

УДК 793.31(477)

Мерлянова О. А.,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
хореографії, Відокремлений підрозділ
«Миколаївська філія Київського національного
університету культури і мистецтв»
(Україна, Миколаїв), vgfr@i.ua

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ ПАВЛА ВІРСЬКОГО

Досліджено хореографію жіночих образів в творах майстра українського народно-сценічного танцю Павла Павловича Вірського. Проаналізовано групи українських жіночих народно-сценічних танцювальних композицій в репертуарі ансамблю танцю України.

Ключові слова: жіночий народно-сценічний танець, жіночий хореографічний образ, танцювальна композиція, ансамбль танцю, репертуар.

Питання місця та ролі жінки в мистецтві досить повільно входять до кола наукової рефлексії. З'явилися праці, присвячені ролі жінки в літературі, декоративно-ужитковому мистецтві. Однак українські народні жіночі танці не були предметом спеціального наукового дослідження.

Визнані теоретики у галузі української народної хореографії (В. Верховинець, А. Гуменюк, К. Василенко та ін.) і сучасні науковці (К. Кіндер, С. Легка, О. Чебанюк, В. Шкоріненко та ін.) торкались деяких проблем народного, народно-сценічного, синтезованого народного із класичним жіночого танцю.

В останні роки різні аспекти української народної хореографічної культури все активніше потрапляють до кола наукової рефлексії мистецтвознавців, істориків культури, фольклористів. З'явилися дисертаційні дослідження, присвячені проблемам як українського народного, так і народно-сценічного хореографічного мистецтва, також певну увагу приділено синтезу елементів українського народного та класичного танців на сцені балетного театру. Однак український жіночий танець не виступає самостійним предметом наукових розвідок.

Головною метою цієї роботи є аналіз творчих доробок в галузі українського сценічного жіночого виконавства відомого балетмейстера Павла Вірського.

Вагомий внесок у розвиток народно-сценічного жіночого танцю зробив реформатор української сценічної хореографії П. Вірський, який продовжив традиції, що були започатковані в «Жінхорансі» (Жіночий хорвий театралізований ансамбль) В. Верховинцем, в діяльності Державного українського ансамблю народного танцю, що розпочав свою роботу 1937 року. До першої програми увійшов жіночий танець «Дощик», що відкривав «Українську сюїту», куди крім «Дощику» входив «Козачок» та «Гопак» [1, с. 29]. Прагнучи продемонструвати багатство української хореографії, її самобутність, балетмейстери П. Вірський та М. Болотов не випадково для «Української сюїти» обрали саме ці танці, де поряд зі своєрідними символами українського народного танцю («Козачок» та «Гопак») «Дощик» доводив багаті традиції жіночих танків.

Навесні 1952 року оновлений колектив, що отримав назву Державний ансамбль танцю УРСР, показав свою першу програму, до якої увійшов «Дівочий український танець» у постановці заслуженого артиста УРСР А. Опанасенка. У 1952–1955 роках репертуар ансамблю поповнився ще кількома жіночими танцями.

Це «Веснянки», поставлені народним артистом УРСР С. Сергєєвим, «Український хоровод», що поставив А. Опанасенко [1, с. 43]. Уже самі назви жіночих танців відбивають тенденцію надмірного хореографічного узагальнення, своєрідного знеособлювання танців. Г. Боримська з цього приводу писала: «У репертуарі ансамблю траплялося багато танців з загальною назвою: «Дівочий український», «Український чоловічий», «Український дует», «Український хоровод» та інші. І річ не тільки в назвах. Танці являли собою набір окремих українських танцювальних рухів, не розкривали яскравих сценічних образів народу...» [1, с. 44].

Досить категорично висловлювався Р. Герасимчук щодо українського сценічного жіночого танцю: «Слід зазначити, що до 1955 року в ансамблі занадто уваги надавали зовнішнім технічним прийомам. Спостерігалось нагромадження кроків, фігур, різних нехарактерних елементів. Те ж саме можна сказати про колишню невластиву українському народові поведінку жінок-танцюристок, про їхнє кивання головами, непристойне викручування корпусом, вимахування руками, спідницями, вимучені штучні посмішки. Художньому образіві танцю шкодила також гонитва за ефектами» [2, с. 19].

З огляду на жіночий танець у хореографічних композиціях П. Вірського можна виділити три групи: танці суто жіночі за складом («Плескач», «Рукодільниці» та ін.); з головним жіночим образом та акомпануючим жіночим ансамблем виконавиць («Про що верба плаче», «Подоляночка» та ін.); парні танці, де віртуозно розроблено хореографічну лексику жіночих партій («Гопак», «Буковинський весільний» та ін.).

Майстерно П. Вірський втілює засобами українського народно-сценічного танцю центральні жіночі образи в мініатюрах «Про що верба плаче», «Подоляночка», «Хміль», «Ой під вишнею». Справжньою драмою стала танцювальна мініатюра «Про що верба плаче», створена за мотивами творів Т. Г. Шевченка (поєми «Причинна», «Тополя» та низки віршів), де виразно розкрито трагічну тему жінки. Вперше мініатюру було продемонстровано в ювілейні Шевченківські дні 1964 року.

У хореографічних образах, створених П. Вірським на основі лексики українського народного танцю, ніби оживають перед очима поетові думи. Оминаючи побутову деталізацію, балетмейстер втілює глибокі жіночі образи. «У химерних візерунках танцю переплелися дівочі тіла. Гомінкою зграйкою випурхнула молодь на галявинку. Серця дівочі виспівають урочисту пісню весняного пробудження. Легкі, поривчасті, наче вітерець, вони прослизують попід «ворітцями» переплетених рук подружок і знову нестримні, пружні, вириваються вперед. Хода їхня граціозна, принадна, зігріта внутрішнім теплом. Щирий ліризм надає дівочим образами чарівної поетичності.

Кожна поспішає на берег річки, мріючи тут розпрощатися з дитинством і зустрітися з юністю, кинути заповітний вінок, почути серцем голос долі своєї... Не один уже кинуто на воду дівочою рукою – ось і останній уже летить... Неквапно, наче у казці виростає з нього постать козакова. Завергло схвильоване дівоче серце...», – подає Г. Боримська опис експозиції номеру [1, с. 71]. Балетмейстер одухотворено мальовничою подає сцену обрядових веснянок.

Світ народної фантазії та лірики Купальської ночі, гадання дівчат на вінках надають мініатюрі виняткової барвистості, поетичності, створюється атмосфера весняних розваг.

Поглиблене психологічне трактування головної героїні шляхом розгорнутих монологів, висловлених засобами розробленого українського народного танцю, пантоміми, міміки, детальна індивідуалізація основного образу визначили жанрові особливості мініатюри як лірико-психологічної хореографічної поеми.

Образ головної героїні виражає глибинну сутність української дівчини: чистоту, сором'язливу ніжність, цнотливість, глибoku відданість коханому. Цей збірний образ розкривається безперервно, у лірико-психологічному та драматично-напруженому розвитку.

Балетмейстер віднайшов благородний та поетичний візерунок танцю, ґрунтуючи його на рухах демі-класики та інтонаціях національного фольклору. Романтична схвилюваність почуттів, мрійливість, зачарованість закоханих, чистота юності та насолода щастям чарівно втілюється в темі освідчення. У темі весільного величання молодих емоційно трансформовано тему освідчення. Внутрішній стан героїв знаходить «пластичний відгук» у фоновому танці дівчат, що вторить дуету щасливих закоханих.

Але різким контрастом вриваються звуки гонга, що сповіщають про всенародне горе. Дівчина виряджає козака в далекий похід, за звичаєм подає йому шапку та шаблю. Тут знайшла відображення давня традиція своєрідного жіночого благословення, що просили чоловіки перед військовими походами. О. Мандзяк зазначає, що «коли чоловік вирушав у похід, зброю виносила з хати й подавала йому в руки жінка – кохана, дружина, деколи – сестра або мати» [3, с. 107].

Передчуття трагічної загибелі передається мелодією української народної пісні «Як умру я мила, а ти будеш жити». Стримано скупі хореографічні засоби загострюються психологічною виразністю головної героїні. Заціпеніння потроху змінюється уповільненою нерішучістю, а далі нестямно наростає динаміка танцю. Упавши навколішки, Героїня заламує над головою руки, немовби силкуючись скинути із плечей непосильний тягар горя. Далі в розпачі вона всім тілом заточується, водночас любовно й ніжно, немовби немовлятко, заколисуючи на своїх руках шаблю та шапку полеглого козака. І нараз із жахом відсахнулася од цих речей. Очі стають скляними, божевільними, загибель неминуча. Вона мчить до урвища.

Розгортання драми акцентує танець дівчат, посилюючи її емоційну напругу. Пластичний «акомпанемент» звучить багатоголосно, підкреслюючи та вирізняючи трагічну тему Героїні. Органічно вплітаючись у дію, «акомпанемент» сприяє її розвитку.

Драматично виразним акордом постає сцена оплакування Героя. Знесилені, «зламані» фігурки зажурених дівчат-голосильниць, благально зведені руки створюють враження єдиної пластичної мелодії.

Хореографічна мініатюра «Про що верба плаче» стала однією з вершин драматизації головного жіночого образу, втіленого засобами української народно-сценічної хореографії. Постановник довів, що український жіночий танець у сценічному виконанні є не лише прикрасою для чоловічого віртуозного танцю,

а й засобом створення глибоких психологічних образів. Тісне переплетення обрядових дій та історичних подій, глибокий драматизм твору довів невичерпні можливості українського народно-сценічного танцю. Картина увійшла до репертуару колективу й до сьогодні є окрасою концертних виступів Національного академічного ансамблю танцю України імені П. Вірського.

Народними образами та обрядами навівана «Подоланочка», де трансформовано пластику фольклору Поділля. Хореографічна мініатюра створена П. Вірським за однойменною веснянкою. Поетична поема про велике кохання увібрала театралізовані елементи обрядових дій свята Івана Купала. Троє дівчат танцюють біля берізки, на яку повісили свої вінки, лірично просвітлений танок юності. Ніжність, ліризм, музикальність і гармонійність ожили в танцювальній формі мініатюри, набули тонкої національної забарвленості. Вона – у наспівності танцювальної ходи, «тинках», граціозних поворотах корпусу, м'якому орнаменті порухів рук.

Радісно хвилюючись, легко знімають дівчата вінки з берізки. Милуючись ними, пускаються у веселий танок. Сама лише маленька Подоланочка не може дістати свого щастя. Вона по-дитячому безпорадно підстрибує, силкуючись дотягнутись, та марно. З надією дивиться вона тоді на своїх щасливих подружок, благально простягає до них руки, жадаючи підтримки.

Граючи на сопілці, пастушок мало не натикається на маленьку Подоланочку. Вона щільно пригорнулася до берізки у своїй журбі. Лякливо й насторожено стрічає вона незнамого юнака. Аж ось очі їхні зустрілися – і парубок, зачарований чистотою та сором'язливістю дівчини, мимоволі відчув усю поетичність і красу душі Подоланочки. Юні серця потягнулися одне до одного.

Перший дует подоланочки та пастушка балетмейстер проводить як ігровий танок. Пастушок дістає вінок із берізки й простягає його своїй обраниці. Та коли вона має узяти віночок, пастушок грайливо притримує його, не віддаючи дівчині. Їхній танок навколо берізки створює образ юнацької радості. Весняне пробудження природи, чиста краса почуттів, усвідомлення кохання вирують на сцені. Танок-гра потроху переростає на глибокий дует, сповнений пристрасті. У мініатюрі органічно злилися народний та класичний танець, утворюючи нову високохудожню мову народно-сценічної хореографії.

Аналізуючи процес розвитку Державного ансамблю танцю УРСР та творчого зросту П. Вірського, Г. Боримська зазначає, що «спершу хореографа більше вабили широкі масові композиції, де переважав чоловічий танок, і парні мініатюри, де провідне танцювальне навантаження також припадає чоловікові. Згодом поряд з цими роботами у програмі ансамблю дедалі помітніше місце почали посідати жіночі хореографічні номери» [1, с. 80].

На підтвердження цих слів варто лише згадати такі постановки, як «Рукодільниці», «Плескач», «Сестри», що різнились образами, стилістикою, лексичними відтінками. Разом із тим їх об'єднує те, що в усіх трьох мініатюрах основним засобом виразності є український жіночий танець.

По-справжньому український жіночий народно-сценічний танець розквітнув у творах П. П. Вірського. Глибоко знаючи природу танцю, прийнявшись духом

народної творчості, він навіть сучасні теми втілював настільки майстерно, що вони здавались дійсно почерпнутими з фольклорної скарбниці. Для хореографічної картини «Рукодільниці» балетмейстер обрав центром не конкретні сцени трудової діяльності, а красу праці.

Прославляючи діяльність рукодільниць та килимарниць села Решетилівка Полтавської області, П. Вірський знайшов яскраві не тільки суто хореографічні, а й театральні прийоми. В оригінальних малюнках танцю переплітаються барвисті нитки, стаючи строкатим візерунком килима. Це поєднується з досить чіткими малюнками: симетричними лініями, кругами, прямокутниками.

Лексика побудована на поєднанні рухів, притаманних танцям Центральних областей України (потрійні (перемінні) кроки, пряма доріжка (припадання), бігунець тощо), та на ілюстративних «трудовах» прийомах. Виконавиці «намотують пряжу», імітують ткацький верстат, відтворюють складний процес ткання килиму, показують «барабан», через який проходять різнокольорові нитки тощо. У фіналі танцю дівчата демонструють чудовий килим. Найчастіше використовується один із двох килимів: чи килим із національним орнаментом, чи з портретом Тараса Шевченка. «Проте, – як зауважує Г. Боримська, – балетмейстер, майже досконально відтворюючи справжній ткацький процес, як-от плетіння, штопання, барабан, все-таки не подає його натуралістично, не ілюструє. Вірський віднаходить романтичну експресію в побутовій конкретності жесту, оспівуючи красу праці, підносячи її до художнього узагальнення. Поетичне бачення танцю підказало постановникові той ступінь пластичної умовності, коли не поривають з життєвою правдою» [1, с. 81].

Музичну партитуру складають оркестрові варіанти мелодій українських народних пісень «Ой, гиля, гиля, гусоньки, на став», «Ой у полі три криниченьки», «В небі сонця золотий клубочок» [4, с. 71]. Надзвичайно гармонічною є вся композиційна побудова твору, де дивовижної єдності набувають музична, драматургічна та хореографічна складові, що стає вирішальним засобом образного відтворення авторського задуму.

Танцювальна мініатюра «Плескач» нав'язана весняними образами природи. Балетмейстер створив дивовижні візерунки, у центрі кожного з них барвистою квіткою майорить солістка. Струменеподібні рухи перейнято нахненням, винятковою тонкістю та стриманістю.

Пластичною лейттемою номеру стали сплескування в долоні, ритм та манера виконання яких постійно змінюється. «Плескач» – танець гра дівчат-підлітків, які не помічають навколо себе нікого і нічого, – аналізує мініатюру П. Вірського К. Василенко. – Балетмейстер збагатив українську хореографічну культуру ще одним прекрасним жіночим танцем. Ми підкреслюємо, саме жіночим, бо, на думку К. Голейзовського, яку ми поділяємо, «Плескач» – давньослов'янський чоловічий танець» [5, с. 22].

Хореографічну картину «На кукурудзяному полі» теж відносимо до жіночих танців, хоча там діють два чоловічі образи комбайнерів. Основне ж танцювальне навантаження в жіночих партіях. У номері «На кукурудзяному полі» П. Вірський яскраво, театральньо відтворює весь процес садіння, обробітку та збирання

врожаю кукурудзи. «З–за куліс веселою, мінливою ходою, рівненько, узявшись за руки, виходять дівчата... Чіткі, гострі, акцентовані вгору порухи мінливої ходи в темпі стаккато чергуються з па–де–баском, ритмічними відбоями ніг та грайливими, хвацькими поворотами голови. Усе радує дівчат: і веселковий сонячний промінь, і близенька сівба, і прихід на сцену діловитих та симпатичних комбайнерів, котрі пильно оглядають поле й «зерно».

Упевнено ведуть комбайн знавці свого діла..., розсіваючи у землю «дівчат–кукурудзок». На кожен музичний такт 2/4 від комбайнерів відокремлюється четверо дівчат. Стрибнувши, вони точно опускаються на одне коліно у визначеному на сценічній площадці місці. За мить усі 16 дівчат, «посаджені» квадратно–гніздовим способом, заповнюють поле–сцену. І ось уже шелестить листям свіжа порість. Розпочинається обробіток – «підгортання» кукурудзи», – подає опис цього танцю Г. Боримська [1, с. 60]. Танець «зів'ялої кукурудзи» передається знесиленими, м'якими рухами, тоді як сусідки–подруги пружно й проворно ростуть, зрештою піднісшись на весь зріст. Але механізatori знищують бур'ян, і бідолашна перетворюється на дівчину–красуню, що руками тягнеться до сонця. Яскравий оптимістичний фінал – дівчата рвучко підносять руки догори і йдуть за куліси – створює стійке відчуття успішного завершення трудового процесу. Подібним настроєм відрізняються й народні танки, де відтворено трудові процеси, про що йшлося вище.

Отже, уся художня палітра номеру, не зважаючи на його відверту театральність та яскравий авторський стиль, побудована на образності українських танків, хореографічна лексика базується на розроблених рухах українських народних танців (бігунець, притупи, тинки, пряма та зворотня доріжки тощо).

Довгі роки в репертуарі ансамблю танцю ім. П. Вірського помітне місце посідає хореографічна картина «Вербиченька», створена О. Сегалем на музику М. Лисенка в аранжуванні А. Мухи [4, с. 248]. Напрочуд органічне взаємопроникнення, взаємозбагачення музичної й хореографічної палітри робить цей номер одним із вершин жіночого танцю в українській народно–сценічній хореографії. Незважаючи на граничну простоту та певну однорідність танцювальної лексики, створений образ виступає надзвичайно поетичним та натхненним.

Ще кілька тисяч років тому верба вважалася священним деревом–тотемом у праукраїнців. «Верба, – вказував О. П. Знойко, – пов'язана була із космогонією і міфологією народу і символізувала першоджерело творення світу або Прадерево життя, тобто Чумацький Шлях на небі або нашу Галактику. Як символ Чумацького Шляху верби садили над шляхами... Доторкнутися людини свяченою вербою – значить поєднати її з космічними силами Всесвіту, надати можливостей відродження і здоров'я. Збудувавши хату, на Україні обов'язково садили неподалік вербу» [6, с. 125].

Уособлений образ України подається балетмейстером через символ – вербу. Дівчата, що тримають гілочки верби в руках, втілюють образ цього священного дерева. У першій повільній частині хореографічної композиції панує весняний, сонячний настрій, відчувається мир та злагода, що різко переривається грізними поривами

вітру, блискавками, що ніби відтворюють трагічні події. Невдовзі біда минає, встановлюється тиша та спокій, символом чого є верба – дівчата знов утворюють дерево. Пройнявшись народними традиціями, символікою, поетикою народного жіночого танцю балетмейстер О. Сегаль створив народно-сценічний танець, тісно пов'язаний зі всією системою народної культури українців.

Висновки. Отже, одним із завдань сучасного розвитку народно-сценічного танцю є відновлення замулених джерел українського народного жіночого танцю, приведення у відповідність естетичним та моральним нормам традиційного українського суспільства манеру та стилістику виконання жіночих танців.

Серед українських жіночих народно-сценічних танцювальних композицій в репертуарі Заслуженого Національного Академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського виокремлюються декілька груп: до першої відносимо танці, що побудовані на основі обрядових дій весняно літнього циклу («Подоланочка» П. Вірського.), до другої – твори, джерелом образності для яких стали українські символи (віночок, рушник, верба, калина та ін.) («Вербиченька» О. Сегаль, «Про що верба плаче» П. Вірського), до третьої – хореографічні композиції за мотивами трудових процесів («Рукодільниці» та «На кукурудзяному полі»), до четвертої – не пов'язані з обрядовістю танці («Плескач»).

Список використаних джерел

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю / Генрієтта Володимирівна Боримська. – К.: Мистецтво, 1974. – 136 с.
2. Герасимчук Р. Ансамбль танцю УРСР / Роман Герасимчук // Мистецтво. – 1958. – №6. – С.14–21.
3. Мандзяк О. Місце і роль жінки в бойовій і військській культурі українців / Олексій Мандзяк // Бойові традиції арій / О. Мандзяк. – Режим доступу до книги: <http://observer.sd.org.ua/filedata/BTA-Mandziak.doc>.
4. Василенко К. Український танець: підручник / Кім Юхимович Василенко. – К.: ІПК ПК, 1997. – 282 с.
5. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю / Кім Юхимович Василенко. – К.: Мистецтво, 1996. – 496 с.
6. Знойко О. Міфи Київської землі та події стародавні / О. П. Знойко. – К.: Молодь, 1989.

References

1. Borymsjka Gh. Samocvity ukrainskijogho tancju / Ghenrietta Volodymyrivna Borymsjka. – K.: Mystectvo, 1974. – 136 s.
2. Gherasymchuk R. Ansambly tancju URSR / Roman Gherasymchuk // Mystectvo. – 1958. – №6. – S.14–21.
3. Mandzjak O. Misce i rolj zhinky v bojovij i vojinsjkij kuljturi ukrajinciv / Olexsij Mandzjak // Bojovi tradyciji arijiv / O. Mandzjak. – Rezhym dostupu do knyghy: <http://observer.sd.org.ua/filedata/BTA-Mandziak.doc>.
4. Vasylenko K. Ukrainskij tanecj: pidruchnyk / Kim Jukhymovych Vasylenko. – K.: IPK PK, 1997. – 282 s.
5. Vasylenko K. Leksyka ukrainskijogho narodno-scenicnogho tancju / Kim Jukhymovych Vasylenko. – K.: Mystectvo, 1996. – 496 s.
6. Znojko O. Mify Kyjivskoji zemli ta podiji starodavni / O. P. Znojko. – K.: Molodj, 1989.

Merlyanova O. A., Candidate of Art History, Associate Professor of the Choreography Department, Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine, Mykolaiv), vgfp@i.ua

Women's images in the choreographic works of Pavlo Virsky

The article deals with the women's images choreography in the compositions by Pavlo Virsky, the Ukrainian folk-stage dance master. The set of Ukrainian women's folk-stage dance compositions from the Ukrainian dance company repertoire are under consideration.

Keywords: women's folk-stage dance, woman's choreographic image, dancing composition, dance company, repertoire.

* * *

УДК 16:001.5

Білоус А. О.,
аспірант, Київський національний університет
ім. Т. Шевченка (Україна, Київ),
annabelous24@gmail.com

ЕМОТИКОН ЯК АРГУМЕНТАТИВНИЙ КОНСТРУКТ: ЛОГІКО-РИТОРИЧНИЙ АНАЛІЗ

Здійснюється логіко-риторичний аналіз емотикону як аргументативного конструкту. Встановлюється, що емотикон як паралінгвістичний засіб комунікації успішно застосовується у сучасному інтернет-спілкуванні для її спрощення та підвищення рівня виразності. Пропонується розглядати емотикон як предикат з точки зору логічної структури висловлювання. Функціонування емотикону як іконічного знаку демонструється на трьох рівнях семіотичного аналізу: синтаксису, семантики та прагматики. Через складність та структурованість емотикону пропонується вивести його з поля просто технічного символу і розширити вже до скоріше окремих символів із зрозумілим змістом, а не виключно функціональністю. Аналізуються застосування емотиконів у стратегічному маневруванні.

Ключові слова: емотикон, аргументація, логічний аналіз, риторичний аналіз, інтернет-комунікація, стратегічне маневрування.

На сучасному етапі розвитку суспільства Інтернет як сукупність інформаційно-комунікаційних технологій і техніки є глобальним засобом комунікації, який стає основою для інформаційного простору. Тому роздуми щодо ролі комунікації в сучасному світі, формування «інформаційного» суспільства, «цифрової» або комп'ютерної культури, «віртуальної реальності» і тому подібного стали звичними. Технічні засоби, що увійшли в нашу повсякденність наприкінці минулого століття, створили нові можливості для людської комунікації і зробили можливим виникнення нових культурних форм. Інтернет або віртуальний простір стали частиною тієї реальності, в якій ми живемо зараз.

В останні роки з'явилося багато розробок, присвячених вивченню інтернет-комунікації, особливостей її створення, існування. Серед вчених, які зробили свій внесок у вивчення цієї теми, можна виділити такі імена, як Е. Галичкіна, Л. Назарова, О. Романов, М. Аакхус (М. Aakhus), С. Ваттс (Е. Watts), Г. Вегер (Н. Weger) та інші. Зростання зацікавленості у цій проблематиці пояснюється стрімким розвитком інтернет-технологій і появою нових способів передачі інформації між комунікантами, де усе спілкування відбувається завдяки Інтернету. Завдяки Всесвітній мережі ми отримали можливість безупинного спілкування в режимі он-лайн. Для такої комунікації відсутні будь-які межі, відстань і час ніби не існують, важливим є лише наявність гаджету та підключення до Інтернету. Хоча, разом з тим, це не є обов'язковою вимогою до такого спілкування. Окрім того, інтернет-комунікація призвела до нейтралізації питання щодо різниці письмової та усної мови. Це пояснюється тим, що в інтернет-месенджерах, у чатах, у блогах, на форумах, в соціальних мережах продукуються тексти, що поєднують ці два типи мови. Більше того, інтернет-спілкування не поступається усному, навіть враховуючи відсутність невербальної складової, адже завдяки виникненню емотиконів, а в подальшому – емої, мова Мережі стає більш емоційною та виразною.

Зазначимо, що тут важливо говорити не тільки про зміну простору комунікації, але і самих комунікантів. У статті «Номо Легенс або людина читаюча: практики читання та інтернет у XXI столітті» К. Тягло пише так: «У Мережі вже існують не просто оцифровані тексти – романи, п'єси, поезія, але й формуються принципово нові способи створення й засвоєння