

УДК 316:303.446.2:130.2  
ORCID 0000-0002-4616-302XDOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.19-29>

## ІНТЕНЦІЯ, ІДІОМАТИКА, МІФ: ДО МОРФОЛОГІЇ ДРАМИ

**Юдкін****Ігор Миколайович**

доктор мистецтвознавства,  
член-кореспондент  
Національної академії  
мистецтв України,  
Інститут культурології  
Національної академії  
мистецтв України, Київ  
dr.iyudkin@gmail.com

**Юдкін****Ігорь Николаевич**

доктор искусствоведения,  
член-корреспондент  
Национальной академии  
искусств Украины, Институт  
культурологии Национальной  
академии искусств Украины, Киев  
dr.iyudkin@gmail.com

**Ihor Yudkin**

dr. hab. of art criticism,  
corresponding member  
of the National Academy  
of Arts of Ukraine, Institute  
for cultural research of the National  
Academy of Arts of Ukraine, Kyiv  
dr.iyudkin@gmail.com

***Анотація.** Чинники цілісності тексту як ідеального об'єкта найповніше виявляються в драмі, де події подаються як дієгезис, через опосередкування внутрішнім світом суб'єктів, так що текст будується як "комунікація про комунікацію", повідомлення про повідомлення учасників дії. Стан невизначеності (антиемфаза) актуальних суб'єктно-предикатних відношень визначає можливості герменевтичної та евристичної інтерпретації як джерело формування ідіоматики. Драма становить автореферентний текст, замкнений між учасниками комунікації, і розгортається як відгадування загадок, спрямоване до розкриття обставин (анагнозису). Категорії метаморфози й катастрофи, спільні для драми й міфу, забезпечують розвиток їхніх взаємин, започаткованих у барокову епоху.*

***Ключові слова:** дієгезис, анагнозис, модус, диктум, інфінітивний аспект, антиемфаза, автореферентний текст*

***Визначення проблеми.** Іntenціональність артефактів тривіальна: будь-який рукотворний предмет доцільний уже тому, що закарбовує сліди цілеспрямованої діяльності, у тому числі й притчового "биття байдиків", де присутня від'ємна мета як відсутність сторонньої мети<sup>1</sup>. Однак питання вже не виглядає тривіальним, коли від загальної царини культури перейти до буття текстів як ідеальних об'єктів, тобто таких, за Е. І. Льєнковим, "у тілі яких відчутно подано щось інше, ніж вони самі" (Zhelnov, 1981, p. 187). Звідси випливає, що властивість ідеальних об'єктів — самозаперечення: ідеальне завжди містить альтернативу самому собі, відтак його основа негативна, вона заперечує, зокрема, самий цей об'єкт. Така негативність і альтернативність текстів, що відсилають до того, чим вони не є, має далекоюсяжні наслідки. Текст має властивість інакобуття, відсилання до іншого, що не є текстом, і саме це інакобуття становить його суть і зміст.*

Зокрема, події, подані в тексті як ідеальному об'єкті, виступають як учинки, як дії, що мають мотивацію (у тому числі й нульову, тобто тлумачаться як спонтанні) та реалізують інтенцію. Своєю чергою, узагальненням події як вчинку є сповіщення, повідомлення, втілене, приміром, у драматичній репліці. Події постають як вісті, осмислюються як комунікативні акти повідомлення. Тоді виникає проблема суб'єктів таких учинків як учасників комунікації, з'являється питання про джерела їх доцільності, про витоки тієї мети, реалізувати яку вони покликані в

тексті, у тому числі про їх вмотивованість або спонтанність (відсутність мети в сенсі щойно згаданого “байдикування”). Зрозуміло, що така проблема має евристичну природу, оскільки стосується суб’єктно-предикатних характеристик тексту<sup>2</sup>: подія-учинок-сповіщення постає як предикація, де актуалізуються потенції та інтенції суб’єкта дії, а відтак виявлення цього невідомого суб’єкта стає вихідним завданням дослідження тексту.

**Основний зміст.** Про складність висунутого завдання може свідчити хоча б такий епізод з роману Ірини Вільде “Сестри Річинські”: “Глянувши мимохіть в дзеркало, Катерина побачила очі Безбородька, що стежили за Нелею” (підкреслено мною — І.Ю.-Р.) (Vilde, 1964, p. 501). Тут в одному реченні подано не лише класичний любовний трикутник. Істотним є те, що все передається непрямим, опосередкованим чином. Насамперед, знеособлена річ — дзеркало — стає активним учасником дії, через його посередництво передається інформація. Далі, не сам чоловічий персонаж як такий, а його очі зраджують його наміри. Нарешті, інформація виникає мимоволі, незалежно від цілей вихідної спостерігачки — “мимохіть”. Виникає ціла множина людей і речей, взаємини яких опосередковуються внутрішнім світом їх спільної аури. Для такого опосередкованого, витвореного силою спостереження та уяви подання подій існує спеціальне позначення — дієгезис. Опис стосується не самих по собі подій, а того, як вони засвідчені, спостережені, яким “дзеркалом” передані й чіими “очима” зроджені. Отже, в одному лише реченні створюється ціла драматична колізія завдяки опосередкованому опису — дієгезису. Такий опис повніший від безпосередньої оповіді — мімесису, оскільки, зберігаючи можливість епічної дистанції (відсторонення суб’єктної оцінки) та конденсації подій, докладного викладу, дієгезис ще додає множинність поглядів, ракурсів висвітлення.

Тоді не лише сам текст є повідомленням, предметом комунікації між його автором та спостерігачем. Самі події, подані в тексті, осмислюються як повідомлення, як комунікація серед множинності суб’єктів дії, які опосередковують зображення, подання подій як інакбуття тексту, того змісту, до якого він відсилає. У такому разі текст не є лише знаряддям комунікації, він постає як комунікація, сповіщення про комунікацію як взаємодію між суб’єктами дії. Очевидно, що найповнішою мірою

такі можливості дієгезису реалізуються в драмі та театрі, де взагалі про всі події розповідається репліками дійових осіб. Більше того, поділяючи спосіб дієгезису з лірикою, драма на відміну від неї подає події не лише як учинки, але і як комунікацію, діалогічну взаємодію різних суб’єктів дії, як реалізацію комунікативних конфліктів (зокрема, полеміки). У будові тексту це виявляється через неоднорідність як передумову створення суб’єктної перспективи — ієрархії партнерів (спостерігачів, свідків, учасників, арбітрів) комунікації. Осмислення суб’єктів як носіїв інтенцій стає передумовою організації тексту в цілісність.

Продуктивність підходу до тексту як дієгезису й комунікації між реальними чи уявними суб’єктами, учасниками дії виявляється, зокрема, у тому, що стає можливим розглядати тексти різної природи, як драматичні, так і музичні. Це продемонстрував, зокрема, М. Г. Арановський, виявивши в оперному тексті комунікативні ситуації та відповідні мовленнєві реєстри як носії значеннєвих функцій, що фактично відповідають уявленням про комунікативні акти — локуцію (нейтральне повідомлення), іллокуцію (повідомлення з метою впливу на адресат, приміром, прохання, наказ, погроза) та перлокуції (звернення до адресату з метою впливу на стороннього спостерігача, третю особу, свідка комунікації). Виходячи з відомої ідеї А. А. Альшванга щодо “узагальнення через жанр”, дослідник виявив в оперному речитативі мовленнєві жанри (поняття М. М. Бахтіна, яке відповідає сучасним поняттям реєстрів мовлення), де за інтонаційними формулами виявляються інтенції дійової особи, що відповідають комунікативним ситуаціям — зокрема, такої виразної постаті, як дон Жуан у сцені спокушання донни Анни в “Камінному гості” Даргомижського<sup>3</sup>. Так само в “Отелло” Дж. Верді простежується розвиток комунікативних завдань у спілкуванні Яго з головним героєм<sup>4</sup>. Ідентифікація намірів уявних суб’єктів стала основою запропонованого дослідником методу аналізу музичного тексту, де вбачається віртуальна комунікація. Виходячи з такого підходу, можна сказати, що текст населений багатьма суб’єктами, взаємини яких опосередковуються їхнім внутрішнім світом, через який подаються події. Текст містить інтерперсональне середовище (Iudkin, 2017, June 1–2), де розгортаються ці події.

Своєю чергою, інтенціональність узагальнює

такі характеристики, як аспект і модус, що первинно стосуються предикації, але співвідносяться з суб'єктом як носієм комунікативних намірів. Узагальнені уявлення про аспект розвинулися на основі поняття внутрішнього або відносного часу, що, зі свого боку, узагальнювало давні бачення про узгодження в часі дієслів (правило *consecutio temporum* латинської граматики, що перейшло до новоєвропейських мов)<sup>5</sup>. Наприклад, майбутній час та ще й у імперативі в нас уживається для позначення теперішнього з модальністю неможливості: вислів “не підеш нікуди в таку погоду” стосується першої особи в поточну мить вислову. Так само т.зв. історичний теперішній час (*praesens historicum*) у оповіді стосується минулих подій, приміром, в епічних описах засвідченого, як у драматично напруженому початковому епізоді “Облоги Буші” Михайла Старицького: “Із широко розчинених церковних дверей тихий спів лине ... Церква світлом сяє ... правий притвір і середина церкви набиті козацтвом ... Жіночі уста шепочуть благання”. Аспект вислову забезпечує його локалізацію в часі й просторі всупереч формальним ознакам засобів відповідно до інтенцій вислову. Ще тісніше, ніж з часом, аспект пов'язаний з модусом, що передбачає, насамперед, локацію вислову — його відношення до категорії особи, зокрема, авторизацію як вияв інтенціональності, що дозволяє, приміром, позначати наміри та їх здійснення вживанням майбутнього часу<sup>6</sup>, як у прислів'ях: “Глянеш на неї — води нап'єшся”; “Буде миска — знайдеться ложка”. Відтак локалізація та локація висловів, позначена аспектами й модусами, узагальнюється інтенціями. Насамперед, інтенціональність виявляє ієрархію цілей, ряд їх пріоритетів, а відтак вона відсилає до прототипів, що знаходяться поза текстом<sup>7</sup>.

Тлумачення тексту як дієгезису, як інтерперсонального середовища з множинністю носіїв інтенцій відкриває можливості аналізу суб'єктно-предикатних відношень як перемінних, перехідних і залежних від інтерпретації<sup>8</sup>. Ця обставина суттєва тому, що хоча модус і аспект первинно стосуються предикації, вони співвідносяться і з суб'єктною перспективою тексту, а відтак відіграють вирішальну роль у детермінації цих відношень. Уже відзначалося (Yudkin, 2017), що інтерпретація тексту становить особливий вид рефлексії, яка прибирає дві форми — герменевтичну та евристичну. Герменевтика обертається в межах замкненого коловороту

тексту, його іманентного часопростору, визначаючи співвідношення цілого та частковостей на основі гіпертексту, що містить, зокрема, мотивну структуру, фабулу, сюжет. Герменевтичне тлумачення тексту передбачає побудову його екфразису, що виконує роль метатексту, та його екзегезу, тлумачення як відповіді на неявні, приховані питання. Зі свого боку, евристика, покликана розкривати суб'єктну перспективу та предикатну ієрархію тексту через обстеження закладених у тексті можливостей та способів їх актуалізації, виходить за межі тексту до царини трансцендентних щодо тексту прототипів і архетипів. Герменевтика має справу з гіпертекстом, евристика через метатекст виходить до реалій буття.

Особливе місце для інтерпретації здобуває модус неозначеності (*modus infinitivus* латинської граматики), що відповідає дієслівній формі інфінітиву, розвиненій лише індоєвропейськими та ностратичними мовами. Так, у японській мові (т.зв. полісинтетичного типу) поряд з розвиненими фінітними формами дієслів цілком відсутні інфінітиви, не знає протиставлення інфінітивів та фінітних форм китайська мова (т.зв. ізоляційного типу) з її “прихованою граматиною”. Про значущість інтенціональності для розвитку інфінітивних форм свідчать, зокрема, матеріали лінгвістичної дискусії 1970-х рр. (за участі Н.Ю. Шведової та С. Г. Ільєнко) стосовно ролі категорії особи в дієслівній семантиці: як відомо, у мовах Далекого Сходу немає покажчиків особи й числа (розрізнення сенсу здійснюється за контекстом), тому роль особи тут виявляється саме як носія інтенції, актуалізованої в предикації дієслова. Для проблеми інтенціональності дуже істотним є використання інфінітивів (та інших засобів виразу неозначеності) для окреслення мети — це т.зв. давньогрецької та латинської мов (Kozarzhevskij, p. 115). Зрештою, використання інфінітивів у значенні імперативів для позначення інтенцій очевидне в поточному мовленні у формі наказів: “Встати! Сісти!”.

Інфінітивний модус, стан невизначеності, позначаючи інтенції, водночас окреслює цілі епізоди, де наявні відкриті можливості різночитання, на проблемність вислову, а відтак створює поле для виявлення різних інтенцій. Зокрема, це вже обговорені докладніше, за терміном Р. Ингардена, “міця неозначеності” (Iudkin, 2018). Образно кажучи, інфінітив тут переосмислюється як імператив, і це переосмислення широко вживається у виконав-

ській театральній практиці, у так званій застільній роботі з текстом, коли саме інфінітиви вживаються як титули окремих фрагментів<sup>9</sup>. Інфінітив позначає імперативну інтенцію, а водночас окреслює поле для розгортання інтерпретаційних можливостей, які стосуються суб'єктно-предикатних відношень, оскільки він сам виникає як субстантивация предикату, переосмислення відчуженої ознаки в самостійний предмет. Узагальненням інфінітивного модусу стало впроваджене в останні десятиліття в лінгвістиці уявлення про половинну або проміжну предикацію, де стає невизначеним саме розрізнення предиката та невід'ємні атрибути суб'єкта. Такі явища надзвичайно поширені в мовній практиці, де звичайно бракує тих чи інших покажчиків (особи, часу, способу дії) для точного окреслення предикації. Такий досвід мовленнєвої практики свідчить про відсутність "чорно-білої", двозначної логіки й тягне далекосяжні наслідки. Як відомо, основна вада двозначності полягає в тому, що з нею нерозривно пов'язаний фаталізм, абсурдне заперечення взагалі будь-яких випадкових, непередбачуваних подій усупереч елементарному життєвому досвіду<sup>10</sup> (Karpenko, 2007, p. 28). Цей т.зв. парадокс Аристотеля (Lukasevich, 1959, p. 216) став вихідним пунктом для розробки Я. Лукасевичем першої (у 1920 р.) версії багатозначної логіки, за висловом якого "модальна логіка взагалі не може бути двозначною системою" (Lukasevich, 1959, p. 281). Відтак складається поле інтерпретаційних можливостей, якими визначається відносність суб'єктно-предикатного протиставлення.

Це стосується в широкому масштабі вже характерів та ситуацій драми як виявів суб'єктної перспективи та предикатної ієрархії. Розгортання суб'єктної перспективи шляхом множення учасників дії (т.зв. мультиплікація персонажів) наочно демонструє відома літописна повість про смерть князя Олега: суб'єктами дії стають череп улюбленого коня, до якого звертається й схиляється князь, змія, що заховалася в черепі, нарешті, сам обряд поминальної тризни як знеособленої сили, що об'єднує княжих наступників — Ігоря та Ольгу. Такі учасники дії вочевидь відсилають до прототипів — посланців потойбіччя. Предикатна ієрархія теж через т.зв. макропредикати відсилає до прототипів, зокрема, сюжетних ситуацій (наклеп і вбивство дружини в "Отелло", помста за отруєного батька в "Гамлеті" й ін.). Істотно, що фабула та сюжет ви-

являють суб'єктно-предикатні взаємини за типом взаємозв'язків характерів і ситуацій у драмі<sup>11</sup>. Зрештою, характер окреслює коло ситуацій, прийнятних для його можливостей, і в цьому сенсі стає носієм потенційних фабул, актуалізованих у сюжеті. Основу оповідної структури тексту становлять мотиви, які виявляють як суб'єктне, так і предикатне значення в межах місії, функції пов'язаного з ними характеру та відповідних ситуацій.

Отже, характери та ситуації, суб'єкти та предикати в актуалізації можливостей тексту можуть не лише переходити один у одного (як т.зв. теми та реми), між ними ще виникає ціла низка перехідних градацій. Ця обставина істотна тому, що дозволяє поширити евристичний підхід і на ті тексти, у синтаксисі яких узагалі немає суб'єктно-предикатного протиставлення, як, зокрема, у музиці. Водночас діалогічний — комунікативне осмислення тексту стає можливим незалежно від того чи суб'єкти осмислюються як персонажі, чи як знеособлені істоти, учасники дії. Так, зокрема, тлумачаться відношення тематичного матеріалу в аналізі музичних форм. Відбувається двобічне осмислення суб'єктів як у бік персоніфікації, так і в бік реіфікації, подання їх як активних речей або знеособлених сил.

Саме в інтерпретації полів неозначеності тексту міститься джерело формування ідіоматики, відкриття нових значеннєвих навантажень художнього матеріалу. Один з поширених засобів створення неозначеності — це вилучення окремих епізодів оповіді або їх замовчування (риторичні еліipsis, апосіопеза), що вживається й у монтажі кінематографічних текстів<sup>12</sup>. Виникає т.зв. лакунарний, неповний текст, що спеціально зорієнтований на інтерпретаційні зусилля, де міститься особлива, за В.С. Горським, "сфера умовчання"<sup>13</sup>. Ідіоматичну продуктивність неозначеності тексту спеціально окреслив М. Л. Гаспаров, який запропонував особливий троп — антиемфазу, що на противагу актуалізації спеціального значення в емпізі зумовлює розширення й розмивання сенсу, зростання неозначеності<sup>14</sup>. Неозначеність, а відтак і проблемність становить мету концептуалізації в бароковій казуїстиці та самого вживання поняття концептів як згорнутих проблем<sup>15</sup>. Зрештою, формування місць неозначеності в драмі становить безпосередній наслідок самої будови її тексту як дієгезису — опосередкування внутрішнім світом суб'єктів дії: суб'єктивність завжди часткова, неповна, а тому

постає як загадка, що їй належить розв'язувати з перебігом драматичної дії. Дієгезис як основа драми становить джерело її проблематизації.

Саме завдяки полю неозначеності відкривається новий значеннєвий зміст знайомих виразів, відбувається їх ідіоматизація. Психологічні спостереження свідчать вже про звичайне повторення окремих слів у поточному мовленні як засіб їх переосмислення, що помітив, зокрема, К. І. Чуковський, спостерігаючи за такими сучасними йому письменниками і артистами<sup>16</sup>. Така особливість мовлення влучно відтворювалася й у ролях окремих персонажів як їхня характерність<sup>17</sup>. Ідіома народжується в середовищі інфінитивного модусу, серед неозначеності антиемфазі.

Продуктивність такого переходового стану як джерело формування ідіоматики особливо наочно демонструє практика театральної інтерпретації. Ідеться, насамперед, про переходи між актуальними суб'єктами (темами) та предикатами (ремами), які виявляються у виконаннях ролей. Прикладом може бути відкриття нового тлумачення ролі Поліни з "Ворогів" М. Горького А. К. Тарасовою (киянкою за походженням), яка зуміла запропонувати альтернативу старому тлумаченню цієї ролі О. Л. Кніппер. За її висловом, "коли я стала працювати, вдмуватися в кожну її репліку, Поліна відкрилася мені цілком наново. Не безпорадна, безвільна жінка Захара, а фабрикантша, господарка, навіжена, але впевнена в собі, в могутності, силі, а головне, в непорушності свого становища" (Radishheva & Shingareva, 1978, p. 126). Підставу для такого висновку дають, зокрема, такий діалог з Клеопатрою, дружиною вбитого господаря: К.: Ці п'яні свистіли нам услід. А ви з ними люб'язно говорите. Читання різні. Навіщо це? П.: Так, так! ви уявляєте, в четвер їду в село — свистять! Навіть мені свистять, га? Не каже про непристойність — це може налякати коней. Тут для обох персонажів СВИСТ має цілком різне значення: для Клеопатри це — предикат, рема, емфатично виділена ідіома, що відсилає до макропредикату ЗАГРОЗА (суспільному ладу); навпаки для Поліни це лише суб'єкт вислову, носій різних можливостей для тлумачення, у тому числі — у сенсі НЕЗРУЧНІСТЬ, що засвідчує самовпевненість цього персонажа, відзначену А. К. Тарасовою.

Таке тлумачення ідіоматики дає підстави звернутися до взаємин театру з прозою. В одному з новіших досліджень творчості М. Пруста про-

понується тлумачити відому епопею як своєрідне подвоєння реальності, де вигаданий, уявний світ письменника постає не лише альтернативою, але й ключем до реальності<sup>18</sup>. Та це тлумачення можна подати і як театралізацію реальності у світлі численних спостережень щодо залежності структури прозаїчного тексту від театру. Хрестоматійний приклад, приміром, становить "Мадам Боварі" Г. Флобера, де Емма поводить себе як акторка в житті<sup>19</sup>. От чому цілком суперечить цьому образу те тлумачення, яке було запропоноване А. Коонен у резонансній інсценізації роману 1940 р. Насамперед, як вона визнає у спогадах, авторський текст було змінено, зокрема, в діалогах<sup>20</sup>. Це призвело до того, що, приміром, в уста Родольфу вкладаються слова про РОЗЧАРУВАННЯ для удавання суголоності почуттів з героїнею (Коонен, 1975, р. 381), що цілком суперечить не лише авторському текстові, але й характеру персонажа. Так само не відповідає оригіналу й уявлення про героїню як "мрійницю" (Golovashhenko, 1947, p. 267), про те, що "розчарування Емми — це її змужніння" і що "Емма увесь час відходила від людей, з якими пов'язувало її життя" (Golovashhenko, 1947, p. 274–275). У інтенціях творців вистави була очевидною прихована полеміка проти уславленого образу Анни Кареніної, створеного трьома роками раніше А. К. Тарасовою, але замість альтернативи з'явилася лише невдала пародія. У інсценізації було надто увиразнено намір апології героїні й усунуто наявну в романі неозначеність.

Один з давніх способів створення неозначеності коріниться в самій природі драматичного тексту — в самозапереченні, у тому числі в парадоксальності та іронічності, які особливо розквітли в українському бароковому театрі в шкільній драмі. Тут масмо справу з так званими автореферентними текстами, що постають у вигляді парадоксів самозаперечення, що до них привернула увагу казуїстика, як у класичному парадоксі брехуна, який себе іменує брехуном<sup>21</sup>, де модус (авторизація слів) заперечує диктум (те, що стверджується), так що виникає суперечність як основа проблеми. Парадоксом створюється проблемність твердження, виявляється його неозначеність, що постає як завдання для розв'язання. Це, зокрема, засіб подвійної (та, загалом, мультиплікованої) гіперболи, розвинений саме в бароковій поезії. Доведення суперечностей до граничної межі викликає, насамкінець, їхне

перетворення. Здійснюється діалектичне заперечення заперечень, утвердження нової якості через подвійне перебільшення вихідної тези. Приміром, сама суть театру передбачає гіперболізацію характерних властивостей особи (у тому числі карикатурне зображення постатей у комедії), що наочно демонструє шкільна драма, де сама алегорична природа звільняла від вимог правдоподібності, а культивування дива саме апелювало до гіпербол. Зі свого боку, коли й гравці з кону дають зрозуміти, що вони демонструють театральні умовності без домагань вірогідності та що перебільшення закладене в оповідь поза будь-якою іронією, то сама гіперболізація постає як проблема, як завдання для дальшого вичитування того сенсу, який за ним позначений. Наочні приклади подвійної гіперболи демонструє відкритий уже в добу кінематографу прийом збільшеного плану: коли умисне перебільшення подається ще й в умисному збільшенні, з умисною демонстрацією, то умовність такого перебільшення розкривається як спеціальний засіб, а не відхилення від норми, як умовність, що потребує розуміння, а не аномалія. З позицій функціональної граматики ефект подвійної гіперболізації зрозумілий як зняття гіперболічної аномалії в диктумі через уживання такої ж гіперболи в модусі. Тоді анагностис драми, розкриття загадок постає як самозаперечення перебільшень, розкриття глибинного сенсу гіперболізованих подій.

Суцільна умовність алегоричної вистави з її несподіваними дивами й незбагненими актами благодаті може розглядатися як гіпербола або емфаза, очевидність і визначеність якої знімається вже самими умовами театального кону. Визначеність невмотивованої умовності знімається (в діалектичному сенсі) тим, що подається на кону. Театральна вистава умовного шкільного театру постає як розгорнутий парадокс, що прибирає рис неозначеності й тлумачиться як проблема для відгадування, а не декларація. Саме місце дії на кону, у виставі робить гіперболу припустимою, витлумачує її як “звичайне диво”, а відтак подає її як антиемфазу. Умови кону дають нереальність основи того, що діється на кону, за парадоксом імплікації: з неістинного твердження випливає будь-який висновок, тож все може відбуватися у виставі. Модус театру усуває невірогідність драматичних подій (зокрема, дива), з яких складається диктум вистави.

Цей спадок барокової казуїстики виявився в

українському театрі в тому, що вчинки героїв подаються саме в річищі вчення про дві форми благодаті — “достатньої” та “дієвої”<sup>22</sup>. У шкільній драмі дійові особи поставали не лише як алегоричні втілення чеснот або вад, але і як носії перебільшеної характерності, як гіперболічні зображення відповідних носіїв людських якостей. Такі прослідки шкільної драми засвідчено в Т. Шевченка в “Назарі Стодолі”, де конфлікт розгортається навколо Галі з її нареченим Назаром та батьком Хоמוю Китчастим, який планує через одруження дочки забезпечити собі кар’єру. В останній з чотирьох версій драми фінал становить утечу закоханих, їхнє піймання та прибуття на допомогу героям Гната Карого з розкаянням батька й примиренням. Однак “у першому варіанті Хому Китчастого вбивали” (Dziuba, 2014, p. 228), що відповідало нормативам романтичної мелодрами. Зміну фіналу звичайно пояснюють цензурними вимогами, однак їх не вистачало б для авторського обрання саме мотивів каяття. Між тим, зовні невмотивоване навернення, преображення грішника силою благодаті як дива — це типова схема міраклів, які культивувалися в шкільному театрі. Нерішучість й удавана слабкість героїв, їх невмотивоване примирення вказують саме на “благодать” казуїстики, а драматичний анагностис — “момент істини” — тут полягає в розумінні глибинного сенсу навчання добу, який просвічує за напівказковими подіями на кону.

Звідси родом і коріння цілої галереї страждених борців — типових героїв шкільної драми, і гротескове перетворення грації, її самозаперечення, типове для М. В. Гоголя. В “Енеїді” І. П. Котляревського автореферентний текст став нормою. Уже А. П. Шамрай відзначив, що самі характери героїв тут неістотні, оскільки їхні дії “підказані ситуацією, у якій перебуває персонаж” (Iatsenko, 1977, p. 145). Така залежність учинків від обставин ситуації і, насамперед, від зрадливостей війни, що становить наскрізну тему поеми, осмислюється в ключі барокової критики суєтності світських справ. Пріоритет зовнішніх обставин над внутрішніми мотивами учинків узгоджується з потрактуванням характерів як алегорій загальних ідей, носіїв чеснот або вад, а відтак дає підстави для висновку, що І. Котляревський будує поему як драму ситуацій, а не характерів (приміром — відсутність мотивації дружніх стосунків у зустрічі героя з Дідоною (Iatsenko, 1977, p. 91–92)). Перипетії героя

в цілому прибирають вигляду дивовижних перетворень у душі театральних міраклів. За таких умов обґрунтовується широке вживання риторичних засобів антифрази як різновиду іронії (хвала через позірну огуду та навпаки), які в перспективі міраклі стають характеристиками “від протилежного”, як самозаперечення: “Сивілли лайте безтолкову / Її се мізок змусовав” (ч. 4, строфа 3) — так автор висловлюється про свою музу. Та йдеться не стільки про іронію, скільки про властиву антиемфазі невизначеність, проблемність. Драматичний анагнозис тут полягає в розумінні самозаперечення висловів, ужитих автором.

Самозаперечення декларативних тверджень, властиве шкільній драмі з її парадоксами самореферентного тексту особливо демонстративно простежується в драмі “Сватання на Гончарівці” (докладніший аналіз див. (Iudkin, 2018, p. 192–193)), що зовні начебто має ознаки водевільної комедії, яку завершує щасливий рішенняць. Та зовнішнє враження тут оманливе: Уляна, міщанка, закохана в кріпака, наче б то здобуває щастя, одружується з коханим, але примарність такого щастя очевидна. Водевільний happy end обертається жакхливим абсурдом: дівчина перетворюється на кріпачку, грація стає гротеском. Таку метаморфозу ще й підкреслено фінальним панегіриком на честь кріпацтва, який проголошує напівбожевільний відставний солдат Скорик. Саме йому випадає ампула “чарівного помічника”, який усуває перешкоди до шлюбу, натомість Уляна з її кількома репліками демонструє лише рішучість типового слабого персонажа, що чекає сподіваної благодаті в шкільній драмі. Мабуть, для посилення ефекту гротескності саме в уста Скорика в куплетах, що уславлюють солдатчину, вкладено безподібний щодо абсурдності гімн катуванню: “Палка! Дело ты святое, / Ум и разум нам даешь”. Можна лише дивуватися тогочасній цензурі, яка тричі (1835, 1836 і 1840 р.) не помітила відвертого сарказму, видавши дозвіл. У цілому, з урахуванням того, хто виявляється справжнім рушієм подій, комедія постає як гротескна пародія на водевіль: керуючись найкращими намірами, “чарівний помічник” приводить героїню в рабство та й по-мазохістському тішить тиранією. Тому анагнозис драми не суголосний з радісною сценою на кону.

Особливе місце в спадку письменника займає “Щира любов”, відома в новелістичному (1839) та драматичному (1842) варіантах (докладний аналіз

драми подано (Iudkin, 2018, p. 190–192)). Письменник, спираючись на досвід сентименталізму, тут випередив художні відкриття А. П. Чехова, подавши начебто невмотивовану трагедію — відмову Галі щиро закоханому в неї офіцеру Семену. Вирішальною силою стає підтекст, зокрема, обставини виховання, сила забобонного середовища, на які частково натякає оповідання. Такі фантоми, привиди стають сильнішими від життя й прирікають героїню до смерті. Саме фантоми середовища (“ідоли театру”, коли вжити термін Ф. Бекона, або *Fata Morgana*, за сучаснішим М. Коцюбинським) визначають прийняття рішення героїнею, що недвозначно відзначено в повісті (на відміну від драми): “Якби її воля привчилася б і письма”. У новелі в уста героїні вкладається і посилання на той мотив, який тяжіє над нею і стає актуальним предикатом, визначником подій — ЗАЗДРИСТЬ: “Коли він справді мене любить, як я його, так ще лучче тут мені вмерти ... лучче хочу цілій відмучитись ... нашому щастю люди позавидують”. Спираючись на спадок казуїстики, письменник створив принципово новий жіночий образ, розвинений уже у “Блакитній троянді” Лесі Українки та у відродженій бароковій “драмі честі” за часів модернізму. Тут радикально переосмислено мотиви, по-перше, мезальянсу, а по-друге, спокуси та обману бідної дівчини ловеласом. Усе подано за контрастом до звичайних сюжетних схем: офіцер Зорін — цілковита протилежність ампула спокусників, він щиро закоханий у Галю, відмова ж його освідченню слідує з уст самої Галі, яка відповідає його почуттям, але саме тому й не бажає, як їй здається, нашкодити коханому. Тут відчутні тенденції барокової “драми честі”, однак місце уявлень про честь займають невидимі фантоми забобонів, які спонукають діяти всупереч не лише серцю, але й розуму абсурдним чином. Не зводиться образ Галі також і до ампула Гризельди, оскільки їй немає потреби доводити свою вірність випробуваннями. Фатальною силою стає відкритий письменником фантом, який уже через півстоліття після створення драми дістане в соціології назву “колективного несвідомого”. Але тут не лише вперше описаний тип особистісної патології, який згодом дістане назву мазохізму, не лише подані хворобливі спотворення особистості суспільними забобонами. Письменник творчо використав надбання барокової казуїстики. “З переляку очкур луснув”, за прислів’ям — і нагромадження гіпербол спричиняється до зворотного

результату, грація взаємної закоханості обертається гротеском абсурдного самозречення.

Таким чином, прийомами самозаперечення, що коріняться в самій автореферентній основі театрального тексту, створюється проблематизація цього тексту, виникає атмосфера загадковості й сумнівів щодо достовірності поданих на кону подій. Місця неозначеності Р. Інгардена або антиемфаза М. Л. Гаспарова, як інфінітивний модус та риторична антифраза — це все способи проблематизації тексту, які дозволяють окреслити суть драматичного тексту як розв'язування загадок — те, що традиційно позначається як “поступове роз'яснення обставин” у розгортанні драматичної дії. Епізоди драми постають як пасажі, як перехідні й проміжні тексти, що прямують до “моменту істини”. Проблематичність, загадковість драматичного тексту виявляється в його спрямуванні до моменту т.зв. анагнозису — упізнання, розкриття сенсу подій. Драма розгортається як розв'язування загадок через ідіоматизацію висловів відповідно до суб'єктних інтенцій.

Отже, поле невизначеності, інфінітивного модусу, завжди наявне у драмі, становить зону продукції ідіоматики, де семантичні переходи визначаються інтенціями учасників подій — суб'єктів драматичної комунікації. Узагальненням такого породження нових сенсів виступає міфотворчість, до якої театр стає дотичним. Передусім слід наголосити на особливій правдивості міфу, що не обмежується символікою й підкреслюється найпоширенішими прихильниками реалізму<sup>23</sup>. Ця міфічна правдивість виявляється у цілісній картині світу, у зверненні до семантичних прототипів, що розкривається через спеціальне опосередкування з ключами до розуміння образів. Тому міф, зокрема, нерозривно пов'язаний з тим, що є практичним синонімом театрального кону — з утопією як необхідним компонентом його етіологічної, космологічної основи. У міфі маємо справу не з абсурдом, а з проблемами, які належить дослідити.

Міф визначається, насамперед невичерпною варіантністю, мінливістю й відсутністю якоїсь первинної форми, що влучно висловив М. І. Стеблін-Каменський: “Міф — це твір, первинну форму якого ніколи не можна встановити. Він завжди — переказ чогось, що існувало раніше” (Steblin-Kamenskij, 1976, p. 87). Звідси походить універсальний метаморфізм міфу, де перетворення становлять як його предмет оповіді, так і форму існування. “Метамор-

фози” Овідія можуть під цим оглядом бути взірцем міфотворчості як такої. Коментуючи цей шедевр, А. Содомора влучно визначив той психологічний рушій, яким просувалася вигадка міфотворців: “Та яким різноманітним не було б ... почуття, ... його відтінює туга. Саме вона буває тією пружиною, яка приводить у дію феномен перевтілення. Як од кошмарного сну рятує раптове пробудження, так і тут, коли туга стає нестерпною, виникає прагнення зробити крок через невидиму межу болю, вихопитись із свого тіла” (підкреслено мною — І. Ю.) (Sodomora, 1985, p. 9). Годі казати, що тут дуже чітко й стисло сформульовано основу театральної творчості, яка виявляється спільною з міфотворчістю. Поруч з метаморфізмом міф і драму об'єднує катастрофізм. Наявність катастрофи (або тріумфу як її інверсного варіанту) становить обов'язковий композиційний момент драматичного твору з наступним ефектом катарсису як визволеного волевиявлення. В історичній перспективі міф становить розповідь про катастрофи у світовому вимірі, де також через катастрофи уявляються шляхи можливого визволення<sup>24</sup>. Так окреслюється те проблемне поле, де формується ідіоматика театром і міфом.

Ще один аспект міфу, який стосується ідіоматики, полягає у його семантичній продуктивності, зокрема, в деривації похідних значень непрямым способом, для чого К. Леві-Стросс упровадив поняття “рикошету” — *bricolage*, що очевидно для осмислення театральних реплік. Саме для виявлення цієї продуктивності А. Греймас упровадив поняття семантичної ізотопії як своєрідного аналогу етимологічних гнізд, де зафіксовано синтагматичну сумісність образів (Hreimas, 2018, p. 42) — так само, як це стосується речей у мізансцені на кону.

**Висновки.** Драматичний текст, подаючи події у вигляді дієгезису, через опосередкування внутрішнім світом суб'єктів дії, може розглядатися як взірець найповнішої репрезентації тексту як ідеального об'єкта. Множинність суб'єктів як носіїв інтенцій, зображення подій як їх учинків визначає стан неозначеності “поступового прояснення обставин”, інфінітивний модус, який домінує в драмі до “моменту істини” — анагнозису, упізнання обставин. Ця невизначеність виявляється, насамперед, у можливостях різночитання відношень між суб'єктною перспективою (характерами фабули) та предикатною ієрархією (ситуаціями сюжету), створюючи вдячні обставини для продукції ідіоматики.



Розгортання драми має ознаки автореферентного тексту, замкненого між учасниками комунікації, відкриваючи можливості самозаперечення, а відтак і герменевтичної та евристичної інтерпретацій як основи породження ідіоматики. Особливе значення

тут здобули традиції барокової казуїстики, які стали питомими джерелом розвитку української драматургії. На їх основі розвиваються взаємини драматургії та міфотворчості, що ґрунтуються на такій їхній спільності, як катастрофізм та метаморфізм.

### Примітки:

<sup>1</sup> За етимологічними припущеннями, первинне значення цього фразеологізму — “вид дитячої гри” (Kolomiets, 1982, p. 116), тобто автоматизаційна, самодостатня, самоцінна діяльність.

<sup>2</sup> Зокрема, в дусі “морфологічної скриньки” Ф. Цвіккі, вже докладніше описаної (Yudkin, 2017).

<sup>3</sup> Герой “вимовляє лише звичайну формулу етикету, але з властивим йому лицемірством перебільшує ввічливість ... солідною дозою удаваного співчуття ... Зрозуміло, оскільки лексика такої формули може бути лише загальноживаною, вся вага експресії лягає на інтонацію”. Зокрема, “слова “я”, “вас”, “сум” здобувають висотні й метричні переваги”, оскільки мовлення “в цей момент стає плавним, майже кантиленним”, зокрема, “з’являються “італьянізми”, що надають більш чуттєвий характер”, “домінантний зворот з галантною затримкою на другому щаблі”, нарешті, “кульмінаційна фраза з ... скрадливими хроматизмами”. Результат таких засобів — вони “виділені з контексту сцени переважно речитативного характеру за допомогою іншої категорії мелодики, що мають ознаки кантилени” (Aranovskij, 1972, p. 66).

<sup>4</sup> “Відбувається зміна мовленнєвих ситуацій: від зовні суто інформаційної бесіди (зовні, оскільки питання Яго містять “подвійне дно”) Яго переходить до спонукального мовлення-поради” (Aranovskij, 1972, p. 68), тобто відбувається перехід до ілюктивного акту впливу на адресата.

<sup>5</sup> “Поняття аспектуальності тісно пов’язане з ... внутрішнім часом дії. До аспектуальності належать такі характеристики, як обмеженість/необмеженість границею ..., відмінності між власне дією, станом та відношенням” (Bondarko, 1987, p. 41).

<sup>6</sup> “Модальність ірреальності передає темпоральну перспективу (наприклад, волевиявлення пов’язане із сферою майбутнього)” (Bondarko, 2002, p. 476).

<sup>7</sup> “Прототипи в сфері семантики за своєю природою інтенціональні” (Bondarko, 2002, p. 266).

<sup>8</sup> Нагадаємо, що “... детермінація предиката з боку суб’єкта має яскраво виражений інтерпретаційний характер” (Bondarko, 2002, p. 632).

<sup>9</sup> Пошлемося на свідчення репетиційної роботи: “... за столом відбувався поділ цілої п’єси на режисерські, а кожної ролі на акторські шматки ... Намагалися визначити кожний шматок одним словом, переважно іменником ... Шматок, вдало окреслений іменником ... не приводить до визначення внутрішньої дії сценічного образу. Іменник або фразу, якими окреслюється шматок, ... треба перетворити на дієслово, до того ж у інфінітивному модусі” (Vigman, 1962, p. 68).

<sup>10</sup> Тому розробляється “альтернатива ... перейти від системи з двома цифрами до системи з трьома цифрами” (Brusencov, 1985, p. 56).

<sup>11</sup> Зокрема, “практично у кожного персонажа буде своя фабула, лише у деяких вона буде розгорнутою, а у деяких поданою у вигляді стислого фрагменту. З цього погляду сюжет слід розглядати як переплетіння фабул” (Matjushkin, 2007, p. 102).

<sup>12</sup> “Класичний засіб організації таїни — вилучення ланки дії з наступним поясненням подій” (Razumovskij, 1968, p. 129).

<sup>13</sup> Ця “сфера” містить, принаймні, три компоненти: “те, що не знає автор, те, про що він знає, але свідомо замовчує, те, що ... само собою зрозуміле” (Gorskij, 1981, p. 146).

<sup>14</sup> Він визначає троп як “расширение значения, размывание его: когда Блок пишет “Лишь телеграфные звенели на черном небе провода”, то можно лишь сказать, что эти провода означают приблизительно тоску, бесконечность, загадочность, враждебность, страшный мир и пр., но всё — лишь приблизительно” (Gasparov, 1986, p. 190).

<sup>15</sup> Приміром, в одній з найбільш поширених в барокову добу “в концептуальній антиемфазі “земне життя Христа — символ історії людства” відомим виявляється “земне життя Христа” (вихідний домен), а невідомим “історія людства” (цільовий домен)” (Rajhert, 2015, p. 43).

<sup>16</sup> Це стосується, приміром, М. Горького, “він полюбляв повторювати одне і те ж слово кілька разів з різними відтінками — цю ознаку я помітив і в Андрєєва та Шаляпіна” (запис 28.10.1918) (Chukovskij, 2011, p. 231).

<sup>17</sup> Так, у О. Островського в драмі “Пучина” в героя Кисельникова, який спускається вниз по сходах життя, демонструється “навичка по кілька разів, наче примовляючи, повторювати одне й те ж слово”, що “властиве людям самотнім, яким часто доводиться розмовляти з самим собою” (Holodov, 1978, p. 197).

<sup>18</sup> “... основна гіпотеза нашої книжки — припущення, що не було нічого того, про що він писав, і що це — мрії хворого юнака... У героя, Марселя, два життя: реальне, починаючи від дитинства в Іль-Комбре (... до лікарні в старості) й вигадане” (Nikolaeva, 2012, p. 97, 107).

<sup>19</sup> Зокрема, із “заміною після смерті матері справжньої скорботи наслідуванням” (Kopystianska, 2003, p. 114).

<sup>20</sup> “Діалогів у Флобера дуже мало, треба було вигадувати самій” (Koopen, 1975, p. 374).

<sup>21</sup> Це так званий парадокс критянина Епіменіда, який твердить “усі критяни брехуни”, залишаючи відтак відкритим питання про “значення, яке мав на думці Епіменід” (Vdovichenko, 2006, p. 186).

<sup>22</sup> “Сзуїти зробили спробу звільнитися від суворості августинівської етики”, зокрема, впровадивши, за казуїстикою, розрізнення двох видів благодаті “достатньої” (т.зв. *gratia sufficiens*, коли “благодать наявна як проста можливість, котру можна ... використати або ні”) та “дійової” (т.зв. *gratia efficax*, яка “владно охоплює іство тих, кого визначено до спасіння”) (Homa, 1997, p. 531).

<sup>23</sup> “Мабуть, формула міф закінчується там, де виникає питання про істину, можлива лише за дуже вузького розуміння самої істини” (Lifshic, 1979, p. 47).

<sup>24</sup> “Міф є саме царство свободи, яке люди знаходять лише у своїй фантазії ... Сам ідеал свободи росте разом з його запереченням у реальному житті” — звідси походить “революційна підкладка міфологічного весесвіту” (Lifshic, 1978, p. 145, 150), очевидна, насамперед, в етіологічних міфах.

## Література / References:

1. Арановский М. Г. Речевая ситуация в драматургии оперы «Семен Котко» / С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. Москва: Музыка, 1972. С. 59–95.
2. Бирман С. Г. Путь актрисы. Изд. 2-е. Москва: Всероссийское театральное общество, 1962. 292 с.
3. Бондарко А. В. Содержание и типы аспектуальных отношений / Теория функциональной грамматики. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. Ленинград: Наука, 1987. С. 40–46.
4. Бондарко А. В. Теория значения в системе функциональной грамматики. Москва: Языки славянской культуры, 2002. 736 с.
5. Брусенцов Н. П. Микрокомпьютеры. Москва: Наука, 1985. 208 с.
6. Вдовиченко А. В. Самозначный язык и парадокс лжеца. *Вестник ПСТГУ. 3. Филология*. 2006. Вып. 3.2. С. 183 — 190.
7. Вільде Ірина. Сестри Річінські. Київ: Радянський письменник, 1964. Т. 1. 580 с.
8. Гаспаров М. Л. Историческая поэтика и сравнительное стиховедение. (Проблема сравнительной метрики) / Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. Москва: Наука, 1986. С. 188–209.
9. Головащенко Ю. А. Режиссерское искусство Таирова. Москва, Ленинград: Искусство, 1947. 352 с., 64 илл.
10. Горский В. С. Историко-философское истолкование текста. Киев: Наукова думка, 1981. 206 с.
11. Греймас А. Ю. Про богів та людей. Пер. з литов. В. Просцевічуса. Київ: Києво-Могилянська академія, 2018. 464 с.
12. Дзюба І. Тарас Шевченко. Київ: Наукова думка, 2014 (Історія української літератури у 12 т. Т. 4). 784 с.
13. Желнов М. В. Предмет философии в истории философии. Москва: Изд. Московского университета, 1981. 720 с.
14. Карпенко Д. С. Логика Лукасевича и простые числа. Москва: URSS (ЛКИ), 2007. 256 с.
15. Козаржевский А. Ч. Учебник древнегреческого языка. Москва: Изд. Московского университета, 1975. 408 с.
16. Коломієць В. Т. Байдики / Етимологічний словник української мови. Т. 1-й. Київ: Наукова думка, 1982. С. 116.
17. Коонен А. Г. Страницы жизни. Москва: Искусство, 1975. 456 с.
18. Копистянська Н. Функція чужого простору в поезії роману Г. Флобера «Мадам Боварі». *Іноземна філологія*. 2003. Вип. 114. С. 107–118.
19. Лифшиц М. А. Критические заметки к современной теории мифа. Часть 2. *Вопросы философии*, 1978, № 10. С. 138–152.
20. Лифшиц М. А. Мифология древняя и современная. Москва: Искусство, 1979. 582 с.
21. Лукасевич Я. Аристотелевская силлогистика с точки зрения современной формальной логики. Пер. с англ. Н. И. Стяжкина и А. Л. Субботина. Общ. ред. и вступ. ст. проф. П. С. Попова. Москва: Иностранная литература, 1959. 312 с.
22. Матюшкин А. В. Проблемы интерпретации литературного художественного текста. Петрозаводск: Изд. КГПУ, 2007. 190 с.
23. Николаева Т. М. О чем на самом деле написал Марсель Пруст? Москва: Языки славянской культуры, 2012. 128 с.
24. Радищева О. А., Шингарева Е. А. Летопись творческой жизни А. К. Тарасовой / Алла Константиновна Тарасова. Документы и воспоминания. Москва: Искусство, 1978. С. 31–138.
25. Разумовский А. Пирс Уайт / Звезды немого кино. Москва: Искусство, 1968. С. 114–132.
26. Райхерт К. В. Концептуализация и тропология. *Первый независимый научный вестник*. 2015. № 1. С. 40–43.
27. Содомора А. Співець одвічних перевтілень. / Овідій. Метаморфози. Київ: Дніпро, 1985. С. 5–14.
28. Стеблин-Каменский М. И. Миф. Ленинград: Наука, 1976. 104 с.
1. Aranovskij, M. G. (1972). Rechevaja situacija v dramaturgii opery «Semen Kotko». *S.S. Prokof'ev. Stat'i i issledovanija*. Moscow: Muzyka, pp. 59 – 95. (in Russian)
2. Birman, S. G. (1962). *Put' aktrisy*. Edition 2. Moscow: Vserossijskoe teatral'noe obshhestvo. (in Russian)
3. Bondarko, A. V. (1987). Soderzhanie i tipy aspektual'nyh otnoshenij. *Teorija funkcional'noj grammatiki. Aspektual'nost'. Vremennaja lokalizovannost'. Taksis*. Leningrad: Nauka, pp. 40–46. (in Russian)
4. Bondarko, A. V. (2002). *Teorija znachenija v sisteme funkcional'noj grammatiki*. Moscow: Jazyki slavjanskoj kul'tury. (in Russian)
5. Brusencov, N. P. (1985). *Mikrokomp'jutery*. Moscow: Nauka. (in Russian)
6. Vdovichenko, A. V. (2006). Samoznachnyj jazyk i paradoks lzheca. *Vestnik PSTGU. 3. Filologija*, (3,2), pp. 183–190. (in Russian)
7. Vilde, Iryna. (1964). *Sestry Richynski*. Kyiv: Radianskyi pysmennyk. Vol. 1. (in Ukrainian)
8. Gasparov, M. L. (1986). Istoricheskaja pojetika i sravnitel'noe stihovedenie. (Problema sravnitel'noj metriki). *Istoricheskaja pojetika. Itogi i perspektivy izuchenija*. Moscow: Nauka, pp. 188–209. (in Russian)
9. Golovashhenko, Ju. A. (1947). *Rezhisserskoe iskusstvo Tairova*. Moscow, Leningrad: Iskusstvo. (in Russian)
10. Gorskij, V.S. (1981). *Istoriko-filosofskoe istolkovanie teksta*. Kyiv: Naukova dumka. (in Russian)
11. Hreimas, A. Iu. (2018). *Pro bohiv ta liudei*. Translation from Lithuanian by V. Prostsevichusa. Kyiv: Kyievo-Mohylianska akademiia. (in Ukrainian)
12. Dziuba, I. (2014). Taras Shevchenko. *Istoriia ukrainskoj literatury* in 12 vol. Vol. 4. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)
13. Zhelnov, M. V. (1981). *Predmet filosofii v istorii filosofii*. Moscow: Izd. Moskovskogo universiteta. (in Russian)
14. Karpenko, D. S. (2007). *Logiki Lukasevicha i prostyle chisla*. Moscow: URSS (LKI). (in Russian)
15. Kozarzhhevskij, A. Ch. *Uchebnik drevnegrecheskogo jazyka*. Moscow: Izd. Moskovskogo univeriteta. (in Russian)
16. Kolomiets, V.T. (1982). *Baidyky. Etymolohichnyi slovnyk ukrainskoj movy*. Vol. 1. Kyiv: Naukova dumka, p. 116. (in Ukrainian)
17. Koonen, A. G. (1975). *Stranicy zhizni*. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
18. Kopystianska, N. (2003). Funktsiia chuzhoho prostoru v poetytsi romanu H. Flobera «Madam Bovari». *Inozemna filolohiia*, (114), pp. 107–118. (in Ukrainian)
19. Lifshic, M. A. (1978). Kriticheskie zametki k sovremennoj teorii mifa. Part 2. *Voprosy filosofii*, (10), pp. 138–152. (in Russian)
20. Lifshic, M. A. (1979). *Mifologija drevnjaja i sovremennaja*. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
21. Lukasevich, Ja. (1959). *Aristotelevskaja sillogistika s točki zrenija sovremennoj formal'noj logiki*. Translation from English by N. I. Stjzhkina & A.L. Subbotina. P.S. Popova (Ed.). Moscow: Inostrannaja literatura. (in Russian)
22. Matjushkin, A. V. (2007). *Problemy interpretacii literaturnogo hudozhestvennogo teksta*. Petrozavodsk: Izd. KGPU. (in Russian)
23. Nikolaeva, T. M. (2012). *O chem na samom dele napisal Marsel' Prust?* Moscow: Jazyki slavjanskoj kul'tury. (in Russian)
24. Radishheva, O. A., & Shingareva E. A. (1978). *Letopis' tvorcheskoj zhizni A. K. Tarasovoj. Alla Konstantinovna Tarasova. Dokumenty i vospominanija*. Moscow: Iskusstvo, pp. 31–138. (in Russian)
25. Razumovskij, A. (1968). *Pirs Uajt. Zvezdy nemogo kino*. Moscow: Iskusstvo, pp. 114–132. (in Russian)
26. Rajhert, K. V. (2015). *Konceptualizacija i tropologija. Pervyj nezavisimyj nauchnyj vestnik*, (1), pp. 40–43. (in Russian)
27. Sodomora, A. (1985). *Spivets odvichnykh perevtileen. Ovidii. Metamorfozy*. Kyiv: Dnipro, pp. 5–14. (in Ukrainian)
28. Steblin-Kamenskij, M. I. (1976). *Mif*. Leningrad: Nauka. (in Russian)

29. Холодов, Е. Г. Язык драмы. Эскурсы в творческую лабораторию А. Н. Островского. Москва: Искусство, 1978. 240 с.
30. Хома О. И. Провинциализм и культура Нового Времени: к проблеме диссидентства Паскаля. Примечания / Паскаль Б. Письма к провинциалу. Киев: Port Royal, 1997. С. 501–557.
31. Чуковский К. И. Дневник 1901–1921. Сост., подготовка текста, комм. Е. Чуковской. Москва: ПРОЗАИК, 2011. 592 с.
32. Yudkin I. Hermeneutics, heuristics, morphology: the construction of metatext as the prerequisite for interpretation. *Культурологічна думка*, 2018. № 12. С. 20–29.
33. Юдкін І. М. Інтертекстуальне як інтерперсональне: до морфології виконавства. *Культура-текст-особистість: українські перспективи. Тези доповідей всеукраїнської науково-теоретичної конференції 1–2 червня 2017 р.* Київ: Інститут культурології НАМ України, 2016. С. 178–181.
34. Юдкін І. М. Логіка морфологічного аналізу тексту в практиці інтерпретації. *Культурологічна думка*, 2018. № 13. С. 14–23.
35. Юдкін І. М. Особливості української драматургії першої половини XIX століття / Історія українського театру. Т.1. Від витоків до 2914 року. Київ: ІМФЕ, 2018. С. 183–199.
36. Яценко М. Т. На рубежі літературних епох. «Енеїда» Котляревського і художній прогрес в українській літературі. Київ: Наукова думка, 1977. 280 с.
29. Holodov, E. G. (1978). Jazyk dramy. *Jekskurs v tvorcheskiju laboratoriju A. N. Ostrovskogo*. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
30. Homa, O. I. (1997). Provincialii i kul'tura Novogo Vremeni: k probleme dissidentstva Paskalja. Primechanija. *Paskal' B. Pis'ma k provincialu*. Kyiv: Port Royal, pp. 501–557. (in Russian)
31. Chukovskij, K. I. (2011). *Dnevnik 1901–1921*. E. Chukovskaya (Ed.). Moscow: PROZAIK. (in Russian)
32. Yudkin, I. (2017). Hermeneutics, heuristics, morphology: the construction of metatext as the prerequisite for interpretation. *The Culturology Ideas*, 12 (2), pp. 20–29.
33. Iudkin, I. M. (2017, June 1–2). Intertekstualne yak interpersonalne: do morfolohii vykonavstva. *Kultura-tekst-osobystist: ukraïnski perspektivy. Tezy dopovidei vseukraïnskoi naukov-teoretychnoi konferentsii*. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy, pp. 178–181. (in Ukrainian)
34. Iudkin, I. M. (2018). Lohika morfolohichnoho analizu tekstu v praktytsi interpretatsii. *The Culturology Ideas*, 13 (1), pp. 14–23. (in Ukrainian)
35. Iudkin, I. M. (2018). Osoblyvosti ukraïnskoi dramaturhii pershoi polovyny XIX stolittia. *Istoriia ukraïnskoho teatru*. Vol.1: Vid vytykov do 2014 roku. Kyiv: IMFE, pp. 183–199. (in Ukrainian)
36. Iatsenko, M. T. (1977). *Na rubezhi literaturnykh epokh. «Eneida» Kotliarevskoho i khudozhnii prohres v ukraïnskii literaturi*. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)

### Юдкін Ігорь Николаевич

#### Інтенція, ідиоматика, миф: к морфології драми

**Анотація.** Фактори цілостності тексту як ідеального об'єкта найбільше повно проявляються в драмі, де події представляються як дієгезис, через опосередкованість внутрішнім світом суб'єктів, так що текст строиться як «комунікація о комунікації», повідомлення о повідомленнях учасників дії. Состояние неопределенности (антиемфаза) актуальних суб'єктно-предикатних відношень визначає можливості герменевтичної і евристичної інтерпретації як джерела формування ідиоматики. Драма представляє собою автореферентний текст, замкнений між учасниками комунікації, і розворається як відгадування загадок, устремлене к раскрытию обстоятельств (анагнозис). Категорії метаморфози і катастрофи, общіє для драми і мифа, забезпечують розвиток із взаємосв'язей, начатое в барочную эпоху.

**Ключевые слова:** дієгезис, анагнозис, модус, диктум, інфінітивний аспект, антиемфаза, автореферентний текст.

### Ihor Yudkin

#### Intention, Idioms, Myth: Towards the Morphology of Drama

**Summary.** It is drama where the powers of entirety of a text as an ideal object reveal themselves most fully because the events are conceived in the manner of diegesis being mediated with the inner world of subjects, so that the text is built up as “the communication about communication”, that is as a message about the messages of the dramatis personae. Communication as the representation of purposefulness entails the transformation of deeds into messages that bear the intentional conflicts. In its turn, intentionality generalizes modal and aspectual parameters of a text where the particular place is occupied with the infinitive mode as the representation of the places of indefiniteness to be reconsidered and interpreted. The state of indefiniteness (anti-emphasis) of the actual subjective-predicative relations determines the opportunities of the hermeneutic and heuristic interpretation as the source for idioms' formation. In particular the differences in ascribing predicative or subjective values to the same locution become the source of its idiomatic transition within the dramatis personae's cues. Drama is a kind of the self-referential text that is closed within the circle of the communication's participants and is developed as the procedure of solving the riddles that if directed towards the point of the elucidation of circumstances (anagnosisis).

**Keywords:** diegesis, anagnosisis, modus, dictum, infinitive aspect, anti-emphasis, self-referential text.