе, 1990. – 21 с.
106. Зверева Н., Ливнев Д. Словарь театральных терминов. Создание актерского искусства / Наталья Зверева, Давид Ливнев. – М.: ГИТИС, 2007. – 105 с.
107. Зорин А. «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина в версии театра АТХ: гиперремарка в постмодернисткой интерпретации классики / Андрей Зорин // Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве российской провинции: история и современность: сборник статей участников международной научной

- конференции (Саратов, 9–11 октября, 2008г.) / отв. ред. И. Ю. Иванюшина. – Саратов: Издательский центр «Наука», 2008. – С. 354–364.
108. Зорин А. Минимализм ремарки в «Игроках» Гоголя / Артем Зорин // Филологические штудии: Сборник научных трудов. – Вып. 14. – Иваново, 2011. – С. 66–68.
 109. Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII – XIX веков: автореф... дис. доктора филол. наук: 10.01.01 / Артем Николаевич Зорин. – Саратов: Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского, 2010. – 31 с.
 110. Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII – XIX веков: дис... доктора филол. наук: 10.01.01 / Артем Николаевич Зорин. – Саратов: Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского, 2010. – 369 с.
 111. Зубко О. Земляничка в стране Кисельных вулканов [Электронный ресурс] / Олег Зубко. – Режим доступа до ресурсу: // http://lit.lib.ru/z/zubko_oleg_nikolaewich/text_0012.shtml
 112. Ибсен Г. Собрание сочинений в 4-х т. – Т.1. / Генрик Ибсен. – М.: Искусство, 1956. – 731 с.
 113. Ибсен Г. Собрание сочинений в 4-х т. – Т.3. / Генрик Ибсен. – М.: Искусство, 1957. – 856 с.
 114. Ибсен Г. Дикая утка / Генрик Ибсен // Драмы. Стихотворения. – М.: Художественная литература, 1972. – С. 461–550.
 115. Иванова Т. Г. Ремарка как средство передачи авторского замысла / Татьяна Геннадьевна Иванова // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Аспирантские тетради. – СПб., 2007 – № 8 (27). – С. 45–49.
 116. Ивлева Т. Г. «Марина вяжет чулок», «Телегин играет на гитаре» (О смыслообразующей роли ремарки в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня») / Татьяна Геннадьевна Ивлева // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе. – Тверь, 1995. – С.124–125.

117. Ивлева Т. Г. Автор в драматургии А. П. Чехова / Татьяна Геннадьевна Ивлева. – Тверь: Тверской гос. университет, 2001. – 131 с.
118. Ивлева Т. Г. Звуковая ремарка в драматургии А. П. Чехова: (К проблеме автора, слова в драме) / Татьяна Геннадьевна Ивлева // Художественный текст и культура. – Владимир, 1997. – С. 67–68.
119. Ивлева Т. Г. Особенности функционирования чеховской ремарки / Татьяна Геннадьевна Ивлева // Чеховские чтения. Тверь: Тверской гос. университет, 1999. – С. 130–135.
120. Ивлева Т. Г. Ремарка, предваряющая действие, в комедии А. П. Чехова «Вишневый сад» / Татьяна Геннадьевна Ивлева // Материалы Второй конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». – Тверь: Тверской гос. университет, 1998. – С. 66–68.
121. Илинский В. Неслучайный разговор случайных людей [Электронный ресурс] / Вадим Илинский. – Режим доступа до ресурсу: // <http://www.lik-bez.ru/texts/drama/drama1/article91>
122. Ильичева Л. В. Стилистические особенности лексики авторских ремарок в кинопрозе / Людмила Валерьевна Ильичева // Актуальные проблемы лингвистики и лингводидактики. – Тюмень, 1997. – С. 31–33.
123. Ищук-Фадеева Н. И. Жанры русской драмы / Нина Ивановна Ищук-Фадеева. – Тверь: Тверской гос. университет, 2003. – 81 с.
124. Ищук-Фадеева Н. И. Новаторство драматургии Чехова / Нина Ивановна Ищук-Фадеева. – Тверь: Тверской гос. университет, 1990. – 84 с.
125. Ищук-Фадеева Н. И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы / Нина Ивановна Ищук-Фадеева // Драма и театр. Вып. 2. – Тверь: Тверской гос. университет, 2001. – С. 5–16.
126. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури / Василь Петрович Іванишин. – К.: Академія, 2010 – 253 с.
127. Кабыкина Ю. В. Рамочный текст в драматическом произведении (А. Н. Островский и А. П. Чехов): автореф. дис... канд. филол. наук:

- 10.01.08 / Юлия Владимировна Кабыкина. – М: Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2009. – 22 с.
128. Кабыкина Ю. В. Рамочный текст в драматическом произведении (А. Н. Островский и А. П. Чехов): дис... канд. филол. наук: 10.01.08 / Юлия Владимировна Кабыкина. – М: Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2009. – 200 с.
129. Каграманян К. Textoобразующая роль ремарки в драматургическом дискурсе на примере произведения Д. Б. Шоу / Карина Каграманян // Филологические науки. – 2014. – №3 – С.48–52.
130. Казанцев А. Кремль, иди ко мне! [Электронный ресурс] / Алексей Казанцев. – Режим доступа до ресурсу: // http://www.theatre.ru/drama/kazancev/kreml_1.html
131. Кали С. М. Прагматическая роль кинетических ремарок в драматургическом произведении (на материале пьесы Б. Шоу «Профессия Миссис Уоррен») / Светлана Михайловна Кали // Вестник Павлодарского ун-та. Гуманитарные науки. – Павлодар: ПГУ, 2006. – № 1. – С. 155–162.
132. Калмыкова В. Ремарка / Вера Калмыкова // Литературный словарь. – М: ЛУЧ, 2007 – С. 202–204.
133. Кальдерон П. Драмы. Книга первая / Педро Кальдерон. – М.: Наука, 1989. – 864 с.
134. Кауфман М. Грубая непристойность: три испытания Оскара Уайльда [Электронный ресурс] / Мойзес Кауфман. – Режим доступа до ресурсу: // http://lit.lib.ru/h/hodosh_i/text_0010.shtml
135. Ким Чжи Хан. Ремарки в пьесах М.А. Булгакова «Дни Турбиных» и «Бег» / Чжи Хан Ким // Русская речь. – 2004. – № 1. – С. 28–33.
136. Клековкін О. Ремарка / Олександр Клековкін // Лексикон. – Ін-т проблем сучас. мистецтва НАН України. – К.: Фенікс, 2012. – С. 428–429.

137. Клименко О. Двоє обабіч «Мерседесу» [Електронний ресурс] / Олена Клименко. – Режим доступу до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/klymenko_mers.html
138. Клименко О. Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні [Електронний ресурс] / Олена Клименко. – Режим доступу до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/klymenko_svitu.html
139. Книгин И. А. Словарь литературоведческих терминов / Игорь Анатольевич Книгин. – Саратов: Лицей, 2006. – 272 с.
140. Ковалева П. И. Ремарка как жанромаркирующий элемент советской радиодрамы / Полина Игоревна Ковалева // Пушкинские чтения – 2014. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XIX междунар. науч. конф.; под общ. ред. В. Н. Скворцова; отв. ред. Т. В. Мальцева. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2014. – С. 203–209.
141. Ковалик Н. Тріумфальна жінка [Електронний ресурс] / Надія Ковалик. – Режим доступу до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/kovalyk_triumhpalna.html
142. Козаков М. М. Фрагменты / Михаил Михайлович Козаков. – М.: Искусство, 1989. – 351 с.
143. Козлов Р. А. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація: монографія / Роман Анатолійович Козлов. – ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 352 с.
144. Колесова И. В. Ремарка в английской драме «новой волны» как средство характеристики жизни героев / Ирина Викторовна Колесова // Гуманитарные исследования. Журнал фундаментальных и прикладных исследований. – 2007. – №4 (24). – С. 32–37.
145. Коляда Н. Мы едем, едем, едем в далекие края... [Електронний ресурс] / Николай Коляда. – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.theatre.ru/drama/koljada/edem.html>

146. Коляда Н. Попугай и веники [Электронный ресурс] / Николай Коляда. – Режим доступа до ресурсу: // <http://www.theatre.ru/drama/koljada/popugaj.html>
147. Комарова В. И. Обстановочная ремарка / Валентина Ильинична Комарова // Русская речь. – 1976. – № 2. – С. 39–45.
148. Комарова В. И. Принципы и содержание лингвистического анализа обстановочной ремарки как компонента драматического произведения: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.01 / Валентина Ильинична Комарова. – М.: Московский областной институт имени Н. К. Крупской. – 1973. – 24 с.
149. Конгрив У. Комедии / Уильям Конгрив. – М.: Наука, 1977 – 359 с.
150. Копенкина У. А. Проблема автора в драматургических текстах Н. В. Гоголя: дис... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ульяна Алексеевна Копенкина. – Саратов: Институт филологии и журналистики Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского, 2011. – 140 с.
151. Коржова И. Н. Драматургия В. В. Набокова в контексте театральных исканий Серебряного века: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.01 / Инесса Николаевна Коржова – М.: Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2010. – 23 с.
152. Корольова В. В. Авторська ремарка як компонент мовного простору сучасної української драми / Валерія Володимирівна Корольова // Філологічні студії – 2014. – Вип. 11. – С. 232–239.
153. Кочерга І. Драматичні твори / Іван Кочерга. – К.: Наукова думка, 1989. – 736 с.
154. Кошій Ю. Особливості відтворення ремарок соціальної драми Ф. Г. Лорки «Криваве весілля» в українському перекладі / Юлія Кошій // Мовні і концептуальні країни світу. – 2012. – С. 341–347.
155. Краснобаева О. Интертекстуальная парадигма пьесы Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» / Оксана

- Краснобаева // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – 2015. – Вип. 3(82). – С. 61 – 71.
156. Кржижановский С. Театральная ремарка (фрагмент) / Сигизмунд Кржижановский // Кржижановский С. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. – Собр. соч. В 4 т. / Сост. и комм. В. Перельмутера. – СПб.: Симпозиум, 2006. – Т. 4. – С. 89 –110.
 157. Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи / Эдвард Гордон Крэг. – М.: Искусство, 1988. – 397 с.
 158. Кубрякова Е. Драматические произведения как особый объект дискурсивного анализа (к постановке проблемы) / Елена Кубрякова // Известия РАН. СЛЯ. – 2008. – № 4. – С. 3–10.
 159. Кузнецов С. Н. О функциях ремарки в чеховской драме / Сергей Николаевич Кузнецов // Русская литература. – 1985. – № 1. – С. 140–155.
 160. Кукуева Г. В. Авторская ремарка как средство выражения авторской стратегии в диалоге с читателем: (на материале рассказа В. М. Шукшина «Беседы при ясной луне») / Галина Васильевна Кукуева // Текст: структура и функционирование. – Барнаул, 2001. – Вып. 5. – С. 67–72.
 161. Куліш М. Твори. В 2-х т. / Микола Куліш. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1. П'єси / Упоряд., підгот. текстів, вст. стаття та коментар Л. С. Танюка. – 509 с.
 162. Куліш М. Твори. В 2-х т. / Микола Куліш. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Упоряд., підгот. текстів, вст. стаття та коментар Л. С. Танюка. – 877 с.
 163. Курашкина Т. Н. Метакоммуникативные высказывания с глаголами речи в авторских ремарках, сопровождающих речевой акт «спрашивание» / Татьяна Николаевна Курашкина // Актуальные проблемы современной науки. – М., 2002. – № 3. – С. 174 – 177.

164. Лазарева Е. Ю. Роль ремарки в драматургии Н. Коляды (на примере пьесы «Черепаша Маня») / Елена Юрьевна Лазарева // Сборник статей студентов и аспирантов по материалам научной конференции Всероссийского форму молодых ученых-филологов «Родная речь – Отечеству основа». – 18-21 октября 2006 г. – М., 2006. – С. 59–63.
165. Левина И. Н. Язык и функции чеховской ремарки / Ирина Николаевна Левина // Языковая личность: проблема выбора и интерпретации знака в тексте. – Новосибирск, 1994. – С. 96–104.
166. Лелюх С. Біла-біла-біла казка [Електронний ресурс] / Світлана Лелюх. – Режим доступу до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/leliuh_bila.html
167. Лелюх С. Лебединий клич [Електронний ресурс] / Світлана Лелюх. – Режим доступу до ресурсу:// http://www.kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/leliuh_lebedinyi.html
168. Лессінг Г.-Е. Мінна фон Барнгельм. Емілія Галотті. Лаокоон / Готгольд-Ефраїм Лессінг. – К.: Дніпро, 1976. – 334 с.
169. Лимановская И. Б. Динамика авторских ремарок в англоязычной драме XVI – XXI веков: дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / Ирина Борисовна Лимановская. – Самара: Самарский государственный университет, 2011. – 160 с.
170. Лимановская И. Б. Статус и роль авторских ремарок в дискурсе англоязычной драмы (на материале англоязычной драмы XVI – XVIII веков) / Ирина Борисовна Лимановская // Вестник СамГУ. – 2008. – № 1. – С. 371–376.
171. Лисовская И. Наваждение [Електронний ресурс] / Ирина Лисовская. – Режим доступу до ресурсу: // http://lib.ru/NEWPROZA/LISOWSKAYA_I/p_nawazhdenie.txt
172. Листов В. С., Тархова Н. А. К истории ремарки «Народ безмолвствует» в «Борисе Годунове» / Владимир Семенович Листов,

- Надежда Александровна Тархова // Временник Пушкинской комиссии, 1979. – Л.: Наука. Ленингр. Отд-ние, 1982. – С. 96–102.
173. Лисюк В. Давид [Электронный ресурс] / Віктор Лисюк. – Режим доступу до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/lysjuk_davyd.html
174. Лиховедова Л. Ремарки места и времени в пьесах А. П. Чехова / Людмила Лиховедова // Проблемы языка и стиля А. П. Чехова: сб. науч. статей – Ростов н/Д.: Изд-во Ростовского университета, 1983. – С. 38–47.
175. Лихоманова Н. Ремарка / Наталя Лихоманова // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 473–474.
176. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [Ю. І. Ковалів (авт.-уклад.)]. – К.: Видавничий центр «Академія», 2007. – Т. 2: Маадай-Кара – Я (я-форма). – 624 с.
177. Лопе де Вега. Овеча криниця. Собака на сіні / Лопе де Вега. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1962 – 360 с.
178. Лорд Дансени. Блισταющие врата [Электронный ресурс] / Лорд Дансени. – Режим доступу до ресурсу: // http://lib.ru/PXESY/DANCENY/Gate.txt_with-big-pictures.html
179. Лорд Дансени. Потерянная шелковая шляпа [Электронный ресурс] / Лорд Дансени. – Режим доступу до ресурсу: // <http://lib.ru/PXESY/DANCENY/LSHat.txt>
180. Львова Ю. А. Ремарка в драматическом тексте как предмет понимания / Юлия Анатольевна Львова // Понимание как усмотрение и построение смыслов: Сб. науч. тр. – Тверь: Тверской государственный университет, 1996. – Ч. 1. – С. 59–64.
181. Львова Ю. А. Функции дидактики в освоении содержательности драматургического текста: дис... канд. филол. наук: 10.02.19 – Тверь: Тверской государственный университет, 2006. – 136 с.

182. Малютіна Н. П. Белетризація ремарки в українській одноактній п'єсі кінця XIX – початку XX століття / Наталя Павлівна Малютіна // Діалог: медіа-студії: зб. наук. пр. – Одеса, 2005. – Вип. 3. – С. 173–180.
183. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки / Наталя Павлівна Малютіна. – Одеса: Астропринт, 2006. – 350 с.
184. Марбер П. Ближе [Електронний ресурс] / Патрик Марбер. – Режим доступу до ресурсу: // http://lib.ru/PXESY/MARBER_P/blizhe.txt
185. Мармазова Л. Своєрідність ремарки в постмодерністській інтелектуальній драмі Т. Стоппарда / Людмила Мармазова // Вісник Львівського університету. Серія «Іноземні мови». – Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка, 2011. – Вип. 18. – С. 196–202.
186. Марон А. Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды / Анна Марон. – Rzeszow, 2016. – 301 с.
187. Масленников С. Функции ремарок в исторической хронике А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» / Семен Масленников // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2015. – №6. – С. 141–143.
188. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы / Всеволод Эмильевич Мейерхольд. – Том 1. 1891–1917. – М.: Искусство, 1968. – 792 с.
189. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 2. / Всеволод Эмильевич Мейерхольд. – М.: ОГИ, 2001. – 280 с.
190. Мейнерте С. Я. Паралингвистические и коммуникативные особенности сценической речи: автореф... дис. канд. филол. наук: 10.02.19 / Сармите Яновна Мейнерте. – М., 1986. – 22 с.
191. Мелешкова О. А. Театральность в русской прозе второй половины XIX века (И. С. Тургенев, М. Е. Салтыков-Щедрин, П. Д. Боборыкин): дис... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга

- Александровна Мелешкова. – Коломна: Коломенский государственный педагогический институт, 2005. – 127 с.
192. Мельничук Б. Актор і блазні [Електронний ресурс] / Богдан Мельничук. – Режим доступу до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/melnychuk_actor.html
 193. Метерлінк М. Блакитний птах / Моріс Метерлінк. – Тернопіль: Богдан, 2011. – 120 с.
 194. Миколайчук-Низовець Олег. Алхімія Карла XII, короля Швеції [Електронний ресурс] / Олег Миколайчук-Низовець. – Режим доступу до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/mykolajchuk_karl.html
 195. Миллер А. Смерть коммивояжера [Електронний ресурс] / Артур Миллер. – Режим доступу до ресурсу: // <http://lib.ru/PXESY/MILLER/commy.txt>
 196. Милых М. Ремарки в пьесах А. П. Чехова. (Грамматические особенности и стилистическая особенность) / Михаил Милых // Статьи о Чехове. – Ростов-на-Дону, 1972. – С. 71–80.
 197. Милых М. Чеховские ремарки / Михаил Милых // Русская речь. – 1972. – № 4. – С. 36–48.
 198. Мильчин А. Э. Издательский словарь-справочник: [Электронное издание] / Аркадий Эммануилович Мильчин. – М.: ОЛМА-Пресс, 2006. – 558 с.
 199. Мильян Хуан Хосе Алонсо. Цианистый калий... с молоком или без? [Електронний ресурс] / Хуан Хосе Алонсо Мильян. – Режим доступу до ресурсу: // http://lib.ru/PXESY/MILIAN/cianid.txt_with-big-pictures.html
 200. Моклиця М. В. Вступ до літературознавства: навчальний посібник для студентів ВНЗ / Марія Василівна Моклиця. – М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки. – Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. – 468 с.

201. Молчанова С. В. Ремарки в пьесах М. А. Булгакова «Дни Турбиных» и «Бег» / Светлана Владимировна Молчанова // Русская речь. – 2004. – №1. – С. 28–32.
202. Мольер. Полное собрание сочинений. В 3-х т. – Т.1. / Мольер. – М.: Искусство, 1985. – 670 с.
203. Мороз Л. З. Сто рівноцінних правд: Парадокси драматургії В. Винниченка / Лариса Захарівна Мороз. – К.: ВІКОЛ, 1994. – 208 с.
204. Москвичёва Г. В. Ремарка в сюжетно-композиционной системе русской трагедии XVIII века / Глафира Васильевна Москвичёва // Вопросы сюжета и композиции: Межвуз. сб. науч. тр. – Горький: Изд. Горьковск. ун-та, 1987. – С. 39–49.
205. Мрожек С. Вдовы [Электронный ресурс] / Славомир Мрожек. – Режим доступу до ресурсу: // http://lib.ru/PXESY/MROZHEK/Mroz_Wdowy.txt
206. Мрожек С. Любовь в Крыму [Электронный ресурс] / Славомир Мрожек. – Режим доступу до ресурсу: // http://lib.ru/PXESY/MROZHEK/Mroz_Krym.txt
207. Мрожек С. Портрет [Электронный ресурс] / Славомир Мрожек. – Режим доступу до ресурсу: // http://lib.ru/PXESY/MROZHEK/Mroz_Portret.txt
208. Наумова О. С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца): автореф... дис. канд филол. наук: 10.01.01 / Ольга Сергеевна Наумова. – Самара: ГОУ ВПО «Поволжская государственная социально-гуманитарная академия», 2009 – 19 с.
209. Невінчана Н. Питання теорії літератури / Наталія Невінчана // Українська мова та література. – 2003 – липень (№25/28) – 96 с.
210. Неждана Неда. Той, що відчиняє двері [Електронний ресурс] / Неждана Неда. – Режим доступу до ресурсу: // <http://kurbas.org.ua/dramlab/neda/toischovidchyniaie.pdf>

211. Неждана Неда. І все-таки я тебе зраджу // Таїна Буття. Біографічна драма. Антологія. – К.: Світ знань, 2015. – 304 с.
212. Неждана Неда. Самогубство самоти [Електронний ресурс] / Неждана Неда. – Режим доступу до ресурсу: // <http://kurbas.org.ua/dramlab/neda/samogubstvo.pdf>
213. Некрасова И. Религиозная драма и спектакль XVI – XVII веков / Инна Некрасова – СПб.: Гиперион, 2013. – 365 с.
214. Немченко Г. Жанрова специфіка драматургії І. Нечуй-Левицького / Галина Немченко // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія: зб. наук. праць. – Черкаси, 2014. – С.104–113.
215. Нестайко В. Таємниця країни сонячних зайчиків [Електронний ресурс] / Всеволод Нестайко. – Режим доступу до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/nestaiko_taemnitsy.html
216. Нечуй-Левицький І. Твори в 10-ти т. – Т.9. / Іван Нечуй-Левицький. – К.: Наукова думка, 1967. – 473 с.
217. Николина Н. А. А. С. Пушкин и поэтика ремарок в русской драматургии XIX – XX веков / Наталья Анатольевна Николина // Пушкин и поэтический язык XX века: Сб. ст., посвященный 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина. – М.: Наука, 1999.
218. Николина Н. А. Семантика и прагматика форм времени в авторских ремарках / Наталья Анатольевна Николина // Семантика и прагматика языковых единиц. – Калуга: ГПУ им. К. Э. Циолковского, 2004. – С. 52–63.
219. Николина Н. А. Филологический анализ текста / Наталья Анатольевна Николина. – М.: ИЦ Академия, 2003. – 256 с.
220. Николина Н. А. Ремарка в трагедиях И. Анненского / Наталья Анатольевна Николина // Русский язык в школе. – 2009. – №9. – С. 51–55.
221. Новоставская Н. Семантические особенности модальных функций ремарок в языке драматургии / Наталия Новоставская //

- Семантические основы языковых реализаций. – Краснодар, 1995. – С. 101–106.
222. Носов С. О. Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.08 / Степан Олегович Носов. – Тверь: ГОУ ВПО «Тверской государственный университет», 2010. – 18 с.
223. Олесь О. Твори: в 2-х т. – Т.2. / Олександр Олесь. – К.: Дніпро, 683 с.
224. О'Нил Ю. Пьесы в 2-х т. – Т.1. / Юджин О'Нил. – М.: Искусство, 1971. – 464 с.
225. Паві П. Словник театру / Патріс Паві. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.
226. Павлов А. Номинация / Александр Павлов // Современная драматургия. – 2012. – №1. – С. 199–202.
227. Павловская Н. Авторская ремарка в составе конструкции с прямой речью как база формирования вводного компонента высказывания / Наталия Павловская // Вестник Беларусского государственного университетата им. В. И. Ленина. – Сер. 4. Филология, журналистика, педагогика, психология. – Минск, 1988. – №3. – С. 41–45.
228. Павлюк Н. Функції наратора та ремарки в «Патетичній сонаті» Миколи Куліша / Ніна Павлюк // Мандрівець. – 2012. – №5. – С. 62–64.
229. Паскар Ю. «YQ» (Увай Кью) [Електронний ресурс] / Юрій Паскар. – Режим доступу до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/paskar_YQ.html
230. Паскар Ю. Людина [Електронний ресурс] / Юрій Паскар. – Режим доступу до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/paskar_liudyna.html

231. Паскар Ю. Повернення, або Баскетбол на двох [Електронний ресурс] / Юрій Паскар. – Режим доступу до ресурсу: // http://www.kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/paskar_povernennia.html
232. Пахаренко В. І. Основи теорії літератури / Василь Іванович Пахаренко. – К.: Генеза, 2009. – 296 с.
233. Пеньковский А. Б., Шварцкопф Б. С. Типы и терминология ремарок / Александр Борисович Пеньковский, Борис Самойлович Шварцкопф // Культура речи на сцене и на экране. – М.: Наука, 1986. – С. 150–170.
234. Петрова Н. Вводные авторские ремарки: у истоков становления канона (на материале английской драмы) / Наталия Петрова // Вестник МГОУ. – Серия: Лингвистика. – 2009. – № 4. – С. 17–21.
235. Петрова Н. Сценические ремарки как маркеры идиостиля автора / Наталия Петрова // Вестник МГПУ. – 2011. – №2(8). – С. 16–24.
236. Петруничева Н. О соотношении характера реплик диалога и семантики глаголов речи в авторской ремарке: (к проблеме текстообразующих потенций глагола) / Наталия Петруничева // Функции языковых единиц в тексте. – Куйбышев, 1986. – С. 58–62.
237. Пляшкунова А. Классификация драматургических ремарок до и после работы А. Б. Пеньковского и Б. С. Шварцкопфа / Анастасия Пляшкунова // Язык и мы. Мы и язык: Сборник статей памяти Б.С. Шварцкопфа. – М.: РГГУ, 2006. – С. 494–505.
238. Погребінська О. Осінні квіти [Електронний ресурс] / Олександра Погребінська. – Режим доступу до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/pogrebinska_osinni.html
239. Позднякова Е. А. Ремарка в пьесах А. П. Чехова / Елена Александровна Позднякова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова – 2013. – №2. – С. 93–96.
240. Покровская Е. А. Эллипсис авторской ремарки при прямой речи как экспрессивное средство современной художественной прозы /

- Елена Александровна Покровская // Проблемы экспрессивной стилистики. – Ростов-на-Дону, 1992. – Вып. 2. – С. 115–123.
241. Поліщук К. М. Поетика І. Тобілевича (Карпенка-Карого): системний аналіз: автореф... дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Кирило Миколайович Поліщук. – Бердянськ: Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, 2016 – 19 с.
242. Поліщук К. М. Поетика І. Тобілевича (Карпенка-Карого): системний аналіз: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Кирило Миколайович Поліщук. – Бердянськ: Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, 2016 – 205 с.
243. Польщикова Л. Ремарка / Людмила Польщикова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С.206.
244. Понизов В. Бежать из Эльсинора [Электронный ресурс] / Виктор Понизов. – Режим доступа до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/ponizov_run_from.html
245. Понизов В. Пес господень [Электронный ресурс] / Виктор Понизов. – Режим доступа до ресурсу: // <http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/ponizov%20pes.html>
246. Понизов В. Цеппелин цвета мечты [Электронный ресурс] / Виктор Понизов. – Режим доступа до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/ponizov_zeppelin.html
247. Понизов В. Он, она, палач, собака [Электронный ресурс] / Виктор Понизов. – Режим доступа до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/ponisov_vin.html
248. Пospelов Г. Н. Теория литературы: Учебник для ун-тов / Геннадий Николаевич Пospelов. – М.: Высшая школа, 1978. – 351 с.
249. Прухневский М. Люцина и ее дети / Марек Прухневский // Антология современной польской драматургии. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 463–508.

250. Птушкина Н. Овечка [Электронный ресурс] / Надежда Птушкина.
– Режим доступа до ресурсу: // http://www.theatre.ru/drama/ptushkina/ovechka_1.html
251. Пузанова Т. Влияние авторских ремарок на просодическую организацию драматургического текста / Татьяна Пузанова // Филологические заметки. – Межвуз. сб. науч. тр.: Саранск: Изд-во МГПИ, 1999. – С. 86–91.
252. Радзинский Э. Последняя ночь последнего Царя [Электронный ресурс] / Эдвард Радзинский. – Режим доступа до ресурсу: // <http://lib.ru/PXESY/RADZINSKIJ/posl.txt>
253. Разумовская И. Смыслообразующая роль ремарки в неклассической драме / Ирина Разумовская // Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков. – Вып. 1-2. – Кемерово, 2011. – С. 40–53.
254. Реформатский А. А. Техническая редакция книги: теория и методика работы / Александр Александрович Реформатский; под ред. Д. Л. Вейса. – М.: Гизлегпром, 1933 – 414 с.
255. Речка А. М. Жанрова специфіка «драми для читання»: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Анастасія Миколаївна Речка. – НАН України; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2002. – 172 с.
256. Речка А. Художні функції ремарки в «драмі для читання» / Анастасія Речка // Слово і час. – 2000. – № 11. – С. 48–52.
257. Ростан Э. Романтики [Электронный ресурс] / Эдмон Ростан. – Режим доступа до ресурсу: // http://www.lib.ru/INOOLD/ROSTAN/rostan1_1.txt
258. Садур Н. Доктор Сада [Электронный ресурс] / Нина Садур. – Режим доступа до ресурсу: // http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0160.shtml
259. Садур Н. Летчик [Электронный ресурс] / Нина Садур. – Режим доступа до ресурсу: // http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0050.shtml

260. Садур Н. Панночка [Электронный ресурс] / Нина Садур. – Режим доступа до ресурсу: // http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0190.shtml
261. Садур Н. Уличенная ласточка [Электронный ресурс] / Нина Садур. – Режим доступа до ресурсу: // http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0210.shtml
262. Санаева Г. Н. Поэтика драматургии Тадеуша Ружевича: автореф... дис. канд. филол. наук: 10.01.03 / Галина Николаевна Санаева. – М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2009. – 18 с.
263. Сафаралиева Р. Т. Авторская ремарка как многокомпонентный вид сценического текста: автореф. дис... док. филол. наук: 10.01.01 / Рена Теймур Сафаралиева. – Баку: АУЯ, 2005. – 38 с.
264. Сафаралиева Р. Т. Основные положения о структурно-коммуникативной репрезентации авторских ремарок / Рена Теймур Сафаралиева // Вопросы гуманитарных наук. – 2005. – № 2. – С. 137–139.
265. Сафронов А. А. Смыслообразование в драматургическом тексте и его вторичных интерпретациях: автореф... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Александр Александрович Сафронов. – Тверь: Тверской государственный университет, 2003. – 18 с.
266. Сафронов А. А. Смыслообразование в драматургическом тексте и его вторичных интерпретациях: дис... канд. филол. наук: 10.01.01 / Александр Александрович Сафронов. – Тверь: Тверской государственный университет, 2003. – 142 с.
267. Сахновский-Панкеев В. А. Ремарка /Владимир Александрович Сахновский-Панкеев // Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Л.: Искусство, 1969. – С. 68–71.
268. Семак О. І. Ремарка як засіб конструювання характерів драматургії (на прикладі творів М. Чирського, Ю. Липи, В. Чапленка) / Оксана Іванівна Семак // Наукові записки. – Серія: Літературознавство.

- / [редкол.: М. Ткачук та ін.]. – Тернопіль: ТНПУ, 2008. – Вип. 25. – С. 253–263.
269. Сердюк В. Розібрати М** на запчастини. Далеко не п'єса / Володимир Сердюк // Сучасні українські драматурги / Упоряд. Я. М. Верещак. – Біла Церква, 2000. – С.118 – 128.
270. Сердюк В. Сестра милосердна [Електронний ресурс] / Володимир Сердюк. – Режим доступу до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/serdiuk_sestra.html
271. Силюнас В. Ю. Театр Золотого века / Видас Юргевич Силюнас. – М.: РГГУ, 2013 – 228 с.
272. Симчич Н. Дванадцять обручів весни [Електронний ресурс] / Надія Симчич. – Режим доступу до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/symchych_12.html
273. Синеокова Т. Н. Индикаторы аффекта в авторских ремарках (на материале пьес современных английских и американских драматургов) / Татьяна Николаевна Синеокова // Теория и практика лингвистического описания разговорной речи: межвуз. сб. тр. – Н. Новгород: НГПИИЯ, 1991. – С. 104–113.
274. Сікорська-Мішук М. Валіза / Малгожата Сікорська-Мішук // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії. – К.: Темпора, 2014. – С. 173–204.
275. Скнар Г. Д. Своеобразие семантики глагола в авторских ремарках / Галина Дмитриевна Скнар // Язык. Дискурс. Текст. Часть 1. – Ростов на-Дону, 2004. – С. 207–208.
276. Слюсар Н. А. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.01 / Наталія Олександрівна Слюсар. – Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет, 2004. – 18 с.

277. Смоленский Я. Партитура ритма. От ремарки к мизансцене в «Маленьких трагедиях» / Ярослав Смоленский // Театр. – 1974. – № 6. – С. 54 – 62.
278. Соколова А. Раньше [Электронный ресурс] / Алла Соколова. – Режим доступа до ресурсу: // http://lib.ru/PXESY/domik/2_landsk/2_sokolo.htm
279. Солов'єнко К. Екстреміст [Электронный ресурс] / Константин Солов'єнко. – Режим доступа до ресурсу: // <http://kurbas.org.ua/avanscena/debuttectes/solovjenko.html>
280. Солощук Л. В. Структурно-семантические и прагматические характеристики ремарок в драматическом произведении (на материале английского языка): автореф. дис... канд. филол.: 10.02.04 / Людмила Васильевна Солощук. – Киев: Киевский государственный университет им. Т. Г. Шевченка, 1990. – 18 с.
281. Софронова Л. О. Старовинний український театр / Людмила Олександрівна Софронова. – Львів, 2004. – 336 с.
282. Сперантов В. В. Поэтика ремарки в русской стихотворной трагедии XVIII – начала XIX века: К типологии литературных направлений / Владимир Владимирович Сперантов // Philologica. – 1998. – Т.5. – № 11/13. – С. 9–47.
283. Станиславский К. Работа актера над собой / Константин Станиславский – М.: Азбука, 2015. – 512 с.
284. Старицький М. П. Твори в 6-ти т. – Т.2. / Михайло Петрович Старицький – К.: Дніпро, 1989. – Драматичні твори / Упоряд., авт. приміт. Л. С. Дем'янівська. – 575 с.
285. Старицький М. П. Твори в 6-ти т. – Т.3. / Михайло Петрович Старицький – К.: Дніпро, 1989. – Драматичні твори / Упоряд., авт. приміт. Л. С. Дем'янівська. – 527 с.
286. Степанюк Ю. В. Авторская ремарка: приемы перевода с французского языка на русский / Юлия Валерьевна Степанюк //

- Вестник Московского университета. – Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – М., 2006. – № 4. – С. 155–162.
287. Степанюк Ю. В. Корреляция структурных типов авторских ремарок в оригинале и в переводе: (на материале русского и французского языков) / Юлия Валерьевна Степанюк // Вестник Московского университета. – Сер. 19. Лингвистика и межкульт. коммуникация. – М., 2005. – № 2. – С. 181–190.
288. Стоппард Т. Настоящий инспектор Хаунд [Электронный ресурс] / Том Стоппард. – Режим доступа до ресурсу: // <http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/hound.txt>
289. Стоппард Т. Отражения или Истинное [Электронный ресурс] / Том Стоппард. – Режим доступа до ресурсу: // http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/rea_thing.txt
290. Стриженко А. Стилистические функции ремарок // Семантико-стилистические исследования слова и предложения / Александр Стриженко. – Барнаул, 1990. – С. 17–25.
291. Стриндберг А. Ю. Пляска смерти. Пьесы / Август Юхан Стриндберг. – СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. – 304 с.
292. Сулима М. М. Українська драматургія XVII – XVIII ст.: автореф. дис... доктора філол. наук: 10.01.01 / Микола Матвійович Сулима. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1996 – 44 с.
293. Сулима М. Становлення ремарки в українській драматургії XVII – XVIII ст. / Микола Сулима // Магістеріум – К., 2000. – Вип. 4: Літературознавчі студії. – С. 17–22.
294. Суховесенко К. І. Драматичні твори Є. Плужника і українська драматургія 1920-1930-х років: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Катерина Ігорівна Суховесенко. – Харків: Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна, 2015. – 208 с.

295. Танюк О. Авва і Смерть [Электронный ресурс] / Оксана Танюк. – Режим доступа до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/tanjuk_avva.html
296. Таумов И. Д. Формы выражения авторского сознания в драматургии Н. В. Гоголя: дис... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ирбулат Джунаманович Таумов. – Самара: Самарский государственный педагогический университет, 2006. – 166 с.
297. Теннесси Вильямс. Стекланный Зверинец [Электронный ресурс] / Вильямс Теннесси. – Режим доступа до ресурсу: // <http://lib.ru/PXESY/WILLIAMS/zverinec.txt>
298. Теннесси Вильямс. Сладкоголосая птица юности [Электронный ресурс] / Вильямс Теннесси. – Режим доступа до ресурсу: // <http://lib.ru/PXESY/WILLIAMS/ptica.txt>
299. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы / Леонид Иванович Тимофеев. – М.: Просвещение, 1968. – 479 с.
300. Толчеева К. В. Авторская ремарка как средство визуализации и характеристики персонажа / Ксения Витальевна Толчеева // Вестник Воронежского государственного университета. – Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. – № 1. – С. 39–43.
301. Толчеева К. В. Изучение драматургического паратекста в отечественной науке: проблемы типологии и взаимодействия с драматургическим диалогом / Ксения Витальевна Толчеева // Вестник Воронежского государственного университета. – Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2014. – № 2. – С. 125–129.
302. Толчеева К. В. Семантико-структурные и функциональные особенности паратекста модернистской и постмодернистской драматургии: на материале французского языка: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.05 / Ксения Витальевна Толчеева. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2007. – 24 с.

303. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособ. / Борис Викторович Томашевский; [вступ. ст. Н. Д. Тмарченко; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко]. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
304. Топчий Н. О реализации авторской позиции в драматическом тексте / Наталия Топчий // Текстовый и сентенциональный уровень стилистического анализа. – Ленинград: ЛГПИ, 1989. – С. 133–144.
305. Трутнева А. Н. «Пьеса-дискуссия» в драматургии Б. Шоу конца XIX – начала XX века (проблема жанра): дис... канд. филол. наук: 10.01.03 / Анна Николаевна Трутнева. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, 2015. – 209 с.
306. Тюпа В. Драма как тип высказывания / Валерий Тюпа // Новый филологический вестник. – 2010. – № 3(14). – С. 7–16.
307. Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Роман. Рассказы. Пьесы / Оскар Уайльд. – М.: Правда, 1987. – 480 с.
308. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. / Леся Українка. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 5: Драматичні твори (1909 – 1911). – 1976. – 335 с.
309. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. / Леся Українка. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 6: Драматичні твори (1911 – 1913). – 1977. – 416 с.
310. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. / Леся Українка. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 12: Листи (1903 – 1913). – 1979. – 696 с.
311. Уманская М. Б. Контексты функционирования и средства выражения национальных и модально-эмотивных авторских ремарок в англоязычной драматургии: дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / Маргарита Борисовна Уманская. – Пятигорск: Пятигорский государственный лингвистический университет, 2006. – 178 с.

312. Устименко Г. Структурно-семантические особенности авторских сценических ремарок / Галина Устименко // Синтаксис предложения и сверхфразового единства в английском языке: Сб. ст. – Вып. 2. – Ростов– н/Д, 1978. – С. 52–60.
313. Федоренко Л. О. Текстотворюючий потенціал ремарки Фрідріха Дюренмата / Лариса Олександрівна Федоренко // Вісник СумДУ. Серія Філологія. – 2007. – №1. – С. 56–61.
314. Федотов О. И. Основы теории литературы: учеб. пособие [для студ. высш. учеб. заведений]: в 2 ч. / Олег Иванович Федотов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАД ОС, 2003. – Ч. 1: Литературное творчество и литературное произведение. – 2003. – 272 с.
315. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Якович Франко. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 23: Драматичні твори / [ред. тому В. І. Мазний; упоряд. та коментарі І. І. Басса, В. Я. Герасименка, А. А. Каспрука]. – 1979. – 450 с.
316. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Якович Франко. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 24: Драматичні твори / [ред. тому В. І. Мазний; упоряд. та коментарі І. І. Басса, В. Я. Герасименка, А. А. Каспрука]. – 1979. – 401 с.
317. Французская одноактная драматургия / Сост., пер. с фр. С. Володиной. – М.: Искусство, 1984. – 279 с.
318. Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард / Упоряд. О. Буценко; Передм. В. Скуратівського. – К.: Основи, 1993. – 511 с.
319. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / Валентин Евгеньевич Хализев. – М.: Издательство московского университета, 1986 – 259 с.
320. Хализев В. Е. Драма как явление искусства / Валентин Евгеньевич Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.

321. Хализев В. Е. Ремарка / Валентин Евгеньевич Хализев // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 322.
322. Хализев В. Е. Теория литературы / Валентин Евгеньевич Хализев. – М.: Высшая школа, 2002. – 438 с.
323. Хижняк А.В. Ремарка в драмах Ф. Шиллера: локально-структурный, функционально-семантический и переводческий аспекты: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.19, 10.02.20 / Анна Владимировна Хижняк. – Ростов н/Д: Ростовский государственный педагогический университет, 2006. – 22 с.
324. Хижняк А. В. Ремарка в драмах Ф. Шиллера: локально-структурный, функционально-семантический и переводческий аспекты: дис... канд. филол. наук: 10.02.19, 10.02.20 / Анна Владимировна Хижняк. – Ростов н/Д: Ростовский государственный педагогический университет, 2006. – 167 с.
325. Ходус В. П. Языковые средства выражения импрессионистичности в драматургических текстах А. П. Чехова: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.01 / Вячеслав Петрович Ходус. – Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2002. – 23 с.
326. Ходус В. П. Особенности соотношения реплика – ремарка в драматургических текстах А. П. Чехова как один из способов выражения импрессионистичности / Вячеслав Петрович Ходус // Этнокультура славян и современность: Сб. материалов научно-практической конференции «Дни славянской письменности в культурно-образовательном пространстве края»: В 2 ч. – Ставрополь: СКИПКРО, 2006. – Ч. 1. – С. 134–137.
327. Ходус В. П. Ремарка в драматургическом тексте А.П. Чехова: стереотипичность и новые модели / Вячеслав Петрович Ходус //

- Изменяющийся языковой мир: Тез. докл. междунар. науч. конф. – Пермь: Изд-во Перм. гос. ун-та, 2001. – С. 34–36.
328. Ходус В. П. Семантический объем ремарок драматургических текстов М. Метерлинка по данным метакомментариев / Вячеслав Петрович Ходус // Язык, культура, образование как интегративное исследовательское пространство: Материалы 52-й научно-методической конференции преподавателей и студентов «Университетская наука – региону». – Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 2007. – С. 279–283.
329. Хороб С. Поетика ремарки в українській модерністській драмі початку ХХ ст. / Степан Хороб // *Studia ucrainica varsoviensia*. – Warszawa, 2013. – С. 303–313.
330. Хороб С. Українська драматургія крізь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми) / Степан Хороб. – Івано-Франківськ: Лілея-НБ, 1999. – 200 с.
331. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 413 с.
332. Хороб С. Модифікація структури і принципів естетичної функції ремарки в українській модерній драмі початку ХХ ст. / Степан Хороб // Актуальні проблеми сучасного українського літературознавства: Зб. статей і досліджень. – Львів, 2005. – С. 37–46.
333. Хороб С. Поетика ремарки в структурі сучасної української драми / Степан Хороб // Література. Літературознавство. Життя: Збірник наук. праць на пошану проф. М. В. Теплинського. – Івано-Франківськ, 1999. – С. 265–268.
334. Чалова Л. В. Стилистические функции ремарок в пьесах Б. Шоу / Лариса Владимировна Чалова // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2010. – № 2. – С. 123–128.

335. Черкасенко С. Про що тирса шелестіла... / Спиридон Черкасенко // Розстріляне відродження. Шедеври української репресованої драматургії. – Донецьк: ТОВ «ВКФ «БАО», 2009. – С. 284–414.
336. Чернец Л. В. Види образу // Введение в литературоведение: Учебное пособие / Лилия Валентиновна Чернец. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 33–46.
337. Черчил К. Top girls / Кэрил Черчил // Антология современной британской драматургии. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 19–116.
338. Чистюхин И. Н. Теория драмы: анализ драматического произведения. Учебное пособие / Игорь Николаевич Чистюхин. – Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2014. – 126 с.
339. Шалимова Н. Ремарки в драматургии А. Н. Островского (к проблеме театральности «пьес жизни») / Надежда Шалимова // Щельковские чтения 2000: А. Н. Островский и современная культура. – Кострома, 2000. – С. 11–19.
340. Шекспір В. Твори в шести томах. Том 3 / Вільям Шекспір / Перекл. з англ.; Післямови Д. Наливайка. – К.: Дніпро, 1985. – 574 с.
341. Шекспір В. Твори в шести томах. Том 5 / Вільям Шекспір / Перекл. з англ.; Післямови Д. Наливайка. – К.: Дніпро, 1986. – 693 с.
342. Шервинский С. В. Ремарки в «Борисе Годунове» Пушкина / Сергей Васильевич Шервинский // Известия АН СССР. – Сер. лит. и яз. – 1971. – Т. 30. – Вып. 1. – С. 62–71.
343. Шіллер Ф. Розбійники: Драма; Підступність і кохання. Міщанська трагедія / з німецьк. перекл. Б. Тен, Ю. Назаренко; Передм. і прим. Н. Матузової. – К.: Дніпро, 1985. – 231 с.
344. Шоу Б. Автобиографические заметки. Статьи. Письма: Сборник / Бернард Шоу. – М.: Радуга, 1989. – 469 с.

345. Шоу Б. Вибрані твори. Т. 2 / Бернард Шоу. – К.: ФОП Жупанський, 2009. – 461 с.
346. Шоу Б. О драме и театре / Бернард Шоу. – М.: Издательство иностранной литературы, 1963. – 600 с.
347. Шоу Б. Полное собрание пьес в шести томах. Т. 1 / Бернард Шоу. – Л.: Искусство, 1978. – 647 с.
348. Шоу Б. Полное собрание пьес в шести томах. Т. 2 / Бернард Шоу. – Л.: Искусство, 1979. – 703 с.
349. Шоу Б. Полное собрание пьес в шести томах. Т. 4 / Бернард Шоу. – Л.: Искусство, 1980. – 654 с.
350. Шоу Б. Полное собрание пьес в шести томах. Т. 5 / Бернард Шоу. – Л.: Искусство, 1980. – 725 с.
351. Шоу Б. Полное собрание пьес в шести томах. Т. 6 / Бернард Шоу. – Л.: Искусство, 1981. – 670 с.
352. Шувалова Л. Синтаксис ремарок пьес современных немецких авторов / Людмила Шувалова // Проблемы синтаксиса, лексикологии и методики преподавания иностранных языков: Тезисы докладов межвуз. науч. конф. – Ростов-н/Д, 1966. – С. 34–36.
353. Шувалова Л. А. Стилистико-грамматические особенности сценических ремарок: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / Людмила Александровна Шувалова. – М.: Московский государственный педагогический институт иностранных языков им. Мориса Тореза, 1969. – 19 с.
354. Шувалова Л. А. Стилистико-грамматические особенности сценических ремарок: дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / Людмила Александровна Шувалова. – М.: Московский государственный педагогический институт иностранных языков им. Мориса Тореза, 1969. – 168 с.
355. Шуников В. Л. Трансформация родовых черт новейшей российской драмы [Электронный ресурс] / Владимир Леонтьевич

- Шуников. – Режим доступа до ресурсу: // <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027600>
356. Щастіна Т. Таємничий ключ [Електронний ресурс] / Тетяна Щастіна. – Режим доступа до ресурсу: // <http://kurbas.org.ua/avanscena/debuttectes/schastina.html>
357. Щеболева И. Функция и синтаксическое строение ремарок в драматических произведениях / Ирина Щеболева // Тезисы докладов научно-теоретической конференции по вопросам филологии и методики преподавания иностранных языков. – Ростов-н/Д: Изд-во Ростовск.-н/Д гос. пед. Ин-та, 1961. – С. 192–198.
358. Щученко С. Зачаровані потвори [Електронний ресурс] / Сергій Щученко. – Режим доступа до ресурсу: // http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/schuchenko_potvory.html
359. Эбзеева Ю. Н. Особенности функционирования авторских ремарок в драме. На материале французских драматических произведений XX века / Юлия Николаевна Эбзеева // Функционирование языковых единиц в аспекте национально-культурной специфики: тезисы докладов и сообщений межд. конференции. – М.: РУДН, 2003. – С. 268–270.
360. Ямпольский М. Наблюдатель: очерки истории видения / Михаил Ямпольский. – СПб.: Мастерская СЕАНС, 2012. – 344 с.
361. Ярусова Е. А. Функционально-семантические и структурные особенности паралингвистических ремарок в драматических произведениях французских авторов XVII – XX веков: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.05 / Евгения Андреевна Ярусова. – М.: Московский государственный педагогический университет, 2010. – 18 с.
362. Aasand H. L. Stage Directions In Hamlet: New Essays and New Directions / Hardin L. Aasan. – New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2002. – 234 pp.

363. Betten A. Language in modern drama as compared with authentic spoken discourse / A. Betten // Proceedings of the XIIIth International congress of linguists, August 22 - September 4, 1982, Tokyo. – Tokyo, 1983. – P. 1077-1081.
364. Butterworth P. Theatre of Fire: Special Effects in the Early English and Scottish Theatre / Philip Butterworth. – London: Society for Theatre Research, 1998. – 297 pp.
365. Dahms G. H. Funktionen der Ascriptionen zum Sprechtext im russischen Drama von 1747 bis 1903: Eine Typologie: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn / Gisela Hildegard Dahms. – Bonn, 1978. – 233 pp.
366. Dessen A.C., Thomson L. A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580-1642 / Alan C. Dessen, Leslie Thomson. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – 289 pp.
367. Fricke H. Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft / Harald Fricke, Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller. – Berlin; N.Y.: de Gruyter, 1997. – 897 pp.
368. Genette G. Genette G. Palimpsests. Littérature in the Second Degrée / Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky / Gerard Genette. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. – 491 p.
369. Graves R.B. Lighting the Shakespearean Stage, 1567-1642 / Robert B. Graves. – Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999. – 275 pp.
370. Hartnoll P., Found P. The Oxford Companion to the Theatre / Phyllis Hartnoll, Peter Found. – Oxford; N.Y.; Toronto; Melbourne: Oxford University Press, 1992. – 576 pp.
371. McJermet L. The Voice of Elizabethan Stage Directions: The Evolution of a Theatrical Code / Linda McJannet. – Newark; Delaware;

- London: University of Delaware Press; Associated University Presses, 1999.
– 240 pp.
372. Meads C. Banquets Set Forth: Banqueting in English Renaissance Drama / Christopher Meads. – Manchester: Manchester University Press, 2001. – 272 pp.
373. Pfister M. The Theory and Analysis of Drama / Manfred Pfister. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 360 pp.
374. Rutter C.C. Documents of the Rose Playhouse / Carol Chillington Rutter. – Manchester: Manchester University Press, 1999. – 246 pp.
375. Schmidt B. The Function of Stage Directions in German Dram: Emilia Galotti, Woyzeck, and Maria Stuart / Brigitte Schmidt. – San Diego: University of California, 1986. – 292 pp.
376. Schweikle G., Schweikle I. Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen / Günther Schweikle, Irmgard Schweikle. – Stuttgart: J.B. Metzler, Auflage, 1990. – 525 pp.
377. Shokhan Rasool Ahmed. The Visual Spectacle of Witchcraft in Jacobean Plays: Blackfriars Theatre / Shokhan Rasool Ahmed. – Bloomington: AuthorHouse, 2014. - 166 pp.
378. Smith B.R. The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor / Bruce R. Smith. – Chicago: University of Chicago Press, 1999. – 400 pp.
379. Tarmen D. Relative focus on involvement in oral and written discourse / D. Tannen // Literacy, Language and Learning: The Nature and Consequences of Reading and Writing. – Cambridge: Cambridge University Press, 1985. – P. 124-147.
380. Thomasseau J.-M. Pour une analyse du para-texte théâtral / Jean-Marie Thomasseau. – “Littérature”, Paris. – 53.– 1984. – P. 79-103.
381. Thomson L. The Meaning of Thunder and Lightning: Stage Directions and Audience Expectations / Leslie Thomson // Early Theatre. – 1999. – Vol. 2. – P. 11-24.

382. Woods G. Dustagheer S. Stage Directions and Shakespearean Theatre / Gillian Woods, Sarah Dustagheer. – London: The Arden Shakespeare, 2017. – 368 pp.
383. Worthen W. B. Print and the Poetics of Modern Drama / William B. Worthen. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. – 209 pp.