Tetiana Szewczenko^{*}
Odessa (Ukraina)

Дискурсивные практики массмедиальной культуры в эссе-драме

Discursive practices of mass-media culture in essay-drama

Summary:

The article analyses discursive practices of mass-media culture in modern Ukrainian essay-dramas, including the research on performative nature of writer's essays that have bright features of dramas. Suggestiveness is analysed for its active impact on imagination, emotions and reader's subconsciousness. Dialogicality, which was studied separately, can get features of multi-dialogicality. These practices of mass-media culture in the poetics of essay-dramas are transforming, while forming a new spiritually-mental code of speech.

Key words: essay, drama, performative culture, dialogue, suggestiveness, media-text.

^{*} Tetiana Szewczenko – doc. dr (kandydat nauk filologicznych); pracuje w Katedrze Literatury Ukrainiejskiej Odeskiego Narodowego Uniwersytetu im. I. I. Miecznikowa w Odessie.

Dyskursywne praktyki kultury masowej w eseju

Streszczenie:

W artykule analizowane są praktyki dyskursywne kultury mass mediów we współczesnych ukraińskich dramato-esejach (эссе-драме). Zostało tu też przeprowadzone badanie performatywności esejów literackich pod kątem ich cech dramatycznych. Szewczenko skupia się również na kwestii aktywnego oddziaływania owych form literackich na wyobraźnię, emocje i podświadomość czytelnika. Bada ponadto ich dialogowość, przybierającą niekiedy cechy „monodialogowości”. Niniejsze metody kultury masowej transformują się bowiem w poetyce dramato-esejów, tworząc zarazem nowy, duchowo-mentalny kod mowy.

Słowa-klucze: esej, dramat, kultura performacyjna, dialog, sugestywność, tekst medialny.

Конец XX – начало XXI века – это эпоха коренных изменений во всех сферах общества, включая искусство, художественную литературу, в частности. Литература новой формации становится более доступной, более мобильной, интерактивной. Это новое качество творчества, активно вовлеченное в процессы современности с ее массмедиаальными новациями: коммуникативно-информационными возможностями средств массовой информации, Интернета, электронной и аудио- книгопродукции, которые сегодня, в силу своего повсеместного распространения, существенно влияют на все области жизни. В результате такого взаимодействия получили широкое распространение медиатексты как следствие процессов конвергенции. В частности, Я. Засурский, развивая идея Ф. Джефкинса о медиатекстах, трактует их как фактор интеграции и продукт коммуникационной культуры, придает большое значение экстралингвистическим моментам, а, именно, возможностям вербального звучания, визуального и многослойного медиатекста, энергия которого резко увеличивается в условиях конвергенции: «Медиатекст приобретает известные универсальные черты. Особенность медиатекста в том, что он может быть включен

в разные медийные структуры»¹. В частности, перформативная эстетика предполагает, что медиатекст снимает оппозицию жизнь / творчество, однако, в свою очередь, предусматривает позицию авторской и читательской включенности в процессы осмысления действительности: перформанс – ключевой акт человеческого существования.

Массмедиаальный дискурс, основанный, в том числе, и на разнообразных практиках влияния, воздействует на искусство слова, которое часто функционирует на нескольких платформах одновременно, занимает промежуточное место между несколькими видами словесного творчества и творческой активности – публицистической и литературной, например. В этом смысле нам представляется уникальной дискурсивная практика эссе, которое в качестве интеллектуального письма, в современной литературе может, в одинаковой степени, продуктивно функционировать в масс-медиа (в виде блогов, авторских колонок), и в художественном творчестве писателей. Эссе одновременно может быть продуктом литературы и публицистики. Сам процесс идентификации произведения как литературного или же философского, публицистического тоже отходит на второй план. Чисто внешним критерием принадлежности эссе к литературному, а не, скажем, публицистическому творчеству выступает художественность как единство и гармония содержательно-формальных компонентов, предполагающих корреляцию определенного эстетического смысла и возможностей реализации высказывания с помощью образных средств. Стоит принять во внимание мнение В. Тюпы: «Художественность литературных текстов – это не форма, в которой искусство представлено для восприятия, это коммуникативное содержание эстетичного восприятия формы»².

Эссе многими критиками рассматривается в контексте литературной саморефлексии. Например, К. Зацепин считает эссе, независимо от канала распространения и авторской принадлежности, ис-

¹ Я. Засурский, *Медиатекст в контексте конвергенции*, „Вестник Московского университета, Серия Журналистика” 2005, № 2, с. 5.

² В. Тюпа, *Художественный дискурс (Введение в теорию литературы)*, Тверь 2002, с. 66.

ключительно литературным феноменом с философскими истоками, ведь оно представляет собой «пространство рефлексии, становления смысла и его обращенности на себя самого, как размышление, становящееся литературой». Хотя и «концепция» сформулирована не совсем четко, корректно, но «именно внутренняя динамика образа, сложная сеть ассоциативных связей, парадокс как способ игры с читателем приобретают здесь важность»³.

Как бы то ни было, эссе – жанр многоликий. Он может приближаться к философскому или научному произведению, приобретать черты рецензии, художественной зарисовки, лирической миниатюры, дневниковых записей, эпистолярная или совмещать все выше названные типы интеллектуального письма одновременно.

Наше внимание привлекли эссе-драмы или драматические эссе, произведения, в которых одновременно актуализирована рефлексивная и перформативно-коммуникативная интенция, что позволяет сблизить интерпретативный план и событие представления. Природа высказываний в таких произведениях – интерактивна, что обуславливает подход к ним не как готовой интерпретации, а как к событию коммуникации, позволяющему улавливать смыслы в зависимости от опыта, установки и типа реципиента. Отметим, что польская исследовательница Марта Русек обратила внимание на необычные подзаголовки к пьесам Тадеуша Ружеви́ча: «эссе-сценарий», «сценарий-эссе», «драматическое эссе», «эссеистская драма», в которых предметом игры выступает форма одноактной пьесы⁴.

Такие тексты – не частое, но интересное явление в современной украинской литературе. Эссеистика, которая стремительно развивается, находится в постоянном поиске тех или иных средств, форм, функций, возможностей, и влияние различных медиа, а также литературных родо-жанровых структур на нее – яркое тому свидетельс-

³ К. Зацепин, *Эссе: от философии к литературе*, „Новое Литературное Обозрение” 2010, № 104, <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/104/za17.html> [dostęp: 26.03.2018 r.].

⁴ M. Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2007, s. 299-300.

тво. Рефлексивная, медитативная, интеллектуально-языковая природа эссе может наполняться перформативной и монологически-диалогической эстетикой (практикой) драмы, что создает новую дискурсивную практику, преисполненную незаурядной творческой свободой. Изучение ее возможностей, особенностей жанров-симбионтов, как и дискурсивных практик (конвергенции масс-медиа) нам кажется перспективным направлением научных исследований.

Так, наше внимание привлекли эссе «Rosarium philosophorum» Константина Москальца (сборник «Человек на льдине»), «Дни рождения» Виктора Неборака («Введение в Бу-Ба-Бу»), «У меня так красиво началось лето» Василия Габора («О чем думает человек»), «Кафе “Монополь”» Ивана Лучука. Все они входят в сборники эссе, преимущественно состоящие из произведений с традиционной для формы эссе монологическо-рефлексивной структурой. Эссе-драмы дополняют иные эссеистические тексты, вошедшие в сборники, и вне этого контекста непонятные.

Первый текст представляет собой рассуждение о сущности души и является философским произведением в виде диалога Я с другим Я – Ты, оформленным в традициях одноименного средневекового трактата-манускрипта «Rosarium philosophorum» («Четки философов»). Произведение состоит из небольшого рефлексивного введения о жизни, существовании, пребывании, бытии, а основная часть – это сложный диалог двух субстанций Я и Ты (Другое Я) о причастности души и состоянии никому не принадлежащего, за которым остротой следит автор и читатель (зритель). Предмет разговора Я и Другого Я (в тексте оно Ты) – парадоксальность человеческого бытия, его свободы и зависимости. Каждая реплика провоцирует новый поворот мысли и ее новые инкрустации. В диалоге двух Я эмоции и впечатления берут верх над действием экзистенциально направленной реплики, при помощи которой описывается действительность. Именно этим можно объяснить нервную, прерывистую ритмику письма, сложную синтаксическую организацию произведения, авторское умение отыскивать и обновлять первичные значения слов, реставрируя семантику лексем и морфем. Например, *роз-чароване* – тот же субъект, который потерял статус сакральности; *спів-*

знания (со-знание) – совместное знание, *пере-бывания* – то, которое приобретает обновленный смысл и тому подобное.

Эссе «Дни рождения» вошло в книгу «Введение в Бу-Ба-Бу» Виктора Неборака о возникновении, многолетнем успешном функционировании известной ивано-франковской литературной группы конца 80-х – начала 90-х гг. XX ст., известной своими ироническими и карнавальными подходами к традиционной литературе и созданием нового постмодернистского письма. Книга написана в виде монологов-воспоминаний и монологов-размышлений автора об Юрии Андруховиче, Александре Ирванце и о себе, наполнена воспоминаниями о выходе их первых книг, о многочисленных литературных вечерах и перформансах. Создается впечатление, что монологи-эссе автор будто бы читает со сцены, постоянно обращаясь к читателю (зрителю). Отдельные фрагменты насыщены театральной лексикой. Например, первое эссе называется «Вместо увертюры. PEREPAD(Я)», а последнее – «Вместо разъяснений в фойе: несколько уточнений по поводу написания звукосочетания [бубабу]», где даются толкования отдельных постмодернистских понятий и философии бурлеска-балагана-буффонады в произвольной форме. Произведение «Дни рождения» – эссе-пьеса о дне рождения Ивана Малковича и Виктора Неборака 9 мая 1986 года, которого не было, но о котором все мечтали, поэтому автор условно представляет воображаемые события в виде пьесы, как если бы праздник все-таки состоялся с «полноценными» действующими лицами, явлениями, действиями, ремарками, репликами (эссеистическое здесь только введение, да и в уста персонажей вложены одиночные рефлексии). На самом деле, – это смешные действия, созданные исключительно для посвященных в события конца 80-х, ведь за отдельными героями, поступками, репликами, перформативами угадываются те или иные знаковые фигуры литературных реалий переходного времени, замаскированные под Бабая, Бампера, Бамбулу, Дракона, Рокн-рольного Дракона, Лунную Панночку и тому подобное. Очевидно, объяснить, кто прячется за этими масками, могут только Юрий Андрухович, Александр Ирванец, Виктор Неборак, Иван Малкович. Для остальных же эти герои «пьесы» так и останутся масками. Произведение интересно своей карнавально-маскарадной поэтикой, вырази-

тельным шоу-действием, превращениями, пародийностью, которые основываются на эссеистических и драматических возможностях художественного слова одновременно.

Подобным образом структурировано и эссе «Кафе “Мелитополь”» Ивана Лучука из книги «Сомнения сорокалетнего», в котором воспроизведена своеобразная пантомима с образами известных украинских писателей конца XIX – начала XX ст., представленными как стереотипное восприятие их личности и творчества: Иван Франко, Василий Пачевский, Василий Стефаник, Петр Карманский. В тексте обозначены вводные «ремарки», в которых автор делится причинами такого «драматичного» эксперимента в «сборнике сомнений» – так автор называет собственные произведения в жанре эссе. Произведение так же выпадает из общей дискурсивно-жанровой картины сборника, однако, интерес к нему в связи с этим только увеличивается.

Эссе «У меня так красиво началось лето» Василия Габора имеет подзаголовок «разговор с больным ангелом» и представляет собой реставрацию беседы с приятелем, которого уже нет. В сознании автора возникает образ собеседника-чудака, не понятого большинством, однако, способного озвучить то, о чем это большинство предпочитает умалчивать: о несовершенстве современного образования, об одиночестве человека в мире, о подавленности личности. Большая часть произведения – это их ни к чему не обязывающее общение на темы работы, образования, будней, человеческих страхов, оформленное в виде диалогов, в которых центральное место отведено репликам приятеля. Диалогическая организация произведения, видимо, служит средством переосмысления полученного опыта, оформленного с помощью художественных средств эссе.

В результате анализа всех этих произведений можно отметить, что все они разные и, в то же время, похожи по своей структуре, поскольку проявляют схожие речевые возможности (рефлексия плюс диалог) в соответствии со своими функциями выражать отношение к тем или иным вещам в процессе создании образов и интерпретации действительности. Основными дискурсивными техниками эссеистического создания образов, применяемыми писателями, являются суггестивность и диалогичность, которая, в свою очередь, может

приобретать признаки монодиалогичности. Эти практики массмедийной культуры в поэтике эссе-драм трансформируются, создавая новый культурно-ментальный код речи.

Вспомним о том, что под суггестивностью понимают активное воздействие на воображение, эмоции, подсознание читателя путем «пленительной неясности» – «неуловимых, зыбких, намекающих тематических, образных, ритмических, звуковых ассоциаций»⁵. Главная установка эссе – додумывание образности в воображении реципиента: искусство слова по своей природе призвано развивать воображение и впечатление от сказанного путем влияния на эмоции, подсознание читателя. Суггестивность в эссе является действенным средством влияния на читателя. Эссеист, задаваясь целью вызвать определенные чувства в сознании адресата, внушить те или иные мироощущения, оформленные с помощью слова, создает определенный образ действительности, к которому читатель приобщается произвольно, непринужденно, в результате чего он действительно присоединяется к процессу сотворчества. Главное при этом – естественность приобщения читателя: определенные образы ему внушаются путем намеков, ассоциаций, полисемантических впечатлений, и он – читатель – погружается в процесс раскодирования авторских смыслов и идей. Следовательно, эссеистический текст, дополненный драматическими диалогами, полностью выполняет свои функции и становится платформой одновременной концентрации мыслей и чувств автора и реципиента, демонстрирует незаурядные возможности словесного творчества как такового. Одним словом, создается ситуация, в которой читатель втягивается в процесс коммуникации помимо его воли. Его эмоциональная оценка тех или иных явлений в связи с интеракцией усиливается, а само произведение становится медиумом передачи знаний.

Стоит рассмотреть основные приемы суггестии в текстах:

1) **ритм.** Тексты, отобранные для анализа (в первую очередь, их рефлексивная часть), состоят из длинных предложений, повторов, периодов, усложненных однородными членами, обособленных

⁵ Н. Черных, *Суггестивность верлибра (на материале поэзии В. Строчкова)*, file: ///C:/Users/PC/Downloads/304-611-1-SM.pdf 66-79 [dostęp: 26.03.2018 r.].

вставными и вставленными конструкциями. Объем предложений приблизительно одинаков, как и объем абзацев, реплик: визуально они почти идентичны по объему, большие и крайне малые абзацы – скорее исключение, чем правило. Это особенно наглядно можно проследить в эссе Константина Москальца, представляющего собой разговор Я с другим Я (Ты) о процессах трансформации личности, как в деревянных дощечках средневековых гравюр «Rosarium philosophorum», описанных К.-Г. Юнгом в «Психологии перенесения» об отображении процессов алхимического поиска философского камня как вершины индивидуализации личности. Картинки «Розария» очень своеобразно раскрывают сущность раздвоения души: на изображениях большинство героев проявляют свою раздвоенность на сознательное и бессознательное, темное и светлое начала, одухотворенное и материальное. В таком же контексте мы можем проанализировать причины раздвоения личности в одноименном эссе Константина Москальца. Следовательно, «Я» и «Ты» – это разные грани того же «Я». Рассуждения и размышления как будто двигаются по кругу, открывая все новые и новые оттенки смысла. Слова, совмещаясь, формируют мысль, к ней присоединяются новые слова, новые мысли на основании предыдущих, оформленная мысль напоминает принцип движения качелей, и все это создает эффект внушения, потому что те или иные понятия повторяются несколько раз в разных вариациях. Например: «Я розумію, що віра в Бога – це теж вияв бунту, спровокований очевидністю. Я розумію і те, що існує багато варіантів компромісу з цією очевидністю, того, що глумно називають “власним вибором”. Усі ці “вибори” назагал засновані на феноменальній людській здібності бачити ілюзійне, не помічаючи існуючого (такий собі талант до очевидності), або ж на необхідності забути щось, чогось нібито не знайти, дещо витиснути з горизонту своєї уваги в темряву маргінального Утгарту. Але я не розумію одного: того, що вона не вміє жити і відходить звідти таким дилетантом, як і приходить, Еклезіасте»⁶;

⁶ К. Москалец, *Людина на крижині. Літературна критика та есеїстика*, Київ 1999, с. 23-24..

2) **повторы** – еще один излюбленный суггестивный прием в эссе-драмах. Например, в том же таки «Rosarium philosophorum» часто можно встретить тавтологию как сознательный прием: «опинитися на свободі, де вільна цілісність і цілісна свобода тотожні»; «створене сотворіння, річ, не може бути творцем сама по собі»; «нікому не належність і нічому не належність дорівнюють свободі, яка дорівнює самотності до кінця; доконечна самотність, доконечна свобода, доконечна щирість – бо ж вона перед Краєм». В текстах часто можно увидеть буквальное повторение словосочетаний, целых предложений, фрагментов с вариациями или без них. Такие сознательные действия автора направлены на организацию действительности, в целом свойственные драме как роду литературы, в драме-эссе приобретают особое качество: четче прослеживается коммуникативная установка говорящего, усиливается художественная выразительность и авторское влияние на читателя. Вследствие этого читательское воображение создает интерактивное драматическое действие, дополняющее то, которое уже представлено. Таким образом читатель, как и автор, становится субъектом-в-процессе (Ю. Кристева), вследствие симультанного действия происходят изменения в сознании и автора, и реципиента. Это в целом свойственно перформативной культуре, характеризующейся референцией к различным видам действий;

3) **использование общекоренных слов** в пределах одной реплики персонажа в диалоге или рефлексивных фрагментах непосредственно, которые в результате приобретают суггестивный эффект. Как, например, в произведении «У меня так красиво началось лето»: «Ми заглядали в кав'ярні, зустрічали знайомих і жваво **розмовляли** з ними. Та під час **розмови** приятель унікав зустрічатися поглядом із **співрозмовниками**»⁷. Важно так же отметить: рефлексивные фрагменты в эссе-драме во многом выполняют ту же функцию, что и монологи перед зрителем в традиционной драме: это целенаправленное действие философа-интеллектуала перед решающим умозаключением, выводом, результатом мыслительных процессов. При этом уникальность этой рефлексии в том, что она интерактивна:

⁷ В. Габор, *Про що думає людина*, Львів 2012, с. 107.

процесс осмысления происходит путем деятельного вовлечения читателя, граница между ним и автором стирается, они как бы оба ответственны за те выводы, которые представлены в тексте;

4) писатели, стремясь воздействовать на читателя, часто используют в эссе-драме слова из одного семантического поля в пределах синтагмы, абзаца, периода: определенное количество слов, объединенных общим семантическим компонентом, становится основой для ассоциативной связи между словами, словосочетаниями, предложениями. Вот фрагмент из того же эссе В. Габора: «Бог нічим не обділив його, дав кмітливу голову і вправні руки – тільки працєю, але моєму приятелеві все швидко набридає. Трохи попрацював літературним редактором в газеті й кинув роботу. Бо редагувати примітивні тексти обридло. Трохи повчителював і кинув. Бо школа обридла»⁸. Лексемы из одного семантического поля в пределах приведенного фрагмента (труд – работа – школа – урок – учительство – преподавание – дети – рисование – история) ведут к сгущению смыслов, продуцируют вариативность и повторяемость тех или иных понятия / образа и создают напряжение, свойственное, например, лирической драме, в которой внутренний конфликт и подтекст человека определяют силу эмоционального воздействия. В данном случае – это работа / надоедливость / усталость от жизни. Посредством этих понятий писатель акцентирует внимание на внутренних противоречиях, переживаемых героем: разорванность восприятия жизни, растерянность перед ней, бегство от действительности в иные реалии. Философское и художественное осмысление человеческих страхов и быстротечности человеческого бытия происходит на глазах читателя и при его содействии.

Однако, если суггестивность – это прием коммуникативной направленности авторского воздействия, который применяется в эссе любого типа, то диалогичность (как философское понятие) и диалог (категория драмы как рода литературы) в качестве дискурсивных и поэтикальных практик свойственны, в первую очередь, эссе с выразительным драматичным началом, в котором диалог становится

⁸ Тамże, с. 103.

формой рефлексии. Причем этот диалог может быть визуально наглядным, оформленным в виде реплик действующих лиц, четко отграниченных от остального текста и один от другого, а может быть и монодиалогом. Сущность последнего описана в работах Э. Шестаковой и Л. Садыковой как тип высказывания, который обеспечивает размышления и рассуждения самого автора-эссеиста и его «обсуждение обозначенных проблем совместно с реальными и потенциальными участниками, чем обеспечивается сохранение паритета двух равнодейственных структур «Я» автора-эссеиста и «Я»-другого, участника коммуникации»⁹. Так, Л. Садыкова, опираясь на В. Заманскую, отмечает, что основой художественного видения мира в эссе во всех перипетиях эмоционально-напряженного общения эссеиста с реципиентом является единое сознание автора (монологический аспект), обеспечивающий корректный диалог этих множественностей (диалогический аспект): «Имеется в виду множество культурных кодов, к которым апеллирует автор эссе с целью углубления иницилируемых им смыслов, обеспечивая тем самым более сильное интеллектуальное воздействие на реципиента»¹⁰. А если эти разные смыслы можно усвоить, отметить в различных репликах, как это присуще драме, то сила художественного воздействия увеличивается. Вот, например, диалог в произведении Константина Москальца – это разговор Я и Ты, где Ты – это форма, которую приобрело Я, и без которого это Я в принципе существовать не может. Философская природа таких диалогов такова, что только через Ты человек становится Я: здесь субъект и объект (Я и Ты) однозначно равнозначны и неразделимы, между ними отношения развиваются только в настоящем времени в отличие от пары Я-Оно, т.е. в режиме диалогического общения. С другой стороны, диалоги двух Я – это визуализированное действие, которое может представить читатель (зритель): высказывания

⁹ Л. Садыкова, Особенности диалогизма в русской эссеистике рубежей XX века, <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31013/22-Sadykova.pdf?sequence=1> [dostęp: 26.03.2018 r.]

¹⁰ В. Заманская, *Экзистенциальный тип художественного сознания в XX веке, Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс)*: сб. ст., Москва 2001, с. 146.

– это конкретные акты мирозерцания и мироощущения, главная особенность которых – обратимость общения. Это не просто отклик на разворачивание событий, связанных с процессом самоопределения, это живое воздействие на самопрезентацию, на семиотические процессы, ведь от общения зависит, какие значения присваиваются участникам коммуникации. Иными словами, это отражение самой картины мира героя – целенаправленное и результативное, ведь те или иные умозаключения о сущности гармонии и места человека в ней часто становятся именно результатом коммуникации, обмена позициями. Не случайно высказывания как конкретные действия актуализируются в момент их произнесения, ибо сразу получают отклик у «собеседника», включаются в сферу представлений, опыта читателя, обнажают процесс думания вслух, что свойственно эссе как произведению-размышлению.

Тот факт, что реплики Я и Ты стилистически похожи, однотипны, выявляют близкие ментальные и когнитивные потенциалы участников интеракции, наполнены тождественной лексикой и синтаксически однородны, является подтверждением того, что диалог Я и Ты – это, фактически, монолог одного Я, а каждая отдельная партия этой сцены общения является конкретным действием, направленным на осознание сущности человека в мире, полном противоречий.

Иван Лучук в эссе-драме «Кафе “Монополь”» предложил иной способ презентация действия. Большую часть его текста представляет пантомима, участниками которой стали – украинские писатели-молодомузовцы, Стефаник и Франко, которые объясняются только жестами или же их действия описывает автор. Произведение является продолжением классического монологического эссе «Питье. Theoria cum praxis» того же автора. Так, последнее произведение – это эссе в виде монодиалога автора о сущности применения алкогольных и иных напитков, о последствиях этого и о культуре питья как таковой. Текст эссе-драмы – это размышление-рассуждение, потому что герой, называя ту или иную позицию, потом как будто смотрит на нее взглядом остраненного наблюдателя, предлагая ее альтернативный вариант. Позиции представлены неоднозначно, развернуто, открыто, читатель сам может приобщиться к этому монологу или диалогу, до-

думать сказанное: автор все время провоцирует его к дополнению рассуждения о будничных вещах, знакомых каждому. Сама же пантомима, которая продолжает эссеистическое письмо, по нашему мнению, является не просто писательским экспериментом, природа которого иронична, а попыткой уплотнить время, сгустить, сконцентрировать действие, ведь речь идет о событиях начала XX века, осмысленных с позиций конца (этого же) столетия. На первый взгляд, может показаться, что автор таким способом хочет самоустраниться от акции, выведя на сцену героев и, даже, лишить их речи, заменив ее мимикой и жестами. На самом деле, это продуманный художественный прием: в конце автор-эссеист опять появляется, беря на себя роль резонера, который и расставляет все точки над «і» по поводу увиденного зрителем: «Франкіана бурлить і вірус у багатьох мисливих душах, а ця пантоміма – то всього лиш черговий Франковому геній мій скромний дар сумнівний»¹¹. Происходит остранение от стереотипного образа Ивана Франко как Каменяря и Пророка и, возможно, акцентируется внимание на его личностных свойствах и индивидуально-психологических качествах. В этом случае действия героев пантомимы и их невербальный диалог необходимы автору как «мисливій душі» для художественного обобщения эмоционально выраженной мысли о сущности гения украинской культуры.

Следовательно, эссеистика как дискурсивная практика писателей конца 90-х гг. XX ст. – нач. XXI ст. может послужить ярким источником творческих поисков и незаурядных интересных экспериментов, наглядным свидетельством чего является эссе-драма. Писатели активно применяют интерактивные возможности диалогов, монологов, карнавально-маскарадного шоу, пантомимы в эссе, которое по своей природе является системой, открытой к художественным экспериментам, родо-жанровым в частности. Перформативные возможности эссе-драмы открывают новые горизонты анализа ее рефлексивной организации, а так же выразительности речевого поведения реципиента в ситуации со-действия. По сути, монологи и диалоги в ней являются не сообщениями, а со-бытиями (совместным

¹¹ . Лучук, Сумніви сорокалітнього, Тернопіль 2008, с. 94.

бытием). Такие речевые практики массмедиаальной культуры, как суггестивность и диалог, природа которых интерактивна, в эссе-драмах являются не просто художественной экспликацией картины мира с характерными представлениями и идеями эпохи. В эссе они проявляются и в самом построении произведения, и в словах действующих лиц, приобретающих функции конкретных действий, направленных на изменение сознания.

Literatura

Габор Василь, Про що думає людина, Львів, ЛА «Піраміда», 2012.

Заманская Валентина Викторовна, Экзистенциальный тип художественного сознания в XX веке, Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс): сб. ст., Москва 2001.

Засурский Ясен, Медiateкст в контексте конвергенции, „Вестник Московского университета, Серия Журналистика” 2005, № 2.

Зацепин Константин, Эссе: от философии к литературе, „НЛО” 2010, № 104, электронный ресурс, режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/104/za17.html> [dostęp: 26.03.2018 r.].

Лучук Иван Володимирович, Сумніви сорокалітнього, Тернопіль 2008.

Москалец Костянтина, Людина на крижині. Літературна критика та есеїстика, Київ 1999.

Садыкова Лариса Владимировна, Особенности диалогизма в русской эссеистике рубежей XX века, <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31013/22-Sadykova.pdf?sequence=1> [dostęp: 26.03.2018 r.].

Тюпа Валерий Игоревич, Художественный дискурс (Введение в теорию литературы), Тверь 2002, с. 66.

Черных Надежда Всеволодовна, Суггестивность верлибра (на материале поэзии В. Строчкова), электронный ресурс, режим доступа: <http://philology.sfedu.ru/index.php/ru/component/phocadownload/category/5-2009-god?download=8:2009-3> [dostęp: 26.03.2018 r.].

Tetiana Szewczenko, *Дискурсивные практики массмедиаальной культуры в эссе-драме*

Rusek Marta, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2007, s. 299-300.

Bibliografia

Chernykh Nadezhda Vsevolodovna, *Suggestivnost verlibra (na materiale poehzii V. Strochkova)*, *ehlektronnyj resurs*, *rezhim dostupa*: <http://philology.sfedu.ru/index.php/ru/component/phocadownload/category/5-2009-god?download=8:2009-3> [dostęp: 26.03.2018 r.].

Gabor Vasil, *Pro shho dumae ljudina*, Lviv, LA «Piramida», 2012.

Luchuk Ivan Volodimirovich, *Sumnivi sorokalitnogo*, Ternopil 2008.

Moskalec Kostjantina, *Ljudina na krizhini. Literaturna kritika ta eseistika*, Kiiv 1999.

Rusek Marta, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2007, s. 299-300.

Sadykova Larisa Vladimirovna, *Osobennosti dialogizma v russkoj ehseistike rubezhiej XX veka*, <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31013/22-Sadykova.pdf?sequence=1> [dostęp: 26.03.2018 r.].

Tjupa Valerij Igorevich, *Khudozhestvennyj diskurs (Vvedenie v teoriju literatury)*, Tver 2002, s. 66.

Zacepin Konstantin, *Ehsse: ot filosofii k literature*, „NLO” 2010, № 104, *ehlektronnyj resurs*, *rezhim dostupa*: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/104/za17.html> [dostęp: 26.03.2018 r.].

Zamanskaja Valentina Viktorovna, *Ehkzistencjalnyj tip khudozhestvennogo soznanija v XX veke, Nauka o literature v XX veke: (Istorija, metodologija, literaturnyj process)*: sb. st., Moskva 2001.

Zasurskij Jasen, *Mediatekst v kontekste konvergencii*, „Vestnik Moskovskogo universiteta, Serija Zhurnalistika” 2005, № 2.