

S. Ship, M. Bonfeld), analysis of which will expand the scope of semiotic analysis of musical culture in general.

Key words: musical semiosis, music broadcasting, semiotic discourse

УДК 792.02

Микола Кравченко

ТЕАТРАЛЬНИЙ ТЕКСТ ЯК ОБ'ЄКТ СЕМІОТИЧНОГО ДИСКУРСУ

Постановка проблематики дослідження. Основи семіотичного розуміння театру, які вперше у 30-х рр.. ХХ ст. були висунуті дослідниками П. Богатирьовим, І. Вельтрусським, Я. Мукаржовським, Б. Алперсом, А. Гвоздевим, А. Піотровським та ін., піддавалися обговоренню у працях польських вчених І. Браха, Т. Ковзана, З. Осінського, Ю. Славінської, Я. Славінського, а в подальшому у працях французьких (А. Юберсфельд), італійських (Е. Марконі, А. Роветта, У. Еко), американських (М. Бердслі), німецьких (В. Коха, Ф. Руффіні, Р. Баснера, М. Пфістера) дослідників у галузі семіотики театру, що відображають стан теоретичної думки театрознавства сучасності. Структуралісти Празького лінгвістичного гуртка (П. Богатирьов, Я. Мукаржовський, І. Хонзл та ін.) визнавши театр як знакову систему, вперше поставили питання наявності в театральній виставі мінімальної семантичної одиниці. Завданням наступного покоління семіотиків польської школи, зокрема Т. Ковзан, Ю. Славінської та ін., була спроба усунути розрив між точністю лінгвістичного аналізу та браком власної одиниці аналізу в театральній семіотиці.

Відмова від поняття «театральна мова» на користь поняття «театральний текст», складність аналізу полісемічності театального знаку, все це вказувало на кризу в дослідженнях знака, що й було відображено в роботах дослідників теорії театру останнього покоління. Власне пошуком семіотичної одиниці, у застосуванні до театального мистецтва, займалися й італійські вчені Е. Марконі і А. Роветта, які у своїй праці «*Театр як загальна модель мови*» спробували ввести в театральну семіологію математичний аналітичний апарат, але зі-

ткнулися із тим, що театр, володіючи величезною кількістю рухомих та змінних структурних елементів, уникає підрахунків та обчислень. Семіотичний інструментарій статичний, в той час як сценічне явище є динамічним, тому визначення мінімальної семіотичної одиниці сцени залишилося відкритим.

Отже, існуючі в семіотиці уявлення про знак в театрі можна розділити на дві основні концепції:

- *аналітична* – (школа французьких семіотиків: Р. Барт, А. Юберсфельд та ін.), відповідно до якої одиницею театрального знака є кожен значущий елемент вистави, а відносини між окремими театральними знаками створюють на основі контрапункту інформаційну поліфонію, що характеризує театральну мову;
- *інтегруюча* – (школа польських семіотиків: І. Брах, Г. Ковзан, З. Осінській та ін.), що розглядає багатшаровість театрального знака і оперує поняттям особливих серій гомогенних одиничних знаків у межах складного театрального знака або комплексу знаків.

Польськими семіотиками було висунуто тезу про те, що кожна деталь театрального твору є знаком, значення якого залежить від знаків іншого роду, що його супроводжують. Обидві концепції взаємопов'язані і багато в чому схожі, але проблема театрального знака пов'язана з його «полісемічністю».

Аналізуючи різні напрями у дослідженні театрального мистецтва, є сенс виокремити наступні:

- *перший* – характеризується переглядом класичних теорій; прикладом такого підходу можна вважати спрощення типології знаків Ч. Пірса, яку зробив П. Паві, відмовившись від складності побудови знакових відносин та використання лише другої трихотомії Ч. Пірса (ікона–індекс–символ) відповідно до театральної семіотики, що мало достатньо загальний характер для опису досить специфічного театрального дійства, в якому будь-який театральний знак може водночас функціонувати як іконічний, індексальний та символічний;
- *другий* – лінгвістичний, де теоретичні установки, засновані на лінгвістичному структуралізмі Ф. де Сосюра, продовжують Е. Бенвеніст, Л. Ельмслев [9], А. Хомський, Р. Якобсон [14] та ін.,

у працях яких були виділені три основні аспекти вивчення знакової системи: синтактику (внутрішні, структурні властивості знакових систем); семантику (відношення знаків до змісту); прагматику (корисність, цінність знака з точки зору інтерпретатора);

- *третьої* – математичний; завдяки лінгвістиці в аналіз семіотики мистецтва був введений апарат математичної логіки та логічного синтаксису, що знайшов своє втілення у працях Р. Карнапа, У. О. Куайна, Е. Марконі, А. Роветта, Г. Фреге та ін.

На цьому етапі розвитку семіотичної думки у застосуванні до театрального мистецтва характер досліджень різко змістився від семіотики у бік антропології, представлених працями П. Паві, Ю. Славінської, А. Юберсфельд, Ф. Лосева та антропологів Е. Барба і Е. Фішер-Ліхт, в дослідження яких вдало поєднуються семіотичний і антропологічний підходи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблематика дискурсу, яка піднімається в даній статті, визначила теоретичний ракурс дослідження, що спирається на аналіз театрального дійства як *тексту* та включає різні семантичні зв'язки, організованого за конвенціональними правилами гри в сучасному драматичному театрі.

Нагадаємо, дискурс як термін у постмодерній вербальній парадигмі означає, що текст належить до посткласичного мисленнєвого простору та прочитання його у відповідному контексті [10, с. 163]. Таке розуміння є близьким до розуміння висловлювання М. Бахтіним, який під дискурсом розумів цілісну сукупність функціонально організованих одиниць мовлення: «Той, хто висловлює себе сам, враховує свого слухача, висловлюючи себе мимічно або вербально, пристосовує це висловлювання до особливостей того, хто слухає» [4, с. 263–264]. Аналіз, застосований до сценічного тексту (спектаклю), передбачає дослідження дискурсивних побудов: сюжету (або його відсутності); ситуації створення режисером (актором) первинного тексту; сучасних форм дискурсу із зверненням до публіки, де простір слова включає в себе зал глядачів нарівні зі сценою. Саме тоді мистецтво стає формою кодування, трансляції та маніфестації ідей, що виражає загальну культурну парадигму сучасності.

Для сучасного мистецтва характерним є відкритість та незавершеність структур, тяжіння до колажу та багатоваріантність тлумачен-

ня змісту, звернення до алегорії, діалогу та полілогу, репрезентація і конструктивізм. Сучасне театральне мистецтво часто розглядається як феномен «листочкового пирога», де кожен, в міру своїх естетичних потреб, знімає той чи інший шар: співпереживає на чисто фабульному рівні, або відкриває для себе образи, шифри, коди тощо. Іншою характеристикою сучасного театрального мистецтва є синтез різномірних стилів і жанрів, участь глядача в постановці, де він виступає як творець власного сприйняття побаченого і почутого.

А. Греймас називає глядача «діючим суб'єктом» у виставі, маючи на увазі саме процес сприйняття [8, с. 153–170]. Зміст спектаклю усвідомлюється під час його «прочитання», що дозволяє досягнути його смисловий простір, заданий автором сценічного твору (режисером, художником, актором).

Дослідженням поняття «тексту» та його тлумаченням як тексту літературного, так і тексту як будь-якого продукту культури, займався і бельгійський семіотик А. Ельбо [23], який звернув увагу на те, що театр завжди пропонує певну нарративну структуру. Подібну точку зору висловлює Р. Барт, який вказував на наявність «третього сенсу», після інформаційного та символічного, в театральному «посланні» [3, с. 50–96].

На специфіку функції означення театрального знаку вказували у своїх дослідженнях представники Празького лінгвістичного гуртка які, звернувши увагу на конотативну природу театрального знаку, що завжди є «знаком знака об'єкта» [5], сформулювали принцип семіотизації в художній творчості. Семіотичний підхід у дослідженні театрального мистецтва дозволяє наблизитися до виявлення та опису конотативного ланцюга вироблених смислів у виставі, позбавляє описовості, оцінювання та дозволяє виявити певну змістовну структуру, що має характер постійної ознаки в театральній виставі.

Концепція надмірності театрального знаку отримала свою розробку у працях різних вчених, зокрема дослідженнях Р. Барта, М. Корвена, А. Ельбо та була розвинена багатьма теоретиками, що спиралися на ідеї, сформовані науковою парадигмою сучасного рівня теоретичного гуманітарного знання. І. Хонзл [12] і І. Вельтрусський застосували теорію знаків до загального вчення про знаковість театру. Поняття «театральний знак» і «театральний текст» в театральній семіотиці

в деяких дослідженнях ототожнюється, в інших розмежовується, а під терміном «текст» розуміють як літературний текст, так і будь-який продукт культури. Різні тлумачення цих понять полягає в особливості театрального мистецтва, для якого характерним є наявність драматургії (дія переважає над розповіддю), сценічної гри актора, сценографії, умовності існування дії (час реальний і час сценічний) тощо.

Крім того, в театрі особливу роль відіграють соціальні стереотипи мислення, які також стають певними знаками. Прикладом є стереотипи поведінки акторів (персонажів) та їх сприйняття глядачами, що мають особливе значення в драматургії *Commedia del arte*, в сучасних формах: перформансів, хепенінгів тощо.

Не створюючи власні знакові моделі, театральна семіотика перенесла на матеріал театру концепції, запропоновані філософами, лінгвістами, літературознавцями, антропологами. Театральні парафрази концепцій *Соссюра – Пірса – Моріса* відбили складність процедури теоретичного накладання філософських і лінгвістичних моделей на практику театру. Так, теорія Ч. Пірса характеризує іконічний знак, як подібний з об'єктом, до якого він належить; індексальний знак характеризується динамічним зв'язком з об'єктом, а символічний знак характеризується функціональним зв'язком, незалежно від схожості зі своїм об'єктом. Нагадаємо, що різниця між семіотикою Ч. Пірса та семіологією М. Соссюра полягає у протиставленні двох підходів у вивченні знакових систем. З теорією Ч. Пірса пов'язують логіко-філософську традицію вивчення формалізованих мов, а з концепцією М. Соссюра – семіотику культури в контексті лінгвістичної теорії. М. Соссюр обмежує знак відносинами між означником та означуваним, в той час як Ч. Пірс додає поняття референта як реальності, що позначається знаками. Отже, семіологія Соссюра постулює участь звичайних мов у процесі зчитування означуваного, що належать до немовних семіотичних систем, концентруючись на особливостях мов і текстів, в той час семіотика Ч. Пірса таку можливість відкидає.

Празькі структуралісти (П. Богатирьов, Я. Мукаржовський) також не врахували можливі складності такої операції, адже займалися вивченням звичних театральних явищ, які тлумачили як «знак», «символ», «сигнал». Дослідження польської семіотичної школи (Т. Ковзан, Ю. Славінська) позначили розрив між точністю аналізу, досягнутого

в лінгвістиці, і браком власної одиниці аналізу для досягнення точності в театральній семіології.

Дослідження У. Еко [13], присвячені проблемі іконічного знака, не були спрямовані спеціально на вивчення театального знака і мали загальнотеоретичний характер. Дослідник спробував створити нові поняття, які б пояснювали семіотичну природу знака, звернувшись до розробленої Л. Ельмслевим [9] «субстанціональної семіології», що оперує такими поняттями, як заміщення. Відповідно до теорії Л. Ельмслева, що постулює «іконічність» вербального знака, одна і та ж мовна форма може бути представлена у фонетичному запису, в графічній субстанції та у мові жестів, а різноманітність мовної форми не є причиною для відмови від поняття «мови». Саме цей довід виявився вирішальним для відмови від поняття «театральна мова» на користь поняття «театральний текст» в теорії семіолога А. Юберсфельд [22], в якій текст «говорить» за допомогою малюнка гри актора, його рухів, голосу, міміки, жестів тощо.

Прагнучі віднайти семіотичну одиницю театального мистецтва, італійські дослідники Е. Марконі і А. Роветта [20] спробували ввести в театральну семіотику математичний апарат: шляхом генезису і розвитку рівнів, які становлять театральний знак, виділили в сценічному дійстві класи і підкласи сценічних об'єктів. Вони здійснили спробу розгорнутої реконструкції структурно семіотичної моделі театру, основна ідея дослідження якої полягала в тому, що структура і динаміка театру в багатьох аспектах аналогічна структурі природної мови, і тому дослідження відповідності між ними допоможе проникненню у внутрішні закономірності театру. На їх думку, театральне мистецтво, що має величезну кількість рухомих і змінних структурних елементів, не підлягає підрахункам і обчисленням, тому виникла проблема знайдення в сценічному просторі універсальної одиниці. Різні елементи, які існують в сценічній грі, нескінченна варіативність способів, якими вони з'єднуються, ускладнює відповідь на це питання. Різні елементи театальної вистави завжди варіативні та модифікуються. Слово, звук, колір, сценічна конструкція, куліси, рухи акторів, жести, міміка – всі ці компоненти одночасно представлені і включені у складний «знак». Отже, визначення мінімальної семіотичної одиниці в театальному мистецтві за допомогою математичного методу виявилось надто склад-

ним, адже семіотичний інструментарій статичний, в той час як сценічне явище є динамічним. До того ж, театральний текст складається з вербальних і візуальних знаків, які не піддаються точному аналізу, адже не мають точного розподілу на фонеми і морфеми.

Ці висновки не стали остаточними і наука про знаки поставила наступне питання: чи коректно було застосовано метод класифікації в театральному мистецтві, щоби мати можливість більш глибоко дослідити і зрозуміти сутність знака. Серед знаків, що складають спектакль, різні дослідники виділяють знаки вербальні та невербальні, які поєднують в собі властивості знаків-індексів, іконічних знаків, а іноді й знаків-символів. В театральному просторі існують різні компоненти й нескінченна варіативність способів, якими вони з'єднуються. Складові частини сценічного простору (звук, світло, сценічна конструкція, дії акторів, їх жести, міміка та ін.) поєднуються в складний єдиний знак, яким є «театральний текст» як цілісний об'єкт, знакова структура, що не підлягає розчленуванню на окремі знаки.

Ми поділяємо думку вчених, відповідно до якої пошук мінімальної одиниці театального знаку, вироблення типології таких знаків буде дуже спрощеним підходом, адже театр, за своєю суттю, не є імітацією життя, хоча і використовує матеріал дійсності, відсилає до цієї реальності за допомогою знаків, що утворюють єдиний образ, цілісність сценічного задуму. Сценічний твір мистецтва ми розуміємо як текст з упорядкованою послідовністю знаків, який реалізується не в єдину раз і назавжди встановлену форму, а утворюється в результаті активної індивідуальної творчості автора художнього твору, режисера, актора, художника, що надає тексту смислово ємність, постійно змінюється, за допомогою ігрової ситуації. Отже, значення семіотичного підходу в театральному мистецтві як методу аналізу тексту або вистави, полягає в розкритті структури моделі (тексту), що складається з елементів (знаків).

Застосування структурного принципу у вивченні театального мистецтва дозволяє визначити функціональні зв'язки елементів тексту вистави в його художній єдності. Будь який театральний текст є ієрархічно структурним об'єктом, що знаходить своє втілення як у вербальних, так і візуальних символах. Якщо взяти за основу аналізу принцип структуралізму, то він включає такі специфічні операції

як членування і монтаж. Розчленувати об'єкт означає виявити в ньому рухливі фрагменти, взаємне розташування яких породжує певний сенс, адже сам по собі подібний фрагмент не має сенсу, однак він такий, «що найменші зміни, які зачіпають його конфігурацію, викликають зміну цілого» [1, с. 256–257]. Будь-яка модель, що піддається розчленуванню на структурні одиниці, організовується за правилами певної композиції та має внутрішню структуру, а визначивши ці одиниці можна виробити правила їх синтаксису.

Семіотичні уявлення про драматургічний текст серед дослідників Празького лінгвістичного гуртка висунули на перший план вивчення знакової природи феномена театру і розглядали драму як театральне явище, що складається з оптичних і акустичних знаків. Для аналізу глибинної та поверхневої структурної моделі театру, його сценічного простору, часу і сценічної мови є сенс використати граматику А.-Ж. Греймаса [7].

Так, А. Юберсфельд [22] пропонує розглядати театральну систему як різновид наративного (оповідного) тексту і дає опис актантних моделей театру, запозичуючи методи застосування семіотики А. Греймаса до театрального тексту. Під актантною моделлю розуміють клас понять, що об'єднують різні ролі в одній функції. Така модель пояснює проблему драматичної ситуації: місце та роль персонажів, системи жестів, механізми виникнення та вирішення конфліктів тощо [7, с. 483–550]. Одним з найважливіших положень А. Греймаса служить твердження, що метою семіотичного аналізу є морфологія та синтагматика цілісності – своєрідних оповідальних структур. Описом моделі оповіді і є «наративна граMATика» А. Греймаса [8], що досліджує глибинну структуру тексту та висуває поняття актантних систем.

Дослідник В. Пропп, на матеріалі російської казки [11], висунув концепцію актантів (дійових осіб), що носить функціональний характер. А. Греймас звів функції, які висунув В. Пропп, до 6 актантів та 3 пар опозицій: «відправник – одержувач», «об'єкт – суб'єкт», «помічник – противник», сконструював актантну модель і увів поняття «ролі» [8, с. 156–170]. Дослідниця А. Юберсфельд переносить актантну модель на галузь театру та одиницею аналізу театру як єдності тексту п'єси і вистави обирає поняття «актанта», розуміючи його як елемент глибинної структури спектаклю, що виконує певну функцію.

В цій схемі *актор* – елемент структури тексту-спектаклю, що характеризується участю в певних процесах, а також набором характеристик; *роль* – функція, межі дії актора; *персонаж* – дійова особа, виконавець ролі. Детально розробляючи теорію актантів А. Юберсфельд виділяє основні типи актантів, що організують структуру різноманітних сюжетів драматургічних творів та аналізує структури окремих типів сюжетів і взаємини в них окремих пар актантів.

Якщо теорія актантів розроблена детально, то два наступних елемента ієрархії – *актори і ролі* – лише коротко описуються дослідницею і майже не беруть участь в аналізі конкретного матеріалу. Важливим є аналіз поняття «персонаж», як визначального в ієрархії побудови теорії.

У театральній практиці, як вважає А. Юберсфельд, існує не персонаж, а ілюзія персонажа, тобто той реальний персонаж, який зафіксований драматургом в тексті п'єси, плюс те, що автор називає метатекстом, суму стереотипів його традиційного трактування. Дослідниця вважає, що в кожному конкретному випадку сценічної інтерпретації персонажа він повинен бути вільний від нашарувань метатексту, а його розуміння та реалізація повинна обумовлюватися власне текстом п'єси. Персонаж представляється дослідниці перетином двох знакових множин – *текстового і сценічного*, що визначаються місцем, яке він займає в актантних моделях. При цьому наводиться опис конкретних процедур дослідження персонажа, таких як: інтуїтивний аналіз; виділення парадигматичних рядів за допомогою аналізованого персонажа з іншими членами парадигми; аналіз мови персонажа як реалізації його психологічних особливостей тощо. Єдиною театральної знаковою системою А. Юберсфельд вважає систему відповідностей між текстом п'єси і спектаклем, де в процесі її реалізації на сцені відбуваються суттєві зміни: візуалізація і конкретизація певних елементів та створення нового сенсу.

Новостворений видовищний текст виступає результатом взаємодії різних знакових систем – візуальних та вербальних, що вписуються в процесі комунікації в *комунікант*, і як інформативні одиниці утворюють семантичний план театральної вистави.

Висновки. Отже, театральний текст, в семіотичному розумінні цього терміну, являє собою систему знаків, закодованих за певними

правилами. Будь-яка театральна вистава організується за правилами тих естетичних систем, які панують в певну історичну епоху. У театрі одночасно співіснують те що відтворюється, і те, що поновлюється, літературний продукт і конкретна вистава, реальність і ілюзія – як художній референтний універсум, який може бути «можливим світом», заснованим на психологічному сприйнятті вже знайомих явищ, де ілюзія – результат художньої умовності. Театральне дійство, як закодоване повідомлення, містить особливу естетичну інформацію, яку отримує, розкодує та «прочитує» (інтерпретує) глядач. Театральний текст являє собою полісемантичний ансамбль, в якому співіснують кілька знакових пластів, які між собою синтезуються та виражають різні сторони сценічної дії. Театральний знак, складний за своєю природою, визначається не сам по собі як окрема даність, а лише по відношенню до інших знаків, тому текст який сприймає глядач, складається з кількох текстів: *авторський – драматургічний – режисерський – сценографічний – акторський* і т. д., що в сценічному виді набувають значеннєвої сутності, носять системний характер та беруть участь у процесі театральної комунікації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт Р. Структурализм как деятельность / Р. Барт // *Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* — М. : Прогресс ; Универс, 1994. — С. 256–257.
2. Барт Р. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М., 2000. — 536 с.
3. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М., 2000. — С. 50–96.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М., 1979. — С. 263–264.
5. Богатырев П. Знаки в театральном искусстве / П. Богатырев // *Ученые записки ТГУ. Труды по языковым системам.* — Т. VII. — Вып. 365. — Тарту, 1975. — С. 6–25.
6. Бердсли М. Эстетическая точка зрения. / Пер. И. Э. Блюма / М. Бердсли // *Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века. Антология.* — Екатеринбург, 1997. — С. 155–181.

7. Греймас А.-Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь / А.-Ж. Греймас, Ж. Курте // Семиотика / Под общ. ред. Ю. С. Степанова. — М., 1983. — С. 483–550.
8. Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях / А.-Ж. Греймас // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. — М., 2000. — С. 153–170.
9. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Л. Ельмслев // Новое в лингвистике. — Вып. I. — М., 1960. — С. 264–389.
10. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. — М. : Российская политическая энциклопедия, 2003. — 607 с.
11. Пропп В. Я. Морфология <волишебной> сказки. // Исторические корни волишебной сказки. / В. Я. Пропп / Комментарии Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой // Составление, научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. — М., 1998. — 512 с.
12. Хонзл И. Подвижность театрального знака / И. Хонзл // Экспресс-информация, серия «Искусство» (семиотические проблемы). — Вып. I. — М., 1975. — С. 56–69.
13. Эко У. К преобразованию понятия иконического знака / У. Эко. — М., 1978.
14. Якобсон Р. Искусство и моделирование / Р. Якобсон // Семиотика и искусствометрия / Сост. Ю. М. Лотман. — М. : Мир, 1972. — С. 82–87.
15. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм «за» и «против» : Сборник статей под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. — М. : Прогресс, 1975 — Режим доступа : <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm>.
16. Barba E. *Anthropologie theatrale. Bouffonneries* / E. Barba. — 1982.
17. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. / Erika Fischer-Lichte. — 2 Bde. — Tuebingen : Narr. — 1983. — Режим доступа : http://teatr-lib.ru/Library/Ger_studies/ger_studies/#_Toc384116512.
18. Bassner R. *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einfuehrung* / R. Bassner. — Berlin, 1996.
19. Koch W. *Semiotik in den Einzelwissenschaften* / W. Koch. — 2 Bde. — Bochum, 1990.
20. Marconi E., Rovetta A. *Teatro come modello generale del linguaggio* / E. Marconi, A. Rovetta. — Milano, 1975.

21. Pfister M. *Das Drama. Theorie und Analyse* / M. Pfister. — Muenchen, 1997.

22. Ubersfeld A. *Lire le theatre* / A. Ubersfeld. — P., 1977. / Перевод С. Исаева в кн. : *Как всегда — об авангарде : Антология французского театрального авангарда.* — М., 1992. — С. 191–201.

Кравченко М. А. Театральный текст как объект семиотического дискурсу. У статті зроблено спробу виокремити категорію театрального тексту і виявити специфіку знаковості як сутнісну характеристику театру в семиотичному дискурсі сучасності. Піднімається проблематика дискурсу, що визначила теоретичний ракурс дослідження, який спирається на аналіз театрального дійства як *тексту* і включає різні семантичні зв'язки, організовані за конвенціональними правилами гри в сучасному драматичному театрі.

Ключові слова: театральный текст, семиотичний дискурс, комунікативний простір.

Кравченко М. А. Театральный текст как объект семиотического дискурса. В статье сделана попытка выделить категорию театрального текста и выявить специфику знаковости как сущностную характеристику театра в семиотическом дискурсе современности. Поднимается проблематика дискурса, которая определила теоретический ракурс исследования, опирающийся на анализ театрального действия как текста, включающего в себя различные семантические связи, организованные по конвенциональным правилам игры в современном драматическом театре.

Ключевые слова: театральный текст, семиотический дискурс, коммуникативное пространство

Kravchenko M. A. Theatrical text as an object of semiotic discourse. This article attempts to distinguish the category of theatrical text and identify the specific sign as intrinsic characteristics of the theater in semiotic discourse of modernity. Solved problems discourse that defined the theoretical aspect of research, which is based on analysis of theatrical action as text and includes various semantic links, organized by the conventional rules of the act in today's Drama Theatre.

Key words: theatrical text, semiotic discourse, communicative space.