

Розділ 2 МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИКЛАДАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ І ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН

УДК 82-2:111.852

Каранда Марина

ORCID 0000-0001-6748-2815

Кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософії та культурології,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
(м. Чернігів, Україна) E-mail: mkaranda@ukr.net

ДРАМАТУРГІЧНИЙ ТВІР
У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЕСТЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТ.:
МАТЕРІАЛИ ТА РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО ВИВЧЕННЯ У ЗВО

Мета статті – з'ясувати особливості провідних позицій європейського естетичного дискурсу ХХ – початку ХХІ ст. стосовно функційного аналізу драматургічних творів; запропонувати навчальні матеріали та рекомендації щодо їх вивчення у ЗВО.

Методологія. Дослідницька основа пропонованої теми утворена низкою методологічних підходів, серед яких, зокрема: семіотичний та постструктуралістський підходи, засадничі положення рецептивної естетики і сучасного театрознавства.

Здійснено аналіз фундаментальних праць європейських естетиків ХХ – початку ХХІ ст. Ролана Барта, Умберто Еко, Ганса Роберта Яусса, Вольфганга Ізера, а також польських театрознавців Тадеуша Корнхаузера-Ковзана та Славомира Свйонтека з метою виокремлення естетико-функційного аспекту у драматургічних творах. Узагальнено основні тенденції визначення естетичної цінності цього літературного роду в соціокультурному, лінгвістичному та педагогічному контекстах.

Наукова новизна. Уперше комплексно розглянуто знакові періоджерела сучасної доби, що репрезентують точку зору європейського філософського розмислу на проблему функціонування драматургічного твору як носія естетичної цінності. Розроблені матеріали можна використовувати в професійній підготовці майбутніх учителів літератури, а також культурологів.

Висновки. З'ясовано, що естетико-функційний підхід до вивчення драматургічного художнього твору слід розглядати як складну методологічну проблему поєднання естетичного та функційного аспектів аналізу, визначення естетичної цінності тексту на тлі широкого діапазону оцінок – від суб'єктивних до парадигматичних, епохальних, соціокультурних відповідних контекстів, а також за умов відсутності універсального підходу.

Ключові слова: естетико-функційний підхід, рецептивна естетика, семіологія, постструктуралізм.

Постановка проблеми в загальному вигляді, її зв'язок із теоретичними і практичними завданнями. Проблема методології вивчення мистецьких творів з точки зору естетико-функційного аналізу полягає у вивченні та розумінні того, як саме твір впливає на реципієнтів і яку естетичну цінність він у собі несе. Це може включати в себе дослідження ролі та функції твору в суспільстві, його впливу на глядача/читача, а також способів, якими автор використовує мовні, структурні та естетичні засоби для досягнення своїх цілей. Зв'язок із теоретичними завданнями полягає передусім у розвитку теорії літератури та естетики як філософії мистецтва, в пошуках нових підходів до аналізу та розуміння драматургічних творів. Практичні завдання включають в себе, на наш погляд, застосування отриманих знань у навчанні, культурній діяльності та театральній практиці для покращення якості виконання та сприйняття творів, а також для розвитку освітніх та культурних ініціатив.

Актуальність дослідження драматургічних творів з точки зору естетико-функційного підходу зумовлюється наявністю певних прогалів, що існують у цій царині. Детермінантами тут слід уважати складну специфіку драматургічних творів, викликану насамперед різноманітністю елементів, які вони включають в себе (сюжет, діалоги, ремарки, символічні дії, сценографію тощо), що вимагає від дослідників спеціальних знань та навичок. Крім того, існування численної кількості підходів до естетико-функційного аналізу драматургічних творів створює багатофокусність поглядів на цю проблему, а відтак породжує розлоге дискусивне поле, в якому точки зору дослідників, їхні методологічні засади можуть значно відрізнятись одна від одної. Також цю область наукових розвідок можна вважати порівняно новою, адже наразі теорії та методи дослідження виникають швидше, ніж вони можуть бути детально вивчені та застосовані.

Аналіз основних досліджень і публікацій з порушеної проблеми. Естетична функція мистецтва ґрунтовно досліджена у світовій та вітчизняній науці, достатньо уваги їй приділили Ю. Боров, О. Буров, І. Зязюн, М. Каган, Є. Квятковський, Б. Лигачов, В. Личковах та ін. Конкретніше про розкриття проявів естетичних почуттів писали П. Симонов, П. Якобсон, про формування здібностей і духовно-естетичного світу особистості – Б. Ананьєв, І. Бех, С. Рубінштейн та багато інших. Разом з тим проблема естетико-функційного аналізу саме драматургічного твору, попри наявність цікавих і ґрунтовних наукових праць методологічного характеру, й досі залишається недостатньо дослідженою.

Формулювання мети статті. Мета статті полягає у з'ясуванні особливостей провідних позицій європейського естетичного дискурсу ХХ – початку ХХІ ст. стосовно функціонального аналізу драматургічних творів; запропонувати навчальні матеріали та рекомендації щодо їх вивчення у ЗВО.

Висвітлення процедури теоретико-методологічного та/або експериментального дослідження із зазначенням методів дослідження. За основу теоретико-методологічного дослідження проблеми естетико-функційного аналізу драматургічних творів нами було опрацьовано низку філософських праць європейських естетиків та театрознавців ХХ – початку ХХІ ст., що дозволило виокремити основні підходи, які й формують «оптику» визначення естетичних функцій драматургічного твору. Йдеться про методологічні «стратегії» семіології, постструктуралізму, рецептивної естетики та сучасного театрознавства. У своїй сукупності вони дозволяють розглядати драматургічні твори з різних позицій та враховувати різноманітні аспекти їх функціонування й естетичного впливу.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. По-справжньому високохудожні твори мистецтва здатні давати людству естетичну насолоду. У випадку з літературним твором це насолода словом, сюжетною лінією, засобами виразності. Крім того, якісний літературний твір здатен зробити дозвілля змістовним. Хороша книга ненав'язливо виховує витончений художній смак, стимулює потребу спілкуватися з начитаними людьми, бачити красу в природі, мистецтві. Літературний твір розвиває рефлексію про сутність прекрасного і потворного, трагічного та комічного. Так і драматургічні твори містять у собі певні художньо-естетичні доміанти, які відіграють важливу роль у створенні атмосфери, передачі смислу та емоційного впливу, формуючи тим самим враження від твору та роблячи його відчутним і пам'ятним для глядача/читача.

Естетична функція драматичного твору полягає в тому, що драма здатна чинити на читача надпотужний емоційний вплив, може надати реципієнтові інтелектуальну, а іноді й чуттєву насолоду завдяки високій динаміці комунікації персонажів. Рівень письменницької майстерності тим вищий, чим тісніше художня дійсність, що сприймає особистість, дотикається й до рацію, і до емоцій людини. Згідно з О. Г. Баумгартеном, в людини є два рівнозначні між собою способи сприйняття й оцінки дійсності – раціональний і чуттєвий. Відтак читач драми, який одномоментно входить до обох потоків пізнання, має шанси на потужний катарсис – духовне очищення.

У контексті сучасної теорії рецептивної естетики, яка включає праці таких учених, як Ганс Роберт Яусс [16-18], Вольфганг Ізер [5] та Умберто Еко [2-4], драматургія розглядається як засіб взаємодії між творцем та читачем/глядачем, відображаючи новий підхід до розуміння літературного твору.

Зокрема, згідно з концепцією В. Ізера, текст є відкритою структурою, яка отримує свій смисл лише в процесі активної інтерпретації читачем/глядачем. Це означає, що драматургічні тексти не мають однозначного тлумачення, а сприймаються кожним реципієнтом унікально. На думку В. Ізера, «естетична рецепція, тобто заповнення порожніх місць у тексті, семантичне декодування, структуралізація сюжету відбуваються в параметрах погодженості читача й тексту. Таке погодження веде до виникнення

інтерсуб'єктивних парадигм рецепції, які уможлиблюють і виправдовують соціологічне дослідження літератури та її історичну періодизацію» [5, 261]. Важливим у контексті рецептивної естетики В. Ізера постає його розуміння «невизначеності» тексту: попри те, що естетичність тексту залежить від конкретизації цієї невизначеності, сама ж невизначеність тексту – це «результат зумисного сегментування, <...>, зумисний компонент тексту, що в процесі рецепції чекає на заповнення, і заповнившись, трансформує літературний предмет в естетичний» [5, 262]. Значущість літературного твору, з точки зору дослідника, породжує не сам текст, а реципієнт, який намагається зробити текст зрозумілим та перекладним, а остаточною значущість тексту визначає уява реципієнта, яка за своєю структурою є полісемантичною й здатна трансформувати текст у велику кількість значень. Виходячи з цього, В. Ізер відрізняє інтерпретацію від рецепції: перша надає уяві «семантичного визначення», а друга – відчуття естетичного предмета. Відповідно, перша чинна в межах «семантичних орієнтирів» літературної теорії, тоді як друга – у межах культурного й антропологічного контексту.

Інший представник рецептивної естетики Х. Р. Яусс уводить поняття «горизонту сподіваного», що вказує на вплив читачього/глядацького досвіду на сприйняття тексту. У драматургії це може означати, що індивідуальні очікування та досвід глядача впливають на сприйняття сюжету та персонажів; так рецепція тексту, яка триває в «горизонті сподіваного», залежить від часового (історичного) і просторового бачення та розуміння світу. Завдяки цьому сплетінню рецепція не може бути чисто суб'єктивною конструкцією. Таке сплетіння не тільки захищає рецепцію від виходу за межі горизонту, але й забезпечує її інтерсуб'єктивні особливості. Потужним стимулом рецепції Г. Р. Яусс називає «самозадоволення у задоволенні іншої людини» [17, 278]; таке задоволення має три відмінні, але споріднені фази – *poesis*, *aesthesis*, *catharsis*. «Перша фаза спричинена нашим зіткненням з літературним текстом, друга – нашим відчуттям його естетичних вартостей, а третя – нашою ідентифікацією з героями твору» [17, 278].

Нарешті, У. Еко пропонує модель операційної текстовості, де читач/глядач активно залучається до вивчення та тлумачення тексту. У драматургії це може означати активну участь глядача в розкритті значень, символів та сюжетних ліній. Модель операційної текстовості визначає способи функціонування та сприйняття тексту й ґрунтується на декількох ключових принципах:

- 1) абдукція, дедукція та індукція в розумінні тексту;
- 2) модель читача як активного учасника (в процесі сприйняття тексту), який виконує операції на основі своїх знань, досвіду та контексту читання;
- 3) авторське кодування тексту та його декодування читачем залежно від його індивідуального досвіду та контексту;
- 4) культурний контекст (У. Еко підкреслював його важливість для розуміння тексту, адже інтертекстуальні зв'язки з іншими творами, культурні референції та відсилання допомагають читачеві розшифровувати значення тексту).

Загалом згадані концепції рецептивної естетики сприяють розгляді драматургії як активного процесу взаємодії між текстом та його реципієнтом, де сприйняття твору формується через взаємодію між текстом і читачем/глядачем із урахуванням їхніх очікувань, досвіду та інтерпретації.

Вважаємо за потрібне розглянути також поструктуралістський підхід до вивчення драматичного художнього твору, репрезентований в особі французького філософа та літературного критика Р. Барта. Його роботи [19; 20] здебільшого зосереджені на аналізі мови, текстів, культури та семіотики, де акцентується на складності й багатогранності взаємозв'язків між текстами, культурними символами та мовними конструкціями. Працюючи над вивченням художніх текстів, у тому числі й драматичних, Р. Барт спирався на естетико-функційну методологію: зокрема, функційний аналіз твору полягає у з'ясуванні того, як сам твір функціонує в культурному та літературному контексті (для драми це може означати аналіз того, як текст взаємодіє зі глядачем, які функції він виконує у формуванні смислу та сприйняття). Крім того, філософ використовував поняття семіотики для розуміння того, як текст кодує певні повідомлення та значення шляхом використання знаків, символів та мовних конструкцій, що в драматургії може відображати аналіз структури діалогів, символів та сценічних ефектів. Текст він розглядає один із низки інших текстів (інтертекстуальність), що в драмі може означати аналіз покликань на інші твори, алегорій або відсилань до культурних та історичних аспектів. Досліджуючи взаємодію між автором та читачем, вплив авторства на сприйняття та інтерпретацію тексту, Р. Барт сформулював концепцію «смерті автора»: дослідник уважав, що традиційна уява про автора як єдиного творця чіткої інтелектуальної й особистісної унітарності обмежує інтерпретацію твору; замість цього він пропонував переосмислити роль та значення автора в процесі розуміння тексту й наполягав на тому, щоб розглядати текст як самодостатній об'єкт, існування якого не залежить від автора. Звідси змінюється й роль читача: останній відіграє активну роль у процесі інтерпретації, а відтак значення тексту формується через взаємодію між читачем і текстом, а не лише через авторські наміри. У такий спосіб відкинувши ідею авторської інтенції як основи для розуміння тексту, Р. Барт проголосив його полісемію та нестабільність значень. Зрештою, концепція «смерті автора» спонукає до критичного переосмислення ролі автора та його впливу на текст і підкреслює важливість активності та творчого внеску читача в створення смислу.

Креативна й рецептивна сфери творчого процесу являють собою дві важливі функціональні площини в мистецтві з драматургією включно. З одного боку, креативна сфера постає як процес

творення, де драматург розробляє сюжет, персонажів, діалоги та концепції для п'єси чи драматичного твору; саме тут виявляється весь творчий задум та уява автора, його амбіції, ідеї та світогляд. З іншого боку, рецептивна сфера являє собою етап, де твір відображено крізь призму сприйняття глядачів або читачів. Це той момент, коли твір уже не належить тільки авторові, а стає відкритим для тлумачень, інтерпретацій та емоцій, які він викликає в аудиторії. Таким чином, креативна сфера акцентується на процесі творення, тоді як рецептивна відображається у взаємодії твору з аудиторією, у сприйнятті та реакції читачів/глядачів. У драматургії це означає, що драматург створює сценарій чи п'єсу (креативна сфера), а потім цей твір репрезентовано на сцені або прочитано в аудиторії, яка реагує на його зміст, символіку та емоційний складник (рецептивна сфера). Обидві вони взаємодіють та впливають одна на одну, утворюючи цілісний творчий процес.

Твір може бути створений таким чином, щоб він не лише передавав певні ідеї або сюжет, а й активно залучав читача до його розуміння та тлумачення. Звідси виникає поняття імпліцитності читача в тексті, яка означає, що автор не висловлює певні думки чи ідеї прямо, а лишає їх відкритими для інтерпретації читача. Імпліцитність у тексті може виявлятися в різних формах: а) неявність певних деталей, тобто автор може не виявляти певні факти чи деталі, лишаючи їх на розсуд уявленню та тлумаченню читача; б) відкритість для інтерпретації, яка виражається в тому, що деякі аспекти твору можуть лишатися відкритими для різних тлумачень, а отже, такі робочі моменти тексту спонукатимуть читача до власних висновків і розуміння; в) вживання у творі символіки та підтексту, які не виражені безпосередньо, але мають певне значення, що може розкриватися лише через уважне читання та аналіз. Таким чином, імпліцитність читача в тексті сприяє створенню простору для індивідуальних інтерпретацій та різноманітних способів сприйняття тексту та дозволяє кожному читачеві сформулювати власне розуміння та відчуття щодо твору. Не менш важливою рисою твору, у тому числі й драматургічного, є орієнтація на реципієнта. Це означає зосередженість уваги на читачеві/глядачеві як активному учасникові процесу сприйняття твору. Автор у своєму творчому задумі може прагнути не лише передати певну інформацію, але й викликати реакцію, змусити задуматися або спонукати до певних дій. Орієнтація на реципієнта в драматургії може бути розглянута в низці аспектів:

по-перше, це створення емоційного зв'язку, тобто драматург може створювати сцени або діалоги, спрямовані на викликання емоцій або співчуття в глядачів/читачів;

по-друге, це зміст для аудиторії. Автор може враховувати інтереси, потреби та очікування своєї аудиторії, включаючи важливі теми чи проблеми, які мають значення для цільової аудиторії;

по-третє, це використання драматичних ефектів. Техніки написання, які спрямовані на залучення уваги аудиторії, створення сюжетних поворотів, напруги та емоційного наповнення можуть бути використані для залучення глядачів/читачів;

по-четверте, увага до реакції аудиторії. Драматург може бути зацікавлений у вивченні реакції аудиторії на свій твір через постановку п'єси на сцені або публікацію для отримання зворотнього зв'язку.

У цілому орієнтація драматургічного тексту на реципієнта дозволяє створити більш ефективне сприйняття твору, забезпечити його активну взаємодію з аудиторією та сформулювати емоційний та інтелектуальний зв'язок між автором та читачами/глядачами. Зокрема, твір може мати мету, яку автор намагається передати своїм читачам/глядачам. Це може бути розкриття певної ідеї, актуалізація соціальної проблеми або просто спонукання до роздумів і рефлексії. Конкретніше це має такий вигляд: драматург може використовувати функцію послання для передавання своїх ідей, переконань чи філософських поглядів через діалоги, дії персонажів та розвиток сюжетних ліній; драма може стати майданчиком для висвітлення соціальних питань, проблем чи конфліктів у суспільстві, наголошуючи на їхній важливості через персонажів та події на сцені. Функція послання може полягати в тому, щоб викликати емоційну реакцію в глядачів/читачів, спонукати їх до роздумів, змін у своєму мисленні чи діях; деякі драматичні тексти мають функцію передавання певного важливого уроку, моралі або значущої інформації, і в такий спосіб розкривається навчально-виховний аспект функції послання у драматургічному творі. Поняття «послання» зіставне із поняттям «театрального повідомлення» (С. Свйонтек). Польський дослідник вважає, що останнє не слід розглядати як актуалізацію певного коду, характерного для театрального мистецтва, «значенневий потенціал» якого «залежний від виду та кількості кодів, що їх застосовує адресат під час інтерпретації» [12, 160]. Крім цього, театрально повідомлення, на думку С. Свйонтека, існує лише за умови, що воно становить елемент театральної комунікативної ситуації з визначеним конкретним часом та обмеженим конкретним простором, у яких повинна виникати ця ситуація. «Керівна сила структури сприйняття у театрі значно потужніша від сили структури кодування», – зауважує театрознавець, а відтак акцентує на необхідності зосереджувати дослідницький інтерес не стільки на сфері *lexis* театрального повідомлення, скільки на сфері *praxis*, викликаній цим повідомленням [12, 161]. Іншими словами, естетична сторона впливу театрального мистецтва на реципієнта виявляється більш значущою в аналізі драматургічного художнього твору. Згідно з думкою С. Свйонтека, «значенневотворча діяльність глядача, поки триває театрально видовище, полягає не тільки в декодуванні знаків, які містяться в театральному повідомленні, але також у законотворчій діяльності, що полягає у спільному – вкупі з творцями вистави – знакуванні дійсності» [12, 162]. Таким чином, найвагомішу роль у театрі посідає адресат, який має виконавчу функцію, що

полягає в наданні конкретного значення знакам, переданим через театральне повідомлення. Водночас театральний переказ характеризується тим, що його творці (принаймні в сучасному театрі, який перестав бути ілюстратором літературного тексту) апелюють не до якоїсь придатної для реконструювання театральної мови, а до систем, що формують культурну свідомість суспільства і функціонують у ній.

У світлі сказаного естетико-функційний підхід до вивчення драматичного художнього твору актуалізує ще одну проблему. Йдеться про можливість взаємодії естетичного та знакового (семіотичного) аспектів, що допомагає розуміти, як знаковий аспект тексту впливає на його здатність створювати художнє враження, а також як естетичні аспекти можуть вплинути на сприйняття символіки та знаків у драматичному творі. У загальному розумінні взаємодія семіотичного та естетичного в аналізі драматичного твору відображає співвідношення між символічними аспектами тексту та його естетичною формою. Ключовими моментами тут можна вважати:

1) семіотику драматичного твору (аналіз символів, знаків, мовних конструкцій – діалогів, жестів, сценічних ефектів, використання метафор, алегорій, інших лінгвістичних засобів – та їхніх значень);

2) естетичний аспект драматичного твору (аналіз сприйняття та оцінки твору як художньої форми через вивчення композиції стилю, образності, ритму тону та інших естетичних аспектів, які формують загальний емоційний та художній вплив на глядача/читача);

3) взаємодію між семіотичним та естетичним (аналізуючи драматичний твір, можна виявити, як використання певних знаків або символів впливає на естетичний вигляд твору, наприклад, які емоції викликають певні слова в діалогах, як сцени або дії персонажів створюють атмосферу, як образи та метафори впливають на сприйняття та інтерпретацію).

Як зазначає дослідник Ю. Полулях, проблема взаємодії семіозису з естезисом має декілька шляхів вирішення, але найбільш вірогідним, таким, що узгоджує всі суперечності й протиставлення, є той, який був запропонований Л. Чертовим, який «бачить перспективи для союзу семіотики та естетики в рамках текстуальної семіотики мистецтва» [11, 44]. Згідно з цією позицією вченого, художній драматичний твір потрібно розглядати не як «самостійний знак, а як сукупність знаків, при цьому не виходячи за рамки розуміння естетичного як художнього акту функціонування значення, що трактується як значення мовне» [11, 44]. Проте Ю. Полулях застерігає від розуміння функціонування семантики літературних творів в механізмах мови й наполягає на інакших інформаційних механізмах, які використовують мову як виражальний засіб. Тобто «треба говорити про значення, яке є значенням естетичного у всіх площинах естетичної сфери, тобто як візуальної, так й аудіальної, статичної, динамічної, синтетичної тощо» [11, 45]. Дослідник пропонує починати розглядати концептуальну єдність естетичного та семіотичного з поняття естетичного знаку, або з естетичного типу знаків, тобто «з ситуації породження деяких знаків як естетичних, з семіозису, наслідком якого є естетичне відношення» [11, 45]. Згідно з цією логікою знак естезису тлумачиться як наслідок, вияв або результат естетичного переживання. Це означає, що певний об'єкт, явище чи текст можуть стати знаком або показником естетичних вражень, які вони викликають у людини. Так, естетичні враження від драматичного твору можуть стати знаком естезису, який відображає емоційну та естетичну реакцію глядача/читача на події, персонажів або загальний настрій вистави, – співчуття, захоплення, стурбованість, задоволення тощо. Ці враження переживаються реципієнтом драматургічного тексту через взаємодію зі сценічними образами, діяльністю акторів, атмосферою та емоційним змістом вистави.

Суголосною з вищесказаним, на наш погляд, постає позиція польського театального критика, теоретика театру та літературознавця Тадеуша Корнхаузера-Ковзана, який розглядає естетичні виміри театральних тенденцій як ключовий момент розвитку драматургічного мистецтва, актуалізуючи необхідність розглядати феноменологію драми крізь призму семіотичного підходу. Зокрема, він зазначав: «...Особливо вражаючим є факт, що хоч видовищні мистецтва і мають спільне поле з мовними явищами (слово), однак до недавнього часу їх оминали в семіологічних дослідженнях» [7, 125–126]. Дійсно, для Т. Ковзана мистецтво видовища постає як найбагатше з усіх мистецтв щодо різноманітності, нашарування та накопичення знаків, наприклад: «Слово, мовлене актором, насамперед має вербальний сенс, воно є знаком предметів, осіб, почуттів, ідей або їхніх взаємин, які автор тексту хотів виразити» [7, 127]. Але інтонація, спосіб донесення цього слова можуть змінити його значення, міміка та жест здатні або підкреслити значення слів, або заперечити їх чи надати їм особливого відтінку, поза актора та позиція його щодо інших партнерів по сцені також потенційно несуть зміни у значенні сказаного слова. Отже, на думку польського театрознавця, у театральній виставі все є знаком – і на рівні слова, і на рівні позамовних значеннєвих систем; театр «користується семантичними системами, що слугують для спілкування, а також системами, створеними для задоволення мистецьких потреб», використовує «знаки, узяті звідусюди: з природи, суспільного життя, найрізноманітніших ремесел і всіх галузей мистецтва» [7, 127]. Проте знаки, що використовують у театральному мистецтві, рідко виступають у чистому вигляді. Це означає, що вербальний знак іде майже завжди в супроводі інтонаційного, мімічного, рухового знаків, і всі інші сценічні засоби вираження – сценографія, костюм, грим, звукові ефекти тощо – чинять одночасний вплив на глядача як «комбінація знаків, які взаємодоповнюються, взаємопідсилюються, взаємоуточнюються або ж взаємозаперечуються» [7, 128].

Розглядаючи драматургічний текст під кутом зору семіології, Т. Ковзан удається до окреслення проблематики семіології мови у видовищі. Зокрема, він уважає, що «семіологічний аналіз слова може відбуватися на різних рівнях: не тільки на семантичному (це стосується як слів, речень, так і складніших мовних одиниць), а й на фонологічному, синтаксичному, просодичному рівнях та ін.» [7, 132]. Прикладами, що ілюструють цю думку, можуть бути такі, як: а) нагромадження в реченні щільних приголосних *с, з, ш, ж* в деяких мовах може бути знаком гніву мовця (передавання емоції); б) архаїчний порядок слів мовця може вказувати на минулу епоху або анахронічність постаті; в) ритмічні, просодичні або метричні чергування можуть означати зміну почуттів та настрою. Так, на думку Т. Ковзана, виявляють себе суперзнаки, де «слова, крім суто семантичної функції, посідають додаткову семіологічну функцію на рівні фонології, синтаксису чи просодії» [7, 133].

Типово театральною проблемою дослідник називає стосунки між суб'єктом мовлення й фізичним джерелом мови. У просторі театру ця цільність часто може порушуватися й, відповідно, мати семіологічні наслідки: «відокремлення слова від суб'єкта мовлення <...> у сучасному театрі набуває різних форм і виконує різні семіологічні функції: може означати внутрішній монолог видимого чи невидимого оповідача, колективного чи алегоричного героя, духа» [7, 133].

Ще одна проблема, яку розглядає Т. Ковзан у контексті семіології театрального знаку, це подавання вербальних знаків за допомогою їхніх графічних образів, тобто за допомогою письма. Відштовхуючись від тези Ф. де Соссюра про те, що «мова і письмо – це дві окремі системи знаків» і зазначаючи, що письмо в театрі належить до системи знаків, яку називають декорацією, дослідник указує на поширеність межових випадків, коли, наприклад, «писане слово дублює водночас виголошене на сцені слово (синхронна проєкція співаного тексту або перекладу слів іноземною мовою)» [7, 133]. Таким чином, ідеться про виникнення явища *редундації* – наявності двох паралельних послідовностей знаків, у яких відповідно позначувані елементи (десигнати) є ідентичними, а значеннєві елементи – різними. Ця різниця стосується лише форми виразу (слово – письмо) за умови використання у виставі однієї мови, а вже в перекладі вона стосується вербального коду (лексика та ін.). Відтак Т. Ковзан удається до класифікації знакових систем, застосовуючи їхній поділ на слухові та зорові знаки. До першої групи – слухових, або акустичних, знаків – він відносить слово, інтонацію, музику та звукові ефекти, тоді як до другої – зорових, або оптичних, знаків слід віднести всі інші (міміка, жест, рух, грим, зачіска, костюм, реквізит, сценографія, освітлення). Такого виду поділ за критерієм сприйняття знаків пов'язаний із іншим поділом – за критерієм часу й простору. Так, слухові знаки передають у часі, натомість справа ускладнюється, коли йдеться про зорові знаки: деякі з них (грим, зачіска, костюм, реквізит) є за своєю природою просторовими, тоді як знаки тілесного вираження (міміка, жест, рух) переважно функціонують у часі й просторі. Знаки декорації та освітлення іноді обмежуються простором, а іноді – еволюціонують у часі [7, 147].

Доречним, на наш погляд, є спостереження Т. Ковзана щодо одночасного існування системи знаків і коду. «Кодова книга» знаків, які використовують у театрі, – це життєвий досвід, освіта, література й мистецтво, загальна культура; іноді жанри видовищ вимагають знання спеціального коду або кодів» [7, 149]. Звідси випливає й проблема «економії знаків»: їх не потрібно примножувати й повторювати без відповідного семантичного чи естетичного обґрунтування й водночас при одночасному передаванні всього багатства знаків, коли цього вимагає драматичний твір або стиль вистави, потрібно, щоб глядач зміг би усвідомити найважливіше, необхідне для розуміння п'єси. Знаки або їхні комбінації здебільшого несуть у собі естетичну та емоційну цінність, маючи при цьому завдання не лише повідомити певну інформацію, але й передати глядачеві додаткові цінності. Можна виявити такі аспекти застосовуваних у театрі знаків, як семантичний та естетичний (або емоційний). На думку Т. Ковзана, проблема автономних естетичних та емоційних знаків міститься в межах семіології, а тому «можна стверджувати, що естетичне чи емоційне навантаження може становити головну (якщо не єдину) рацію існування деяких знаків, використаних у виставі» [7, 151].

Дослідницька перспектива, що відкривається завдяки осмисленню у баченні польського театрознавця труднощів, які криє в собі театральний знак, репрезентує значні можливості застосування поняття конотації в розв'язанні певних проблем, пов'язаних із функціонуванням знакових систем у драматургічних творах, але в складніших випадках його можливості є обмеженими. Попри це в загальному розумінні естетичну функцію театрального знаку можливо розглядати як його спроможність не лише передавати конкретне значення чи інформацію, а й сприймати різні конотації, що створюють багатогранність і глибину вражень для глядача. У такий спосіб використання конотацій у театральних знаках здатне допомогти розширити емоційний, культурний та інтелектуальний діапазон сприйняття.

Розгляньмо ще один аспект драматургічного мистецтва з позицій естетико-функційного підходу, який полягає в такій сутнісній характеристиці драматургічного тексту, як багаторівневність.

Багаторівнева структура драматургічного тексту означає, що текст може мати декілька рівнів сприйняття, символіки та смислів, які розкриваються на різних рівнях читання та аналізу. У тлумаченні багаторівневої структури драматургічного тексту важливо враховувати наступні аспекти:

а) літературні прийоми та символіка (автор може використовувати символіку, метафори, алегорії або інші літературні прийоми для створення додаткових рівнів тлумачення. Наприклад, певні образи або діалоги можуть мати внутрішній сенс, який розкривається лише після уважного аналізу);

б) мультиплікація смислів (текст може мати кілька можливих інтерпретацій або рівнів розуміння – залежно від культурного контексту, досвіду читача та сприйняття кожною окремою особою);

в) подвійність та протиріччя (багаторівнева структура може включати елементи протиріччя або подвійного смислу. Це, у свою чергу, спонукає до певних роздумів чи дискусій, оскільки різні рівні тлумачення можуть звучати контрастно або навіть суперечливо);

г) контекстуальний аналіз (розуміння багаторівневої структури тексту часто вимагає врахування контексту, у якому твір був написаний, історії персонажів, культурного фону та соціальних умов того часу);

г) глибина смислу (різні рівні тексту – від поверхового до глибокого підтексту – додають глибини смислу та можуть мати різні інтерпретації);

д) інтертекстуальність (багаторівнева структура дозволяє долучати інтертекстуальні аспекти, використовуючи цитати, алюзії або покликання на інші твори, що збагачує розуміння тексту та сприяє його глибини);

е) створення напруги (взаємодія між різними рівнями тексту може створювати напругу, конфлікт чи гармонію, що робить читання/перегляд захопливим та емоційно насиченим);

е) таємничість та загадковість (різні шари тексту можуть створювати загадковість та таємничість, що приваблює та зацікавлює читача/глядача, спонукаючи до розгадування його смислових та символічних аспектів).

Сама ж структура сприйняття тексту також може бути представлена у вигляді декількох рівнів, які розкриваються на різних етапах сприйняття та інтерпретації. Перший рівень – *інтелектуальний* – це рівень очевидного, де читач/глядач сприймає основний сюжет, дії та конфлікт, які представлені в драматургічному тексті. Другий рівень – *емоційний* – передбачає сприйняття емоційного підтексту, настроїв та внутрішніх конфліктів персонажів. Третій рівень – *символічний та підтекстовий* – виявляється через сприйняття читачем/глядачем глибоких символічних значень, алегорій, метафор та прихованих підтекстів, а часом і складних символічних образів, здатних відкривати нові інтерпретації. Четвертий рівень – *культурний та історичний* – актуалізує культурний та історичний контекст того часу, коли був створений твір. У цілому залучення цих рівнів допомагає читачеві/глядачеві розкрити для себе багатозаровість драматургічного тексту та збагатити своє розуміння та інтерпретацію твору.

Насамкінець зауважимо, що теоретико-методологічне осмислення естетико-функційного підходу до вивчення драматургічного художнього твору було б неповним без такого концептуального складника, як його належність до певної естетичної парадигми. Звернімося до наукової розвідки дослідниці А. Усової, присвяченої саме цьому питанню. Нею визначається, що естетична парадигма літературного твору – це «система естетичних категорій твору літератури, яка співвідноситься з естетичною парадигмою епохи його написання, що дозволяє вписати конкретний твір в літературний процес» [14, 124]. Кожну парадигму можна охарактеризувати в параметрах світоглядної моделі, жанрових та стилевих форм, зв'язку з традицією, умов розвитку національної літературної мови. Алгоритм визначення естетичної парадигми літературного, зокрема й драматургічного, твору полягає в таких кроках:

1) визначення змістового наповнення естетичних категорій, наявних у творі;

2) з'ясування того, яку систему вони утворюють;

3) простеження того, як ця система представлена на кожному його рівні;

4) встановлення відповідності виявленої системи типовим історичним зразкам (моделям). Беручи за об'єкт дослідження драматургічний твір, дослідниця визначає базову систему естетичних категорій драматичного роду літератури – трагічне, комічне та драматичне, додаючи до неї низку допоміжних опозицій – прекрасне / огидне, красиве / потворне, гармонійне / дисгармонійне, сакральне / буденне, високе / низьке, іронічне / цинічне, симетричне / асиметричне та символічне / реальне [14, 124].

При цьому вона слушно зазначає, що найціннішим джерелом вивчення естетичної парадигми драматургічного тексту є вивчення мовного матеріалу дійових осіб, адже «саме він містить вказівки на конкретні естетичні категорії та дає їхнє пояснення відповідно до світоглядної концепції автора» [14, 126]. Водночас визначення ідейного змісту твору тягне за собою вивчення авторського розуміння наявних у п'єсі естетичних категорій. У цілому ж методика визначення естетичної парадигми драматургічного твору містить опрацювання таких параметрів, як:

1) *назва твору*, у якій може відобразитися тема, ідея, образ, символ і смисл літературного твору, і всі ці складники мають потенціал виокремлення в них авторської позиції щодо естетичної оцінки дійсності. Це можуть бути релігійні, міфологічні, фольклорні образи або образи видатних діячів історії та культури, а також варіанти іншомовного називання драматичного твору, що засвідчує процес міжкультурної взаємодії, який значно поживався в Україні після 1991 року;

2) *авторське жанрове визначення*, яке, за висловом А. Усової, є одним із провідних у розумінні естетичної оцінки дійсності, яка представлена в п'єсі. Значущим можна вважати й зворотний зв'язок функціональної площини жанрового визначення – налагодження діалогу з уявним читачем із метою

завоювання його уваги та виправдання його очікувань. Необхідність вивчення цього параметра визначена тим, що він «частково визначає і зміст авторських настанов, оскільки при цьому береться до уваги той факт, що жанрові сподівання читача запліднені ідейно-естетичними здобутками художньої свідомості» [8, 58];

3) *система дійових осіб*. А. Усова зазначає, що в тому, як автор представляє своїх дійових осіб, може бути наявна їхня естетична оцінка, позаяк драматург подає власне бачення своїх персонажів, указує на те суттєве, що необхідно для розуміння їхніх характерів, а отже – причин та наслідків розв'язання конфлікту;

4) *форма драматичного твору* (віршована, прозова або змішана). Як зауважує А. Усова, відповідно до цього естетичне сприйняття твору може бути ритмізованим або неритмізованим, також існує можливість установити залежність між інтенсивністю «емоційного темпоритму» п'єси (К. Фролова) та естетичним враженням від неї;

5) *структурна цілісність та співвідношення між структурними і сюжетними компонентами п'єси*, позаяк завдяки цьому можна прогнозувати виникнення сильних або слабких естетичних переживань у реципієнтів;

6) *мовний матеріал дійових осіб*;

7) *естетична сутність та результируючий наслідок конфлікту* – трагічний, комічний чи драматичний.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Естетико-функційний підхід до вивчення драматургічних творів постає як складна наукова проблема, породжена низкою причин, серед яких ми вважаємо наступні: по-перше, комплексний характер цього підходу передбачає поєднання естетичного та функційного аспекту, оскільки аналізує як естетичні якості твору (його категоріально-ціннісний потенціал змісту, форму, стиль тощо), так і його функції у відповідному контексті (вплив на аудиторію, соціокультурні аспекти тощо); по-друге, естетичні аспекти можуть бути як об'єктивними, так і суб'єктивними, й варіювати у діапазоні від парадигматичного смаку епохи до особистого смаку, тому визначення естетичної цінності може бути проблематичним у науковому аналізі; по-третє, функційний підхід також може мати різні тлумачення в залежності від соціального, культурного та історичного контекстів, і відповідно, функції твору можуть сприйматися по-різному залежно від досвіду й переконань реципієнтів; по-четверте, універсальність підходу може викликати як науковий ентузіазм, так і певні сумніви через різноманіття поглядів та тлумачень дослідників, що зумовлює можливість дискусій. Розроблені матеріали можна використовувати в професійній підготовці майбутніх учителів літератури, а також культурологів у закладах вищої освіти.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в розвитку декількох наступних напрямків наукової розробки естетико-функційного аналізу драматургічних творів. По-перше, це може бути розширення об'єкту дослідження – різних жанрів та періодів драматургії, включаючи сучасні та експериментальні твори; по-друге, це поглиблення аналізу – через вивчення та порівняння самих методів аналізу драматургічних творів з естетичної точки зору для виявлення їх переваг та недоліків, а також створення нових теоретичних підходів для кращого розуміння естетичних процесів у сучасній драматургії та їхнього впливу на глядачів/читачів; по-третє, це проведення експериментальних та спостережних досліджень для отримання об'єктивних даних щодо сприйняття та впливу драматургічних творів на аудиторію; по-четверте, формування міждисциплінарного підходу, тобто застосування методів та концепцій з інших галузей (психологія, соціологія, антропологія тощо) для отримання більш глибокого розуміння сутності й завдань естетико-функційного аналізу.

References

1. Асмут Б. Вступ до аналізу драми / пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 220 с.
Asmut, B. (2014). *Vstup do analizu dramy* [An introduction to the analysis of drama]. Zhytomyr: Vydavnytstvo Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu im. Ivana Franka.
2. Еко У. Надінтерпретація текстів. *Маятник Фуко*. Львів, 1998. С. 650–664.
Eco, U. (1998). *Nadinterpretatsiia tekstiv* [Overinterpretation of texts]. *Maiatnyk Fuko* [Foucault's pendulum]. Lviv. 650–664.
3. Еко У. Поміж автором і текстом. *Маятник Фуко* / Умберто Еко. Львів, 1998. С. 664–678.
Eco, U. (1998). *Pomizh avtorom i tekstom* [Between the author and the text]. *Maiatnyk Fuko* [Foucault's pendulum]. Lviv. 664–678.
4. Еко У. Риторика та ідеологія. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів, 1996. С. 420–427.

- Еко, У. (1996). *Retoryka ta ideolohiia* [Rhetoric and ideology]. *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* [Word. Sign. Discourse: An anthology of world literary and critical thought of the 20th century]. Lviv. 420–427.
5. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів, 1996. С. 262–277.
Izer, V. (1996). Protses chytannia: fenomenolohichne nablyzhennia [Reading process: phenomenological approach]. *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* [Word. Sign. Discourse: An anthology of world literary and critical thought of the 20th century]. Lviv. 262–277.
6. Каспич Г. Г. Інтертекстуальна специфіка сучасної української драматургії. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* 2019. № 41, т.1. С. 32–35.
Kaspich, G. (2019). *Intertekstualna spetsyfika suchasnoi ukrainskoi dramaturhii* [Intertextual specificity of modern Ukrainian drama]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Serii: Filolohichni nauky – Scientific bulletin of the International Humanitarian University. Series: Philological sciences.* Vol. 1, number 41. 32–35.
7. Ковзан Т. Знак в театрі (пер. М. Перун). *Театр: історія, теорія, практика: зб. статей = Problemy teorii dramatu i teatru.* Tom 1. Dramat. Tom 2. Teatr. Wybór i opracowanie Janusz Degler. Wrocław, 2003. Переклад з польськ. Львів, 2013. С. 121–155.
Kovzan, T. (2013) *Znak v teatri* [Sign in the theater]. *Teatr: istoriia, teoriia, praktyka* [Theater: history, theory, practice]. Lviv. 121–155.
8. Кодак М. П. Поетика як система: літературно-критичний нарис. Київ: Дніпро, 1988. 159 с.
Kodak, M. (1988). *Poetyka yak systema: literaturno-krytychnyi narys* [Poetics as a system: a literary and critical essay]. Kyiv: Dnipro.
9. Липківська А. К. Світ у дзеркалі драми. Київ: Кий, 2007. 356 с.
Lypkivska A. *Svit u dzerkali dramy* [The world in the mirror of drama]. Kyiv: Kyi.
10. Марко В. П. Аналіз художнього твору : навч. посіб. Київ: Академвидав, 2013. 280 с.
Marko, V. (2013). *Analiz khudozhnogo tvoruu* [Analysis of the literary work]. Kyiv: Akademyddav.
11. Полулях Ю. Ю. Семіотика та естетика: можливості взаємодії. *Дні науки філософського факультету – 2010.* Міжнародна наукова конференція (21-22 квітня 2010 року) : матеріали доповідей та виступів. Київ, 2010. Ч. V. С. 43–45.
Poluliah, Yu. (2010). *Semiotyka ta estetyka: mozhlyvosti vzaiemodii* [Semiotics and aesthetics: opportunities for interaction]. *Dni nauky filosofskoho fakultetu – 2010* [Days of science of the Faculty of Philosophy – 2010]. Kyiv. Part 5. 43–45.
12. Свйонтек С. Знак, текст і слухач у театрі / пер. з польськ. М. Кирилів. *Театр: історія, теорія, практика : зб. ст. / Problemy teorii dramatu i teatru.* Tom 1. Dramat. Tom 2. Teatr. Wybór i opracowanie Janusz Degler. Wrocław, 2003. Львів, 2013. С.156–164.
Sviontek, S. (2013). *Znak, tekst i sluhach u teatri* [Sign, text and listener in the theater]. *Teatr: istoriia, teoriia, praktyka* [Theater: history, theory, practice]. Lviv. 156–164.
13. Скляр А. Художньо-естетичні доміанти буття драматургічного твору (на матеріалі української драматургії 1990-х років): дис. ... канд. філол. наук. 10.01.06. Житомир, 2017. 242 с.
Skliar, A. (2017). *Hudozhno-estetychni dominanty buttia dramaturhichnogo tvoruu (na materialii ukrainskoi dramaturhii 1990-kh rokiv)* [Artistic and aesthetic dominants of the existence of a dramatic work (based on the materials of Ukrainian drama of the 1990s)]. *Candidate's thesis.* Zhytomyr.
14. Усова А. Ю. Методика аналізу естетичної парадигми драматичного твору. *Філологічні науки. Літературознавство.* 2012. Вип. 13. С. 122–128.
Usova, A. (2012). *Metodyka analizu estetychnoi paradyhmy dramatychnogo tvoruu* [The method of analysing the aesthetic paradigm of a dramatic work]. *Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo* [Philological sciences. Literary studies], 13, 122–128.
15. Шалагінов Б. Б. Естетичний аналіз літературного твору: до історії питання. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України.* 2007. № 2. С. 32–34.
Shalaginov, B. (2007). *Estetychnyi analiz literaturnogo tvoruu: do istorii pytannia* [Aesthetic analysis of a literary work: to the history of the question]. *Vsesvitnia literatura v serednih navchalnyh zakladah Ukrainy* [World literature in secondary educational institutions of Ukraine], 2, 32–34.
16. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика. Пер. з нім. Р. Свято, П. Тарашук. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. 624 с.
Yaus, H. R. (2011). *Dosvid estetychnogo spryiniattia i literaturna hermenevtyka* [An experience of aesthetic perception and literary hermeneutics]. Kyiv: Osnovy.

17. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів, 1996. С. 368–401.
Yauss, H. R. (1996). *Estetychnyi dosvid i literaturna hermenevtyka* [Aesthetic experience and literary hermeneutics]. *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* [Word. Sign. Discourse: An anthology of world literary and critical thought of the 20th century]. Lviv. 368–401.
18. Яусс Г. Р. Рецептивна естетика й літературна комунікація. *Слово і Час*. 2007. № 6. С. 37–46.
Yauss, H. R. (2007). *Retseptyvna estetyka i literaturna komunikatsiia* [Receptive aesthetics and literary communication]. *Slovo i Chas* [Word and Time], 6, 37–46.
19. Barthes R. *Écrits sur le théâtre*. Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière. Éditions du Seuil, 2002.
Barthes, R. (2002). *Écrits sur le théâtre*. Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière. Éditions du Seuil
20. Barthes R. *Elements of Semiology*. Hill & Wang, 1964.
Barthes, R. (1964). *Elements of Semiology*. Hill & Wang.

Maryna Karanda

ORCID 0000-0001-6748-2815

PhD in Philosophy, Associate professor,
Associate professor of Department of Philosophy and Culturology,
T. H. Shevchenko National University «Chernihiv Colehium»
(Chernihiv, Ukraine) E-mail: mkaranda@ukr.net

**DRAMATURGICAL WORK
IN THE EUROPIAN AESTHETIC DISCOURSE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES:
MATERIALS AND RECOMMENDATIONS FOR STUDYING
IN INSTITUTIONS OF HIGHER EDUCATION**

The purpose of the article is to find out the peculiarities of the leading positions in the European aesthetic discourse of the 20th to the beginning of the 21st century regarding the functional analysis of dramatic works; to offer educational materials and recommendations for their study at higher education institutions.

***Methodology.** The research foundation of the proposed topic is formed by a series of methodological approaches, including, in particular, semiotic and post-structuralist approaches, fundamental principles of receptive aesthetics and contemporary theater studies.*

An analysis of the fundamental works of European aestheticians of the 20th to the early 21st century, such as Roland Barthes, Umberto Eco, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, as well as Polish theater scholars Tadeusz Kornhauser-Kovzan and Sławomir Świontek, was conducted to identify the aesthetic-functional aspect in dramatic works. The main tendencies in defining the aesthetic value of this literary genre in socio-cultural, linguistic, and pedagogical contexts were generalized.

***Scientific novelty.** For the first time, a comprehensive examination of the seminal sources of the modern era has been undertaken, representing the European philosophical perspective on the functioning of dramatic works as bearers of aesthetic value. The developed materials can be used in the professional training of future teachers of literature, as well as cultural experts.*

***Conclusions.** It has been determined that the aesthetic and functional approach to studying a dramatic artistic work should be considered as a complex methodological problem of combining aesthetic and functional aspects of analysis, determining the aesthetic value of the text against the backdrop of a wide range of evaluations – from subjective to socio-cultural, corresponding contexts, as well as the absence of a universal approach.*

***Keywords:** aesthetic and functional approach, receptive aesthetics, semiotics, post-structuralism.*

Стаття надійшла до редакції 20.04 2024

Рецензент – доктор педагогічних наук, професор О. О. Лілік