

Олександр Кленовий

НАВКОЛО АРИСТОТЕЛЯ

ІСТОРИКО-ЕТИМОЛОГІЧНИЙ КОНСПЕКТ
З АРХІТЕКТУРИ ДРАМИ

ВИДАННЯ ДРУГЕ, ДОПОВНЕНО

УДК 792.2
ББК 85.33(4)я2
К 48

Науковий редактор: *А. О. Пучков*
Рецензенти: *Н. П. Єрмакова, В. О. Фіалко*

Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

К 48 КЛЕКОВКІН О. Ю. НАВКОЛО АРИСТОТЕЛЯ: Історико-етимологічний конспект з архітектури драми / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — Вид. 2-е, доп. — К.: Арт Економі, 2015. — 192 с.

ISBN 978-966-2576-88-7

У пропонованій праці здійснено спробу накреслити історичний лабіринт термінів, пов'язаних із уявленнями про структуру драми від Аристотеля до Гегеля і Фрайтага, Мейєрхольда і Курбаса, Брехта і Товстоногова, Анатолія Васильєва і представників акційного мистецтва. Які б зигзаги, інтерпретуючи, а подеколи і заперечуючи ідеї Аристотеля, не робили його послідовники й опоненти, а все одно — оберталися навколо нього.

Автор намагається знайти відповіді на такі питання: як змінювалися історичні уявлення про структуру драми; що таке теорія драми конкретної історичної доби — відкриття універсального закону, чи один із винаходів? чи існує зв'язок між історичними формами театру, його методологією і технологією? як перетинаються уявлення Аристотеля з практикою сцени ХХ століття?

УДК 792.2
ББК 85.33(4)я2

ISBN 978-966-2576-88-7

© Олександр Клековкін, 2015

*Невже Мейєрхольдові
не відомо, що Аристотель,
спираючись саме на ті трагедії,
які Мейєрхольд вважає нерухомими,
встановив свою теорію трагедії,
згідно з якою необхідними умовами
драми він вважає конфлікт, перипетії
і катастрофу?*

А. В. ЛУНАЧАРСЬКИЙ

*Слід було би написати якомсь
історію трьох Аристотелів,
грецького, арабського і готичного,
котрі не мають між собою
жодного спільного поняття,
жодної спільної думки*

О. ШПЕНГЛЕР

У цьому конспекті — жмуток сюжетів.

Перший — про звичні точки зору, які тиражуються, утворюючи ледь не монументальний забобон, який затуляє оригінал, унеможливаючи, таким чином, його сприйняття; тобто про те, як авторитетні точки зору і *преконцепції* заважають життю. В цьому — світоглядний пафос сюжету.

Другий сюжет — локальніший — присвячено структурі драми та історичним змінам, які відбулися в теоретичних уявленнях про неї. В цьому — пафос історії та її конспект.

На перетині цих сюжетів утворюється термінологічний лабіринт, у якому точки зору і концепції суперечать фактам, а тому й мусять бути зруйновані, адже концепції відштовхуються від фактів, а не навпаки; і чим сумнівніший цей зв'язок, тим швидше концепції йдуть у небуття.

На це, звісно, можна заперечити: мовляв, факти ми починаємо бачити лише тоді, коли маємо концепцію, кут зору й відповідні окуляри.

Однак йдеться про *елементарні факти*, які не підлягають переглядові, залежно від зміни концепцій: які б окуляри ми не начепили, *дощ іде* (щоправда, і до цієї метафори можна причепитися — мовляв, вона не належить до елементарних, адже насправді дощ нікуди не ходить; отож, мусимо керуватися здоровим глуздом, який допоможе визначити *уявну межу*, котра роз'єднує *мало і багато, штамп* і універсальний *закон* тощо).

Обраний для викладу спосіб опирається на принцип вивчення *історії термінів* (нім. *Begriffsgeschichte*), який дістав поширення у 1960-х — передусім завдяки зусиллям Райнгарта Козеллека¹. Цей напрям, врешті, став цілком логічною відпо-

¹ История понятий, история дискурса, история менталитета: Сб. ст. / Под ред. Х. Э. Бёдекера. — М., 2010; Козеллек Р. Минуте майбутнє. — К., 2005; Козеллек Р. Часові пласти: Дослідження з теорії історії. — К., 2006.

віддую практиків на репліку Людвіга Вітгенштайна: «межі моєї мови означають межі мого світу»¹. Плідність цього підходу обґрунтовував свого часу Ганс-Георг Гадамер у праці «Історія понять як філософія»², а практичні можливості використання довели дослідники у різних галузях. Останніми десятиліттями у цьому жанрі з'явилися праці: «Театральна термінологія у польській драматургії» Є. Буянського³; «Словник ренесансного театру у Франції...» Терези Ярошевської⁴; «Постановочна термінологія в англійській драмі 1580–1642 рр.» Аллана Дессена і Лесли Томсона⁵; «Термінологія драми і театру в польському Просвітництві» Марії Рутковської⁶; «Російське театральне словникарство у порівнянні з польським» Рафала Ковальчика⁷; «Терміни ритуально-культові в давньогрецькій трагедії» Кшиштофа Білявського⁸ та ін.

Істотний поворот у царині вивчення історії термінів — початок друку від кінця ХХ століття серії видань, котру можна умовно назвати «словником одного терміна». Це праці видавництва Routledge, серії «*The new critical Idiom*». Подібну серію *інтродукцій* («*A Very Short Introductions*») друкує від 1995 року видавництво Оксфордського університету. Цю ж проблему усвідомлюють автори праці з історії поетики⁹, повторюючи на різний лад надзвичайно актуальну тезу про те, що більша частина *історичних термінів і понять поетики, увійшовши у підсвідоме мистецтвознавства і забувши свої*

¹ Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. — К., 1995. — С. 70.

² Гадамер Г.-Г. История понятий как философия // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991.

³ Bujański J. Słownictwo teatralne w polskiej dramaturgii. — Wrocław, 1971.

⁴ Jaroszevska T. Le Vocabulaire du Théâtre de la renaissance en France (1540–1585): Contribution à l'histoire du lexique théâtral. — Łódź, 1997.

⁵ Dessen C. A., Thomson L. A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580–1642. — Cambridge, 1999.

⁶ Rutkowska M. Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu. — Poznań, 2007.

⁷ Kowalczyk R. Rosyjskie słownictwo teatralne w porównaniu z polskim. — Wrocław, 2005.

⁸ Bielawski K. Terminy rytualno-kultowe w tragedii greckiej epoki klasycznej. — Kraków, 2004.

⁹ Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. — М., 2010.

біографії, все ж продовжує керувати нашими оцінками, міркуваннями, а врешті, й методологією.

Про інтерес до історико-етимологічного аспекту термінології в Україні свідчать переклади праць «Історія шести понять» Владислава Татаркевича¹; «Світ як книга» Ганса Блюменберга², «Європейського словника філософій»³ (одна з ключових ідей якого — відстеження походження і життєвого шляху філософських термінів у процесі проникнення в інші мови; значна частина проаналізованих авторами словника термінів — *концепт, катарсис, мімесис, образ, пафос, сюжет* — має безпосереднє відношення до театру і може стати гарним провокативним чинником для зміни театральних окулярів).

Частково ці принципи автор намагався реалізувати у попередніх працях⁴. Однак, чим далі занурювався в історію термінів,

¹ Татаркевич В. Історія шести понять. — К., 2001.

² Блюменберг Г. Світ як книга. — К., 2005.

³ Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. — К., 2009. — Т. 1.

⁴ Клековкін О. Theatrica / Українські старожитності: XVI — початок XX ст.: Матеріали до словника. — К., 2011; Клековкін О. До окреслення лексеми «театр» // Вісник Львівського університету. — Львів, 2003. — Сер.: Мистецтвознавство. — Вип. 3; Клековкін О. Міф і реальність «аристотелівського» театру // Мистецькі обрії: Альманах. — К., 2006. — № 8/9; Клековкін О. Аристотелівський театр: Міф і реальність // Південний архів: Зб. наук. пр. — Херсон, 2007. — Сер.: Філологічні науки. — Вип. XXXVII; Клековкін О. Театр: форми і реформи // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. — К., 2008. — Вип. 10; Клековкін О. Світ театру: історія впорядкування // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2009. — № 4/5; Клековкін О. Структура драми: до історії термінів // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки (Мистецькі обрії): Альманах. — К., 2009. — № 2 (11); Клековкін О. Режисур: до історії термінів // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. — К., 2010. — Вип. 10; Клековкін О. Морфологія театру (до історії термінів) // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. — К., 2010. — Вип. 10; Клековкін О. До історії театральної термінології в Україні XIX — початку XX ст. (спостереження на матеріалі п'єс, публіцистичної й епістолярної спадщини І. К. Карпенка-Карого) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2010. — Вип. 6; Клековкін О. Елементи театру (морфологічний етюд про «систематизовані систематичні системи») // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. — К., 2010. — Вип. 11; Клековкін О. Про часи, коли «театр іще й не починався» і про те, коли народилося «мистецтво театру» // Сучасне мистецтво: Наук. зб. — К., 2010. — Вип. VII; Клековкін О. Марко Кропивницький: лексика театру // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки (Мистецькі обрії): Альманах. — К., 2010. — № 3 (12); Клековкін О. Українські сценічні ста-

тим частіше згадував Хорхе Луїса Борхеса та його «переклад *перекладу*» у «Пошуках Аверроеса»:

«...Аверроес, не знаючи сирійської і грецької мови, працював над перекладом перекладу. Напередодні роботу довелося припинити через два незрозумілих йому слова на початку “Поетики”. Цими словами були *комедія і трагедія*. <...> Я згадав про Аверроеса, замкненого у межах ісламу, котрий так і не зрозумів слів *трагедія і комедія* <...> Прагнучи уявити, що таке *драма* і не маючи поняття про *театр*, він був ненабагато кумеднішим за мене, коли я прагнув уявити Аверроеса...»¹

З іншого боку, система «зрозумілих» понять ще більше ускладнює сприйняття фактів: «Традиційна критика оперує власним лексиконом. Хоча вона вперто заперечує, що її оцінки мають догматичний характер <...>, достатньо більш-менш уважно вчитатися в її міркування, щоб одразу помітити цілу мережу ключових слів, які видають наявність системи. Однак ми настільки звикли чути розмови про *персонажа, атмосферу, форму, зміст, та ідею* (message) твору <...>, що нам важко виплутатися із цього павутиння»².

Це лише основні аргументи на користь вивчення історії термінів, а надто термінів базових, які віддзеркалюють різні *історичні концепції театру* (за відсутності чіткого визначення поняття «концепція» у театрознавстві, спиратимось на визначення, запропоноване музикознавством: «*Музична концепція — система понять*, котра хоча й створюється зусиллями її творця, однак у глибинному сенсі зумовлена історичною необхідністю, котра визначається живою музичною практикою. Суперечність між звичною системою і новими творчими явищами стає потужним стимулом до створення відповідної теорії»³. Це означає, що, відтворюючи *системи історичних*

рожитності: Матеріали до словника XI — початку XX ст. // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. — Львів, 2011. — Т. ССLXII: Праці театрознавчої комісії; та ін.

¹ Борхес Х. Л. Письмена Бога. — М., 1992. — С. 280.

² Роб-Грїє А. О нескольких устарелых понятиях // Роб-Грїє А. Романески. — М., 2005. — С. 538.

³ Холотов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2006. — С. 14.

термінів і понять, ми реконструюємо театральну свідомість доби і концепції театру).

У пропонуваному конспекті здійснено спробу упіймати тінь тіней — історичну динаміку термінів і понять, біографію уявлень, пов'язаних з *архітектурою драми*¹, намагаючись уникнути при цьому, наскільки дозволять *елементарні факти* і темперамент автора, узагальнень.

Отже, — архітектура тіней, метелики луни і кресленики привидів, народжених примхливою уявою століть.

Пригадавши вистави найцікавіших режисерів ХХ століття, змушені будемо визнати: змістом режисури, принаймні досі, було лише *вміння розповідати людям історії*.

«Що робить режисер, здійснюючи постановку п'єси? — Він розповідає публіці якусь історію»², «представляючи (вибудовуючи, складаючи) сценічний сюжет у вигляді ламаної лінії, гострі і несподівані кути якої утворюють витончену систему зигзагів різної величини й інтенсивності. <...> непередбачуваний глядачем зигзагоподібний рух до наміченої мети»³. Бо інакше, якщо він не розповідає історію і не створює зигзагів, він повертається або до надзвичайно високого рівня середньовічної схоластичної дискусії, або до ситуації, в якій *«гросмейстер зіграв e2–e4»*.

¹ Сьогодні таке словосполучення видається незвичним, однак ще у ХІХ столітті його вживали О. К. Толстой («архитектура трагедии» // Толстой А. К. Проект постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иоаннович» // Вестник Европы. — 1868. — № 12. — С. 508), В. І. Немирович-Данченко («Самой популярной, а стало быть, и самой банальной формой архитектуры пьесы считается та, которую французские мастера готовы навязать всему миру и по которой пишутся их мелодрамы. Первый акт — завязка, во втором — развитие, в третьем — кульминационный пункт драмы, в четвертом — ряд событий, неожиданно осложняющих или изменяющих развязку, которая в пятом акте» // Немирович-Данченко В. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки: 1877–1942. — М., 1980. — С. 218), Ю. Юзовський (Юзовский Ю. О театре и драме: В 2 т. — М., 1982. — Т. 2. — С. 20, 310), А. В. Луначарський (Луначарский А. В. Задачи дня / Театр. Книга о новом театре: Сб. — СПб., 1908. — С. 35), Вс. Мейерхольд (Мейерхольд Вс. Театр (К истории и технике). — Там само. — С. 172), Г. Чулков (Чулков Г. Принципы театра будущего. — Там само. — С. 208) та ін. Це словосполучення вживають у назві своєї праці сучасні дослідники: Letwin D., Stockdale J. R. The Architecture of Drama. — Maryland; Toronto; Plymouth, 2008.

² Брехт Б. Вопросы о работе режиссера // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 271.

³ Захаров М. Контакты на разных уровнях. 2-е изд. — М., 2000. — С. 336–337.

Можливо, частина сформульованих на сторінках цієї праці тез суперечитиме надто високим завданням, що їх висуває перед театром критика, і звичкам професіоналів, сформованим у процесі надто тривалого й успішного життя у театрі.

На це звернув увагу автора один із друзів і рецензент цієї праці Валерій Фіалко: *«Ти дуже тиснеш, нав'язуючи свої висновки, — так, ніби не існує інших точок зору; залиш читачеві трохи повітря, назви свою працю фрагментами!»*

Із притаманною йому впертістю автор не дослухався.

Не дослухався через те, що погодився; бо вважає, що все — все без винятку, — що робить людина, як, утім, і все, чого вона не робить, — це лише *фрагменти невідомої композиції*, дольки таємничого апельсина. Охрестити якийсь текст фрагментом — надто амбітний вибір; оголошуючи демонстрацію фрагменту, автор ніби претендує на те, що володіє знанням про ціле; хоча насправді — ні авторові, ні будь-кому іншому — знання про ціле недоступно; лише гіпотези — більш або менш ефектні, але й вони надто стрімко перетворюються на забобони.

Отже, *фрагменти*; адже все, що ми знаємо, якщо не прагнемо досягти високого рівня середньовічної схоластичної дискусії, — це лише *фрагменти*.

У порівнянні з першим виданням цієї книжечки¹ обсяг пропонованої читачеві праці істотно збільшено; головним чином — за рахунок фрагментів, котрі стосуються архітектурних ідей видатних режисерів ХХ століття — Всеволода Мейерхольда, Леся Курбаса, Бертольта Брехта, Георгія Товстоногова, Анатолія Васильєва, представників акційного мистецтва. Кількісні зміни потягли за собою зміни якісні, а доцентрові сили, що йдуть від Стагирита, стали ще відчутнішими. Врешті вся історія драми, навіть заперечуючи концепцію Аристотеля, оберталася навколо нього.

В основу цієї праці покладено фрагменти вражень від подорожі навколо театральних ідей Аристотеля; які б зигзаги, інтерпретуючи і заперечуючи його ідеї, не робили його послідовники й опоненти, а все одно — оберталися навколо нього.

¹ Клековкін О. Theatrica / Архітектура драми: Історико-термінологічний концепт / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К., 2012.

АРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ ТЕАТР

Жоден соціальний чинник, аж до заборони сценічних жанрів, театральних форм, напрямів і навіть видів творчої діяльності, не може завдати більшої шкоди мистецтву та й узагалі галузі «неточних наук», ніж тиск авторитетів — кумирів авангардизму і гуру консерватизму, блискучих зірок раціоналізму й не менш яскравих пророків інтуїтивізму, — особливо ж, коли це стосується такої тендітної сфери, як виконавські мистецтва.

«Як звать цього законодавця мистецтва, цього Мойсея, котрий дав десять заповідей мистецтву: мистецтво повинно, мистецтво не повинно, завданням мистецтва не може бути, — ставив риторичне запитання наприкінці XIX століття один з творців модерного театру Отто Брам, і сам відповідав. — Цього Мойсея звали Аристотелем...»¹

Авторитет Аристотеля і досі надзвичайно потужно опромінює своїми ідеями нашу професійну свідомість, а надто тоді, коли обстоюються позаісторичний універсалізм і «науковість» «аристотелівського» театру. Можливо, саме тому альтернативні теорії (Бертольт Брехт, Августо Боаль та ін.) зазвичай заперечували саме постулати Аристотеля. Свою драму Брехт називає «неаристотелівською», Августо Боаль йде далі, приписуючи Аристотелеві взагалі жахливі речі: «трагедія іде глибоко у серця глядачів і, через глибокі емоції [катарсис — О. К.], змінює їхні думки і поведінку, щоб вони не допускали вчинків, небажаних для суспільства і для тих, хто ним керує <...> Це поширення економічної влади через поетичну владу автора»².

Причому претензії до Аристотеля — інколи у напівжартівливій формі — стали лунати ще у XVII столітті, коли його авторитет був майже непохитний. Так, неодноразово згадує Арис-

¹ Брам О. *Натуралізм и театр // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века: Хрестоматия.* — СПб., 2004. — С. 48.

² Boal A. *The Aesthetics of the Oppressed.* — N. Y., 2006. — P. 71.

тотеля Мольєр (у Передмові до «Критики “Школи жінок”» він пише: «Здоровий глузд, який робив ці спостереження у давнину, робить їх і сьогодні — без допомоги Горація й Аристотеля»), але ще дошкульніше він шпиняє Аристотеля у репліках персонажів, головним чином, Сганареля, роль якого зазвичай сам він і виконував:

Сганарель. До біса таких учених, які нічого не хочуть чути! Невипадково кажуть, що наставник його Аристотель — лише пустомеля («Шлюб мимоволі»).

Сганарель. От, біда з цими жінками! Правду казав Аристотель: баба — гірша за біса!

Мартина. Дивись, який вчений знайшовся! Дуже мені потрібен твій невіглас Аристотель («Лікар мимоволі»).

Сганарель. Аристотель казав... чимало цікавого.

Жеронт. Охоче вірю.

Сганарель. О, це був видатний чоловік!

Жеронт. Поза сумнівом.

Сганарель. Справді великий! От настільки (показує рукою) більший за мене... («Лікар мимоволі»).

Сганарель. Щоб там не казав Аристотель, та й уся філософія разом із ним, ніщо у світі не можна порівняти з тютюном («Дон Жуан, або Кам'яний Бенкет»).

Подібні ж глузливі репліки зустрічаємо й у «Ревнощах Барбульє», «Надокучливих», «Критиці “Школи жінок”».

Таким чином, Мольєр виставляє Аристотелеві рахунок, який впродовж віків лише збільшуватиметься.

Причини для такого ставлення й справді були. І не лише у Мольєра. Адже, незважаючи на гальмування, створене потужним авторитетом філософа, а ще більше традицією його пристосування до мінливих вимог сучасності, поряд зі старозавітним «аристотелівським театром» протягом принаймні вже понад тисячоліття цілком легітимно існує й неаристотелівський «антитеатр», вистави якого об'єднуються прагненням до заперечення принципу «цілісної дії», театральної ілюзії, мімезису, а у ширшому сенсі — загальноприйнятих і унормованих прийомів театральності, притаманних певній добі (перші ознаки невдоволення існуючими формами театральності зустрічаємо ще у Солона, задовго до народження театру в Афінах).

Але чи існував «неаристотелівський» театр і «антитеатр» за часів Аристотеля, а якщо існував, то чому у своїй «Поетиці» Аристотель залишив його поза увагою?

І чому міф «аристотелівського театру» і досі панує у нашій свідомості, стійко асоціюючись з уявленням про домінуючу модель сценічного мистецтва і про «достеменний» театр?

З якої причини, у разі необхідності, цей міф так само легко прилаштовується до панівної естетичної доктрини: коли треба, «аристотелівський» театр визнається єдино «народним», а коли естетичні доктрини змінюються, він так само легко перетворюється на «найвище досягнення духовної культури нації» й «елітарний» театр?

Утім, як зауважив (не без уїдливої іронії) Августо Боаль, «очевидно не всі грецькі трагіки дотримувалися настанов “Поетики”. Одні повстали проти неї; інші померли раніше, ніж вона була написана; деякі взагалі так і не дізналися про її існування»¹.

Однак критикували Аристотеля не лише з лівого, а й з правого боку. Так, Олексій Лосев, вказавши на формалістичні ухили і всі можливі недоліки «Поетики», дійшов такого висновку: «Усі ці неохайності у викладі “Поетики”, допущені невідомо ким (самим Аристотелем, вірогідно, найменше), перетворюють “Поетику” на щось позбавлене зв’язку»², а «головна біда з “Поетикою” полягає у тому, що в неї завжди було надто багато читачів, які з поваги до високого авторитету її автора дивилися крізь пальці на суцільну суперечливість і збірний характер тексту трактата, а то й узагалі цього не бачили»³.

Здавалося б, чи варто у такому разі взагалі обговорювати працю Аристотеля?

Насправді — варто, адже на міркуваннях Аристотеля і пізніших його коментаторів, тлумаченнях коментаторів до коментаторів і досі тримаються наші уявлення про драму, її завдання, архітектуру тощо. І проблема, на думку автора, не в тому «правильні» ці уявлення, чи ні; вона полягає у тому, що ці коментарі сприймаються позаісторично, *переносячи на твори класиків відмінні від їхніх уявлень про драму структури*.

¹ Boal A. Theatre of the Oppressed. — L., 2008. — P. XIX.

² Лосев А. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. — Харьков; М., 2000. — С. 519.

³ Там само. — С. 520.

Більшість праць, на сторінках яких обговорюються питання теорії драми (насправді слід було б говорити не про теорію, а про історичні концепції або *теорії драми* у множині), характеризується еволюціоністським есенціалістичним підходом, коли кожне наступне явище ніби витікає з попереднього¹ і головним об'єктом дослідження стає, таким чином, поступове зміцнення реалістичних, психологічних, діалектичних та інших тенденцій, доки не народжуються, завдяки досягненням сучасності, «високохудожні твори», на які, через світоглядну обмеженість нездатні були класики (на біса нам такі розумово обмежені класики?)

Насправді, однак, процес цей не носив еволюційного характеру і відрізнявся радше драматичними зіткненнями уявлень (здаймо, дивні долі самих античних трагіків з їхніми вигнаннями і несподіваними смертями, скандал із «Сідом» Корнеля, провал «Чайки» А. П. Чехова на сцені Александринського театру, несприйняття архітектурних принципів Вс. Мейерхольда і Леся Курбаса не лише владою, а й глядачем, вихованим на інших структурах).

Структура драми, якщо унаочнити її, виходячи із сучасних уявлень, нагадуватиме геометричну фігуру на кшталт піраміди — шлях від зав'язки до розв'язки або від вихідної до головної події. Ці кістяки, наші лекала, зберігаються у шафах, аби в разі необхідності можна було їх витягти, накласти на живе тіло драми і перевірити на відповідність очікуваному діагнозові.

Відсутність відповідності бентежить, адже суперечить уявленню, що всі драматурги — від античності до сьогодення — користувалися одними й тими самими лекалами. Збентеження заважає помітити відмінність: драматичних структур Есхіла і Софокла від тих, що утворені на основі узвичаєних методик аналізу.

Так само воно заважає помітити хоча й архаїчні (на перший погляд), однак зовсім не безглузді елементи античної драми на кшталт парода, епіпарода, епісодія, стасима, коммоса, ексода, які для давньогрецьких трагедіографів важили набагато

¹ Див. приміром: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М., 1967; Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. — М., 1972; Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха романтизма. — М., 1980; Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. — М., 1983; Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. — М., 1988.

більше, ніж відомі будь-якому грекові «запропоновані обставини» й події міфу; так само, як і елементи античної комедії (причому, парабаза, в якій автор розповідав про себе, про свої задуми, обговорював політичні проблеми тощо).

На ці пізніші інтерпретації, котрі засмітили наше уявлення про античну трагедію чужорідними очікуваннями, звертав увагу ще Віктор Ярхо, який у своїй блискучій, однак, на жаль, майже непоміченій театром праці писав про забобони, що нашарувалися на сприйняття античної трагедії у XVIII–XIX століттях: «Існує переконання, що будь-яка трагедія являє зіткнення непримиренних суперечностей, котрі невблаганно ведуть героя до загибелі або до взаємного знищення антагоністів, і з цим важко сперечатися, маючи перед очима трагедії Шекспіра <...> Існує переконання, що герой трагедії у своїй поведінці впадає у якусь *трагічну вину*, незалежно від того, чи буде це надмірна довірливість Отелло, незагнуждана гордість Коріолана або надлишкова зарозумілість Гамлета. Відповідно шукають трагічну вину в Едіпа, Антигони, Гіпполіта <...>. Едіпові інкримінують безвідповідальну безтурботність у юнацькі роки. <...> Існує уявлення, що уся давньогрецька трагедія розвивалася під знаком “року”»¹. Навівши за приклад фінали дев'яти щасливих трагедій з тридцяти однієї відомої нашому часові, Ярхо ставить питання руба: «виявляти у трагедії те, що у ній написано, а не те, чого в ній нема»². Про цю ж помилку «преконцепції» пише Ярхо і в іншій праці, звертаючи увагу, що «до творів давньогрецьких трагіків підходять так, неначе за плечима їхніх авторів стояв не лише багатовіковий досвід класичної європейської драматургії, а й уся теорія трагічного, від Гегеля до Ясперса»³.

Міркування В. Ярхо про поширену звичку переносити вимоги архітектури одного типу драми на драматургію, зведену за іншими законами, на жаль стосуються не лише античності. Так само вони стосуються Шекспіра і Мольєра, Бомарше і Метерлінка, Брехта і Кокто, не кажучи вже про драматургію абсурду, котра «перекреслила» цілий напрям теорії драми, вису-

¹ Ярхо В. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. — М., 1978. — С. 5–6.

² Там само. — С. 6.

³ Ярхо В. Трагедия Софокла «Антигона». — М., 1986. — С. 25.

нувши нові принципи формування театрального тексту і руйнування структур, отже, й лекал.

З іншого боку, мусимо розуміти, що, спираючись на досвід античного театру, ми насправді маємо справу лише з його, сказати б, уламками. Адже відомо, що за правління римського імператора Адріана (117–138) з майже трьохсот п'єс Есхіла, Софокла й Евріпіда і, очевидно, за розпорядженням самого імператора, були відібрані і дбайливо збережені лише ті декілька десятків, що відповідали духові часу, хоча відомо, що за два з половиною століття в Афінах було виставлено понад півтори тисячі трагедій, з яких до нас дійшло лише тридцять дві трагедії Есхіла, Софокла й Евріпіда, а також дві сатирівські драми і комедій Аристофана. Клаптиковість зумовлена ще й відсутністю повних «комплексів» трилогій (крім «Орестеї» Есхіла), адже ціле античної вистави сприймалося давніми греками лише у комплексі трьох трагедій і драми сатирів.

У найзагальнішому вигляді «аристотелівський» театр (або просто «драматичний» театр, вершиною якого, за Брехтом, став «психологічний театр»), — театр вишуканого удавання й імітації переживання, театр, форму якого обстоювали Станіславський та його однодумці, театр, чий прапори ще й досі бадьоро майорять над коном, — може бути визначений як одна з історичних, тобто мінливих, а не константних сценічних форм, основою якої є відтворення (або принаймні імітація відтворення) найтонших нюансів поведінки і суперечностей психології персонажа шляхом пошуку відповідей на питання «навіщо» персонаж здійснює той або інший вчинок. Віддзеркалюючи таким чином «дійсність», «аристотелівський» театр створює суцільну, психологічно вмотивовану, конфліктну і композиційно завершену (таку, що має початок, розвиток і кінець) дію. Це каузальний театр, театр причинно-наслідкових зв'язків та імітації «суцільної дії», про яку у 336–322 рр. до Р. Х. писав Аристотель («Трагедія є відтворення не людей, а подій та життя, щастя і нещастя. А щастя і нещастя полягають у дії, і *мета трагедії — дії людей, а не їх властивості* <...> Тому-то діють у трагедії не для того, щоб відтворювати характери»¹; «Трагедія є відтворення завершеної і суцільної дії, яка має певний обсяг, — бо бу-

¹ Аристотель. Поетика / Пер. Бориса Тена. — К., 1967. — С. 48–49.

ває ж ціле і без усякого обсягу. Ціле — це те, що має початок, середину і кінець»¹).

Трактат Аристотеля «був мало відомий в античності»², а відтак і не міг уплинути на розвиток античного театру і, можемо припустити, критично сприймався сучасниками (хоча інтерес філософа до проблематики, пов'язаної із театром, або принаймні драматургією, простежується й у назвах інших праць, які були відомі античності, але, на жаль, не дійшли до нашого часу: «Настанови з поетики», «Піфійські переможці», «Спростування про піфійських переможців», «Діонісійські переможці», «Про трагедії», «Театральні списки [Дидакалії]» та ін.³).

Так само й далі, впродовж майже двох тисячоліть, «Поетика» залишалася поза увагою філософів і, головне, практиків театру, доки, на хвилі відродження старожитностей, на початку XVI століття до коментування праць Аристотеля не взялися завзяті інтерпретатори, котрі й сформулювали закони єдності місця й дії (П. Ветторі, 1560), а згодом приписали Аристотелеві закон трьох єдностей (А. Кастельветро, 1570), який, за традицією, ще й досі виводиться з «Поетики» Аристотеля⁴. Згодом тезу про «завершену і суцільну дію» підтримали теоретики класицизму, просвітителі, реалісти, звісно, К. Станіславський («наскрізна дія»), а услід за ними й усі його послідовники та інші шанувальники міметичного театру. Таким чином, лінія ілюзорного театру, нехай навіть пунктирна, *ніби* з'єднала у часі найпершу історико-теоретичну працю в історії європейської драми («Поетику» Аристотеля) з «теорією перевтілення» Станіславського. Відтак, незважаючи на відстань у дві з половиною тисячі років, головні вимоги Аристотеля й Станіславського («суцільна» і «наскрізна» дія) *ніби* збіглися, що й сформувало уявлення про ілюзорний причинно-наслідковий театр, як універсальну, позаісторичну «магістраль» світового театру і, відповідно, про домінують «аристотелівського театру», на тлі якого усі інші мо-

¹ Там само. — С. 50.

² Кобів Й. «Поетика» Аристотеля — нев'яуча пам'ятка естетичної думки // *Аристотель. Поетика* / Пер. Бориса Тена. — К., 1967. — С. 31.

³ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. — 2-е изд. — М., 1986. — С. 195–196.

⁴ Паві П. Аристотелівський театр // Паві П. Словник театру / Наук. ред. О. Клековкін. — Львів, 2006. — С. 50.

делі — *ніби* тимчасові вивихи, чудернацькі збочення, манівці, глухі кути, у кращому разі — дитячі забавки й експерименти.

Проте, чи й справді вимоги Аристотеля мають універсальний характер, і чи й справді «аристотелівський» шлях є магістраллю світового театру? Чи й справді логічний аполлонівський театр домінує над театром екстатичного сп'яніння і психоделіки, втілених снів і унаочнених марень?

Завдання пропонованого читачеві конспекту — окреслити динаміку основних змін, що відбувалися в історії теоретичних уявлень про архітектуру драми.

Зосереджуючи увагу на зміні теоретичних уявлень про драматургію, ясна річ, ми змушені відстежувати саме *елементарні факти* — рух термінів і понять, який віддзеркалює цей процес.

Все це, врешті, мусить дати відповідь на запитання, поставлене Отто Брамом: *як звати Мойсея?*

При цьому не має значення «мав він рацію», чи «не мав», погоджуємося ми з ним, чи ні. Значення має інше: на висунуті ним положення спиралися наступні покоління і застосовували їх (чи не застосовували) у драмописі.

Чи не найвідоміший випадок ігнорування вимог Аристотеля — скандал у *справі «Сіда»* за участю Академії й самого кардинала Ришельє.

Найцікавіше у цьому скандалі — не аргументація Академії і навіть не кволі спроби Корнеля захистити своє дітище.

Найцікавіше — обраний ним спосіб уникнути пастки.

Отже, окреме видання трагедії 1637-го року відкривається зверненням до герцогині Д'Егійон («Ваша світлість! Я підношу Вам...»), після чого йде Передмова, в якій, серед іншого, наводиться і такий аргумент:

«Аристотель висловлюється у своїй “Поетиці” не настільки прозоро, щоб ми могли наслідувати філософів, котрі тлумачать його на свій лад для підкріплення власних суперечливих думок; оскільки ж філософія — сфера для багатьох зовсім невідома, то найпалкіші прихильники “Сіда” сприйняли закиди зоїлів буквально і вирішили, що спростують їх, оголосивши, що для них не має значення, чи написаний “Сід” за правилами Аристотеля, чи ні; Аристотель, мовляв, вивів свої правила для свого часу і для Греції, а не для нашого часу і не для Франції».

Здавалося б, ось гарний аргумент прихильників, за який мусив би вхопитися Корнель!

Однак не за віком розумний тридцятирічний драматург цього не робить — рано прокинувшись, дипломатичний хист підказує йому набагато далекогляднішу конструкцію і він пише:

«Цей другий забобон, вкорінений через моє мовчання, однаково образливий і для Аристотеля, і для мене. Ця видатна людина так глибоко проникла у поетику, що відкриті нею закони придатні для всіх часів і народів <...>

І я перший засудив би “Сіда”, якби він погрішив проти великих і непорушних заповітів нашого філософа...»¹

Читаючи ці рядки, важко втриматися від замилювання: Корнелем, мотивами його зречення, політико-естетичними обставинами тридцять сьомого року і роллю опудала, виконавцем якої довелося стати у цій придворній комедії Аристотелеві.

Утім, Аристотелеві, здається ще довго доведеться виконувати роль чи то каменя спотикання, чи то опудала, яким залякають полохливих режисерів: «Невже Мейерхольдові не відомо, що Аристотель, спираючись саме на ті трагедії, які Мейерхольд вважає нерухомими, встановив свою теорію трагедії, згідно з якою...»²

Отож, історія драми, її зигзагів і перетворень — хочемо ми цього, чи ні — розгортається навколо Аристотеля, котрий був каменем спотикання навіть у ХХ столітті, коли народився інший театр — *неаристотелівський*.

Подеколи доходило навіть до такого: «В основу її [“Поетики” Аристотеля] були покладено ті самі начала психологічного реалізму, на яких ці мистецтва засновані й дотепер»³.

Нагадує жарт, однак насправді свідчить про неблаганність доцентрових сил культу, котрий примушує постійно озиратися на минуле і будувати майбутнє за його моделлю⁴.

¹ Корнель П. Сид: Трагедия // Корнель П. Театр. — М., 1984. — Т. 1. — С. 225.

² Луначарский А. Заблудившийся искатель. — Образование. — 1908. — № 4, апрель // Луначарский А. Собр. соч.: В 8 т. Литературоведение, критика, эстетика. — М., 1964. — Т. 3: Дореволюционный театр. Советский театр: Статьи, доклады, речи, рецензии (1904–1933). — С. 30.

³ Варнеке Б. История античного театра. — Одесса, 2003. — С. 218.

⁴ Козеллек Р. Політичний культ мертвих // Козеллек Р., Шеррер Ю., Сігов К. Історичні пошуки ідентичності. — К., 2004.

Одна з шістьох обов'язкових частин трагедії, за Аристотелем, — *mīf* (грец. *mythos* — слово, переказ, оповідка, байка) або, йдучи за традицією латинізованого перекладу — *фабула* (*fabula palliata, praetextata, togata*)¹.

¹ Тут і далі посилання на працю Аристотеля подаються за компілятивним авторським перекладом на базі декількох видань: *Аристотель. Поетика* / Пер. Бориса Тена. — К., 1967; *Античні поетики: Аристотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво* / Упоряд. М. Борецький, В. Зварич. — К., 2007; *Аристотель. Риторика* (Пер. с др.-греч. и прим. О. П. Цыбенко, под ред. О. А. Сычева и И. В. Пешкова). *Поэтика* (Пер. В. Г. Аппельрот, под ред. Ф. А. Петровского). — М., 2000; *Аристотель. Об искусстве поэзии* / Пер. В. Г. Аппельрота. — М., 1957; *Аристотель. Поэтика* / Пер. М. Л. Гаспарова // *Аристотель и античная литература*. — М., 1978; *Аристотель. Поэтика* / Пер. М. Л. Гаспарова // *Аристотель. Соч.*: В 4 т. — М., 1983. — Т. 4; «Поэтика» Аристотеля / [Пер.] В. И. Захарова. — Варшава, 1885. *Aristotle. Poetics / Introduction, Commen. and append. by D. W. Lucas*. — Oxford, 1980. Окремі терміни звірені за виданнями з паралельним текстом: *The Poetics of Aristotle / Text and Transl.; Translated with a critical text by S. H. Butcher*. — London, 1895; *Aristotles. Rhetorica et Poetica / Ex Recensione I. Bekkeri*. — Berolini, MDCCCXXXI.

Необхідність одночасного використання декількох перекладів обумовлена істотними різночитаннями у подачі основних термінів. Для прикладу — декілька абзаців у різних перекладах, які рясніють дивними невідповідностями:

Перший абзац: Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἣν τινα δύνανται ἕκαστος ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς *μύθους* εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσει, ἔτι δὲ ἐκ λόγων καὶ ποιῶν ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρῶτων.

Переклад М. Гаспарова: «<Предмет сочинения.> О поэтическом искусстве как таковом и о видах его; о том, каковы возможности каждого <вида>; о том, как должны составляться *сказания*, чтобы поэтическое произведение было хорошим; кроме того, из скольких и каких оно бывает частей; а равным образом и о других предметах, подлежащих такому же исследованию, — <обо всем этом> поведем нашу речь, начав естественным образом с <самого> первичного».

Переклад В. Аппельрота: «Мы будем говорить как о поэтическом искусстве вообще, так и об отдельных его видах, о том, какое приблизительно значение имеет каждый из них, и как должна слагаться *фабула*, чтобы поэтическое произведение было хорошим; кроме того, о том, из скольких и каких частей оно состоит, а равным образом и обо всем прочем, что относится к этому же предмету; начнем мы свою речь, сообразно с сущностью дела, с самого основного».

Переклад М. Новосадського: «О сущности поэзии и ее видах — о том, какое значение имеет каждый из них, как следует слагать *фабулы* для того, чтобы поэтическое произведение было хорошим, из скольких и каких частей оно должно состоять, а также о других вопросах, относящихся к той же области, будем говорить, начав, естественно, сперва с самого начала».

Переклад В. Захарова: «Укажем, как составляется *фабула* вполне художественного творения, на сколько и на какие части оно делится, равно коснемся всего того, что имеет какое-либо отношение к нашему предмету».

Переклад S. H. Butcher: «I propose to treat of Poetry in itself and of its various kinds, noting the essential quality of each, to inquire into the structure of the *plot* [сюжет] as requisite to a good poem; into the number and nature of the parts of which a poem is composed; and similarly into whatever else falls within the same inquiry. Following, then, the order of nature, let us begin with the principles which come first».

Переклад Бориса Тена: «Предметом нашої розмови буде поезія та її види, значення кожного з них і те, як треба опрацьовувати *фабулу*, якщо хочемо, щоб поетичний твір був художній».

Другий абзац: Ἐποιοῖα δὲ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποιήσις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποικτικὴ καὶ τῆς [15] ἀλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὕσαι *μιμήσεις* τὸ σύνολον διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἧ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερον ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον [1447a13].

Переклад М. Гаспарова: «<Поэзия как подражание.> Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой, — все это в целом не что иное, как подражания (*μιμήσεις*); различаются же они между собою тройко: или разными средствами подражания, или разными его предметами, или разными, нетождественными способами».

Переклад В. Аппельрота: «Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть авлетики и кифаристики — все это, вообще говоря, *искусства подражательные*; различаются они друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают».

Переклад М. Новосадського: «Эпос и трагедия, а также комедия, дифирамбическая поэзия и большая часть авлетики и кифаристики — все они являются вообще *подражанием*. А отличаются они друг от друга тремя чертами: тем, что воспроизводят различными средствами или различные предметы, или различным, не одним и тем же, способом».

Переклад S. H. Butcher: «Epic poetry and Tragedy, Comedy also and Dithyrambic poetry, and the music of the flute and of the lyre in most of their forms, are all in their *general conception modes of imitation*. They differ, however, from one another in three respects — the medium, the objects, the manner or mode of imitation, being in each case distinct».

Переклад В. Захарова: «Эпос, трагедия, комедия, дифирамб, большая часть музыкальных композиций для флейты и гитары, все они, говоря вообще, суть не что иное, как *подражательные воспроизведения*, вышедшие различными от видоизменения вещества, предмета или способа творчества».

Переклад Бориса Тена: «Эпос, трагедія, а далі комедія, дифірамбічна поезія, більша частина флейтової і кіфаричної музики — усе це взагалі *наслідувальні мистецькі форми*. Відрізняються вони одна від одної трьома моментами — різними зображальними засобами, різними предметами та способом зображування».

Утім, самі римляни різницю між «міфом» і «фабулою» розуміли, про що, зокрема, свідчить Діомед: «Трагедії і комедії <...> латиною називаються *fabulae*, тобто *fatibulae* (від слова *farī* — *говорити*); адже у латинських п'єсах більше місця відводиться *розмовам*, аніж *кантикам*...»¹ Підміни почалися пізніше.

Одним з перших перекладачів і коментаторів Аристотеля був автор трактату з симптоматичною назвою «*Мистецтво, або Розумний прийом виправлення старих авторів*» (1557) професор *Франческо Робортелло* (1516–1567). Своїми працями він спровокував іншого мудрагеля, Карла Сигонія, «присвятити» йому декілька томів, у яких той із занудством, приたまним схоластичній науці, перелічив помилки, яких припустився Робортелло: тут він Ціцерона процитував неправильно, там не зрозумів авлетіку і кіфарістику. Можливо, цим він і вкоротив вік професорові Робортелло, який пішов із життя

Далі можна помітити мерехтіння термінів *міф*, *переказ*, *фабула*, *сюжет* та ін. З точки зору найзагальнішого уявлення про зміст праці Аристотеля, ці «дрібниці» не мають ніякого значення, однак у контексті театру, де між цими термінами існують істотні відмінності, зміни призводять до кричущих підтасовок, а далі множаться у виданнях, на сторінках яких вони цитуються.

У перекладі В. Аппельброта зустрічаємо також неможливі в Аристотеля словосполучення: «художественного изображения», «менее всего художественно», «поэт должен доставлять с помощью художественного изображения удовольствие», «самый нехудожественный», «менее художественны», «нехудожественные» і т. ін. Так само поняття «художній» зустрічаємо у перекладі Бориса Тена, що створює враження, ніби поняття, утворене лише у XIX столітті, тягнеться від Аристотеля. Утім, це поняття взагалі потребує окремого аналізу.

Ці спостереження спрямовані не на критику названих перекладів, у яких знавці мови намагалися якомога точніше передати думку Аристотеля. Зміст цих спостережень в іншому — пояснити, чому, з фахової точки зору, переклади вимагають надзвичайно обережного використання, і з багатьма застереженнями. Адже більша частина перекладів намагається пристосувати систему понять Аристотеля до пізніших вимог і уявлень, що й утворює помилкове враження про нібито універсальний характер спостережень Аристотеля (Як приклад: ототожнення міфу і фабули, що й досі залишається традиційним: *Костелянец Б.* Действие в драме: Лекции по теории драмы. — М., 2007. — С. 49; *Торшилов Д.* Античная мифография: Мифы и единство действия. — СПб., 1999. — С. 126).

¹ Цит. за: *Варнеке Б.* История античного театра. — М., 1940. — С. 246. У праці Франсуа Ріккони «Мистецтво театру» (1750) спадкоємність від риторики виявляється у рекомендації автора декламувати роль так, ніби це відбувається під час публічної лекції в Академії, у суді або з проповідницької кафедри (*Риккони Ф.* Искусство театра // Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны: Док. хроника 1741–1750. — М., 2005. — Вып. 2, ч. 2. — С. 260).

на п'ятдесят першому році, однак встиг при цьому перелічити у праці «Тлумачення всього, що стосується комедії» такі складові: «Їх п'ять або, на думку інших, шість: *фабула*, звичаї, судження (*sententia*), мова, декорація (*apparatus*) і мелодія...»¹

В українських джерелах термін *fabula* фіксується від початку XVIII століття: таку назву, зокрема, мав один з розділів «*Ars poetica*» *Теофана Прокоповича*², який спирався на теорію шкільної драми та її термінологію (щоправда, як зрозуміло з контексту, вживається термін у значенні «байка»); у розділі «*De tragoedia, comoedia & tragico-comoedia*» він уживає термін «*fabulae*» у звичному для драми і театру значенні: «*Partes dramatis sunt duplices: actus, seu partus fabulae principales, & scenae seu partes partium*» («драма поділяється подвійно: на дії, або головні частини фабули, і на сцени, тобто частини частин»)³. Далі Прокопович пише про *частини фабули (partes fabulae): prologus seu protasis, epitasis, catastasis i catastrophe*⁴.

Згодом термін зустрічається й у *Митрофана Довгалевського* («Фабула — це побудова людської видатної правдоподібної дії, спрямованої від щастя до нещастя. І саме вона, начебто жива істота, що має своє тіло та свої властивості, дає підстави відрізнити трагедію від інших видів поезії, бо на підставі фабули пізнається поезія: чи вона трагічна, чи комічна»⁵); фабулами ж називав свої байки Григорій Сковорода⁶.

У XIX столітті в українських джерелах фіксуються також: «фабула, [тобто] *рассказ*»⁷; «не належить до ряду тих творів драматичних, що то одзначаються цікавістю содержания (так званої фабули), розмаїтістю різко націхованих характерів, штучним зав'язанням і розв'язанням драматичного узла і драс-

¹ *Робортелло Фр.* Толкование всего относящегося к комедии // Эстетика Ренессанса: В 2 т. — М., 1981. — Т. 2. — С. 113.

² *Прокопович Ф.* Сочинения. — М.; Л., 1961. — С. 266.

³ Там само. — С. 313.

⁴ Там само. — С. 314.

⁵ *Довгалевський М.* Поетика. Сад поетичний. — К., 1973. — С. 187.

⁶ *Сковорода Г.* *Fabula* // *Сковорода Г.* Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983. — С. 62, 63; *Сковорода Г.* Розговор, называемый Алфавит, или Букварь мира // Там само. — С. 247.

⁷ *Указатель малопонятных слов* // Странствования Василья Григоровича-Барскаго по святым местам Востока с 1723 по 1747 г. — СПб., 1887. — Ч. IV. — С. 317.

тичною акцією на сцені»¹; «мова дійв типічна, але все те, про що вони переживають, зовсім нічого не має спільного з фабулою штуки»²; у назві драми «Відьма» К. Ванченка — українська людова драма у 5 діях з прологом. Фабула позичена з криміналу уголовного, народних повір'їв і обичаїв, 1896³ та ін.

Поряд із *фабулою* у XVI столітті з'являється французький термін — *сюжет* (*sujet* — предмет, зміст від лат. *subjectum*), який згодом зафіксує найперший французький театральний словник 1776 року⁴, а невдовзі термін переходить і в інші мови. Інколи «сюжет» ототожнюється з *фабулою*, подеколи трактується як основна схема подій (на відміну від фабули, яка конкретизує сюжет), хоча первісне значення термінів — *fabula* (оповідка) і *sujet* (предмет) — істотно відрізняється. Принаймні у філософії «французьке слово *sujet* має кілька значень <...> Походячи практично безпосередньо від Аристотелевого ὑποκείμενον, воно присутньо об'єднує логічний суб'єкт (“те, про що” висловлюються предикати) і фізичний предмет (“те, у чому” існують акциденції) <...> З цього сплітається мережа смислів речовості, пр'яма, або речі та причини (*res et causa*), що сама не рідше за *sujet* входить у значення понять матерії, об'єкта чи теми, і яку віднаходимо в модерному слововжитку. Звідси значення *причини, підстави чи мотиву*»⁵.

Не пізніше XIX століття термін «сюжет» застосовується і до виконавців ролей (перші сюжети, другі) — головні і другорядні виконавці⁶. У XX столітті сюжет і фабулу починають

¹ Мета. — 1865. — 31. VIII. — № 13. Цит. за: Пилипчук Р. Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 1/2 (20/21). — С. 13–14.

² Кропивницький М. Лист до О. М. Куліш, 12.03.1896 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6. — С. 452.

³ Українська драматургія: Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми (1815–1906 р.) / Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1906. — С. 51.

⁴ Chamfort S.-R.-N., Laporte J. De Dictionnaire dramatique, contenant l'Histoire du Théâtre, les règles du genre dramatique, les Observations des Maîtres les plus célèbres, et des Réflexions nouvelles sur les Spectacles, sur le génie et la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques. — Paris, 1776.

⁵ Європейський словник філософій. — К., 2009. — Т. 1. — С. 148.

⁶ В українських театральних джерелах термін фіксується з 1840-х: Квітка-Основ'яненко Г. Званые гости // Квітка-Основ'яненко Г. Збір. тв: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7. — С. 127; Квітка-Основ'яненко Г. История театра в Харькове // Там

розрізняти — спочатку у літературознавстві, а згодом — у театрознавстві і у режисурі.

У поетиці середньовіччя для позначення різних за змістом оповідей вживаються терміни *історія* (лат. *historia* — у значенні дійсне і правдоподібне оповідання про події, що трапилися насправді у минулому), *argumentum* (правдоподібне оповідання про подію, якої не було насправді) і *fabula* (оповідання про подію, якої не було насправді і яка не є правдоподібною)¹.

В елизаветинському театрі термін *history* також уживався для позначення як самого оповідання, так і драми, що базувалася на реальній події (драматична хроніка); у середньовічному польському театрі цим терміном позначалася *містерія*, адже події Біблії сприймалися як такі, що й справді мали місце у житті.

Водночас доволі плутані уявлення про жанри античного театру примушували поетологів XIII століття відносити трагедію до *historia*, у той час як комедію — до *argumentum*².

Різниця у перекладах і пристосуванні первісного терміна прикметна, адже й справді — різні часи розповідали про різні події:

- *міф* виставляли греки,
- *фабулу* (байку, риторіку) — римляни;
- *історію* — постановники середньовічних містерій і хронік;
- «*предмет*», а згодом і *комедію* (у загальному, а не жанровому значенні) — псевдокласики;
- *ескізи, епізоди, етюди, сцени, картини, нариси*³ — реалісти XIX століття;

само. — С. 100, 101; *Старицький М.* Лист до М. К. Заньковецької, січень 1891 р. // *Старицький М.* Твори: У 6 т. — К., 1990. — Т. 6. — С. 489 та ін.

¹ Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. — М., 2010. — С. 63.

² Там само. — С. 104.

³ Ще у XIX столітті з'являються жанрові визначення, у назвах яких підкреслюється незалежність від жорсткої структури: *епізод* на 1 дію «Дурисівітка» М. Кропивницького; «*оригінальний епізод*» Л. Глібова; «*етюд з природи* «Ошибка провозышла» М. Кропивницького, *драматичні етюди* «Зимовий вечір» М. Старицького, «В катакомбах», «Йоганна жінка Хусова» і «Прощання» Лесі Українки, «Осінь» О. Олесь; *ескізи* («Гріх (під червоним ліхтарем)» — драматичний ескіз в 1 дії К. Ванченка; «Жах», ескіз С. Черкасенка; «Борці за мрії» І. Тогобочного — драматичні ескізи сільського життя), *картини* («Понад Дніпром» і «Суєта» І. К. Карпенка-Карого, «Гаркуша» Олекси Стороженка, «Чураївна» В. Самійленка, «Дізгармонія» В. Винниченка), *картини сімейні* (нім. Familiengemälde, Familien-Gemälde, польськ. obraz rodzinny), *нарис, сцени* тощо.

— *vinadok (event, happening)* — постдраматичний театр (парадоксально, однак у цьому сенсі постдраматичний театр — прямий нащадок реалістичного і натуралістичного).

І це не лише гра термінів — всі вони віддзеркалюють один і той самий процес — *динаміку зміни об'єкта уваги*.

Адже театр завжди був різним — залежно від ситуації, в якій опинявся, особливостей майданчика, прийнятної для доби манери акторського виконання і, найголовніше, очікувань глядача та його здатності до сприйняття певних типів конфліктів, моделей мислення і — головне — самого предмету розповіді. Без розуміння цієї динаміки значну частину класичних творів ми шануватимемо лише за інерцією, хоча насправді вона залишатиметься для нас замкненою.

Прочитаймо уважно ці рядки: «Існують твори, ідея яких тоді тільки дійде до глядача в усій цілісності, коли публіка <...> зуміє перейнятися тією невловимою атмосферою, котра колись оточувала і акторів сучасних автору театрів, і тодішніх глядачів. <...> Такий “Дон Жуан” Мольєра. Публіка тоді тільки сприйме всю вишуканість цієї чарівної комедії, коли вона зможе зжитися, зріднитися з усіма найдрібнішими рисами епохи, що створила цей твір. <...> Якщо читати мольєрівського “Дон Жуана», не знаючи епохи, котра створила геній автора, яка це нудна п'єса! Як нудно розроблено сюжет у порівнянні з сюжетом, хоч би байронівського “Дон Жуана”, не кажучи вже про “El burlador de Sevilla” [“Севільський бешкетник”] Тірсо де Моліна. <...> Коли читаєш великі монологи Ельвіри з першої дії або довжелезний монолог Дон Жуана про лицемірство, — починаєш нудьгувати. Для того щоб сучасний глядач не нудьгуючи прослухав ці монологи, для того щоб цілий ряд діалогів не видавався йому чужими, необхідно настирливо протягом всієї вистави якось нагадувати глядачеві <...> про всіх цих майстрів, які виробляли дзеркала і мережива за венеціанськими зразками, про англійські панчохи...»¹

Мейерхольд розповідає не про другорядні речі, він пише про те, за чим, на його думку, стежить, чим насолоджується глядач у театрі Мольєра. Він стежить *не за тим що* відбувається, а *за тим як* розгортається. Звідси й починається мистецтво.

¹ Мейерхольд В. К постановке «Дон Жуана» Мольєра // Мейерхольд В. Статті, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — С. 196.

Попри мерехтіння ключового для «Поетики» терміна *міф*, який після Аристотеля по-різному інтерпретувався представниками шкіл і теорій, котрі вивчали міфологію з точки зору ритуалізму і функціоналізму, символізму й аналітичної психології, структуралізму і ритуального міфологізму тощо, більш-менш стале значення поняття визначити можна.

У найширшому сенсі, як і релігія, театр завжди живиться міфами (адже людина — *символічна тварина*¹), тобто «оповіданнями про божественних істот, у дійсність існування яких народ вірить»² або «взірцевими моделями», «викладом священної історії, тобто головної події, що сталася на початку часу, ab initio»³. Саме у цьому сенсі говорив Курбас про «міф пролетаріату, як певну культурну єдність»⁴, адже «історія чи міфологія, як певний засіб знання минулого, відбивається в роботі своїми асоціаціями»⁵.

Найширше значення поняття *міф* — *святе письмо*, функція якого — регулювання і підтримка природного і соціального порядку⁶. Таке, сказати б, «прагматичне» розуміння міфу відоме ще з часів епікурейців, котрі вважали, що «міфи, створені на основі конкретних фактів, призначалися для відвертої підтримки жерців і правителів»⁷. Так само і Вольтер, і Дідро ставили акцент на «ошукуючій» функції міфу⁸. Неабиякого значення прагматичній функції політичного міфу надавалося й у ХХ столітті такими дослідниками, як Ж. Сорель («Роздуми про на-

¹ Мелетинский Е. Поэтика мифа. — 3-е изд., репр. — М., 2000. — С. 45.

² Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1986. — С. 27.

³ Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. — К., 2001. — С. 51.

⁴ Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 297.

⁵ Там само. — С. 141.

⁶ Мелетинский Е. Поэтика мифа. — С. 8.

⁷ Там само. — С. 12.

⁸ Там само. — С. 13.

сильство»), Е. Кассіерер («Міфологічне мислення», «Державний міф»), Р. Барт («Міфології»), А. Сові («Міфологія нашого часу»)¹, Г.-Г. Гадамер («міфи — це переважно історії про богів і їхні вчинки щодо людей»²; Гадамер писав також про «міф соціалізму (Сен-Сімон), міф насилля (Сорель) та інші політичні ідеології, які були закутані в релігійний німб»³).

У другій половині ХХ століття, зазначає В. Дуглас, термін «міф» уживається в таких значеннях як ілюзія, брехня, брехлива пропаганда, повір'я, віра, умовність, сакралізований і догматичний вияв соціальних звичаїв і цінностей; за А. Сові, міф — це будь-яке судження, що не спирається на досвід і не витримує наукової перевірки; за Бенедетто Кроче, це «істина — недосконала, однобічна, перемішана <...> з плодами уяви»; за Р. Бартом, це інструмент політичної демагогії, котрий надає певній ідеології більш органічного вигляду⁴; так само — як брехня, фікція — сприймається й ідеологія; питання про те, «яким чином продукуються міфи» ототожнюється з іншим — «яким способом здійснюється маніпуляція суспільною свідомістю»⁸.

«Міфи — це драматичні сюжети, які являють собою щось на кшталт священної грамоти, яка заперечує або підтримує існування давніх інститутів, звичаїв, ритуалів, вірувань» (Роберт Грейвс)⁹; «Будь-який міф, — писав Мірча Еліаде, — завжди є прецедентом і взірцем не лише для людських дій (“сакральних” або “профанних”), але й стосовно всього людського буття; більше того, міф — це прецедент, модель для всіх видів і форм буття»¹⁰. Невипадково Рене Жирар у праці «Насильство і священне» обґрунтовує залежність «священного» від «насильства»¹¹ («форми культурно стереотипізованої поведінки» — святку-

¹ Там само.— С. 27–29, 45.

² Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. — К., 2001. — С. 102.

³ Там само.— С. 114.

⁴ Мелетинский Е. Поэтика мифа. — С. 29.

⁵ Кроче Б. Антология сочинений по философии. — СПб., 1999. — С. 275.

⁶ Мелетинский Е. Поэтика мифа. — С. 93.

⁷ Манхейм К. Диагноз нашего времени. — М., 1994. — С. 119.

⁸ Діалоги на межі століть: Стенограми міждисциплінарних семінарів імені Івана Лисяка-Рудницького, Київ, 1996–2000 рр. — К., 2003. — С. 41.

⁹ Грейвс Р., Паттай Р. Иудейские мифы: Книга бытия. — М., 2002. — С. 9.

¹⁰ Элиаде М. Трактат по истории религий: В 2 т. — СПб., 2000. — Т. 2. — С. 334.

¹¹ Жирар Р. Насилие и священное. — М., 2000.

вання та насильство — Пітер Берк об'єднує поняттям *виконавства*¹), а Марсель Мосс, розмірковуючи про соціальні функції священного, ставить акцент на жертвоприношенні («жертвопринесення — це релігійний акт, який через освячення жертви змінює статус особи, котра здійснює його, або певних об'єктів, які становлять для нього інтерес»²).

Серж Московичі вважає, що у певному контексті слова *міф*, *ідея*, *ідеологія*, *світогляд*, *інформація* або *соціальне уявлення* описують одне й те саме явище³.

За Олексієм Лосевим, міф — це *священна історія*; це у словах подана чудесна особистісна історія, міф є чудом і може існувати поза усякою релігією (приміром, у науці і мистецтві). Абсолютна міфологія завжди є релігією; богослов'я — це релігійна наука; обряд — релігійна поведінка; міфологія — релігійна поезія і мистецтво. Сутність релігії — не міфологія, а таїнства; нерв релігійного життя — спрага спасіння і спокути. Відмінність — у тому, що в релігії, на думку О. Лосева, особистість шукає виправдання, очищення і навіть спасіння; релігія завжди живе питаннями (або, точніше, міфами) про гріхопадіння, викуплення, спасіння, гріх, спокуту, очищення і тому вона завжди є самоствердженням особистості у вічності (в той час як для міфу ці питання необов'язкові). У цьому сенсі релігія є специфічною міфологією, точніше, — це *життя як міф*. Сутність релігії — таїнства, що стають формами утвердження особистості у вічності. Християнська релігія, приміром, вимагає міфології церковного дзвону. Релігія неможлива без міфу, але міф можливий без релігії⁴.

Міф, — пише Мирослав Попович, — це «священна, сакральна історія, тобто він розповідає про сакральні події і не вимагає ні підтверджень, ні пояснень — навпаки, все пояснюється через міф і *підтверджується*, якщо збігається з міфом»; крім того, «міфи є історичними оповідями, тобто сприймаються як правда, як знання про те, що було в минулому насправді; міфи формулюють зразки і норми поведінки для тих, хто в них вірить; міфи виконуються разом з ритуалами, відтак учасники

¹ Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі. — К., 2001. — С. XXII.

² Мосс М. Социальные функции священного // Мосс М. Избр. произв. — СПб., 2000. — С. 19.

³ Московичи С. Машина, творящая богов. — М., 1998. — С. 172.

⁴ Лосев А. Философия, мифология, культура. — М., 1991.

ритуальних дійств переживають міф щоразу як повторення тих подій, про які в ньому розповідається»¹.

Таким чином, розширення поняття *міф* відбувається, з одного боку, за рахунок відмови від орієнтації на давні традиції і на використання з новими цілями звичних міфологічних образів, а з іншого боку — навпаки — за рахунок ототожнення усякої традиції з традицією міфологічною. За визначенням Дені де Ружмона, міф — це «символічна історія, котра є спільним знаменником більшої або меншої кількості аналогічних ситуацій і в межах даної національної, релігійної чи культурної спільноти виконує регулятивну функцію, тобто визначає правила поведінки»². Міф, за словами Томаса Манна, це «життя у цитаті», тобто життя за взірцем (самогубство Клеопатри імітує епізод міфу про Іштар-Астарту тощо)³. За визначенням соціологів Ф. Лаку-Лабарта і Ж.-Л. Нансі, міф «завжди був міфом якоїсь події або прищестя, міфом абсолютної, основної Події»⁴.

З іншого боку, «Е. Р. Ліч <...> показав, що міф і ритуал є *мовою*, котра постачає ті аргументи, якими впроваджуються вимоги щодо прав, статусу і влади. Насправді міф включає в себе ідеологічну складову; він, за виразом Б. Малиновського, є *соціальним статутом*, що забезпечує “існуючу форму суспільства з її системою розподілу влади, привілеїв та власності”. Він має виправдальну функцію, на якій вміють зіграти охоронці традиції й керівники політичного апарату. Отже, він перебуває у полі досліджень політичної антропології так само, як і, в деяких проявах, ритуал — коли йдеться про ритуали, котрі в ексклюзивний (культи і процедури, пов’язані з пануванням) або інклюзивний (культ предків) спосіб є сакральними інструментами влади»⁵. Таким чином, «ритуали, церемонії або процедури, що забезпечують періодичне оновлення суспільства, є, як і суверени та їхня “бюрократія”, інструментами саме так досягнутої політичної дії»⁶. Звідси й специфічні зв’язки між владою і сакральним: «Зв’язки між владою і сакральним цілковито по-

¹ Попович М. Нарис історії культури України. — К., 1998. — С. 13.

² Діалоги на межі століть: Стенограми... — С.41.

³ Лаку-Лабарт Ф., Нансі Ж.-Л. Нацистский миф. — СПб., 2002. — С. 30.

⁴ Там само. — С.12.

⁵ Балансьє Ж. Політична антропологія. — К., 2002. — С. 41.

⁶ Там само. — С. 43.

дібні до зв'язків, установлених у ладові міфу. Б. Малиновський вже вказував на це, розглядаючи міф як “суспільний статут”, як інструмент маніпуляцій, здійснюваних розпорядниками “влади, привілею і власності”. Міфи в цьому аспекті виконують подвійну функцію: вони пояснюють існуючий лад в історичних термінах і виправдовують його, надаючи йому моральну базу, репрезентуючи як систему, засновану на праві¹. За словами Гі Дебора, «міф — це цілісна мислительна реконструкція думки, котра обґрунтовує увесь космічний порядок ладом, який це суспільство вже встановило у своїх межах»².

З іншого боку, цілком справедливо можна поставити питання і у такій площині: чи співпадають аристотелівські і сучасні уявлення про міф, чи не відбуваються й тут підміни?

Уявімо собі, що ми нічого не знаємо про те, як розуміли міф давньогрецькі філософи і маємо лише три десятки трагедій, в основі яких, за Аристотелем, лежить міф³. В чому, з прагматичної точки зору, особливість *сюжетів* цих трагедій і чи перегукуються вони із сучасними уявленнями про міф?

В усіх грецьких трагедіях дано *буттєве тлумачення життя*, що не знаходить підтвердження у повсякденному досвіді; тому й на прості запитання стосовно мотивів даються, усупереч логіці, переконливі відповіді: *такою була воля богів*. А хто вони такі, ці боги? Невидима сила, для вшанування якої ми й зібralися сьогодні, тут, всім містом, навколо олтаря Діоніса.

Цей довжелезний перелік визначень і куці спостереження про міф у давньогрецькій трагедії наведені лише з однією метою — переконати, що спільних рис між *міфом*, з одного боку, і технологічними поняттями *фабули й сюжету*, з іншого, — насправді дуже мало; отже, підстави для підміни термінів — ніби відсутні, але на практиці — вони відбулися.

Очевидно, саме цю підміну мала на увазі С'юзен Зонтаґ, коли писала, що *інтерпретація* «вперше з'явилася в античній

¹ Там само. — С. 119.

² Дебор Гі. Общество спектакля. — М., 2000. — С. 77.

³ Розглядати це питання на сторінках конспекту автор не вважає доцільним, адже цій темі присвячено сотні томів. Серед найцікавіших досліджень останніх років: Пучков А. Поэтика античной архитектуры. — К., 2008. — С. 330–370. Серед сюжетів цієї праці — зв'язок міфології й архітектури, театральність останньої і реалізація в ній форм соціально-просторової поведінки.

культури пізнього класичного періоду, коли могутність і достовірність міфу була підірвана *реалістичним* поглядом на світ <...>, античні тексти у їхній первозданній формі виявилися вже неприйнятними; отоді й була прикликана інтерпретація, аби узгодити античні тексти із *сучасними* вимогами. <...> Інтерпретація — це радикальний засіб зберегти шляхом пере-кроювання старий текст, який є надто цінним, аби від нього відмовитися»¹.

Чи мають якесь практичне значення ці *інтерпретації*?

Мають і, на жаль, негативне, адже ланцюг *перекручень* утворює ілюзію послідовного розвитку, отже, ідею універсальних понять та інструментарію; мовляв, якась стежечка біжить від Аристотеля, вдосконалюється, переростає у битий шлях, яким крокує людство та його передові загони..., хоча насправді ніхто й нікуди не крокує, бо *кожен час вигадує свої прийоми*.

Не було б і від цього особливої шкоди, якби почуті і побачені розповіді не втоптували у нашу свідомість модулі сприйняття дійсності і, таким чином, не формували її, привчаючи сприймати в усьому лише одну структуру й чинити перепони іншим.

Саме ці поняття й роз'єднують театри різних часів: міфи заперечуються *фабулами* — для того, щоб так само згодом сюжети заперечувалися *міфами*. Отож, не дивно, що у часи панування *фабульно-сюжетного театру* стає актуальним заклик Арто: «*Створити міфи — ось у чому справжня мета театру*»².

І справа не в тім, чи мав рацію Арто, чи ні — так питання взагалі стояти не повинно; головне, що в *основі фабульного і міфологічного театру лежать різні структури*, відікнуті які одним-однісіньким, на всі випадки життя ключем — неможливо.

Це означає, що, замість пошуку у процесі аналізу однієї й тієї самої структури, щоразу мусимо шукати нову, котра означає закон побудови саме цієї драми.

¹ Зонтаґ С. Проти інтерпретації та інші есе. — Львів, 2006. — С. 12–13.

² Арто А. Письма Ж[ану] П[олану] // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб.; М., 2000. — С. 207.

Найголовніші *етапи викладу міфу* (фабули, сюжету, історії або «завершеної й суцільної дії»), за Аристотелем, такі: *δέσις* і *λύσις* (незважаючи на традицію, не поспішаймо називати їх «зав'язкою» і «розв'язкою», як це узвичаєно); *περιπέτεια* (перипетія — перелом); *ἀναγνώρισις* (анагноризис — упізнання)¹.

«У кожній трагедії, — писав Аристотель, — є *δέσις* і *λύσις*. Те, що знаходиться поза <драмою>, а часто також дещо з того, що усередині, — це *δέσις*; а все інше — це *λύσις*. Терміном «*δέσις*» я називаю те, що <простилається> від початку <трагедії> до тієї її частини, на межі якої починається перехід до щастя <від нещастя або від щастя до нещастя>» (XVIII) 55b24). Ця межа, де відбувається перехід від щастя до нещастя або навпаки, називається в Аристотеля *перипетією* (*περιπέτεια* — перелом).

Прикметний підхід, з точки зору пізнішого сприйняття цих понять, продемонстрував Олексій Лосев, який у параграфі з промовистою назвою «Формалістичні особливості трактата [“Поетика”]» охарактеризував «всю систему викладу у “Поетиці” як визначений і дуже *впертий формалізм*»². І найпершою мішенню для своєї тези Лосев обрав саме аспект, пов'язаний з архітектурою драми: «Вчення про те, що трагедії краще класифікувати не за самими фабулами (!), а за їхніми зав'язками і розв'язками, <...> є уповні завершеним формалізмом»³.

А далі у Лосева, коли він пише про *фабулу* (!), з'являється абсолютно блискучий пасаж: «Саме визначення зав'язки і розв'язки в Аристотеля не тільки формалістичне, але й абсолютно неправильне»⁴.

¹ В англійських перекладах терміни *δέσις* і *λύσις* подаються як *a complication* і *a denouement* (або *Unraveling*), у французьких — *le noeud* і *le dénouement*.

² Лосев А. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. — Харьков; М., 2000. — С. 516.

³ Там само.

⁴ Там само.

Нарешті, навівши відповідну цитату з Аристотеля, Лосев, ледь стримуючи обурення, підбиває підсумки: «Виходить, таким чином, що трагедія тільки й складається із зав'язки і розв'язки <...> Це і формалістично, і неправильно (адже, якщо у трагедії є тільки зав'язка і розв'язка, то де ж у ній найголовніша і найцентральніша частина?)»¹.

Неважко помітити, як у гнівному викритті Лосев намагається нав'язати Аристотелеві думку про необхідність *кульмінації* і *накласти на античну драму пізніше лекало*, однак ігнорує при цьому, що саме перипетія перегукується з тією функцією, котра пізніше перетвориться на кульмінацію.

Можливо, для історії філософії, котра прагнула пізнати останню істину і вірила — інколи всупереч *елементарним фактам* — в її існування, такий підхід доцільний, однак в історії мистецтва, яке взагалі не переймається (чи переймається?) «істиною», намагаючись проникнути у різні світи, такий шлях веде лише у глухий кут. Адже «амбівалентність можливих інтерпретацій свідчить про силу драматургії»².

Порушуючи хронологію викладу і забігаючи наперед, пригадаймо, у зв'язку з тезою про багатовалентність драми, відому дискусію між корифеями українського театру, котра зачіпає найсвятіші закони драми: «В драме “Хто винен?”, — писав у листі до М. П. Старицького І. К. Карпенко-Карий, — нет того злого гения, который разрушает счастье людей. Жизнь моих действующих лиц идет по тем неисповедимым судьбам природы, что ли, уследить которые во всех подробностях и замкнуть в тесную рамку зависимости одного события от другого — нет возможности, так как тогда выйдет действительно не вопрос: кто винен? — который теперь трудно разрешить, а выйдет: или “Свекруха”, или “Варька”, одним словом, то, что будет добрым или злым элементом, из которого произойдут все события драмы. Я взял жизнь. А в жизни не всегда драма разыгрывается по таким законам логики, чтобы не оставалось места для вопроса “кто винен?”»³.

¹ Там само. — С. 516–517.

² Эсслин М. Театр абсурда. — СПб., 2010. — С. 108.

³ Карпенко-Карий І. Лист до М. П. Старицького, 08.10.1884 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3. — С. 290.

Розмірковуючи про зовнішній поділ трагедії, Аристотель вирізняв такі структурні елементи: *пролог, епісодій, ексод і хорова частина, у ній народ і стасим, а у деяких трагедіях — також пісні зі сцени і коммоси.*

Пролог (грец. πρόλογος, *prologos*, від *pro* — перед і *logos* — слово, мова; передмова; лат. *inductio*) — це вступна частина твору, в якій здійснюється виклад обставин, що передували подіям п'єси. Пролог був невід'ємною частиною давньогрецької трагедії, а згодом елізаветинської і шкільної драми¹.

¹ *Найдавніші з трагедій Есхіла* («Перси», «Благальниці») не мають пролога і починаються з парода. Трагедія «Агамемнон» (перша частина трилогії «Орестея») починалася з пролога, в якому один з персонажів здійснював молитву богам: «Молю богів...» Друга частина тетралогії «Жертва біля гробу» починалася з пролога, в якому Орест також звертався до бога: «Гермесе підземний...» У пролозі до трагедії Есхіла «Евменіди» Піфія зверталася з молитвою до Землі. Трагедія «Семеро проти Фив» починалася з пролога, в якому Етеокл звертався до народу: «Народе кадмейський...» Пролог до трагедії «Прометей прикутий» являв полілог трьох персонажів: Влади, Гефеста і Прометея.

У *Софокла* пролог вже перетворюється на розгорнуту сцену. Так, у пролозі трагедії «Едіп цар» виступають Едіп, Жрець і Креонт. Так само троє персонажів діє у пролозі трагедії «Едіп у Колоні». У пролозі «Антигони» діють Антигона й Ісмена; у пролозі «Трахінянок» — Деяніра, Годувальниця і Гілл; у пролозі «Аянта» — Афіна, Аянт і Одиссей; у пролозі «Філокетета» — Одиссей і Неоптолем.

В *Еврипіда* пролог стає розгорнутою сценою, ймовірна динаміка якої дає підстави припустити, що потреба у пролозі постала через те, що кожне наступне покоління, віддаляючись від обставин міфу, забувало його, отже, вимагало «нагадування». У прологах Еврипіда на кін виходили боги, тіні загиблих: в «Алкесті» Аполлон, з'явившись на кону, розповідав запропоновані обставини трагедії — «Ось дім царя Адмета...», а далі вступав у діалог з Демоном Смерті; у «Троянках» з'являлися Посейдон і Афіна Паллада; у «Вакханках» — Діоніс; в «Іоні» — Гермес; у «Гіпполіті» — Афродита; у «Гекубі» з'являлася Тінь Полідора, який вийшов з Аїду; у «Благальницях» Ефра зверталася з молитвою до Деметри; «Андромаха» починалася з плачу героїні — «О, місто Фиви, краса землі азійської...»

Звичай усі ці звернення до богів, скарги й плачі супроводжувалися викладом запропонованих обставин, що залишалося головною метою пролога і для пізнішої драми.

Пародом (παρόδου, parodoi) називалася вступна пісня хору під час виходу на оркестру, якої хор не залишав до кінця дії; у складі хору зазвичай були як реальні дійові особи (вершники, старці, жінки), так і фантастичні істоти, тварини тощо; партії хору виконувалися по черзі обома його половинами і мали симетричні пісні, що називалися *строфою й антистрофою*.

Епіпарод (επιπαρόδου, epiarodoi) — це другий вихід хору зі співом пісні (якщо хор тимчасово залишав сцену після пароду).

Епісодій (επεισόδιον, epeisodion, букв. — вставка) — ціла діалогічна частина трагедії, в якій головна роль відводилася акторам, а від хору виступав корифей або окремі хоревти; у комедії епісодій ілюстрували перемогу героя в агоні або навпаки, компрометували перемогу, якщо вона була удаваною.

Стасим (στάσιμον, stasimon) — так називалася пісня хору, що виконувалася стоячи, «на місці»; парні *строфи й антистрофи*, що виконувалися по черзі двома півхорами.

Коммос (κόμμος, kommos — від дієслова «бити себе в груди») — спільний жалібний спів, плач хору й акторів.

Ексод (ἐξόδιον, exodion) — фінальна пісня хору, який залишав сценічний майданчик (оркестру); у римському театрі цим терміном позначалася коротенька комічна п'єса, що виконувалася наприкінці вистави (звідси — ексодіарій — exodiarius — актор, який виступає в ексоді).

Чергування цих елементів давало можливості драматургові вибудовувати найрізноманітніші ритмічні структури.

У *структурі комедії*, крім того, були додаткові елементи.

Агоном (agon, agonis — змагання) називалося зіткнення воюючих персонажів після парода; сам агон складався з двох частин — перша віддавалася стороні, що була приречена на поразку, друга — майбутньому переможцеві.

Парабазою (παράβασα — відступ) називалася найважливіша частина виступу хору після агону, звернена безпосередньо до глядача і не пов'язана зі змістом твору; парабаза була своєрідним ліричним відступом автора, в якому він розповідав про себе, про свої майбутні задуми, обговорював політичні проблеми тощо; парабаза складалася з двох частин: у першій розгортався монолог керівника хору — корифея, у другій — лірична ода, пісня першого напівхору, після чого починалася речита-

тивна *епіррема* предводителя цього напівхору, а за нею — *антода* другого півхору й *антепіррема* його керівника¹.

Прикметно, що цим елементам Аристотель практично не приділяє уваги, зосереджуючись натомість на питаннях внутрішньої структури і жанрових особливостях трагедії. Причину цього слід, очевидно, шукати в тому, що Аристотеля цікавила передусім «драматична поезія», а не *opsis* (зовнішні елементи постановки, які фіксувалися у відповідних термінах і реалізувалися саме у рухові і статиці хору, у стосунках героїв і хору, у танцювальних номерах тощо).

Олексій Лосев так характеризує цю архітектуру: «Формалізмом слід вважати також і вчення Аристотеля про частини трагедії (розділ 12): пролог <...>, парод <...>, епісодій <...>, ексод»².

На це, однак, слід зауважити: формалістом у такому разі слід вважати не Аристотеля, а давньогрецьких трагедіографів, усі твори яких спиралися саме на ці «формалістичні» елементи; отже, й сам давньогрецький театр був також суцільним формалістичним ухилом.

З іншого боку, індиферентне ставлення Аристотеля до зовнішньої структури драми дає підстави припустити, що й сам він ставився до цих елементів як до формалізму.

Так само зневажливе ставлення до елементів античної драми продемонстрував й інший антик — Інокентій Анненський, замінивши у перекладі трагедій Есхіла усі ці формалістичні виверти — «пароди» й «ексоди» — сучасним поділом на «действия», «явления», «сцены трагической пляски»³, «музыкальные антракты», «исход»⁴.

¹ Комедія Аристофана демонструє різні принципи побудови дії і розташування послідовності цих елементів: «Ахарняни» (пролог, парод із чергуванням строф і антистроф, три епісодії, парабаза з одою, епірремою й антодою, епісодії четвертий — десятий, ексод); «Хмари» (пролог, парод, велика парабаза, епісодії перший — четвертий, агон перший — змагання двох половин хору, епісодії п'ятий — восьмий, агон другий); «Оси» (пролог, парод, агон, епісодії, парабаза, мала парабаза, епісодії третій, ексод); «Мир» (пролог, епісодії, парод, парабаза, епісодії, мала парабаза, епісодії, ексод); «Лісістрата» (пролог, парод, епісодії, агон, парабаза, епісодії, ексод); «Жаби» (пролог, парод, епісодії, парабаза, епісодії, агон, ексод).

² Лосев А. История античной эстетики... — С. 517.

³ Еврипид. Трагедии / Пер. Ин. Анненского: В 2 т. — М., 1999. — Т. 2. — С. 517.

⁴ Там само. — С. 346.

Нам невідомо, яким чином постала ця структура драми, однак, за творами, які дійшли до нашого часу, можемо простежити динаміку архітектурних змін у давньогрецькій трагедії.

Хоча про структуру доесхілівської драми нам нічого невідомо, можна припустити, спираючись на відомий факт впровадження другого актора Есхілом і третього — Софоклом, що роль хору поступово зменшувалася, натомість збільшувалися ролі протагоніста, девтерагоніста і тригоніста.

У найдавнішій трагедії Есхіла «Перси» вже наявні парод, епісодій (тричі), стасим (тричі) і ексод. Однак «Благальниці» Есхіла мають простішу структуру: лише два елементи — парод і епісодій. Розвиненішу структуру має трагедія «Семеро проти Фив» Есхіла: пролог, парод, епісодій, коммос, стасим, епісодій, знову коммос і фінальний стасим. Найскладніша структура представлена у його ж трилогії «Орестея», де у першій частині — «Агамемнон» — елементи складають таку ритмічну послідовність: пролог, парод, епісодій, стасим, епісодій, стасим, епісодій, стасим, епісодій, коммос, стасим і ексод.

Таким чином, в архітектурі есхілівської драми знаходимо вже всі елементи, перелічені Аристотелем, поступове збільшення кількості цих елементів (отже, врізноманітнення), зміну співвідношення хорових і акторських партій на користь останніх, а у сенсі послідовності — відносно вільне розташування трьох елементів — епісодія, стасима і коммосу. Ці ж «формалістичні» елементи присутні у творах Софокла й Еврипіда.

Однак чи й справді формалістичною була антична драма, і чи закиди Лосева з цього приводу справедливі? Шукаючи аналогії в інших мистецтвах, ми виявимо такий само «формалізм» у більшості музичних форм (реквієм, рондо, соната, симфонія, опера з її поділом на увертюру, арії, дуети, хори тощо), у багатьох поетичних формах (сонет) та ін.¹. Отож, чи не варто менш цнотливо ставитися до «формалістичних» ухилів? Чи не допоможуть ці елементи краще зрозуміти природу давньогрецької драми?

У спадок від давньогрецької драматургії ми дістали дві паралельні структури — внутрішню (*дезис, лізис, перипетія, анаг-*

¹ З цієї точки зору, симптоматичну «драматичну» назву має праця, присвячена формі сонати: *Keys to the Drama: Nine Perspectives on Sonata Forms* / Ed. by G. Sly, Michigan State University, USA. — ASHGATE, 2009.

норизис) і зовнішні елементи, з комбінацій яких утворюється форма (*пролог, парод, епісодій, стасим, коммос, ексод*). Внутрішня структура — доволі приблизно, лише у загальних рисах намічена Аристотелем; елементи форми, — котрі Аристотель, можливо, не зміг узгодити з внутрішньою структурою (він пише лише, що «трагедія є відтворення прикрашеною мовою — причому кожна частина має саме їй властиві прикраси — важливої і закінченої дії»¹), — надзвичайно послідовно, хоча й з відхиленнями і коливаннями, реалізовані в усіх без винятку творах античних трагедіографів і комедіографів, які відомі нашому часові. Однак для *неузгодженості двох структур* — внутрішньої (аристотелівської) і зовнішньої (назвемо її класичною) — була причина: у часи Аристотеля давні елементи форми втратили актуальність, про що свідчать твори Менандра, молодшого сучасника Аристотеля, у «комедіях» якого немає жодного елемента, притаманного структурі п'єс Аристофана.

Чи не означає це, що *законом грецької драми, її ордером, була не внутрішня структура, котра спирається на спостереження Аристотеля, а елементи форми, представлені у творчості античних авторів? І чи не означає це, що у праці Аристотеля відбулося зіткнення різних часів — отже, й різних парадигм драми?*

Залюбленому у давнину Аристотелеві не довелося стати свідком злету класичного театру; він спостерігав лише його «занепад» і продемонстрував своє ставлення тим, що «не помітив» сучасного театру у «Поетиці», а у «Політиці» — засудив: «Оскільки ми забороняємо нікчемні розмови в державі, то, очевидно, не можна допускати в ній виставляння непристойних картин чи сороміцьких вистав, за винятком хіба тих випадків, коли закон допускає такі непристойні моменти під час святкування культів певних божеств. Закон повинен також заборонити юнакам бути присутніми в ролі глядачів на виставах ямбів і комедій. Згодом треба буде підійти до цього питання уважніше й точніше визначити: *чи не слід узагалі заборонити молоді відвідини театру*»². Цікаво було б дізнатися: що примусило Аристотеля писати про трагедію з таким ставленням до театру?!

¹ Аристотель. Поетика / Пер. Бориса Тена. — К., 1967. — С. 47.

² Аристотель. Політика / Пер. О. Кисляк. — К., 2000. — С. 211.

PROTASIS — EPITASIS — CATASTROPHEN

Наступний відомий нашому часові теоретик драми — римський граматик IV століття *Елій Донат* (*Aelius Donatus*). У «Міркуваннях про комедію», спираючись на грецьку традицію і відомості про римську комедію (головним чином, комедію Теренція, коментарі до якої він писав),

й уживаючи термін *fabula*¹, він визначає такі основні частини твору: *prologum*, *protasis*² (*prothasin*, *початок дії*), *epitasin* (*epithasin*, *подальший розвиток*) і *catastrophen* (мусить подібатися публіці і роз'яснювати всі непорозуміння)³. Можна було б припустити, що всі ці терміни перекладені латиною з аристократової «Поетики», однак латина для позначення цих понять використовувала інші:

— *зав'язка* — *vinculum*, *ligamentum* і *безпосередньо у драмі* — *nodus fabulae*⁴, *copula*, *ae*⁵, *nodo*⁶;

— *розв'язка у драмі* — *exitus*⁷, *eventus*⁸.

Насправді терміни, на які спирається Донат, — грецькі.

Protasis (від *protasso* — ставити попереду) у риторичі означав засновки і був властивий «лише одному з жанрів промов —

¹ В англійському перекладі початку минулого століття подається як *story* [*fabula*] (*Aelius Donat. On Comedy and Tragedy // European Theory of the Drama: An Anthology of dramatic theory and criticism from Aristotle to the Present day / By V. H. Clark. — Cincinnati, 1918. — P. 44.*

² *Protasis* (грец.; лат. *effatum*) — ствердження, положення (*Дворецкий И. Латинско-русский словарь. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — М., 1976. — С. 827.*

³ *Aeli Donati. Excerpta de comoedia // Aeli Donati quod fertur commentum Terenti. — Lipsiae, MCMII. — Vol. I. — S. 27; Aelius Donatus. De Comoedia et Tragoedia // European Theories of the Drama: An Anthology of dramatic theory... — P. 44.*

⁴ *Русско-латинский словарь / Сост. В. Мусселиус. — СПб., 1891. — С. 107.*

⁵ *Петрученко Э. Латинско-русский словарь. — Изд. 9-е, исправ. — М., 1914. — С. 149.*

⁶ Там само. — С. 414.

⁷ *Русско-латинский словарь / Сост. В. Мусселиус. — С. 316; Петрученко Э. Латинско-русский словарь. — С. 234.*

⁸ *Петрученко Э. Латинско-русский словарь. — С. 224.*

дорадницькому, судовому чи епідейктичному [або “демонстративному”, себто такому, що вказує на щось і характеризує]»¹. Цей термін, зокрема, зустрічається у «Риторичі» Аристотеля² («Мова має дві частини <...> Перша з цих двох частин є викладом — *prothesis*»³), у працях Квінтіліана (*protasin*)⁴.

Epistasis — зупинка, затримка, спостереження⁵.

Katastropfen — знищення, смерть, загибель⁶.

Отже, Донат ігнорує або не знає поділу Аристотеля, натомість пропонує інший, спираючись, зокрема, на грецький термін, який вживався у риторичі ще Аристотелем — *protasis* (посилка).

Таким чином термінологічну систему Аристотеля (в основі якої лежали культово-лікарняні поняття, як очищення — катарсис, і поняття логіки⁷) Донат, невідомо з яких причин, замі-

¹ Європейський словник філософії. — Т. 1. — С. 418.

² Аристотель. Риторика. Кн. III / Пер. С. Аверинцева // Аверинцев С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М., 1996. — С. 384.

³ Аристотель. Риторика / Пер. Н. Платоновой // Античные риторика. — М., 1978. — С. 151.

⁴ Marcus Fabius Quintilianus. De Institutione Oratoria. Volumen Secundum. — [Parisiis,] MDCCCXXII. — S. 93, 361, 521; Ibid. — Volumen Tertium. — Parisiis, MDCCCXXIII. — S. 390.

⁵ Очевидно, саме цією ідеєю згодом скористаються пізніші автори поетик, пишучи про затримку — *ретардацію* (нім. Fallende Handlung mit Retardierendem Moment, англ. — denouement, falling action) // Freytag's Technique of the Drama. An exposition of dramatic composition and art / By Dr. G. Freytag. An authorized translation from the six german edition. — Second ed. — Chicago, 1896; Freytag G. Die Technik des dramas. — В., 2003.

⁶ Вейсман А. Греческо-русский словарь. — Изд. 5-е. — СПб., 1899. — С. 507, 685, 1091. На початку XIX століття цей термін інтерпретувався так: «Минута, в которую происходит важная перемена в участии главного лица, называется катастрофой, а самая перемена перипетией. Катастрофа иногда происходит не от перемены счастья, но от взаимного узнания лиц» (Давыдов И. Чтения о словесности. Курс четвертый. — М., 1838. — С. 141). У XVIII столітті термін фіксується у Т. Прокоповича, у XIX столітті — у періодичних виданнях 1860-х, в І. Карпенка-Карого і, головним чином, Івана Франка, котрий наводить приклад катастрофи у драматургії: «в своєму джерелі, в поемі Брука він [Шекспір] мав виразну увагу, що цілій катастрофі Ромео й Джульетти винен дух католицького фанатизму і спеціально католицького монахи» (Франко І. Передмова до видання: Вільям Шекспір. Ромео та Джульетта. Пер. П. О. Куліша. — Львів, 1901 // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33. — С. 151).

⁷ «“Поетика” Аристотеля концептуалізує красу і порядок трагедії за аналогією з його ж правилами логіки», — вважає Ганс Леманн; відтак драма стає у нього паралогічною структурою, котра вносить логіку в хаотичний світ; про це ж, на дум-

нив термінами з іншої сфери — ораторського мистецтва — красномовства¹.

Риторичні витоки термінології дозволяють виявити не лише праці Доната, а й навчальні посібники XIX століття. Так, у гімназичному курсі з риторики 1852 р. сказано: «Средина, или завязка заключет рассказ действия, или происшествия, все затруднения, препятствия, словом всё происшествие или действие. Она составляет вторую часть и может делиться на многие части. Происшествие, в отношении к человеку, зависит от случая, происходит без намерения, без воли его; а действие всегда предполагает волю человека и цель его. Напр[имер]: шёл и упал — происшествие, но когда решился встать и встал — действие. <...> Конец, или развязка повествования должна совершенно удовлетворять началу и середине. Развязка составляет и конец практического упражнения. Иногда после развязки оканчивается повествование какою-нибудь нравственною мыслию или высокою и занимательною истиною <...>»².

Істотно відрізняється від європейської архітектурної традиції формула східної драми.

Так, у японському театрі *Ноо* розповідь спирається на уявлення про «шлях квітки», визначений у законі *дзьо-ха-кю* (*jo-ha-kyū*). «Дзьо — це початок, першообраз; вакі-но саругаку є дзьо <...> Ха — тлумачення, котре пом'якшує дзьо і роз'яснює його <...> Кю — несе в собі значення заключної фрази <...> Ха — це образ, який витісняє дзьо, передає [тему] у найменших подробицях і все цілком вичерпує <...> Кю — це образ останньої фрази, котра вичерпує ха...»³

ку Леманна свідчать і категорії з царини логіки — упізнавання (анагноризис), перипетія тощо (*Lehmann, H.-Th. Teatr Postdramatyczny. — Krakow, 2009. — S. 48*).

¹ На зв'язок риторики з технікою акторського виконання в античному театрі звертав увагу ще Сергій Радлов, який слушно писав про Доната як про «дуже вдумливого читача, котрий дав у своєму коментарі [до комедій Теренція] чимало прекрасних порад, як для мовлення, так і для жесту, маючи на увазі найбільшу користь Теренція для викладання риторики. Ритори-початківці, а не актори — ось для кого написані коментарі Доната» (*Радлов С. О технике греческого актера // Радлов С. Десять лет в театре. — Л., 1929. — С. 288*).

² Расположение повествований // Теория словесности: Курс гимназический. Год первый. Риторика. — Изд. 3-е. — СПб., 1852. — С. 54.

³ *Дзэами Мотокиё*. Предание о цветке стилия: (Фуши кадэн), или Предание о цветке: (Кадэнсё). — М., 1989. — С. 162.

Таким чином, загальний композиційний принцип розгортання сюжету (*годан* — п'ять данів) передбачає *п'ять елементів*: вихід ваки та його шлях до місця дії; вихід сіте та його ліричний монолог; зустріч ваки і сіте та їхній діалог; історія героя у формі монологічного діалогу між сіте і хором. Крім того, п'єса має близько сорока дрібніших елементів — малих *данів* (сьодан)¹. Відповідно до цих уялень вистави театру *Ноо* поділяються на дві частини, котрі перетинаються інтермедією, після якої у другій дії головний герой з'являється *перетвореним*: до перетворення він називався *маедзіте*, а після перетворення — *нотідзіту*².

У японських театрах *Бунраку* і *Кабукі* у першому акті відбувається сцена кохання, у другому — битва, у третьому — те, що умовно можна визначити як сцени пафосу, у четвертому — мітіюкі — подорож, у п'ятому — сприятливе завершення³.

На інші принципи спирається архітектура традиційної індійської драми. У першому санскритському трактаті «*Нат'я-шаstra*» (II ст. до Р. Х. — VII ст., «Трактат про театральне мистецтво»), де міститься інформація про походження театру, релігійні ритуали, хореографію, пантоміму, організацію сценічного простору, правила і закони створення драматичних і музичних творів, однією з ключових є концепція *раса* — вчення про поетичні почуття, естетичні переживання і насолоду. За вимогами трактату, драматична дія повинна складатися з п'яти мотивів (зерно, крапля, прапор, епізод і об'єкт), п'яти стадій (початок зусилля, надія на досягнення, упевненість в успіху й обретіння плоду) і п'яти зв'язків (*sandhi*), що супроводжують мотиви: *відкриття* — *mukha*; *противідкриття* — *pratimukha*; зародок — *garbha*; поставка — *avamarsa* або *vimarsa*; *збирання* — *samhrti*, *nirvahana*. Інколи ці зв'язки зіставляють із протазисом, епітазисом і катастрофою, однак дуже умовно — радше у процесі пошуку схожих рис, ніж для пояснення відмінностей.

¹ Анарина Н. Японский театр Но. — М., 1984. — С. 94; Анарина Н. О драме и театре Но / Ёкёку — классическая японская драма. — М., 1979. — С. 40.

² Японский театр: Сб. — СПб., 2000; Гундзи М. Японский театр Кабуки. — М., 1969; Ёнедзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзюндзи Киносита, Хироси Минами. Кабуки. — М., 1965.

³ Leiter S. L. Dramatic Structure: Bunraku and Kabuki // Leiter S. L. Japanese Traditional Theatre. — Lanham; Toronto; Oxford, 2006. — P. 75.

У XVI столітті саме терміни, використані Елієм Донатом, а не Аристотелем, входять у практику «правильного» театру, запозичаються й адаптуються більшістю європейських мов, повертаючись інколи у зміненому вигляді, як це вже трапилось з міфом, перетвореним на фавулу, а згодом і на сюжет та ін.

Зокрема, вже у XVI столітті терміни, відомі з теорії драми Доната, фіксуються у французькому театрі (що й не дивно, адже у Франції праці Доната входили до університетських програм вивчення риторики¹): у 1500-х латинське *fabulae перетворюється* на *comédie*², а *nodus* (що перекладається з латини як зав'язка³ або вузол) — на *noeud*⁴; фіксуються терміни *prologus* (1494)⁵, *prot(h)ase (exposition, première partie de l'action dramatique, 1555*; очевидно, саме звідси згодом і переходить в інші мови термін експозиція⁶; *epitاسie* (у значенні «друга частина п'єси», 1555)⁷; *catastrophe* (1552)⁸ і *peripetie* (1605)⁹.

Лише після того, як терміни затверджуються у практиці драмопису, їх починають теоретично обґрунтовувати діячі шкільного театру. Це означає, що теоретики драми не витворили нової теорії, а лише «підклали» історико-методологічну аргументацію під уявлення, котрі вже функціонували у світському театрі, а надто в освічених колах, які захоплювалися античним театром; однак уявлення ці не мали нормативного характеру.

¹ Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. — М., 2010. — С. 178.

² Jaroszevska T. La lexicque théâtral francais a l'époque de la Renaissance // Zeitschrift für romanische Philologie. — 2000. — Bd 116. — Hf 3. — S. 452.

³ Русско-латинский словарь / Сост. В. Мусселиус. — С. 107.

⁴ Jaroszevska T. La lexicque théâtral francais... — P. 453.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само. — P. 452.

⁸ Там само. — P. 451.

⁹ Там само. — P. 453.

Надзвичайно помітним стає французький вплив на формування театральної термінології у XVIII столітті, коли у Росії, приміром, друкується *переклад французького «Танцювального словаря...» Ш. Компана (1790)*, де у статті «Action théâtrale. Театральное действие» подається таке визначення: «Каждое театральное представление должно иметь три существенныя части. Живым разговором или другим произшествием дается сведение зрителю как о материи, имеющей предложиться глазам его, так и о характере, качестве и нравах представляемых лиц. *Сие называется изъяснением (l'Exposition)*. Обстоятельства и препятствия, раждающияся из существенности материи, нередко запутывают и удерживают продолжения действия, не останавливая его однакож совсем. Равным образом в действующих лицах случается иногда некоторое помешательство, потушающее вовсе любопытство в зрителе, которому способ, могущий отвратить оное, бывает неизвестен; и *сие-то называется узлом (le Noed)*. Из сего *замешательства* понемногу видна становится неожиданная ясность, которая открывает действие и препроводит оное по нечувствительным степеням к *замысловатому заключению, именуемому развязкою (le Denouement)*...»¹

За цими вимогами не слід, однак, шукати якихось естетичних або філософських мотивів, адже насправді «функціональність» тут дуже умовна: «Если которая нибудь из сих трех частей будет недостаточна, то и действие называется несовершенным; если же они все будут в *приличной соразмерности*, то театральное действие почитается полным, и *приятность* представления тогда бывает необманчива»².

Таке розуміння термінів теорії драми не слід сприймати як історичний казус, адже саме таке тлумачення було поширене й у першій половині XIX століття:

«Чрез завязку, узел или интригу разумеют в поэме и во всяком драматическом сочинении совокупление разных обстоя-

¹ Танцювальний словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцювального искусства, с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам. Перевод с французского. — М., 1790. — С. 15 (В англійському перекладі праці Скалігера, у посиланні на Аристотеля також подається французький термін *dénoüement*. Див.: *Select translations from Scaliger's Poetics / By Fr. M. Padelford*. — N. Y., 1905. — P. 40).

² Там само. — С. 16.

тельств, от которых, во ожидании окончания или развязки, рождается в читателе и слушателе *любопытство, нетерпение*»¹.

У такому ж дусі подають терміни теорії драми й інші видання XIX століття: «Единство действия состоит в том, чтобы происшествия и обстоятельства, как части одного целого, непосредственно или посредственно содействовали главной цели. Мы должны видеть во все продолжение действия одно главное лицо, стремящееся к одному предположенному намерению, преодолевающее все препятствия. Таким борением возбуждается в зрителе привязанность к действующему лицу; это источник занимательности <...>. Всякое театральное сочинение имеет свою *завязку и развязку*. Первая составляется из препятствий, встречающихся в продолжение действия, а последняя состоит в уничтожении или удалении их, или в совершенном разрешении сомнительного жребия. Иногда завязка бывает сложная, заключающая в себе многие важные пружины для движения целого; в других случаях она проста и легко разрешается. Происшествия, составляющие завязку, должны происходить от главного действия, постепенно возрастать и становиться важнейшими к развязке, дабы преодолением препятствий, как уже мы сказали, *возбудить большее любопытство зрителей*. Развязка должна проистекать из одного и того же начала, из которого составлена завязка. Главное достоинство развязки состоит в том, чтобы она была неожиданна»².

«Завязка — затруднение, препятствие или проволочка в каком-либо деле; вымысел, служащий основанием действия в драматических и повествовательных сочинениях»³.

«Завязка состоит в сцеплении различных обстоятельств, противодействующих главному лицу или герою драмы в достижении его цели; развязка — в счастливом или несчастливом окончании этого сцепления»⁴. Наприклад, твори Плавта: «[Менехмы]. Вся завязка состоит в том, что два брата так похожи друг на друга, как яйцо на яйцо <...> Завязка комедии «Воин хвастун» (Miles Gloriosus) основывается также на двойстве од-

¹ Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. — СПб., 1820. — Ч. 2. — С. 1.

² Давыдов И. Чтения о словесности. Курс четвертый. — М., 1838. — С. 136–137.

³ Словарь церковно-славянского и русского языка. Составленный вторым отделением Императорской Академии наук: В 4 т. — СПб., 1847. — Т. 2. — С. 11.

⁴ Веленецкий К. Теория поэзии. — Одесса, 1848. — С. 20.

ного и того же лица»¹. В іншому джерелі XIX століття зав'язка ототожнюється з англійським *plot* (*сюжет*)².

В українських джерелах терміни «зав'язка» і «розв'язка» фіксуються від 1860-х³, а на початку XX століття Словник Бориса Грінченка подає: «зав'язка — зачаток, начало, причина, источник»⁴. У конкретних творах розв'язка визначається таким чином: «розв'язка [драми М. Кропивницького “Глитай, або ж павук”] полягає на такім аж надто вже наївнім непорозумінні, що грамотний чоловік із недалекої чужини пише і посилає листи через руки свого найгіршого ворога, який через те має нагоду за-таювати їх»⁵; «розв'язка [комедії М. Кропивницького “Чмир”] — очевидне ограбування сільського ремісника, несподівано збагаченого спадком по помершій браті, сільським шинкарем»⁶. Поряд із «розв'язкою» в Україні вживався термін «*рішинець*»⁷.

Пізній прихід термінів нормативної теорії драми в Україну хочеться прокоментувати так: *на щастя*. Адже відсутність нормативної теорії можна спостерігати й у західних сусідів за доби середньовіччя: відсутність теоретичних обмежень у царині драмопису сприяла появі неповторних драматичних жанрів і театральних форм, вплив яких на подальший розвиток театру важко переоцінити — містерія, міраклі, мораліте, ауто сакраменталі тощо. Врешті, саме відсутність канону дозволила Шекспірові залишитися собою. В українському театрі XIX століття це призвело, зокрема, до появи низки нових жанрів (принаймні на рівні визначень): бувальщина, викидка, водевіль трагікомічний, радоспів⁸ та ін. Ця ж обставина визначила і відносну теоретичну незалежність тогочасної української драми — спочатку від канонів риторичної драми, а згодом і від драми інтриги.

¹ Там само. — С. 63.

² Руководство для русского и английского беседования / Сост. Ю. Корнет. — Лондон, 1858. — С. 139.

³ Клековкін О. *Theatrica* / Українські старожитності. XVI — початок XX ст.: Матеріали до словника. — К., 2011. — С. 104.

⁴ Грінченко Б. *Словарь української мови*. — К., 1909. — Т. 1. — С. 559.

⁵ Франко І. *Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.* — Писання Івана Франка. І. — Львів, 1910 // *Франко І. Збір. тв.*: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41. — С. 398.

⁶ Там само.

⁷ *Роздольський М. Теорія драматичного мистецтва*. — Коломия, 1920.

⁸ Клековкін О. *Theatrica* / Українські старожитності. XVI — початок XX ст.: Матеріали до словника. — К., 2011.

ЛАТИНІЗОВАНИЙ АРИСТОТЕЛЬ

Від постдонатівського і французького впливу на формування європейської термінології теорії драми повернемося, однак, до Аристотеля.

Перший переклад «Поетики» Аристотеля латиною було здійснено ще за доби середньовіччя, однак поширення він не дістав. У XII столітті арабською мовою написав коментар до «Поетики» Аверроес (той самий, котрий не второпав змісту слів *трагедія і комедія*), а у XIII столітті цей коментар було перекладено латиною і 1481 року видрукувано у Венеції¹ (повторно — 1522 року). Однак — дотепно зауважив із цього приводу Карен Свасьян — «Освічена Європа XIII століття ознайомлювалася з перекладами Аверроеса за латинським перекладом єврейського перекладу коментарія до арабського перекладу сирійського перекладу грецького тексту»².

Наступне видання — здійснено латиною, офіційною мовою середньовіччя — у перекладі з грецької (1498, вдруге — 1536).

Однак переклади ці були «темні», вимагали пояснення і коментарів. Крім того, тодішні естетичні уявлення хиталися між настановами Аристотеля, з одного боку, «Мистецтвом поезії» і «Посланням до Пізонів» Горація, з іншого (у працях останнього, зокрема, вперше з'являється термін, який дістане поширення у театральній теорії доби Відродження — *decorum*, що можна перекласти як *відповідність, узгодженість*, а у контексті самої праці — *цілісність, відповідність оздоблення* та ін., що згодом сприяло формуванню поняття про мистецьку мотивацію; у нього ж гуманісти запозичають настанову про завдання поезії: «Подобатися або повчати — мета, до якої прагнуть поети; або одне разом з іншим: корисне разом з приємним»³; він

¹ Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М., 1967. — С. 106.

² Свасьян К. Становление европейской науки. — М., 2002. — С. 82.

³ Там само. — С. 68.

же висуває вимогу, щоб у п'єсі було п'ять дій і не більше трьох виконавців одночасно¹).

1548 року *Франческо Робортелло* здійснив новий переклад «Поетики» і у праці «Глумачення сатири, епіграми і комедії», в якій, володіючи мистецтвом «виправлення класиків», «прояснив» Аристотеля: «До мистецтва створення комедії, — писав Робортелло, — має відношення також вміння розмітити її дію між розв'язкою (*solutio*)² і зав'язкою (*connexio*)³. Зав'язкою називається все, що знаходиться від початку твору до місця, де у нагромадженні подій відбувається перелом <...>; розв'язкою називається частина, котра йде від початку цієї зміни до завершення фабули»⁴.

«Досі, — пише Робортелло, — я роз'яснював сутнісні частини комедії; про її частини у кількісному відношенні і про те, які вони, каже Донат: *це пролог, експлікація (prothesis), кульмінація (epitasis), кінцівка (catastrophe)*»⁵. При цьому «слід пам'ятати, — пише Робортелло, — що *пролог* Аристотель розуміє інакше, ніж латиняни: у пролозі, першій частині фабули, мусить бути якийсь *епісодій*, що прикрашає фабулу, інакше пролог був би коротким і надто легковажним»⁶ (у цитованому сучасному перекладі несподівано з'являються «*кульмінація*» і «*кінцівка*»). А далі — найцікавіше: «Думаю, що саме про це писав Аристотель у другій книзі “Поетики”, котра, як відомо, загинула»⁷ (це вже щось на кшталт спиритичного сеансу із викликанням духу Аристотеля).

Постійні коливання між Аристотелем і Горацієм призвели до того, що Аристотель став сприйматися крізь призму Горація й навпаки, адже гуманісти вважали, «що Горацій йшов за Аристотелем, розвиваючи й доповнюючи принципи «Поетики» і «Риторики» одночасно»⁸.

¹ Там само. — С. 71.

² *Solutio, onis* / [solvo] 1) розв'язаність <...>; рішення, роз'яснення (*Дворецкий И.* Латинско-русский словарь. — С. 940).

³ *Connexio, onis* [conecto] — зв'язок, з'єднання (Там само. — С. 229).

⁴ *Робортелло Фр.* Толкование всего относящегося к комедии... — С. 115.

⁵ Там само. — С. 119.

⁶ Там само.

⁷ Там само. — С. 111.

⁸ *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М., 1967. — С. 106.

Внаслідок цього, попри неістотні, здавалося б, термінологічні відмінності, теорія драми XVI століття, все ще посиляючись на Аристотеля, впровадила *принципи іншої — латинської драми*. Закраяна на риториці, вона дала поштовх для подальшого розвитку теорії впродовж декількох століть саме у напрямі красномовства, що призвело, врешті, до народження поняття «розмовна драма» (англ. *spoken drama*). Це означає, що ті з драматургів, які опинилися під впливом латинізованого Аристотеля, дбали більше про розподіл розповіді, ніж про драматичну боротьбу; на перше місце мусили вийти питання форми, зовнішній поділ домінував над внутрішнім, що й не дивно, адже більша частина тодішнього репертуару спиралася на запозичені сюжети, в аранжуванні яких драматурги і виявляли свій хист.

Для аранжування XVII століття вже накопичило чималий арсенал засобів: про одну й ту саму подію воно могло розповісти у пролозі й епілозі, у монологі і діалозі, у пантомімі і балеті (комедія-балет), а ще й у дивертисменті і у *придворному гешпенінгу*, як Мольєр у «Версальському експромті» або у «Розвагах Чарівного Острова».

Враження, що вчення Аристотеля було сприйнято одно-стайно усіма діячами XVI–XVII століть мало відповідає дійсності. Вислизнути з-під його впливу намагалися не лише практики, а й теоретики тодішньої драми. Так, Франческо Патріці, котрий найрадикальніше заперечував теорію драми Аристотеля, ще 1586 року видрукував працю «Про поетику», в якій писав, що «Поетика» Аристотеля — праця неясна, плутана, а «Поетичне мистецтво» Горация теж не може задовольняти сучасні вимоги. Отож, «ми прагнемо створити працю про [поетичне] мистецтво, адже всі праці древніх втрачені, і вони не можуть принести нам ніякої користі, а також тому, що коментатори Аристотеля і Горация, як і автори поетик, кружляють навколо правил, яких було небагато і які були недостатні або помилкові, а інші узагалі не підходять, ставши зайвими»¹.

Крім того, не до всіх країн вчення Аристотеля та його інтерпретаторів дійшло своєчасно, внаслідок чого бідолашні драматурги мусили на власний розсуд формувати архітектуру драми:

¹ Нааро Б. Т. Из предисловия к поэтическим опытам (1517) // Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. — М., 1953. — Т. 1. — С. 264.

«Стововно складових частин комедії, — писав 1517 року Бартоломео Торрес Нааро, — достатньо визначити дві: пролог (*introito*) та виклад змісту (*argumento*)»¹.

Утім, саме з практикою Нааро пов'язується традиція зовнішньої конструкції вистави, показ якої здійснювався під час «*fiesta teatral*» — театрального свята.

Вистава в іспанському театрі XVI–XVIII століть зазвичай мала таку конструкцію:

— *introito* (лат. *introitus* — вступ, входження; ісп. *introito*, *introito*) або *loa* (ісп. *loa* — букв. — хвала, комплімент) — початково — компліментарне звернення актора до публіки у формі монологу; у процесі розвитку *loa* стали збільшуватися і перетворилися на *loa*-інтермедії, котрі включали пісні, танці і жартилівливі сценки з великою кількістю виконавців і тривалістю понад десять хвилин;

— *перша хорнада* (*jornada* — день) — перший день (акт);

— *інтермедія* (*entremeses*);

— *друга хорнада*;

— *інтермедія або байле* — *інтермедія-танець* (*baile*, *baile entremésado*);

— *третья хорнада*;

— *завершення свята* (*La mojiganga* з весільним бенкетом і танцями).

Причому інтермедії не мали ніякого відношення до сюжету п'єси, що розкривався у хорнадах.

Така конструкція вистави характерна для *комедії плаща та шпаги* (*comedia de capa y espada*), *комедії інтриги* (*comedia de enredo*), *чарівної комедії* (*comedia de magia*), *саатиричної комедії* (*comedia de figurón*) й *агіографічної драми* (*comedia de santos*)².

До певної міри такий конструктивний принцип чергування драматичних та інтермедійних сцен можна порівняти з *комедіями-балетами Мольєра* і — з незначною натяжкою — навіть з *творами Аристофана* (парабаза та ін.).

¹ Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М., 1967. — С. 154.

² Силюнас В. Композиция спектакля в корралях конца XVI — первой трети XVII в. / Силюнас В. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин. — М., 1995. — С. 243–277; Aszyk U. Konstrukcja spektaklu: rytual i fiesta teatral // Aszyk U. Corral de comedias. Publiczne i stałe teatry w Hiszpanii. — Toruń, 2005. — S. 69–72.

Один з найавторитетніших теоретиків літератури XVI століття *Юлій Цезар Скалігер* (1484–1558) у праці «*Poetices libri septem*» (Ліон, 1561, посмертно), спираючись на Аристотеля та Елія Доната (на якого посилається у розділі про тогату і табернарію¹), подає такий порядок елементів: *перипетія* (англ. *reversal of fortune*), *протазис* (англ. *plot, inner structure*), *дезис* (англ. *complication*), *лізис* (англ. *loosing*) і *парабазис* (англ. *deviation, digression*)².

Попри звичне уявлення про працю Скалігера виключно як про твір, у якому зібрані настанови, насправді це була блискуча енциклопедія байдикування і мистецької творчості, в якій він намагався описати всі здобутки античності у царині красивих мистецтв — літератури, видовищної культури тощо. Поряд з трагедією, комедією і мімом він розглядає поняття *Theatrum* (театр), *Ludi Romani*, *Nemea*, *Megalenses*, *Apollinares*, *Liberales*, *Scenici*, *Cereales*, *Capitolini*, *Funebres*, *Seculares* (Ігри Романські, Немейські, Мегалезійські, Лібералії, Сценічні ігри, Цереальні ігри, Поховальні ігри, Секулярні ігри) та ін. Утім, зауважує О. Дживелегов, «усе теоретично цінне у Скалігера було запозичено ним у Робертелло, але викладено популярніше і доступніше»³.

Діяч езуїтського театру *Якоб Понтан* у своїй «Поетиці» («*Poeticarum Institutionum libri tres*», 1594) розпочинає виклад з мотивування наміру: «Праці Аристотеля у цьому напрямі [поетики драми] відштовхують читача своєю незрозумілістю, крім того вони складені з уривків, незавершені <...> Про пра-

¹ Select translations from Scaliger's *Poetics* / By Fr. M. Padelford. — N. Y., 1905. — P. 48.

² *Julius Caesaris Scaligeri. Viri Clarissimi, Poetices libri septem.* — Editio Tertia. — Apud Petrum Santandreamum, MDLXXXVI // Select translations from Scaliger's *Poetics*. — P. 62.

³ *Дживелегов А. Теория драмы в Италии XVI века // Дживелегов А. Избранные статьи по литературе и искусству.* — Ереван, 2008. — С. 134.

ці Скалігера казати не буду»¹. Далі ж, не порушуючи традиції попередників, він вирізняє *фабулу* (В. Резанов перекладає цей термін як *сюжет*²), а у самій фабулі, ідучи услід за Скалігером, виокремлює *пролог, протазис, епітазис, катастазис і катастрофу*³ (новий у цьому переліку грецький термін *катастазис* означає постанову, призначення, стан, положення, міцність закону, представлення чужоземного посольства народним зборам, аудієнцію⁴ тощо; однак додав його, на думку В. Резанова, не Понтан, а саме Скалігер⁵).

Протазис, — за Понтаном, — це перша частина драми, де здійснюється виклад сутності справи, однак не дається знати, якою буде сутність розв'язки, щоб, залишаючись невідомою, вона робила п'єсу цікавішою.

Епітазис подає розвиток того, що подається у протазисі — це друга нормальна частина (*legitima pars*), де виникає і стає напруженішим сум'яття.

Катастазис — момент найвищого напруження дії (епітазис і катастазис обіймають другий, третій, а інколи й четвертий акт).

Катастрофа — остання частина, котрою завершується п'єса: тут відбувається поворот обставин на краще або несподіване заспокоєння хвилювань. Катастрофа обіймає частину четвертого акту, інколи — весь четвертий, і завжди п'ятий⁶.

Інший діяч езуїтського театру *Якоб Масен* (1606–1681) у праці «*Palaestra eloquentiae ligatae*» (1654) запропонував таку структуру: *prologum* (protasin); *episodium* (epitasi et catastasi); *exodium* (sive catastrophem), *chorum et commum*⁷, а для позначення зав'язки використовує термін *implexio*⁸. Велику увагу приділяє Масен «*драматичній помилці*» (*error dramaticus*), адже саме вона дає поштовх розвитку дії, й упродовж III–VIII розділів своєї праці кодифікує різновиди помилок⁹.

¹ Резанов В. К истории русской драмы: Эскурс в область театра иезуитов. — Нежин, 1910. — С. 247.

² Там само. — С. 251.

³ Там само. — С. 255.

⁴ Вейсман А. Греческо-русский словарь... — С. 683.

⁵ Резанов В. К истории русской драмы... — С. 252.

⁶ Там само. — С. 255.

⁷ Там само. — С. 272.

⁸ Там само. — С. 280.

⁹ Там само.

Англійський драматург Джон Драйден в «Есеї про драматичну поезію» (1668), все ще посилаючись на Аристотеля, пише про такі частини драми: *protasis, epitasis, cantastasis* («третя частина *Cantastasis*, що латиною називається *Status*») і *catastrophe*¹.

У Франції проблемами теорії драми, здається, переймалися не лише теоретики, а й громадськість; принаймні Мольєр, розважаючи свою вишукану публіку, присвятив питанням поетики значну частину комедії «Критика “Школи жінок”», у якій Дорант, найтверезіший персонаж, каже так: «Невже ви гадаєте, що завдяки грецьким назвам ваші міркування стають переконливішими? Чому ви вважаєте, що не можна сказати *виклад подій* замість *протазиса*, *зав’язка* замість *епітазиса* і, нарешті, *розв’язка* замість *перипетії*?» На що впертий Лізидас відповідає: «Це наукові терміни, вживати їх дозволено». Однак завершується комедія пророчою реплікою Доранта: «Ось вона, та сама розв’язка, яку ми так наполегливо шукаємо. У п’єсі будуть запекло сперечатися дві сторони так само, як і ми, ніхто не поступиться, а потім вийде лакей і оголосить, що страви вже на столі, і тоді всі підведуться і вирушать на вечерю»².

У XVII столітті — головним чином, через посередництво Польщі — ці терміни дістають поширення і на етнічній території України, про що свідчать тексти поетик і передусім — сама практика шкільного театру.

Теофан Прокопович у латиномовній праці «*De arte poetica libri tres*» (1705), а саме у розділі «*De tragoedia, comoedia, & tragico-comoedia*», подає традиційний для шкільної драми поділ Я. Понтана: «Хоча під діями розуміють переважно лише частину драматичного твору, однак наставники дотримуються такої послідовності, щоб у першій дії здійснювався виклад тієї частини твору, котра утворює суть її змісту, і ця дія у трагедії має назву *пролога* або *протазиса*; а у комедії пролог мусить бути

¹ *Dryden J.* An essay of Dramatic Poesie // European Theory of the Drama. An Anthology of dramatic theory and criticism from Aristotle to the Present day / By V. H. Clark. — Cincinnati, 1918. — P. 180.

² *Мольєр Ж.-Б.* Критика «Урока женам» // *Мольєр Ж.-Б.* Полн. собр. соч.: В 3 т. — М., 1985. — Т. 1. — С. 553, 557. В оригіналі: «l'exposition du sujet que la protase, le nœud que l'épitase, et le dénouement que la péripétie?» (*Molière.* La Critique De L'école des Femmes. Comédie en un acte. Avec une notice et des notes. — Paris, MDCCCXC. — P. 52).

поза дією (*extra actum est*); він є саме передмовою, що передує всьому творові; у другій дії нехай розпочинається розвиток самої фабули, що називається *epitasis*; у третій дії вводяться перепони і *сум'яття* (*perturbationes*) — ця частина називається *катастазис*; у четвертій дії фабула нехай наближається до кінця, що також відноситься до катастазиса; у п'ятій дії нехай буде розв'язка усієї фабули; і ця остання частина зазвичай називається *катастрофою* (*in quinto res tota absolvatur, & haec pars dici solet catastrophe*)»¹.

Митрофан Довгалецький у латиномовній праці «*Hortus poeticus*» («Сад поетичний», 1736–1737) також пропонує структуру основних елементів драми, що у перекладі В. Маслюка подано з уживанням термінів «сюжет» і «розв'язка». «Частини кількості, — пише Довгалецький, — це *пролог*, *протазис*, *епітазис* і *катастазис*. *Пролог* — це виступ перед глядачами ще до постановки самої п'єси, в якому представляють поета або пом'якшують обвинувачення, або розповідають *сюжет*, або все це разом. *Протазис* — перша частина *фабули*, що включає зав'язку дії без оголошення закінчення і міститься в першому, а іноді і в другому акті. *Епітазис* — це розвиток тих дій, які зображуються в протазисі. *Катастазис* — остання частина, в якій закінчується *фабула* і яка є поверненням або до щасливого кінця, або до нещасливого. Вона завжди міститься в п'ятому акті»².

Зазвичай прологові шкільної драми передував *аргумент* (лат. *argumentum*) — короткий виклад змісту п'єси одним із виконавців, після чого йшов *пролог* («*prologus*»³, «*проліог*»⁴,

¹ Прокопович Ф. Сочинения. — М.; Л., 1961. — С. 433.

² Довгалецький М. Поетика / Сад поетичний. — К., 1973. — С. 188. Поняття «катастазис» або «катастаз» у виданні XIX століття пояснюється так: «*Катастаз*. Собственно означает constitution; кроме того, так называли третью часть драмы, потому что она соглашала части театрального действия <...>. Другие части были эпитаз, протаз и катастрофа» (Кирилов Н. Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. — СПб., МСССXLV. — С. 106.

³ *Dialogus de Passione Christi* [1670] // *Резанов В.* Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 1: Вступ. Сценічні вистави у Галичині. — К., 1926. — С. 185.

⁴ Царство натури людської [1698] // *Резанов В.* Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу. — К., 1925. — С. 111; Свобода от віков вожденная... [1701] // Там само. — С. 151, 153; Мудрость Предвічная [1703] // Там само. — С. 161; Властотворний образ Человеколюбия Божия... [1737] // Там само. — С. 329.

«пролюокг»¹, «пролокг, предословіе»² та ін), «антипролог»³ або «антепролог»⁴ (давні прологи, перед-прологи), а наприкінці твору — «епілог»⁵ або «навіршеніє річи»⁶.

З XVII століття, крім терміна «акт»⁷ («в актах и сценах подобієм и ритмосложним гаданієм изобразися»⁸, «акти наша составляем»⁹), уживаються «ігралище» («конец игрилицу первому»¹⁰, тобто кінець першої дії), «діяніє» («діяніє первое»¹¹), «дієствіє» («дієствіє І»¹²; «в п'яти дієствіях в пользу чающим

¹ Дієствіє на Страсти Христови списанное [1685] // Там само. — С. 67.

² Драма про Олексія чоловіка Божого [1673] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 5: Драматизовані легенди апокрифічні. — К., 1928. — С. 125.

³ Комедія на Рождество Христа [1702] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 4: Шкільні дієства Різдвяного циклу. — К., 1927. — С. 86.

⁴ Торжество Естества Человіческаго [1706] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 3: Шкільні дієства Великоднього циклу. — К., 1925. — С. 244.

⁵ Вірші з трагедії «Христос Пасхон» Андрія Скульського [1630] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 1: Вступ. Сценічні вистави у Галичині. — К., 1926. — С. 90; Трагедо-комедія, изданная в Академії Київской честним іеромонахом Сильвестром Ляскоронским, учителем школи поетики, 1729 года // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. Вип. 3: Шкільні дієства Великоднього циклу. — К., 1925. — С. 312.

⁶ Торжество Естества Человіческаго [1706] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 3: Шкільні дієства Великоднього циклу. — К., 1925. — С. 280; Драма про Олексія чоловіка Божого [1673] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 5: Драматизовані легенди апокрифічні. — К., 1928. — С. 187.

⁷ Образ Страстей Міра сего образом страждущего Христа исправися [кінець XVII ст.] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 3: Шкільні дієства Великоднього циклу. — К., 1925. — С. 349; Дієствіє на Страсти Христови списанное [1685] // Там само. — С. 67.

⁸ Свобода от вѣков вожденная... [1701] // Там само. — С. 151.

⁹ Мудрость Предвѣчная [1703] // Там само. — С. 161.

¹⁰ Драма про Олексія чоловіка Божого [1673] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 5: Драматизовані легенди апокрифічні. — К., 1928. — С. 153.

¹¹ Там само. — С. 125.

¹² Анонімна Різдвяна драма // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 4: Шкільні дієства Різдвяного циклу. — К., 1927. — С. 186.

оного показанное»¹), а для дрібнішого поділу — «видок»², «видініе»³, «явленіє»⁴ тощо, котрі вже фіксують не декламаційну, а видовищну природу вистави.

Послідовність цих елементів створює ритм: *передумови або посилка (пролог)*; *виклад сутності справи (епітазис)*; *найвище напруження (катастазис)*; *вирішення ситуації (катастрофа)*.

На якомусь етапі — вірогідно наприкінці XVIII — на початку XIX століття — у теорії драми з'являються ще два *терміни риторики* — *climax* (від грец. κλίμαξ — сходи, у значенні кульмінація, тобто найвища точка напруження у розвиткові дії) й *anticlimax* (від грец. ἀντί — проти і κλίμαξ — сходи; спад дії)⁵. Термінові *climax* у «Техніці драми» Г. Фрайтаґа присвячений самостійний розділ, у якому поняття вживається як синонім до *falling action*⁶. У сучасних дослідженнях *climax* зіставляється з «гарно скроєною п'єсою» і вимогою створювати для підтримання уваги глядача *точки напруги (climax)* у кожній сцені. Однак у XX столітті «деякі п'єси театру абсурду, експресіонізму й епічного театру не мають кульмінації»⁷.

У зв'язку з цим «риторичним» сюжетом важко втриматися від зіставлення з уявленням про форму у класичній теорії музики: «Будучи виявом загальних закономірностей людського мислення, комплекс функцій частин музичної форми розкриває дещо спільне з функціями частин викладу в раціонально-логічній сфері мислення, що відповідають закономірностям, які викладені у давньому вченні про *риторику* — *ора-*

¹ Кониський Г. Воскресеніє мертвих [1746] // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. — К., 1983. — С. 337.

² Драма про Олексія чоловіка Божого [1673] // Резанов В. Драма українська. Старовинний театр український. — Вип. 5: Драматизовані легенди апокрифічні. — К., 1928. — С. 125, 153, 156.

³ Там само. — С. 128, 136, 179.

⁴ Мудрость Предвѣчная [1703] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу. — К., 1925. — С. 306; Прокопович Ф. Владимир [1705] // Українська література XVIII ст. — С. 259.

⁵ Quinn E. A Dictionary Literary and Thematic Terms. — Second Ed. — N. Y., 2006.

⁶ Freytag's Technique of the Drama. An exposition of dramatic composition and art / By Dr. G. Freytag. An authorized translation from the six german edition. — 2nd ed. — Chicago, 1896. — P. 128.

⁷ Climax // Pickering K. Key Concepts in Drama and Performance. — L., 2005. — P. 10.

торське мистецтво (*Exordium* — вступ, *Narratio* — виклад, *Propositio* — головне положення, *Confutatio* — заперечення, *Confirmatio* — ствердження, *Conclusio* — висновок) і майже точно співпадають за складом і порядком з функціями частин музичної форми: *Exordium* — вступ, *Propositio* — виклад, *Narratio* — розвиток як перехід, *Confutatio* — контрастна частина (розробка, контрастна тема), *Confirmatio* — реприза, *Conclusio* — кода (доповнення)⁸. Адже «на теорію музичної форми XVI–XVIII ст. помітно вплинуло розуміння функцій частин на основі вчення про риторику <...>. З позицій музичної риторики (функцій частин, *Dispositio*) Маттезон аналізує саме музичну форму в арії Б. Марчелло (1739); у термінах музичної риторики вперше описана сонатна форма»⁹. Однак у XX столітті, коли впроваджується серійно-додекафонічний метод, уявлення про музичну форму істотно змінюються.

Зіставлення ораторського мистецтва і теорії драми, виявляє ще більшу залежність останньої від красномовства, засадами якого були *Inventio* (винахід) і *Decoratio* (оздоблення, прикрашання); у театрі XVI–XVIII століть вони відігравали вирішальну роль.

Для характеристики виконавської манери у театрі XVI і навіть середини XIX століття зазвичай уживається термін, який відповідає природі цього театру — *декламація* (від лат. *declamatio* — вправа у красномовстві); за доби класицизму вона була канонізована як урочисто-піднесена, наспівна, умовна манера сценічного мовлення, що відповідала нормам придворного смаку. У цьому ж значенні вживається термін «*рецитація*» і «*речитатив*» (лат. *recito*, італ. *recitativo*); згодом з'явилася мелодекламація, а у радянському театрі 1920-х навіть хорова (колективна) декламація. І початково звернена декламація була до слухачів, а не до глядачів, як у театрі другої половини XIX століття (але вже у 1860-х, — із подивом відзначає М. Черняєв, — «більшинство ездило не слушать, а смотреть оперу»¹⁰).

⁸ Холопов Ю. Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. — М., 1981. — Т. 5. — С. 892.

⁹ Там само. — С. 900.

¹⁰ Черняев Н. Очерки из истории оперы в Харькове // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: Сб. ст. — Харьков, 2010. — С. 375.

Таким чином, від початків до кінця XVIII століття у теорії драми в аспекті її архітектури чітко простежуються три основних напрями:

— у VI столітті до Р. Х. — доаристотелівський (теснійський), модульний, який, вірогідно, постав ще на ранньому, напівритуальному етапі розвитку трагедії і включав такі елементи «зовнішньої структури» як пролог, парод, епісодій, стасим, коммос, ексод, що були пов'язані, головним чином, з функцією хору; можливо навіть, що на початковому етапі епісодій був відсутній і потреба в ньому з'явилася лише з упровадженням другого актора Есхілом; повторюваність цих елементів в усіх без винятку давньогрецьких трагедіях, відомих нашому часові, дає підстави припустити, що ці елементи були пов'язані з давнішою культовою практикою і регламентувалися правилами агонів — драматичних змагань; цей напрям був орієнтований, головним чином, на театральну практику і пропонував сталий набір постановочних модулів, якими міг вільно оперувати драматург (автор вистави); ця традиція пропонувала авторові хорові номери (у т. ч. антифони), рухомі і статичні частини (парод — стасим), діалоги протагоніста, девтерагоніста, триагоніста і хору (епісодії), спільні плачі (коммоси);

— у 330-х рр. до Р. Х. — аристотелівський напрям, котрий, як показує історія, на практиці не дістав подальшого розвитку; елементи «доаристотелівської» трагедії (пролог, парод та ін.) тут не розшифровуються, вони лише перелічуються, що свідчить про втрату актуальності цих елементів у часи Аристотеля; натомість увага філософа зосереджується на «внутрішній», логічній структурі, в якій ключовою стає ідея *перелому* (*перипетії*), адже міркування Аристотеля про «дезис» і «лізис» — початок і кінець — мають надто загальний характер: врешті, все, що дано людині у досвіді, має початок і кінець, отже, нічого но-

вого Аристотель тут не повідомив; набагато важливішою є ідея перипетії, котра семантично пов'язана з важливими для античної культури у цілому поняттями *переходу*, *метаморфози*, *перетворення* тощо (дійшовши до своєї найвищої точки розвитку, а можливо, й логічного завершення, явище перетворюється на протилежність, рух повертає в інший бік, стан змінюється на протилежний);

— з *IV століття до Р. Х.* — *донатівський*, на який впродовж півтора тисячоліття із доповненнями і перетрактуваннями спиралися теоретики шкільної, а згодом і псевдокласичної драми (протазис, епітазис, катастрофа, а за доби Відродження — ще й катастазис); беручи до уваги запозичення Донатом термінології зі сфери тогочасної риторики (*протазис*) та її відмінність від поширеної у Римі системи термінів драми, можна припустити, що, як граматика, драма цікавила Доната передусім з точки зору саме *риторики*; разом з тим, вірогідно, що надто великий авторитет Аристотеля спровокував пізніших інтерпретаторів до *свідомої*, *чи підсвідомої підміни*, що загалом є доволі типовим явищем для історії культури — у даному разі ім'я популярного філософа було накинуто на систему Доната.

Термінологічні зміни у теорії драми в аспекті її архітектури демонструють, таким чином, *перехід зі сфери ритуальної* (доаристотелівська й аристотелівська концепція) до сфери *риторики і дидактики*; інакше кажучи, *вимоги до драми доаристотелівської й аристотелівської визначалися культом і громадським зібранням, до драми латинської — красномовством, ораторським мистецтвом*, отже, політичною агітацією і засіданнями сенату; про це ж свідчить і практика «вмонтовування» театральних видовищ у передвиборчі перегони; це підтверджується й відомими фактами з історії давньоримського театру — найголовніші елементи давньогрецького видовища (хор, маска) він відкинув, на що вказує і «взуття» акторів, адже різниця між грецькими котурнами і римськими соккі надто велика; запозичена шкільним театром, традиція ораторського мистецтва цілком органічно вписалася у систему *академічних диспутів* і сприяла *посиленню риторичного елементу* у світській драматургії XVI–XVIII століть — включаючи твори Шекспіра, Корнеля, Расіна, Мольєра...

У 1817–1819 рр. у Гейдельберзі, а у 1820–1821 рр. у Берліні Георгом-Вільгельмом-Фридріхом Гегелем було прочитано курс лекцій з естетики. 1838 року у Берліні було здійснено перше видання третього тому «Естетики», присвяченого «драматичній поезії». Невдовзі, 1847 року, у Санкт-Петербурзі було видруковано «Курс естетики» Гегеля у перекладі Василя Модестова.

Поява 1869-го року другого видання праці свідчить про популярність естетичних ідей Гегеля у Росії. Втім, не лише цей факт дає підстави говорити про популярність філософських ідей Гегеля. Як писатиме 1939 року Дмитро Чижевський, «Вплив Гегеля можна сміливо назвати кульмінаційним пунктом німецького впливу в Росії. Вплив Гегеля тягнеться без перерви з початку 30-х років XIX ст. аж до сучасності»¹; «“Німецький ідеалізм” було принесено в Росію у XIX в. і, здається, роквітнув спочатку на українському ґрунті. Україна жила все ще своєрідним духовним життям, що майже не переросло просвітництва XVIII ст.»². Проте, як писатиме Іван Франко, «Перекладаючи хід думок сього вірша на язык *модної тоді в Росії гегелівської філософії*, можна би сказати, що маємо тут у поетичній прикрасі *звісну Гегелеву триаду*: теза — первісний згідний і свобідний стан ляхів з козаками, антитеза — поворот до первісного стану згоди вже в ім'я вищої ідеї, в ім'я Христове»³. Крім того: «Пригадаймо, що німецька ідеалістична філософія Шеллінга та Гегеля перемінилася в многих росіян у доктрину деспотизму»⁴.

У цьому контексті, ясна річ, праця Гегеля потрапила на гарний ґрунт, тим більше, що на сторінках її були викладені думки,

¹ Чижевский Д. Гегель в России. — СПб., 2007. — С. 20.

² Там само. — С. 21.

³ Франко І. Шевченко — ляхам // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1982. — Т. 35. — С. 175.

⁴ Франко І. (На роковини Т. Г. Шевченка) // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1986. — Т. 43. — С. 388.

сприйняті у той час як революційні. Точність вимагає наведення цих уривків мовою оригіналу, адже в них з'являється нове розуміння драми: «Основание драмы есть *борьба* страстей, картина чувствований, глубоко трогающих душу, *действие, развитие идеи*»¹. «Драматическое действие не ограничивается простым осуществлением предприятия, мирно совершающегося своим путем; нет, оно существенно требует *столкновения обстоятельств, страстей и характеров, влекущего за собою действия и противодействия и требующего развязки. Значит, пред нашими глазами подвижная и преемственная картина сильной борьбы между живыми лицами, которые ищут противоположных целей, среди положений, наполненных препятствиями и опасностями; усилия этих лиц, проявление их характера, взаимное их влияние и их намерения, конечный результат этой борьбы, вот что после тревоги страстей и человеческих действий приводит наконец покой*»².

1938 року у Москві було видрукувано дванадцятий том творів Гегеля, з якого й розпочинався друк першої книги гегелівської «Естетики», в якій, зокрема, була сформульована позиція діамату й істмату: «Лишь решительная переработка эстетики Гегеля Марксом с позиций революционного пролетариата позволяет понять подлинные законы развития искусства»³. Можливо, тому й не поспішали з третім томом, який вперше у повному обсязі російською мовою був видрукуваний лише 1958 року. Саме цей переклад вперше стосовно драми подає гегелівське *колізія*: «Драматическое действие не ограничивается простым, беспрепятственным проведением определенной

¹ Курс эстетики, или Наука изящного: Сочинение В. Ф. Гегеля / Перевел Василий Модестов. — В 3 ч. — СПб., 1847. — Ч. 2.

² Курс эстетики, или Наука изящного. Сочинение Фр. Гегеля. — Изд. 2. — М., 1869. — Кн. 3: Поэзия лирическая, драматическая. — С. 75. Заради справедливості слід відзначити, що, здається, вперше міркування про цілісний конфлікт пролунали ще у 1660-х у П'єра Корнеля: «Єдність дії полягає для комедії у єдності інтриги і перешкод, з якими зустрічаються наміри головних дійових осіб, а для трагедії — у єдності небезпеки, незалежно від того, долає її герой чи гине у боротьбі з нею...» (*Корнель П. Из «Рассуждения о трех единствах — действия, времени и места» // Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. — Т. 1. — С. 633*). Однак подальшого розвитку ці ідеї не дістали.

³ От редакции // *Гегель*. Лекции по эстетике / Пер. Б. Г. Столлнера. — М., 1938. — Кн. 1. — С. XVIII.

цели, а безоговорочно коренится в обстоятельствах, страстях и характерах, входящих в *коллизию*; поэтому оно приводит к действиям и противодействиям, которые опять-таки со своей стороны вызывают необходимость примирительной борьбы и раздвоения»; «драматическое действие, по существу, основано на действовании, сталкиваемом в *коллизии*, и подлинное единство может иметь свое основание только в таком целостном движении, когда в соответствии с определенностью особенных обстоятельств, характеров и целей коллизия оказывается в конце концов соразмерной целям и характерам, в то же время снимая их противоречие друг другу»². І як приклад колізії: «Рыцарь должен выбрать между одной верностью и другой; более же всего он может быть верен сам себе, своей чести, своей выгоде. Прекраснейший пример подобной *коллизии* мы находим в «Сиде»»³.

Таким чином, терміни «зав'язка» і «розв'язка» наповнилися новим змістом (не просто початок і кінець дії, а «зав'язка» і «розв'язка» *конфлікту*) і у *теорію драми просочилася діалектика*, що співпадає у часі зі становленням нового типу театру — драматичного (найпоследовніше це положення викладено у праці В. Волькенштейна, який писав: «Зав'язка драми — початок основного конфлікту, боротьба персонажів, що народжується внаслідок суперечності інтересів — первісна подія, котра порушує вихідну ситуацію»⁴). Причому це нове

¹ Гегель. Лекции по эстетике / Пер. П. С. Попова. — М., 1958. — Кн. 3. — С. 330. Сам термін *драматична колізія* в російських джерелах фіксується наприкінці 1830-х у В. Г. Белінського. Ще раніше німецький термін *kollision* уживає Г. Е. Лессінг у «Гамбургській драматургії», однак у російському перекладі І. Рассадіна (1883), використаному при підготовці праці видавництвом «Academia» (1936), у статтях XXVIII і XXIX замість очікуваного *колізія* вживається *столкновение*. Так само термін *колізія* уживається на сторінках оригінального тексту «Лаокоона» Лессінга. Однак розгорнуте тлумачення колізії у контексті своєї філософської системи вперше подав саме Гегель.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 546.

³ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1969. — Т. 2. — С. 283.

⁴ Волькенштейн В. Драматургия. — Изд. 5, доп. — М., 1969. — С. 19–20.

В українських театральних джерелах поняття *колізія* вперше фіксується 1863 року (О. М. [Олекса Марковецький]. Руський театр [рецензія на мелодраму «Материнське благословення» — Нива. — 1865. — Ч. 9 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філол. наук, проф. М. Нечитайюка. — Львів, 2002. — Т. 2. — С. 322, 323; Росправа о искусстве драматичном, читана Климентом Меруновичем в об-

наповнення настільки вплинуло на мистецтвознавчу свідомість, що навіть надзвичайно ретельний і обережний коментатор історичних концепцій драми Олександр Анікст, навівши цитату з Аристотеля, пише: «У розв'язку, за Аристотелем, входить весь подальший хід подій, що витікає з первісного конфлікту»¹. Однак поняття конфлікту в Аристотеля відсутнє, це «Поетика», сприйнята крізь призму гегелівської естетики. Прикметно, що саме в цей період поняття конфлікту приходять і в музичну теорію: один з найвпливовіших теоретиків музики ХІХ століття Гуго Ріман спеціально вирізняє «три головних пункти тональної каденції», супроводжуючи їх такими характеристиками: 1. Тоніка (початок). 2. Субдомінанта (конфлікт). 3. Домінанта (разв'язання конфлікту). 4. Тоніка (закріплення, завершення)².

щем собранью соединенья литературного «Галицко-русской Матицы» во Львове дня 7 (19). Юлія 1864 // Науковий збірник, издаваемый Литературным обществом Галицко-русской Матицы. — Вып. I. — Львов, 1865. — С. 13).

Цей термін використовують також Михайло Старицький («драматические коллизии» — *Старицький М.* Лист до редакції газети «Заря». — 05.05.1884 // *Старицький М.* Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т.6 — С. 461), Іван Карпенко-Карий (*Карпенко-Карий І.* — Лист до Ф. Д. Краснюка. — 28.11.1894 // *Карпенко-Карий І.* (Тобілевич І.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3. — С. 309), Іван Франко (*Франко І.* Наш театр. — Народ. — 1892. — № 9-10, 15-18 // *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 28. — С. 280; «Іноді у Карпенка-Карого чути бідність драматичної колізії» (*Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі. — Літературно-науковий вісник. — 1904. — Т. 25. — Кн. 2 // *Франко І.* Збір. творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 35. — С. 95).

На початку ХХ століття цей термін активно використовує Микола Вороний (*Вороний М.* Театр і драма. — К., 1913 // *Вороний М.* Театр і драма. — К., 1989. — С. 118, 169, 189; *Вороний М.* Український театр у Києві (Враження та уваги). — «Дзвін». — 1914. — № 3, 4, 6 // *Вороний М.* Твори. — К., 1989. — С. 278; *Вороний М.* Режисер. Театральний підручник. — Львів, 1925 // Там само. — С. 560).

У 1920-1930-х роках цей термін зустрічається лише зрідка (*Лесь Курбас.* Питання аналізу п'єси як театральної проблеми. Індукція і дедукція. Лекція 27.02.1926 // *Курбас Л.* «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 94; *Верхацький М.* Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. — Харків, 1932. — С. 62; *Мамонтов Я.* Питання драматургії на І з'їзді радянських письменників / *Мамонтов Я.* Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 75).

¹ Анікст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М., 1967. — С. 67.

² *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2006. — С. 319.

Гегелівська концепція драми стала найбільшим *винаходом* у драматургії й театрі XIX століття, про що писали різні дослідники: С. Владимиров вважав, що «уявлення про природу драми лише в естетиці Гегеля піднімається до поняття про *драматичний конфлікт*»¹ і тому, — писав О. Анікст, — «Гегеля як теоретика драми можна зіставити з Аристотелем»². У душі ж гегельянства, справедливо зауважує Б. Костелянець, розвивалися ідеї В. Белінського, який заклав «основу науки про драму в Росії»³; однак він же звертав увагу і на те, що «філософська думка першої половини цього [XX] століття, полемічно спрямована проти Гегеля, відкрила для теорії драми якісь нові перспективи, що певною мірою вело до поглиблення уявлень про суть драматургії і *складових* драматичної активності, що її виявляють герої»⁴. Такої ж думки стосовно *post-гегелівської теорії драми* дотримувався і В. Халізов, який писав: «І зовсім інша картина спостерігається у творчості Чехова. Тут ми бачимо не просто чергове *відхилення від аристотелівсько-гегелівського канону*, а послідовне його несприйняття — послідовну розробку принципів організації сюжету, протилежного *єдності дії*»⁵. Проте «уявлення про драматичну дію, що йдуть від Гегеля, і досі поширені у наш час. Так, у книзі В. Волькенштейна “Драматургія”, котра була написана у двадцяті роки і досі перевидається, дія драми розглядається як боротьба *різнонаправлених людських стремлінь*. Тут говориться також про необхідність у драмі *безперервної боротьби*, що породжена *суперечностями інтересів* персонажів <...> Подібні уявлення лягли в основу нещодавно видрукуваної книги В. Сахновського-Панкєєва...», проте «ланцюг дій драматичних героїв далеко не в усіх випадках знаменує боротьбу між ними. Змістовні основи дії набагато різноманітніші, ніж уявлялося Гегелеві та його послідовникам»⁶. Ясна річ, критика Халізова спрямована не на викриття помил-

¹ Владимиров С. Действие в драме. — 2-е изд., доп. — СПб., 2007. — С. 67.

² Аникст А. История учений о драме: Теория драмы от Гегеля до Маркса. — М., 1983. — С. 29.

³ Костелянец Б. Действие в драме: Лекции по теории драмы. — М., 2007. — С. 215.

⁴ Там само. — С. 28.

⁵ Халізов В. Драма как явление искусства. — М., 1978. — С. 92.

⁶ Там само. — С. 99–100.

ковості аристотелівсько-гегелівської методології, а лише на визначення її історичних меж: це не відкриття якогось загальногно, універсального закону, а винахід, інструмент який залишається актуальним для сучасної Гегелеві драматургії, а також для драми, котра й досі спирається на форми діалектичного театру кінця XVIII — початку XIX століть.

На думку Крістофера Бальме, форма театру, що дістала назву драматичного, охоплюючи сьогодні поряд із традиційними жанрами драматургії театр кабаре, водевіль, ревію, дитячий і молодіжний театр, експериментальні театральні форми, театр імпровізації та ін., народилася лише наприкінці XIX століття¹.

Цю надто радикальну точку зору авторитетного дослідника, який вважає драматичний театр ще надзвичайно молодим, варто сприймати у сенсі «остаточно народився». Адже XIX століття, а надто його кінець — це час розквіту й маніфестації вистиглих форм драматичного театру, зародження яких відбувалося набагато раніше — ще наприкінці XVIII століття, коли постав жанр міщанської драми, а згодом і нова система естетичних вимог, сформульована в «Естетиці» Гегеля.

Діалектика театру — таку назву В. Блок три десятиліття тому дав книзі, котра віддзеркалювала діалектичні основи радянського театру². *Матеріалістичний театр* — під таким гаслом Патріс Паві, посилаючись на Вс. Мейєрхольда і Б. Брехта, пише про поставу, «скомпоновану за методом діалектичного матеріалізму»³.

Так, це був театр доби панування доктрин соціалістичного реалізму, «правдивого, історично конкретного відображення дійсності у її революційному розвитку з метою ідейної переробки і виховання трудящих у дусі соціалізму», однак насправді метод соціалістичного реалізму був упроваджений лише у вербальній сфері (у виголошуваних персонажами гаслах), у невербальній — у зонах мовчання й підтексту — театр розвивався, головним чином, у річищі театру реалістичного й агітаційного.

У методологічних засадах і гаслах це був справді театр матеріалістичний і діалектичний; у творчому результаті — залежно

¹ Бальме К. Вступ до театрознавства. — Львів, 2008. — С. 24–26.

² Блок В. Діалектика театра. — М., 1983.

³ Паві П. Словник театру / Наук. ред. О. Клековкін. — Львів, 2006. — С. 50.

від оволодіння методами, які у системі «наукових» понять слід було б назвати «стихійними» або «ситуативними» діалектикою і матеріалізмом, зумовленими громадською свідомістю («Все це, що ми робили досі, воно виходить цілком з сучасної марксистської системи»¹).

Проте філософи розмовляли з філософами, а практики театру — з глядачем: на сцені ХІХ століття панували *амплуа і романтична школа виконання, котра базувалася на пристрастях, а не конфліктах*; навіть у 1920-х роках поважний вчитель українського акторства проф. В. Сладкопєвцев пропонував «Словник почувань», в якому навів опис способів відтворення на сцені основних емоційних станів². Однак Сладкопєвцев не був піонером у справі створення лексиконів почувань, жестів тощо. Такого самого спрямування праці друкувалися у Російській імперії і раніше. Приміром, в упорядкованій В. Лачіновим праці «Искусство мимики», котра стала першим томом «Энциклопедии сценического самообразования», також наводиться словник жестів³. Подібні ж прийоми акторської техніки наводяться навіть у виданнях тридцятих років⁴.

¹ *Лесь Курбас*. Система і метод. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 22.03.1925 / Передм. і публ. О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 4. — С. 12.

² Приміром: «Зненависть — це прихований гнів, гнів, що його людина притала в своєму серці <...>. Зненависть часом набуває нестемно такого-ж вигляду, як і гнів; іноді-ж набирається таких прикмет, що сильне ріжнять її з прикметами гніву; тепер мова мовитиметься як раз про ці одмітні прикмети ненависті, властиві тільки їй. Брови спущені й стягуються до перенісся; через те повстають глибокі брижі або зморшки, що йдуть сторч, згори до низу. (Мефістофелеві риси). Повіки часом тільки на половину спущено, часом — зовсім, так що очі сливе заплющено, ніби для того, щоб спекатися образу людини, що її ненавидять. Очі іноді двіляться скося і крадькома визирає з них невимовна злоба...» (Проф. В. Сладкопєвцев. Вступ до мімодрами. — К., 1920. — С. 51).

³ «Страх, испуг, ужас <...> Все нижние мускулы лица опадают, так что на шее образуются складки; глаза вытаращиваются, торс подается вперед или откидывается назад, а руки охватывают голову; или, при полной беспомощности, опускаются вниз, колени подгибаются. Иногда ладонь протягивается вперед, как бы заслоняя опасность, а лицо отвертывается в сторону» (Энциклопедия сценического самообразования. Т. 1. Искусство мимики / Сост. В. П. Лачинов. — Изд. журнала «Театр и искусство» [СПб.], 1909. — С. 218).

⁴ «Гнев. <...> Формула гнева <...> такова: брови сближаются, внутренние их концы опускаются, наружные поднимаются, глаз раскрыт и блестит, нос или раздувается или суживается, рот сперва сжат, затем открыт» (Писаренко Ю. Хрестоматия актера. Сб. Мимика. Грим. Прическа. Движение и речь. Искусство актера. — М., 1930. — С. 43).

Здається, першим і єдиним послідовним *діалектиком на театрі* став Бертольт Брехт, який присвятив діалектиці низку праць і для її втілення був змушений відмовитися від форми *драматичного театру*. Втім, лише частина його п'єс відповідає його ж теорії *епічного театру*, адже саме Брехтові належить і спостереження про *філософські конструкції* драматургів: «Коли німецькі драматурги, — так було і з Геббелем, а ще раніше з Шіллером, — починали мислити, вони створювали *драматургічні конструкції*. А Шекспірові мислити було ні до чого. І конструювати йому теж ні до чого. У нього конструює глядач. Шекспір не випрямляє людську долю у другій дії, щоб забезпечити собі можливість п'ятої. Всі події розвиваються у нього органічним шляхом. У відсутності зв'язку між його діями ми впізнаємо відсутність зв'язків у людській долі. <...> Немає більшої дурниці, ніж ставити Шекспіра так, щоб він був зрозумілий. Він від природи незрозумілий, він — *абсолютна субстанція*»¹.

Відлік нової *абсолютної субстанції* у драмі можна було би вести саме від цього нового заповіту, — якби кожен, хто говорив про нового Мойсея, мав на увазі одного й того самого героя.

Новий заповіт драмі дав інший автор, який у лагідному вступі до своєї праці писав, «что техника драмы не представляет собой ничего постоянного, неизменного, об этом вряд ли нужно упоминать», однак у цьому ж абзаці переходив у наступ: «можно считать несомненным, что некоторые законы драматического творчества сохраняют навсегда свою силу <...> Мы вправе сказать, без всякого самовозвеличения, что условия высших художественных воздействий в драме и употребление технических приемов яснее для нас в настоящее время, чем они были для Лессинга, Шиллера и Гете»².

Наївна зверхність останнього твердження могла б викликати поблажливе замилювання, коли б не виявляла одну з найголовніших рис забобонної свідомості — бачити лише те, що вона хоче і може бачити; отже, насправді — нічого не бачити, не бути здатним до сприйняття уявлень іншого часу, країни й автора.

¹ Брехт Б. Вступительное слово к «Макбету» // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 261.

² Фрейтаг Г. Техника драмы. Введение. Перевод с 6-го исправленного издания (Лейпциг, 1890) // Артист. — М., 1891. — № 15. — С. 58. Починаючи з цього номера, впродовж 1891–1894 рр., у журналі друкувалися уривки з праці Г. Фрайтага.

Найпершу спробу *застосувати нові архітектурні ідеї до технології* драми здійснив Густав Фрайтаг (1816–1895), який написав працю «Техніка драми», котра неодноразово перевидавалася впродовж ХІХ століття. Для теорії драми Фрайтаг зробив надто багато, щоб можна було згадати про нього лише побіжно, та й інформація про нього надто розкидана у малодоступних джерелах; отож, він заслуговує на те, щоб, бодай у межах конспекту, придивитися до нього прискіпливіше і віддати належне.

Закоханий, з одного боку, у державний порядок, а з іншого, таємно, — в академіка Ежена Скріба та його «гарно скроену п'єсу», він розвинув поширене у драматичному театрі поняття *мотивації* (котре вживали творець *Rationaldramen* Лессінг, Гегель), маючи на меті створення такого собі креативного верстата для безпомилкового тиражування на сцені драматичної форми, а відтак і унормував деякі принципи драми у вигляді алгоритму, котрий згодом дістав назву «піраміди Фрайтага»¹.

У передмові до другого авторизованого американського перекладу праці «Техніка драми», видрукуваного після смерті автора, про Фрайтага сказано: отримавши університетську освіту, цей «вчений, поет, романіст, критик, драматург, редактор, солдат, публіцист», став працювати у драматургії й журналістиці (керував літературно-політичною газетою «Die Grenzboten» у Ляйпцігу) і продемонстрував схильність до діалектики, лаконічну манеру письма, ясність мислення і чистоту стилю. 1854 року створив найвідомішу свою п'єсу «Журналісти», котра на час написання передмови все ще залишалася однією з най-

¹ Якщо не брати до уваги Лоуренса Стерна, який першим став креслити схеми розвитку дії у своєму романі, здається, саме Фрайтаг поклав початок моді на графіки і діаграми у драмі. Після нього кресленики створювали А. Чехов і М. Чехов, І. Клейнер і Л. Виготський, К. Станіславський і ще багато інших... Можливо, саме у впровадженні геометричних фігур і полягала історична місія Фрайтага?

популярніших драм на німецькій сцені, зображуючи політичні махінації упродовж виборчої кампанії. Перший великий роман Фрайтага, в якому оспівано підприємливість молодого німецького буржуа на тлі «нікчемних» євреїв, був перекладений англійською мовою як «Дебет і кредит» (1859) і «став класикою». 1862-го року Фрайтаг розпочав серію історичних оповідань «Картини німецького минулого», зобразивши у них «виставку благородства німецького характера» й оспівавши «славу німецького народу». Нарешті 1863 року написав «Техніку драми». Згодом Фрайтаг став редагувати нове видання — «Im Neuen Reich» («У Новому Райху»), а 1879 року, у віці шістдесяти трьох років, відійшов від громадського і політичного життя¹.

Набагато стриманіше і з іншими акцентами, писала про Фрайтага радянська «Коротка літературна енциклопедія»: син лікаря (в інших виданнях — бургомистра, хоча насправді — лікаря, котрий став бургомистром), у 1835–1838 роках він вивчав германістику в університетах Бреславля (сьогоднішній Вроцлав) і Берліна, симпатизував «Молодій Німеччині», націонал-лібералізму, дістав критичний відгук з боку Л. Толстого за філістерство і націоналістичну тенденційність (натомість мав поблажливий відгук від І. Франка, який, пишучи про «великих сучасних поетів», ставив його в один ряд з Діккенсом, Золя, Міцкевичем, Тургенєвим і Толстим²), у 1872–1878 рр. написав серію з шести романів «Предки» («Die Ahnen»), у якій, простежив історію Німеччини від 337-го до 1870-го року і провів містичну думку про войовничу спадкоємність представників одного німецького роду³. Невипадково ж у 1896–1898 рр., в Ляйпцігу було видрукувано Зібрання його творів у двадцяти двох томах посмертно.

«Політичне обличчя» Фрайтага «Театральна енциклопедія» характеризує мінливістю поглядів і «переходом на бік реакції». Згодом він стає «апологетом буржуазного порядку». Що ж до «Техніки драми», вона, на думку авторів енциклопедії, «розробляє реалістичну теорію буржуазної драми» (простіше

¹ Freytag's Technique of the Drama... — P. VII–IX.

² Франко І. Из поезій Павла Думки // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 28. — С. 90.

³ Девицкий И. Фрайтаг // Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. — М., 1975. — Т. 8. — С. 144.

кажучи, «*гарну теорію поганої драми*»). Із цією думкою важко не погодитися: незважаючи навіть на те, що словосполучення на кшталт «буржуазного мистецтва» нам давно набридли, західні митці й досі ведуть боротьбу із буржуазним (себто міщанським) театром. У критиці марксистського спрямування спадщина Фрайтага розглядалася переважно крізь призму буржуазності й антибуржуазності: «від допоміг їй [буржуазії] скинути з себе ідеалістичну шкіру й убраться в маммоністичну» (Франц Мерінг)¹. Відтак твори його не пропагувалися, хоча сама техніка драми, суголосна матеріалістичним ідеям, не заперечувалася і, в цілому, сприймалася співчутливо.

Тим часом у самій Німеччині та в інших країнах Європи твори Фрайтага постійно перевидувалися, йому була присвячена низка фундаментальних досліджень, видрукувана бібліографія праць про нього, ім'я Фрайтага носять вулиці у декількох містах. 1863 року, коли Фрайтаг здійснив спробу кардинальної гармонізації різних технологій драми, від Аристотеля аж до Скріба, у Європі все ще легітимною залишалася поетика шкільної драми: принаймні у німецьких і французьких театральних словниках початку XIX століття як актуальні фіксуються терміни протазис, епітазис, катастазис та ін. Отже, спроба Фрайтага, яка називалася «Техніка драма», була революційною. Це засвідчив і Отто Брам — той самий, який був одним з фундаторів німецької режисури і ставив питання про те, «як звати цього Мойсея». На сторінках першого тому своїх критичних праць він одинадцять разів згадує Фрайтага², а у другому — навіть присвячує йому окреме дослідження³.

У Російській імперії праця Фрайтага була сприйнята беззастережно. Так, уже 1863 року, одразу ж після виходу першого німецького видання, журнал «Отечественные записки» у розділі «Литературная летопись» анонсував (рекламував) «Техніку драми» абзацем, який — заради розуміння, в який контекст потрапила книжка, — варто навести повністю: «Эта книга имеет практическую цель: представить молодым драматургам главнейшие технические правила искусства и объяснить их при-

¹ Театральная энциклопедия: В 5 т. — М., 1967. — Т. 5. — С. 544.

² *Brahm O. Kritische Schriften.* — В., 1915. — Bd 1.

³ *Brahm O. Gustav Freytag // Brahm O. Kritische Schriften.* — В., 1915. — Bd 2. — С. 52–59.

мерами. Каждый любитель драматической поэзии извлечет многое из книги Фрейтага. Труд его представляет плоды основательного изучения, большой опытности и зрелой мысли. Ясность и простота развития, точность определений составляют ее достоинства, которыми нельзя довольно нахвалиться. Сочинитель обладает пониманием индивидуальных особенностей каждого поэта (сравн. Отдел характеристик Шекспира, Гете, Шиллера) и главного различия между древней и новой драмой. Вообще, многие замечания его о древней трагедии вполне достойны внимания»¹. 1870-го року на сторінках праці «Старовинний театр у Європі» публікацію Фрайтагом драми «Авраам» Гросвіги у дисертації 1839 року згадав Олексій Веселовський². Про сприйняття праці Фрайтага свідчить і використання його термінів у «Проекті постановки...» О. К. Толстого: «Борьба происходит не между главным героем и его оппонентами (*Spiel und Gegenspiel*)...»³ і «основная идея»⁴.

Журнал «Артист», на сторінках якого впродовж 1891–1894 років друкувалася «Техніка драми», так характеризував творчість Фрайтага: «писатель с великим усердием передумывал и обсуждал различные происшествия немецкой истории, приведшие, наконец, к учреждению империи под главенством прусского монарха. Фрейтаг усиленно искал в прошлом параллелей для современных событий и в результате этих поисков явился ряд романов: они воскрешали историю, отражали только что пережитую эпоху в иллюстрациях, почерпнутых из архивов, но по существу оставались чуждыми современным жгучим интересам <...> Публика видела историка, одаренного художественным иллюстраторским талантом, но не видела поэта <...> Такая деятельность одного из немногих безусловно даровитых писателей была горьким разочарованием для немецкой публики»⁵.

¹ Литературная летопись // Отечественные записки. — 1863. — Т. CL. — С. 59.

² Веселовский А. Старинный театр в Европе: Исторические очерки. — М., 1870. — С. 16.

³ Толстой А. Проект постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иоаннович» // Вестник Европы. — 1868. — № 12. — С. 508.

⁴ Там само. — С. 507.

⁵ И. И. Объединенная Германия на попроще художественного творчества // Артист. — М., 1895. — № 45. — С. 71.

Найцікавіший з видрукваних у Росії документів віддзеркалює системність поглядів Фрайтага на мистецтво і, більше, ніж інші, вартий бути наведеним розлогою цитатою. 1870-го року автор публікації «Корреспонденция из Берлина — Парламентские прения о смертной казни» у журналі «Вестник Европы» писав: «Хотя я, может быть, и слишком утомляю ваших читателей законодательными предметами, но должен еще поговорить о прениях союзного сейма относительно защиты прав авторов, которая по союзному уложению принадлежит к предметам союзной власти». Далі автор подає інформацію «относительно литературной и вообще умственной собственности», стосовно якої у парламенті з ініціативи п. Брауна розгорнулися дебати як у сенсі «законності авторської власності як принципу», так і стосовно термінів дії авторського права на літературні твори («таково в самом деле убеждение крайней фракции экономистов, увлекающихся свободой торговли: перепечатку они считают правом свободной торговли» і т. ін.). Однак «тотчас после речи Брауна появилось заявление наиболее уважаемых немецких писателей, в том числе: Густава Фрайтага, Берт[ольда] Ауэрбаха, Теод[ора] Моммзена (историка), Юлиана Шмидта, которые, восстав против речи Брауна, отдает проекту закона, внесенному на сейм, полную справедливость как в отношении продолжительности срока литературной собственности, так и в отношении ограничения ее таким сроком. Через несколько дней явилось подобное же заявление Карла Гуцкова. Борьба продолжалась с особенным оживлением в газетах, и защитники [авторского права, отчислений и пр.] одержали полнейшую победу»¹.

Злі язики, прочитавши цей уривок, пригадають анекдот і вигукнуть: «Так, вот ты какой, дедушка Ленин?!» Але втримаємося від блюзнірства і продовжимо розповідь про славного будівничого пірамід п. Густава Фрайтага — з повагою, на яку він заслуговує. Тим більше, що під завісу автор цитованого звіту подарував читачеві репліку, котра, здається, дуже гарно підбила підсумки дискусії і варта того, щоб її узяти на озброєння: «В области беллетристики господствует за-

¹ К. Корреспонденция из Берлина: Парламентские прения о смертной казни // Вестник Европы. — 1870. — Кн. 4. — С. 873–875.

тишьє, но есть слухи о готовящихся трудах замечательных писателей и поэтов...»¹ Це дає право припустити, що між голосінням про авторські права, пірамідами і «затишком» існує ще невідома науці кореляція.

Лише за сорок років після першої публікації «Техніка драми» була перевидана шість разів у Німеччині, тричі в Америці і т. ін. Згодом вона досягла такої популярності, що стала «біблією» американського театру й кіно, була підтримана багатьма західними (Ю. Баб, М. Карр'єр, Р. Гессен) і радянськими (В. Волькенштейн², Я. Мамонтов³) дослідниками; на думку Дж. Г. Лоусона, вплив Фрайтага на розвиток техніки драми був надзвичайно потужним, — з точки зору заподіяної ним шкоди⁴; цієї ж точки зору дотримувався і В. Г. Сахновський-Панкеев, який вважав технологію Фрайтага «схоластичною»⁵. Однак на практиці Фрайтагівська технологія пустила міцне коріння і навіть створила певні передумови для *методу дійового аналізу*.

Архітектурні ідеї Фрайтага дістали поширення і в Україні («тепер будується п'єса переважно на чотири, п'ять актів: в першій — зав'язка, в другій — підвищення дії, в третій — найбільший розвій дії, в четвертій — ослаблення дії і в п'ятій — розв'язка (або катастрофа)»⁶, хоча самі терміни «зав'язка», «розв'язка», «катастрофа» в українському театрі фіксуються раніше — у 1860-х⁷; у Протоколах станції фіксації і систематизації досвіду «Березоля» від 15 грудня 1924 р. основні елементи вистави визначалися таким чином: «Композиція спектаклю <...> Установлення ментів: *наростання, ослаблення, катастрофа*,

¹ Там само. — С. 877.

² Волькенштейн В. Драматургия. — М., 1937; Волькенштейн В. Драматургия. — М., 1973.

³ Мамонтов Я. Драматичне письменство (Основи та технічні прийоми) // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.

⁴ Лоусон Дж. Г. Теория и практика написания пьесы и киносценария. — М., 1960. — С. 352.

⁵ Сахновский-Панкеев В. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. — Л., 1969. — С. 72–73.

⁶ Вороний М. Театр і драма (1913) // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989. — С. 126.

⁷ Див.: Клековкін О. Theatrica: Українські старожитності (XVI — початок XX ст): Матеріали до словника. — К., 2011.

розв'язка, акти, ударні місця, поділ на дії, на сцени, виходи і т. ін.; весь спектакль як режисерська п'єса з усіма в ній примітками й означеннями»¹; у протоколі станції від 8 березня 1925 року перелічена навчальна література: «Техніка драми» Г. Фрайтага, та «Біля витоків драматургії» [Исидора] Клейнера; у протоколі від 18 травня 1925 року ухвалено: «т. Усенкові доручається переписати і перекласти книжку Фрайтага “Техніка драми”»². Згодом розділ з праці Фрайтага був навіть видрукуваний на сторінках журналу «Театр», який мав у цей час нормативний характер. У передмові редакції до цієї публікації було сказано: «Фрайтаг дає нам схему побудови п'єси, прийняту всіма теоретиками драми; він знайомить читача з методом побудови дії великими майстрами театру»³.

Оголосивши Софокла і Шекспіра своїми кумирами (насправді він був орієнтований на техніку «гарно скроєної п'єси» Скріба) і постійно апелюючи до Аристотеля, Фрайтаг мав амбітний намір — створити, спираючись на техніку драми попередніх поколінь, алгоритм безпомилкової драми, а відтак і внормував деякі принципи у вигляді знаменитої «піраміди». У Вступі до своєї праці він висуває положення, що «техніка драми не є абсолютною», однак поряд із цим пише про універсальний характер законів драми («деякі закони драматичної творчості зберігають свою силу назавжди...»), адже «система різноманітних приписів, надійно вкорінена у народній традиції обмежень у виборі сюжетів і побудові п'єси, у різні часи були найкращою опорою для творчих устремлінь». Відтак формулювався і головний висновок Фрайтага: «ми страждаємо не від суворих обмежень, а навпаки, від повної відсутності дисципліни і форми»⁴.

Далі він пише: «Приблизно за дві тисячі років після “Едіпа в Колоні” Софокла Шекспір, наступний могутній геній, дав безсмертний зразок драматичного мистецтва, створивши трагедію

¹ *Лесь Курбас*. Система і метод... — 1998. — № 1. — С. 29.

² Там само. — С. 22; тут внесено правку — у назві книжки І. Клейнера, що була видрукувана у Ленінграді 1924 р.

³ Протокол № 35 Засідання Режштабу від 28.08.1925 // *Лесь Курбас Л.* Філософія театру. — К., 2001. — С. 476.

⁴ *Фрайтаг Г.* Будова драми. Переклад Н. Кучма за ред. А. Гозенпуда // *Театр*. — 1938. — № 1. — С. 19.

⁵ *Freytag's Technique of the Drama*... — P. 7.

“Ромео і Джульєтта”. Він створив драму германської раси («He created the drama of the Germanic races»). Його обробка трагічного і побудова дії, його манера розвивати характер, передавати рухи душі й підводити їх до кульмінації встановили технічні закони, яких ми й досі дотримуємося»¹.

Про які ж закони писав Фрайтаг? І чи не йому адресував Бернард Шоу дошкульну репліку про те, що драматичні твори пишуться за «залізними законами», яких, однак, ніхто не знає?

У «Техніці драми» Фрайтаг подає такі розділи: «Що таке драматичне?», «Єдність», «Вірогідність»..., «Конструкція драми» («*The construction of the Drama*»); до цього розділу, зокрема, входять підрозділи: «Гра і Протигра» (англ. *Play and Counter-Play*, нім. *Spiel und Gegenspiel*; згодом це поняття перетвориться у Станіславського на «наскрізну» і «контрнаскрізну» дію), «П'ять частин і типи кризи», «Германська драма» (таку назву в американському виданні має розділ, до якого входять параграфи «Сцена Шекспіра та її вплив на структуру його п'єс», «Побудова “Гамлета”»²); у німецькому виданні цей розділ має назву «*Drama der Germanen*» — з підрозділами «*Bühne des Shakespeare*» тощо³), «Побудова подвійної драми» та ін. Найголовніші терміни, на фундаменті яких зводить свою будівлю Фрайтаг, — *ідея і мотив*, що, з точки зору функціональної, — майже одне й те саме: *ідея* — чому, навіщо створена драма; *мотивація* — чому здійснює вчинок персонаж (за Фрайтагом, це «обґрунтування подій у драмі»).

Положення про *ідею драматичного твору*, з якого Фрайтаг розпочинає свою працю, ілюструється прикладами з Шіллера («Підступність і кохання») й Шекспіра («Ромео і Джульєтта») і при цьому пропонуються несподівані висновки. Так, переповівши події, покладені в основу шекспірівської трагедії, він стверджує, що в його переказі послідовність інцидентів не має

¹ Там само. У сучасному виданні цей текст подано так: «Er schuf das Drama der Germanen» (*Freytag G. Die Technik des dramas.* — В., 2003. — S. 13). — мається на увазі драму Священної Римської Імперії Германської Нації — *Sacrum Imperium Romanum Nationis Germanicae* або *Sacrum Imperium Romanum Nationis Teutonicae*. Імперія була розпущена 1806 року, отже, Фрайтаг маніпулював бажаним, у сенсі відновлення «історичних прав», архаїзмом і його історична концепція може бути охарактеризована як назадницька.

² *Freytag's Technique of the Drama...* — S. 181–192.

³ *Freytag G. Technik des dramas...* — S. 157.

жодного зв'язку; шанс, каприз долі, несподіване поєднання невдалих сил, викликає рух подій і катастрофу, що несприятливо для драми. Розмірковучи про «ідею», Фрайтаг наводить приклади її визначення — у «Марії Стюарт» і «Підступності й коханні» Шіллера, в «Отелло» Шекспіра це — ревності.

Для пояснення «вірогідності й причини» Фрайтагові прислуговується поняття, яким він оперує впродовж усієї праці: *мотив і мотивація* (нім. *Motive, Motivieren*, англ. *motive, motivireri*). Тобто життєві події під впливом визначеної автором ідеї трансформуються в авторській уяві і реалізуються у п'єсі передусім у системі мотивів поведінки персонажів.

Розглядаючи услід за Гегелем *драматичне як категорію*, Фрайтаг пише: «Драматичны те сильныя душевныя движенія, которые могут окрепнуть до степени воли и поступка, и те душевныя движенія, которые вызываються каким-либо душевным поступком — следовательно, внутренниє процессы, чрез которые проходит человек, начиная от вспышки ощущенія и кончая страстным хотением, равно как и впечатленія, производимыє на душу собственными и чужими поступками — следовательно, излияніє силы воли из глубины души во внешній мир и проникновеніє определяющих влияній из внешнего мира вглубь души — следовательно, *возникнове- ние* какого-либо поступка и его *воздействіє* на душу. *Не дра- матично* — действіє само по себе и страстное движеніє само по себе. Не изображеніє страсти, как таковой, а изображеніє страсти, ведущей к поступку, есть задача драматического искусства; не изображеніє события, как такового, а изображеніє его воздействія на человеческую душу — есть задача дра- матического искусства»¹.

Головним матеріалом, на якому Фрайтаг демонстрував мотиваційний метод, були вже канонізовані твори Софокла, Шекспіра, Шіллера, котрі й справді були зручною ілюстраці- єю для пропонованого методу. Щоправда, окремі твори Со- фокла, Шекспіра і Гете не витримували критики Фрайтага: поведінка персонажів була невмотивована, композиція ряс- ніла «зайвими» сценами, одне слово, автори непослідовно втілювали ідею.

¹ Фрейтаг Г. Техника драмы // Артист. — 1891. — № 15. — С. 63.

Сама «піраміда» мала у Фрайтага такий вигляд:

— *вступ* (нім., англ. — *exposition*, рос. — *вступление, акт вступления*), інколи у формі прологу;

— *момент збудження* (нім. *Steigende Handlung mit erregendem Moment*, англ. *beginning incentive moment, causes downplayed, effects stressed*; рос. *возбуждающий момент*) — посилення за допомогою «моментів збудження» (зав'язка);

— *кульмінація і перипетія*, найвищий пункт (нім. *Höhepunkt und Peripetie*, англ. *climax, reversal, peripeteia* — посилення, ускладнення, сходження і перипетія; рос. *повышение в нескольких ступенях, акт повышения и кульминационный пункт*);

— *спад дії, що переривається завдяки ретардації* (нім. *Fallende Handlung mit Retardierendem Moment*, англ. *denouement, falling action*);

— *катастрофа* (нім. *Katastrophe*, англ. *end resolution*)¹.

В аналізі деяких творів Фрайтага застосовує також терміни «*трагічний момент*» («Гамлет закальовує Полонія») і «*поворот*» («Вступительная промежуточная сцена. Фортинбрас и Гамлет в пути»)².

Істотне «уточнення» вносить Фрайтаг і до аристотелівського поняття «*перипетії*»: «Перипетією називається у греків трагічний момент, який штовхає волю героя і тим самим дію у напрямі, відмінному від первісного, внаслідок якоїсь події»³.

Інша дотепна особливість концепції Фрайтага пов'язана з колом авторів, спираючись на яких він зводить свою піраміду. На це звертала увагу ще О. Л. Фінкельштейн. Описуючи надзвичайно інтенсивний розвиток німецького театрознавства у середині XIX століття, вона вирізняла ключові постаті цього руху — Фридріха Геббеля, Отто Людвіга, Густава Фрайтага, і «тільки із застереженнями після них можна назвати ще

¹ Freytag's Technique of the Drama...; Freytag G. Die Technik des dramas...; Фрайтаг Г. Драма германцев // Густав Фрейтаг. Техника драми // Артист. — М., 1894. — № 37. — С. 99.

² Фрейтаг Г. Драма германцев... — С. 99–102.

³ Freytag G. Die Technik des dramas. — S. 83. В англійському виданні поняття «перипетія» подається як «Revolution (Peripeteia)» (Freytag's Technique of the Drama... — P. 101).

й Ріхарда Вагнера»¹. Однак «прикметно, — пише О. Фінкельштейн, — що Фрайтаґ просто виключив зі свого розгляду іспанський і французький театр, стверджуючи, що “досягнення і недоліки Кальдерона і Расіна не для нас; ми не можемо нічого навчитися в них”»². Отже, «загальні» закони Фрайтаґа діють лише на території окремих творів античної драматургії й однієї окремо взято країни? (згадаймо, що й Шекспіра він прописує у розділі «Германська драма»).

Надзвичайно точну характеристику теорії драми Фрайтаґа залишив С. Владимиров у праці «Дія в драмі», котра вперше була видрукувана сорок років тому: «Жанр так званої “гарно скроєної *п’єси*” дістав обґрунтування як вершина розвитку драми у книзі німецького теоретика Г. Фрайтаґа “Техніка драми”. Г. Фрайтаґ та його численні послідовники вивели формулу ідеальної, зразкової драми, перетворивши досвід світового театру в арсенал технічних прийомів»³. І далі: «Драма *інтриги* залишається в арсеналі сучасного театру. Вона завжди до послуг поверховості і безідейності. Її вплив продовжує відчуватися на наших теоретичних поглядах про природу драми. До таких, приміром, відносяться звичні погляди на композицію як на певну схему розвитку дії. Вона походить від Фрайтаґа та його послідовників. <...> Таким чином, поняття зав’язки, кульмінації, розв’язки примушують нас переносити на драматичну дію якості інтриги, тобто зводити будь-яку драму до *п’єси інтриги*...»⁴

Наївно думати, що Фрайтаґ був самотній у бажанні накреслити архітектурні універсалії і *золоті перерізи* драми, спрямованої на пропаганду чітко визначеної, неначе в агітці, ідеї. Майже одночасно з ним у Франції для характеристики творів морально-дидактичного напрямку Александр Дюма впровадив термін *п’єси на тезу* (франц. *pièce a these*; англ. *thesis play*), конструкція яких вибудовується неначе теорема, дія якої доводить висунуту на початку драми моральну тезу.

Інший французький архітектор драми, Жорж Польті, відштовхуючись від жарту Карло Гоцці, який стверджував, що іс-

¹ [Фінкельштейн Е. Л.] Театр // История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века. — М., 1966. — С. 133.

² Там само. — С. 139.

³ Владимиров С. Действие в драме. — 2-е изд., доп. — СПб., 2007. — С. 20.

⁴ Там само. — С. 192.

нує усього лише тридцять шість трагічних ситуацій (у чому з Гоцці погоджувалися Шіллер і Гете), обстежив майже півтори тисячі драматичних творів, охопивши світову драму від Есхіла до Лабіша, від середньовічного міракля до Бальзака і Мюссе, від трагедії до опери, і «довів», що універсальні ситуації й справді існують, і їх лише тридцять шість¹.

¹ *Polti G. The Thirty-Six Dramatic Situation.* — Ridgewood, 1916. У цій праці Жорж Польті визначає такі драматичні ситуації: 1. Адюльтер (елементи ситуації — коханці, ошуканий); 2. Адюльтер, який призводить до вбивства (зрадник, ошуканий, подружжя невірність); 3. Благання (переслідувач; той, що переслідується і благає про захист; сила, здатна надати захист); 4. Божевілля (божевільний, жертва божевільного, підстава для божевілля); 5. Богоборство, боротьба проти Бога (людина, Бог, предмет боротьби); 6. Бунт, заколот (тиран, заколотник); 7. Викрадення (викрадач; той, кого викрадають; охоронець); 8. Втрата ближніх (близька людина, що загинула; той, що втратив близьку людину; винуватець); 9. Втрачений і знайдений (втрачений, знайдений і той, що знайшов); 10. Дізнання про безчестя коханої людини (той, хто дізнається; винуватець; провина); 11. Докори сумління (винуватий, його жертва і той, що намагається викрити винуватого); 12. Досягнення мети (той, що прагне досягнути; той, від чієї допомоги залежить досягнення; той, що протидіє); 13. Жертва (той, хто може вплинути на долю іншої людини; той, хто став жертвою іншої людини); 14. Жертва в силу необхідності (герой, який жертвує собою; ближній, якого приносить в жертву); 15. Жертва заради пристрасті (закоханий, предмет фатальної пристрасті і те, що приносять у жертву); 16. Загадка (той, хто ставить загадку; той, що намагається її розв'язати; предмет загадки); 17. Злочин у коханні (закохані); 18. Зухвала спроба (зухвалець; об'єкт зухвалої спроби, суперник); 19. Любов до ворога (ворог, який збудив кохання; той, що кохає ворога; причина, з якої коханий є ворогом); 20. Мимовільне вбивство ближнього (вбивця, невпізнана жертва, розкриття злочину); 21. Мимовільний злочин у коханні (коханець або коханка, дізнання); 22. Ненависть до ближніх (той, що ненавидить; той, кого ненавидять; причина ненависті); 23. Несподіване лихо (переможець; переможений); 24. Неусвідомлені ревності, заздрість (ревнивий, предмет ревностей, суперник, підстава для ревностей); 25. Переслідуваний (злочин, фатальна помилка; той, що ховається від кари); 26. Перешкоди в коханні (коханець, коханка, перешкода); 27. Помста ближньому за іншого ближнього (пам'ять про образу, родич-месник, родич-винуватець); 28. Помста, що переслідує злочин (месник, винний, злочин); 29. Порятунок (нещасний або переслідуваний, переслідувач, рятувальник); 30. Самопожертва в ім'я ближніх (герой, який приносить себе в жертву; ближній, заради якого здійснюється жертва; те, що герой приносить у жертву); 31. Самопожертва в ім'я ідеалу (герой, який приносить себе в жертву; ідеал; жертва); 32. Судова помилка (той, хто помиляється; жертва помилки; предмет помилки; справжній злочинець); 33. Суперництво ближніх (один з ближніх, якому надається перевага; інший — покинутий; предмет суперечки); 34. Суперництво нерівних (суперники, предмет суперництва); 35. Фатальна необережність (необережний, жертва необережності, порадики, підбурювач); 36. Честолюбство і властолюбство (честолюбний; те, до чого він прагне; суперник).

Невдовзі, після нечуваного для подібного жанру успіху «Тридцяти шести драматичних ситуацій», Польті здійснив ще одну спробу реалізувати свої морфологічні амбіції, видруквавши працю «Мистецтво створювати характер»¹, основному змістові якої передує таблиця, з якої можна зрозуміти основну концепцію дослідження: *Юнона* (ревнувати, сувора); *Нептун* (скупий, деспотичний, амбітний); *Мінерва* (зухвала і романтична, авантюрна, красномовна, хвалькувата); *Венера* (спокуслива) тощо. Домінанти *божественних рис* утворюють, за Польті, характер.

Праці Польті істотно вплинули на уявлення про типологію драми, отже й вистави, однак не стільки у сенсі точності визначених ним позицій, як у *перспективності формальних методів*, адже вона не стільки роз'яснювала, скільки заражала.

Подальші зміни пріоритетів у царині теорії драми відбувалися передусім у зв'язку з бурхливим розвитком режисури. Відтепер практики театру — режисери, а не літератори — стали формувати архітектурні принципи: *принципи побудови вистави, а не драми*. Щоправда при цьому значною мірою вони спиралися на системні ідеї літературознавства ХІХ століття, що було *унаочнено у схемах постановочного плану вистави* — передусім у практиці радянських режисерів, які, очоливши державні театральні навчальні заклади, мусили дбати про єдність інструментарію і термінології. Однак у вирішенні цих завдань не кожному з них сприяли нахили до систематизації.

¹ Polti G. The Art of Inventing Characters. — Franklin, Ohio, 1922.

ДІЙОВИЙ АНАЛІЗ

Станіславському лише завдяки притаманній йому наївності вдалося вислизнути з цупких обіймів Фрайтага та інших есенціалістів. Адже «штамп», «шаблон», «схема» — це не його шлях. Прагнучи до врізноманітнення форм, він радів, коли їх знаходив, і занотовував: «Відкриття (важливе). Шекспір настільки неосяжний, що кожен його твір вимагає своєї особливої *форми постановки*»¹, *отже, й структури*.

Подібні ж думки роїлися й у голові Станіславського, про що свідчить його іронічний коментар до фрайтагівського канону: «І поети мусили служити акторові на догоду глядачам. <...> І вони повинні були пристосовуватися до своєї аудиторії і писати зрозумілі п'єси за виробленим зразком, який вважався сценічним. За цим заготовленим трафаретом у першому акті мусила бути зав'язка або експозиція, у другому — розвиток, у третьому — кульмінаційний пункт, у четвертому — подія, що готує розв'язку, і у п'ятому — розв'язка і мораль. Поети, за поодинокими винятками, стали писати не від життя і не про життя, а від сцени і для акторів»².

Однак тінь тіні лягла і на Станіславського, і на його послідовників. Наслідком чого стало створення Станіславським і подальша розробка його учнями і послідовниками надзвичайно ефективного, саме у річищі гегелівсько-фрайтагівської концепції, *методу дійового аналізу*, який, шукаючи стереоскопію, розсунув архітектурні межі драми і знайшов її витoki *за межами звичної архітектури — у вихідній запропонованій обставині, вихідній події* та ін.

Щоправда, надто швидко «термінологія Станіславського і Немировича-Данченка, — писав Г. О. Товстоногов, — втратила свій первісний зміст і перетворилася на набір формальних

¹ Станиславский К. Из записных книжек: В 2 т. — М., 1986. — Т. 2. — С. 68.

² Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1993. — Т. 5. — Кн. 2. — С. 420.

словесних позначок, в кожному з яких режисер вкладає лише йому зрозумілий зміст»¹. Причому відбувається це у межах однієї школи, адже одні автори називають подією факт, що відбувся, інші — процес, який розгортається. Відтак відрізняються й підходи до визначення структурно важливих елементів драми.

Чи не найзначніший внесок у розвиток принципів дійового аналізу, отже, й у розуміння структур драми, закладених Г. Фтайтагом і К. С. Станіславським, здійснив Георгій Олександрович Товстоногов. Здебільшого його корективи не мали маніфестного характеру і зовні нагадували радше уточнення, ніж радикальне втручання.

Ознакою мистецтва, за Товстоноговим, є *художня образність*, критерієм якої, у свою чергу, є *ідея* («образ повинен нести в собі певну думку, у літературі цій категорії відповідає ідея, у сфері театру — *надзавдання*»²).

Театр, за Товстоноговим, це мистецтво, основним *матеріалом* якого є живий актор, який *діє* — *взаємодіє з партнером*.

До основних ознак театрального мистецтва, за Товстоноговим (цілком у річищі радянської естетики і легітимного навчального посібника Б. Захави³), належать: твір театрального мистецтва розгортається у просторі і часі; вистава відбувається на очах у глядача; театр — синтетичний вид мистецтва; творець, знаряддя і матеріал існують в одній особі; актор творить сам з собою із себе⁴.

Цьому наборові ознак суперечить, однак, практика сучасного театру, на що під час однієї з лекцій Товстоногова ще 1974 року звертали увагу його студенти:

«Товстоногов: Незважаючи на те, що матеріал театру — жива людина, що діє, театр розпочався не з одного артиста, а з двох. Театр одного актора, художнє читання — це театр у широкому сенсі слова. Однак у чистому вигляді театр — це дві особи, які ведуть боротьбу. <...>

¹ Товстоногов Г. Зеркало сцени: Статті. Записи репетицій: В 2 ч. — Л., 1984. — Ч. 1. — С. 217.

² Георгій Товстоногов репетирует и учит / Лит. запись С. Лосева. — СПб., 2007. — С. 156.

³ Захава Б. Мастерство актера и режиссера: Учеб. пособие. — Изд. 3-е, испр. и доп. — М., 1973.

⁴ Георгій Товстоногов репетирует и учит... — С. 160–161.

Студент-театрознавець: Але ж може бути спектакль у вигляді монологу, де людина конфліктує з усім світом. У Беккета, приміром, є ряд таких п'єс.

Товстоногов. Правильно, але ваш приклад не хрестоматійний. Монолог — відхилення від первозданного театру, який розпочався з боротьби двох осіб. Відхилень може бути скільки завгодно: мільйон і ще одне. Крім того, в будь-якому монолозі закладено внутрішній конфлікт. Беккет шукає відхилення. Це в нього добре виходить. Яхонтов один читав “Бориса Годунова”. Чи був це театр? Так. Але не класичний, не той, щой визначає специфіку театру. Конкретна музика може включати в себе гавкіт собаки, скрипіння дверей, плач дитини тощо, але, зазвичай, музика починається зі штучного звуку.

Студент-театрознавець. Якщо існує мільйон і ще одне відхилення, то чому воно не може стати правилом?

Товстоногов. Сьогодні, як ніколи, відбувається зближення науки і мистецтва, зараз спорт, наприклад, дуже схожий на театр, навіть кордони зникають. Передбачити, що буде далі, складно. Але процес зближення продовжиться. Враховуючи це, особливо важливо не втратити відмінність театру, його специфіку.

Студент-театрознавець. Одна людина сидить у в'язниці. Це може бути театральним моментом, я думаю.

Товстоногов. Так, в Угорщині я бачив виставу “Записки божевільного” у виконанні одного актора. Що це було? Художнє читання? Я думаю, ні. Театр? Не зовсім. І все-ж ближче до театру. Бачите, скільки доводиться робити застережень. Це необхідно для подальших наших міркувань. *Неподільний атом, матеріал драматичного мистецтва не просто дія, а взаємодія*¹.

Із цієї дискусії впливає поділ на *достеменний театр* (театр класичний) і *театр недостеменний, недотеатр*, у якому найважливішим, з точки зору Товстоногова, елементам або відведено другорядне місце, або вони взагалі відсутні.

Із цього загального положення витікає, що ціла низка явищ виконавського мистецтва (*performing arts*), а надто явищ мистецтва західноєвропейського й американського, залишається за межами театру Товстоногова. У річищі світогляду не надто толерантної доби Товстоногов характеризує ці явища не як *ін-*

¹ Там само. — С. 158–159.

ший театр, а як виняток, отже порушення загального правила. З точки зору академічної системи освіти і легітимної радянської естетики, вочевидь це доволі раціональне обґрунтування, адже таким чином майстер оголошує: я виходжу з таких і таких уявлень про театр і намагаюся передати своїм учням накопичений досвід саме у цій сфері. А у підтексті: так, існують інші форми театру, однак я не практикую у цій сфері і вам не раджу, адже вони суперечать панівним уявленням (вимогам) радянської естетики, сперечатися з якою навряд чи варто¹.

Незважаючи на вимушену обмеженість погляду на природу сценічного мистецтва, Товстоногов запропонував новий підхід до розуміння жанрової природи і структури, отже, й форми вистави. Відмовляючись від літературознавчих визначень, Товстоногов писав: «Я не хочу оперувати існуючими жанровими визначеннями, оскільки вони занадто загальні. Такі визначення жанру, як драма, трагедія, комедія, настільки широкі, що анітрохи не наближають нас до правильного рішення. Навіть додаткові епітети — побутова, лірична, романтична, сатирична, салонова тощо — не допомагають справі. Це не означає, що ми повинні взагалі нехтувати визначенням жанру,

¹ Це означало також, що поряд із мистецтвом у високому сенсі цього поняття, як називав його Георгій Олександрович, існує й інше мистецтво — земне, котре не потребує ні захисту, ні осуду, ні навіть оцінки (у сенсі бінарних опозицій на кшталт позитивне / негативне, прогресивне / реакційне, гарне-погане, високохудожнє / малохудожнє і т. ін.). Однак про хиткість протиставлень кращий / гірший, високий / низький свідчать приклади, що їх наводить у книзі «Теорія культури та масова культура» Джон Сторі. «Наприклад, — пише він, — наразі Вільяма Шекспіра вважають за уособлення високої культури, але в ХІХ ст. його твори були невід'ємною частиною народного театру. Те саме можна сказати про студії Чарльза Дікенса <...>. Наведімо сучасний приклад, як локомотив культури рухався у протилежному напрямку: зроблений Лючано Паваротті запис “Nessun dorma!” (“Зась нам спати!”) Пуччіні. Навіть найбільш безкомпромісні адепти високої культури не хотіли б виключати творчість Пуччіні та Паваротті з “культури для обраних”. Але в 1990 р. Паваротті вдалося посісти з “Nessun dorma!” перше місце у британському гіт-параді. Такий комерційний успіх, якщо оцінювати його кількісно, зарахував би композитора, виконавця та музичний твір до маскультури...» (Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. — Х., 2005. — С. 23). Адже «проблема полягає не в існуванні масової культури, а в реакції інтелектуалів на неї!» (Там само. — С. 62). Тому й «ігри, в котрі грають митці та естети, і їхня боротьба за узаконення монополії в мистецтві є не такими невинними, якими вони здаються» (Там само. — С. 291), отож, «уживати слова масова культура та висока культура (або просто культура) — це ще один спосіб поділити людство на них і нас» (Там само. — С. 315).

проте сім-вісім термінів — це дуже бідно при такому різноманітті, яке є в драматургії»¹. Спираючись на впроваджений Станіславським термін *пропоновані обставини*, Товстоногов вніс істотне уточнення, розширивши його семантику.

У Станіславського *пропоновані обставини* — це «фабула п'єси, її факти, події, епоха, час і місце дії, умови життя, наше акторське і режисерське розуміння п'єси, додане до неї від себе, мізансцени, постановка, декорації і костюми художника, бутафорія, освітлення, шуми і звуки, і таке інше, що пропонується акторам взяти до уваги в їхній творчості»²; це факти, що безпосередньо зачіпають інтереси актора-персонажа, спонукаючи його діяти. *Театральна правда* — це, таким чином, обставини, в які може повірити актор і глядач у силу високої імовірності їхнього збігу з життєвими обставинами (Однак уже Олександр Таїров звертав увагу на те, що у цій формулі життєвої, подеколи навіть натуралістичної правди не враховано мистецтво: «*Пропоновані обставини* — для театру, режисера, актора — це не лише сюжет п'єси, її перипетії, цілі і стосунки, що виникають впродовж дії, це навіть не тільки ідея п'єси в усій своїй сукупності, це також — епоха п'єси й автора, а також його *стиль і форма самої п'єси* — поза цим не можна домогтися ні “істини пристрастей”, ні “правдоподібності почувань”. Неврахування цього — один із основних недоліків системи Станіславського, практики МХАТ та ін.»³).

Спираючись на поняття, закладені Станіславським, Товстоногов висунув положення про *три кола запропонованих обставин* — велике, середнє і мале. Запропоновані обставини, в його концепції, — це сукупність великих і малих, тривалих і коротких процесів, що відбуваються на різних рівнях — соціальної системи, економіки, родини, психології особистості, фізіології тощо. «Існує три кола обставин — велике, середнє і мале. Великому відповідає надзавдання, середньому — на-

¹ Товстоногов Г. Зеркало сцени: В 2 кн. — 2-е изд. доп. и испр. — М., 1984. — Кн. 1: О профессии режиссера. — С. 183.

² Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1989. — Т. 2: Работа актера над собой. — Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. — С. 105.

³ Таиров А. Из записных книжек [1940] // Таиров А. Я. О театре: Сб. — М., 1970. — С. 473.

скрізна дія, малому — фізична поведінка, той імпульс, який безпосередньо рухає конкретну подію. Кола ці існують як процес життя, де всі вони зливаються. Велике коло потрібне для того, щоб через середнє вирішити, що відбувається в малому. А у глядача протікає зворотний процес — через мале [коло] він проникає у середнє і велике»¹. «Якщо велике коло, — уточнює Товстоногов, — повітря середовища, його атмосфера, то середнє — стосунки у цьому середовищі. Не будучи збудниками дії, обставини середнього кола диктують логіку поведінки в цілому. <...> Велике коло охоплює час, його дослідження веде до відкриття надзавдання тощо»².

Особливості співвідношення запропонованих обставин різних кіл визначаються жанром: «Що відрізняє п'єсу від п'єси, жанр від жанру? Насамперед *пропоновані обставини*, які відрізняються у Горького і Чехова, Островського і Пушкіна, Шекспіра і Мольєра, Погодіна й Арбузова. <...> Коли Станіславський висуває вимогу бути правдивим і в комедії, і в трагедії, і в мелодрамі, і у водевілі, він має на увазі *художню правду, а не правду життя*. <...> Режисери, які намагаються знайти якусь загальну для всіх п'єс і авторів правду, що намагаються завжди зберегти точність побуту, фотографічну достовірність обстановки, завжди однакову простоту і природність акторської гри, насправді весь час зраджують цій правді, спотворюють її. Ці режисери звинувачують Станіславського і реалістичний метод в одноманітності, сірості, творчій зрівнялівці в мистецтві, тоді як всі біди йдуть не від *вірності Станіславському і методу соціалістичного реалізму*, а від зради їм. Так, Станіславський і соціалістичний реалізм вимагають правди, правди і правди. Але правда побутової комедії інша, ніж правда водевілю, правда романтичної драми інша, ніж правда трагедії, правда Вс. Вишневського в «Оптимістичній трагедії» інша, ніж правда О. Корнійчука в п'єсі «Загибель ескадри». Існує світ Чехова, світ Толстого, світ Горького, світ Стендаля. <...> У К. С. Станіславського є поняття, розвиток якого на практиці і може привести нас до не-

¹ Товстоногов Г. Беседи с коллегами: Попытка осмысления режиссерского опыта. — М., 1988. — С. 59.

² Георгий Товстоногов репетирует и учит / Лит. запись С. Лосева. — СПб., 2007. — С. 222–223.

обхідних висновків. Йдеться про *природу почуттів*, властивих даному творові. Кожна п'єса — новий світ, і цьому світові властива певна *природа почуттів*¹. Адже «театр за своєю природою — гра. Можна грати в драму, в трагедію, в комедію, в водевіль. Жанрам та їхнім різновидам немає кінця. Так само, як неможливо уявити собі якусь межу в урізноманітненні дитячих забав. Вони можуть бути зворушливими, кумедними, романтичними, героїчними»². «Природа почуттів складається, з одного боку, зі способу відбору пропонованих обставин, з іншого — зі ступеня та якості включення глядачів у сценічне життя актора. Якщо в одних виставах існування актора передбачає безпосереднє, відкрите спілкування з глядачем, то в інших — сценічне життя персонажа може бути побудовано за законом “четвертої стіни”. Йдеться не про характер тексту ролі, який може бути звернено іноді прямо до глядачів, а іноді — тільки до партнера, а про характер взаємин актора з глядачем. Між цими двома полярними принципами гри — відкритим зверненням актора до зали і “четвертою стіною” — величезна кількість різних форм і способів включення глядача у сценічне життя актора»³.

Отже, якщо для Станіславського *четверта стіна* була незмінним правилом, для Товстоногова цей принцип втрачає універсальність, хоча й продовжує домінувати: «Жанрова відмінність між творами полягає, крім різного способу відбору пропонованих обставин, ще й у різних *правилах гри* стосовно глядача. *Спосіб спілкування актора із залом* у кожній виставі повинен визначатися по-своєму. Характер його закладено у самій тканині твору, в самому його змісті і в його формальному літературному вираженні. І коли починається вистава, актор ніби домовляються з глядачем стосовно *правил гри* в сьогоdnішньому спектаклі. В одній п'єсі він безпосередньо звертається глядачів, в іншій — грає так, ніби глядачів не існує»⁴.

Для узагальнення *принципів відбору запропонованих обставин і правил гри* Товстоногов обрав термін, який, за спо-

¹ Товстоногов Г. Зеркало сцени: В 2 кн. — 2-е изд. доп. и испр. — М., 1984. — Кн. 1: О профессии режиссера. — С. 180–181.

² Там само. — Кн. 2: Статьи, записи репетиций. — С. 50.

³ Там само. — Кн. 1: О профессии режиссера. — С. 231.

⁴ Там само. — С. 188.

гадами М. Горчакова, Станіславський вжив на одній з репетицій: «Під час однієї з репетицій К. С. Станіславський попросив опустити всі штори на вікнах, закрити всі двері, щоб у репетиційному приміщенні стало зовсім темно. Потім він відійшов у дальній кут залу і попросив актрису Р. М. Молчанову, котра виконувала роль сліпої дівчини Луїзи, підійти до нього, а всіх присутніх дотримувати абсолютної тиші. Актриса пробиралася через нагромадження предметів, їй заважали стільці, вона натикалася на когось із присутніх, просила вибачення, але їй ніхто не відповідав, і від цього ставало якось моторошно. Ніхто не помітив, як Костянтин Сергійович зник, актриса не могла його знайти і блукала в темряві, в хаосі речей; найпростіші слова і вигуки стали звучати драматично напружено і виразно. Раптом вона розридалася і покликала — несміливо, невпевнено: «Генрієтто, Генрієтто, де ти?» Точно знайдені в імпровізації пропоновані обставини розбудили інтуїцію актриси. Вона почала діяти як персонаж в сюжеті п'єси. Це і хвилює нас найбільше у творчій репетиційній роботі — досягнення правди акторського життя на основі авторського задуму. І на закінчення К. С. Станіславський сказав актрисі: «Ну от і чудово. Тепер ви розумієте, що таке мовчання Парижа і площі, на якій ви залишилися одна, що значить темрява... Тепер ви знаєте, що таке сліпота. Так мовчить навколо вас, Луїзи, Париж. Луїза знає ціну цього мовчання... Дуже добре, що ви знайшли потрібне слово в етюді — ім'я вашої сестри, отже, гра зі мною стала для вас реальністю сюжету п'єси. Це завдання всякого етюдю»». Переказавши цей репетиційний епізод з практики Станіславського, Товстоногов робить висновок: «Я свідомо обрав приклад з роботи над мелодрамою, жанром, зовсім не типовим ні для МХАТу, ні для нашого сучасного театру. Саме в цьому жанріві театрові необхідно особливо точно *намацати природу почуттів*»¹.

При цьому, наголошував Товстоногов, «слід пам'ятати, що немає універсального відбору пропонованих обставин. У Чехова, наприклад, дуже важливі такі обставини, як погана погода, головний біль, те, як почався день. А у Шекспіра в його

¹ Товстоногов Г. Зеркало сцени: В 2 кн. — 2-е изд. доп. и испр. — М., 1984. — Кн. 2: Статьи, записи репетиций. — С. 59–60.

комедіях завжди гарна погода, у героїв ніколи не болить голова, а якщо вже погана погода, то це обов'язково буря»¹.

Хоча термін *природа почуттів* ні у текстах Станіславського, ні у спогадах сучасників, за винятком Горчакова, не згадується, Товстоногов надав йому значення ключового і, спираючись надалі на авторитет Станіславського, використав його як надзвичайно ефективний інструмент у боротьбі за різноманіття театральних форм. При цьому Товстоногов цілком щиро «вважав, що навіть не викладає, а проповідує метод К. С. Станіславського»². Але приклад, наведений С. Лосевим, свідчить про інше: «Жоден зі студентів, аспірантів, педагогів, перечитавши всього Станіславського, не знайшов жодного рядка про кола пропонованих обставин. Кола уваги — так. Але де кола обставин? Чому Георгій Олександрович впевнений, що десь Станіславський про це писав? Одного разу я набрався сміливості і в кабінеті — один на один — сказав йому про це. Сказав, що не знайшов у Станіславського жодного рядка про кола обставин. Він блиснув окулярами і видав якийсь звук, вигук якийсь, щось недоговорене, на кшталт: “Ну, як це, як це...” “І ніхто з моїх знайомих не знайшов, — додав я. — Це ви відкрили”. Георгій Олександрович відмахнувся: “Ні, я чув це в нього на лекції!” Правда чи вигадав? Не знаю»³.

Так само і з терміном *природа почуттів*: спираючись на приписуване Станіславському поняття *природа почуттів*, Товстоногов висунув тезу про різноманіття театральних форм у межах легітимного театру: «Станіславський і соціалістичний реалізм вимагають правди, правди і правди»⁴.

Однак Товстоногов умів не лише переконливо вигадувати, а й так само переконливо забувати терміни Станіславського: «А що таке *контрнаскрізна дія*? Я, особисто, цього не знаю. <...> Ніколи не зустрівач. Покажіть, будь ласка, де про це сказано»⁵.

¹ Там само. — С. 55.

² Там само. — С. 241.

³ Там само.

⁴ Там само. — Кн. 1: О профессии режиссера. — С. 181.

⁵ Георгий Товстоногов репетирует и учит / Лит. запись С. Лосева. — СПб., 2007. — С. 320.

Втім, для *забудькуватості* у Товстоногова були причини: «Для того щоб виникла дія, не обов'язкова наявність контрдії, це так би мовити аналіз літературний. Коли ми говоримо про дію з точки зору аналізу, запропонованого Станіславським, боротьба йде не з контрдією, а з пропонованими обставинами. Тому, коли кажуть “Іду на війну”, — не треба контрдії, вже є обставина загрози смерті. Виникнення дії можна порівняти з електричним струмом, де опір виникає від перетину дроту, правда? Чим менше перетин дроту, тим більша напруга. Дія присутньо є електрикою, котра виникає від зіткнення хотіння, бажання з пропонованими обставинами. Іншими словами, дія прагне до мети через опір пропонованих обставин. Зіткнення мети з пропонованими обставинами дає нам шуканий ефект, — дію»¹.

Інша відмінність пов'язана з інтерпретацією Товстоноговим методології роботи режисера над виставою. Зовні ледь помітні, однак надзвичайно істотні корективи істотно відрізняють принципи ленінградської школи від московської².

Відомо, що поняття про метод дійового аналізу Станіславського було сформульовано М. Кнебель, у викладі якої *дійовий аналіз фактично було зведено до етюдного методу*³.

На відміну від представників московської школи, Товстоногов дотримувався інших принципів, виходячи з яких про *етюдний метод роботи* писав: «Особисто я у професійному театрі, на відміну від інституту, де йде виховання зовсім перших кроків, *етюдним методом* користуюся як винятком, а не як правилом. Коли переді мною глухий кут, коли я не можу вивести артиста в правильне річище, тоді я застосовую етюд як педагогічний прийом»⁴. Вибір цілком обґрунтований, адже «метод дійового аналізу видається мені найдосконалішим на сьогоднішній день прийомом роботи з актором, вінцем багаторічних пошуків Станіславського в галузі методології. <...> У чому, з моєї точки зору, полягає *сутність методу дійового аналізу*? Багатство “життя

¹ Там само. — С. 355.

² Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2 кн. / 2-е изд. доп. и испр. — М., 1984. — Кн. 2: Статьи, записи репетиций. — С. 59–60.

³ Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли. — 3-е изд. — М., 1982.

⁴ Георгий Товстоногов репетирует и учит / Лит. запись С. Лосева. — СПб., 2007. — С. 168.

людського духу”, весь комплекс найскладніших психологічних переживань, величезна напруга думки в кінцевому рахунку можуть бути відтворені на сцені через найпростішу *партитуру фізичних дій*, бути реалізованими в процесі *елементарних фізичних проявів*. <...> Станіславський дійшов висновку, що тільки фізична реакція актора, ланцюг його фізичних дій, фізична акція на сцені може викликати і думку, і вольовий посыл, і в кінцевому рахунку ту емоцію, почуття, заради якого й існує театр. Було знайдена нарешті початкову відправну точку в процесі, який безпомилково веде актора “від свідомого до підсвідомого”¹.

Товстоногов так пояснював *метод дійового аналізу*: «Як бу-
дується процес роботи за методом дійового аналізу? Дехто зводить сутність методу до роботи над етюдами. На мій погляд, це неправильно. Етюд — це лише один зі способів наблизитися до розуміння дії та її сутності, це лише допоміжний педагогічний прийом. Працюючи над етюдами, актори відволікаються від п'єси, знаходять аналогічні запропоновані обставини даного шматка і діють в цих обставинах. Вони роблять це на подібно-му, близькому, але все ж відмінному від п'єси матеріалі. Думаю, що не в цьому *сутність методу дійового аналізу*. Сутність його полягає в тому, щоб *знайти в самій п'єсі точний подієвий ряд*. Режисер разом з колективом повинен спробувати розбити п'єсу на ланцюг подій, починаючи з найбільших і докопуючись до найдрібніших, знайти, що називається, молекулу сценічної дії, далі якої дія не ділиться. Побудувавши ланцюжок подій, треба виявити в них той послідовний ланцюг конфліктів, з яких виникає вже накреслена, точно побудована дія. <...> Якщо ми правильно визначили подієвий ряд п'єси, якщо цей процес пішов правильно, органічно і ланцюг конфліктів збудовано, то далі починаються пошуки конкретної дії в зіткненні двох, трьох або десяти партнерів. Як мінімум їх має бути двоє — без них не може відбуватися дія, розвиватися конфлікт. <...> Якщо дієвий конфлікт відразу не виявляється, то потрібно скористатися етюдом як допоміжним прийомом, щоб збудити уяву актора, щоб він міг наблизити конфлікт п'єси до себе, зробити його вловимим, відчутним. Важливо тільки зрозуміти:

¹ Товстоногов Г. Зеркало сцени: В 2 кн. — 2-е изд. доп. и испр. — М., 1984. — Кн. 1: О профессии режисера. — С. 240.

етюд не самоціль. <...> Мета полягає в тому, щоб виявити конфлікт, домогтися точності *зіткнення* виконавців, розв'язати конфлікт тут, на сцені. Якщо ланцюжок подій, який є канвою всієї дії, вибудовано правильно, то метод дійового аналізу забезпечить логіку і правду поведінки актора. Це найкоротший шлях до логічного і правдивого сценічного існування актора»¹.

Іншим разом він каже: «Ми займаємося так званим дійовим аналізом. Кожний твір — ланцюг подій. <...> Цей конфлікт, який може бути філософським, моральним, [мусить] привести до *елементарної, конкретної фізичної дії*»².

Незважаючи на те, що найзагальніші уявлення про структуру драми нібито загальновідомі, проте поняття, на які спираються ці уявлення насправді перебувають у постійному русі.

Передусім це стосується *поняття сценічної дії*. Адже абстрактна, додатна хіба що для розмовного театру, та й то не для кожного, формула «дія — це вольовий акт людської поведінки, спрямований до певної мети»³ вже давно вичерпала свої пізнавальні можливості, хоча б тому, що, за виїмком латини, вона перекладається так: «дія — це вольова дія...» (адже *act* — це *дія*, тільки латиною). Однак влаштовувати перестало не лише загальне визначення дії, а й конкретні приклади її визначення у виставах — навіть у практиці самого Станіславського. Натомість Товстоногов запропонував іншу формулу: «Дія — це єдиний психіофізичний процес досягнення мети»⁴. Уточнення поняття *дія* вплинуло на визначення надзавдання і наскрізної дії. Порівняймо хоча б абстрактні визначення періоду створення термінології системи з пізнішими:

Надзавдання, за Станіславським, — це «душевна сутність, всеосяжна мета, завдання всіх завдань, концентрація всієї партитури ролі, всіх її великих і малих шматків. Надзавдання вміщає в себе уявлення, поняття, внутрішній зміст усіх окремих

¹ Там само. — С. 242–244.

² Шимбаревич И. Уроки психологического превосходства (Фрагменты записей 1979–1987 гг.) // Георгий Товстоногов. Собираательный портрет: Воспоминания. Публикации. Письма. — СПб., 2006. — С. 483–484.

³ Захава Б. Мастерство актера и режиссера: Учеб. пособие. — Изд. 3-е, испр. и доп. — М., 1973.

⁴ Георгий Товстоногов репетирует и учит / Лит. запись С. Лосева. — СПб., 2007. — С. 358.

великих і малих завдань п'єси. Виконуючи це одне надзавдання, виконуєш всі завдання партитури, всі шматки, всю головну сутність ролі. <...> Таким надзавданням у романі Достоевського “Брати Карамазови” є “богошукання” самого Достоевського (шукання бога і чорта в душі людини). У трагедії Шекспіра “Гамлет” таким надзавданням є “осягнення (пізнання) таємниць буття”. У Чехова таким надзавданням є “прагнення до кращого життя” (“в Москву, в Москву”). У Льва Толстого — “самовдосконалення” тощо¹. І приклади визначення надзавдання і наскрізної дії: «прагнути свободи», «вшанувати пам'ять батька», «рятувати людство», «унікати жінок»², «боготворити Дездемону — ідеал жінки»³; «наскрізна дія — принести людям добро»⁴, «протест проти несправедливості»⁵, «спрага ідилії»⁶, «пошук щастя»⁷, «жити красиво — прагнути до Москви»⁸; «наскрізна дія “Лиха з розуму” — захист своїх традицій»⁹.

Поряд із цим — тематично забарвлені визначення наскрізної дії Немировичем-Данченком («служити правді, робити все, що посилає доля, під напором, під радісним, внутрішнім, глибоким усвідомленням дружби і любові з цією правдою»¹⁰; «наскрізна дія Шуйського — хочу бути царем; для того, щоб стати царем — підбурювати народ!»¹¹; «торжество

¹ Станіславський К. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1991. — Т. 4: Работа актера над ролью: Материалы к книге. — С. 134

² Станіславський К. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1989. — Т. 2: Работа актера над собой. — Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. — С. 415–416.

³ Там само. — С. 444.

⁴ Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станіславского: Летопись: В 4 т.: 1863–1938. — 2-е изд. доп., уточн. и испр. — М., 2003. — Т. 2: 1906–1917. — С. 445.

⁵ Там само. — С. 451.

⁶ Там само. — С. 499.

⁷ Там само. — С. 537.

⁸ Там само. — С. 554.

⁹ Станіславський К. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1993. — Т. 5. — Кн. 2: Дневники. Записные книжки. Заметки. — С. 444.

¹⁰ Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко: Летопись жизни и творчества. — М., 1962. — С. 368.

¹¹ Там само. — С. 491.

революції»¹; «звільнення Любові Ярової від усього особистого, що заважає»²).

Набагато енергичніший і предметніший характер мають визначення режисерів молодшого покоління: *Вахтангова* («наскрізна дія ролі — швидше повернутися та їсти куріпку»³; «наскрізна дія Гамлета — помститися за смерть батька»⁴; «наскрізна дія — троє знедолених в ніч на Різдво об'єдналися»⁵), *Лобанова* («наскрізна дія — наростання партизанської лавини, не нача сніговий ком»⁶).

Нарешті — імперативні визначення Товстоногова («його життя [Соленого] зосереджено на одній меті: вбивство Тузенбаха»⁷; «наскрізна дія першого акту — створити свято»⁸; «у Тузенбаха зберігається його наскрізна дія — освідчитися Ірині»⁹; «наскрізна дія Наташі у другому акті — врятувати дім Прозорових»¹⁰).

Відійшовши від надто абстрактних визначень, Товстоногов пропонує такі формули *наскрізної дії*: «Що таке наскрізна дія п'єси? Те, за чим ми стежимо. Хіба ми стежимо за тим, як зникає і виникає довіра? Нам важливо знати: зірве Іхарев куш чи ні? Це головне. Наскрізна дія “Гравців” [Гоголя] — боротьба за виграш! Глядач за верхнім стежить за найелементарнішим: одружиться, чи ні? Наскрізна дія виявляє анекдот сюжету — фабулу. Не треба у визначеннях наскрізної дії висловлювати моральну, естетичну, філософську точки зору. Якщо наскрізну дію визначено і побудовано правильно, вона народжує, виштовхує ці пласти. Але сама наскрізна п'єси має бути в осно-

¹ Там само. — С. 497.

² *Немирович-Данченко В.* Рецензії. Очерки. Статті. Інтерв'ю. Заметки: 1877-1942. — М., 1980. — С. 315.

³ *Евгеній Вахтангов: Документи і свідчення*: В 2 т. — М., 2011. — Т. 2. — С. 141.

⁴ Там само. — С. 531.

⁵ Там само. — С. 67.

⁶ [*Лобанов А. М.*] Записи репетицій і занять по режисурі // *Андрей Михайлович Лобанов: Документи, статті, воспоминания.* — М., 1980. — С. 90.

⁷ *Товстоногов Г.* Стенограма репетицій спектакля «Три сестри» А. Чехова // *Товстоногов Г.* Крут думок: Статті. Режисерські коментарії. Записи репетицій. — Л., 1972. — С. 189.

⁸ Там само. — С. 172.

⁹ Там само. — С. 175.

¹⁰ Там само. — С. 183.

ві своїй елементарною, як і фізичне завдання. <...> У будь-якій драматургії наскрізна дія має визначатися елементарно. Повторюю: як і найпростіше завдання виявляє в результаті надзвичайно складну гаму почуттів, так і наскрізна дія п'єси, якщо вона визначена правильно, — виштовхує і філософське, і моральне, й естетичне. <...> Наскрізна дія ролі — мета в межах п'єси»¹.

«Будь-яке сценічна дія, — вважав Товстоногов, — це ланцюг конфліктів, які безперервно розвиваються»². Так само «кожна п'єса, присутньо, — ланцюг безперервних поєдинків, поза якими немає ні секунди сценічної дії. <...> Безперервний ланцюг таких поєдинків — це і є сценічний процес»³. В результаті дії (взаємодії) персонажів відбувається *подія*: «подія змінюється іншою, коли або дія вичерпує себе, або вривається така обставина, при якій не може не виникнути нова дія»⁴.

Традиційно у літературознавстві для визначення головних подій драматичного твору, тобто композиції конфлікту, застосовуються поняття *зав'язка*, *кульмінація*, *розв'язка*, однак Товстоногов пропонує замість них інші: «Я не користуюся термінологією: *експозиція*, *зав'язка*, *розв'язка* і т. ін. Це мені як режисерові практично нічого не дає. У нашій справі є свої специфічні інструменти аналізу»⁵. Цим інструментом у Товстоногова є комплекс взаємопов'язаних понять: *запропоновані обставини і події*.

Подія — така зміна запропонованих обставин, яка впливає на стосунки дійових осіб, їхню поведінку і створює нові потреби; факт, який відбувається в соціальному або особистому житті персонажа і спричинює зміну у житті суспільства або людини.

Подія, у методиці Товстоногова, — це сума запропонованих обставин з однією дією. «Аби визначити дію, нам слід, передусім, визначити її межі. А межі її — у певному дійовому факті, в сумі запропонованих обставин з однією дією, тобто в події»⁶.

¹ Георгій Товстоногов репетируєт и учит / Лит. запись С. Лосева. — СПб., 2007. — С. 11.

² Там само. — С. 357.

³ Там само. — С. 167.

⁴ Там само. — С. 198.

⁵ Там само. — С. 63.

⁶ Там само. — С. 308.

Товстоногов уважав, що п'єса у своєму розвитку спирається на п'ять подій:

— *вихідна подія* — розпочинається за межами вистави і завершується на очах у глядача, народжуючись у надрах вихідної запропонованої обставини і віддзеркалюючи її (у визначенні вихідної події може бути багато варіантів; Г. Товстоногов наводить такі приклади вихідної події «Гамлета» — смерть батька, зміна королів, убивство короля, поява привида, «чим об'ємніший твір, тим більше варіантів»¹);

— *основна подія* — подія, в якій розпочинається боротьба за лінією наскрізної дії і вступає провідна запропонована обставина (тобто *зав'язка*);

— *центральна подія* — найвища точка боротьби у виставі (тобто *кульмінація*);

— *головна подія* — подія, в якій завершується боротьба за лінією наскрізної дії і вичерпується провідна запропонована обставина; головна подія — це остання подія вистави, в якій визначається доля вихідної запропонованої обставини — вона або змінилася внаслідок боротьби, або залишилася незмінною.

Результат такого аналізу у методиці Г. Товстоногова на прикладі п'єси М. Гоголя «Ревізор»:

— *вихідна запропонована обставина* — пограбоване місто²;

— *вихідна подія* — екстрений збір отців міста³;

— *наскрізна дія* — боротьба за те, щоб перетворити нещастя на вигоду і мати з цього зиск;

— *основна подія* — повідомлення Бобчинського і Добчинського про своє відкриття (Хлестаков — ревізор-інкогніто!);

— *провідна запропонована обставина* — людина, яку приймають за ревізора, — не ревізор;

— *центральна подія* — публічне викриття Хлестакова (читання листа на балу);

— *головна подія* — місто скам'яніло (німа сцена);

— *провідна запропонована обставина* головної події — повідомлення про прибуття справжнього ревізора.

¹ Там само. — С. 11.

² Там само. — С. 239.

³ Там само. — С. 238–239.

Подеколи Товстоногов ототожнював подію з іншими елементами аналізу («провідна обставина, подія, шматок сузь одне й те саме»¹; «вихідна подія — це провідна пропонована обставина, котра знаходиться за межами п'єси й об'єднує усіх персонажів»²), що й давало підстави для непорозумінь як з учнями, так і з колегами (на кшталт висловленого А. Кацманом: «Зрозумійте, Георгій Олександрович неточно сказав. Він помилився, переплутавши провідну обставину і вихідну подію»³; або студентського: «Аркадію Йосиповичу! Давайте нарешті домовимося, що вважати вихідною подією. Тут якась плутанина. Якщо вихідна подія — те, після чого відкривається завіса, що таке “Пограбоване місто”? Як це називати? Адже Георгій Олександрович так визначав вихідну подію “Ревізора”»⁴).

Найістотніші корективи у розуміння *дійового аналізу п'єси* (отже, й архітектури драми) після Товстоногова вніс Анатолій Васильєв, який казав: «Спадщину Станіславського перекрутили, перекрутили разом з тим і те, що він розумів під дією. Дія — складний, спонтанний, підсвідомий акт, який неможливо визначити якимось словом <...> Спочатку у теорії режисури 40-х років з'явився *метод фізичних дій*, котрий дуже грубо віддзеркалював сутність системи Станіславського. Потім на зміну методові фізичних дій, котрий завів весь театр у глухий кут у 50-ті роки, прийшла *система завдань*. Її приніс “Современник”. Система завдань на якийсь час оновила театр. Але це був короткий період. Невдовзі театр опинився під руїнами цієї системи. Єфремов у деяких своїх виставах намагався наблизитися до дії як акту, але лише інтуїтивно. В якийсь момент схаменувшись, він повертався до *системи завдань* <...>. Він все звів до мови відповідей на запитання “що я роблю?”, до мови завдань <...>. Вистава втратила свою глибину, опинилася на найповерховішому рівні, зникли зосередженість та інтелігентність...»⁵

¹ Там само. — С. 258.

² Там само. — С. 365.

³ Там само. — С. 117.

⁴ Там само.

⁵ Богданова П. Логика перемен. Анатолій Васильєв: Между прошлым и будущим. — М., 2007. — С. 174–175.

Про свою роботу на початку 1980-х років на курсі Анатолія Ефроса в ГТТіСі Васильєв згадував: «Ми [з Ефросом] прагнули одного й того самого результату, але йшли різними шляхами. Я рухався в системі потужнішої вихідної події п'єси і ролі. Ефрос — від сили основної події. *Ефрос рухався до мети. Я йшов від початку*. Актори і студенти у мене рухалися від початку, інтуїтивно до мети наближались. Шлях у Ефроса до мети був раціональнішим. Це різні методики, за ними різні людські настрої і різні часи. Мій шлях був більш підсвідомий і ніби неорганізований, безцільний. Тому що до того моменту я вже знав: цілі людини не такі визначені, як нам іноді здається. Ефрос залишився у своїх колишніх поглядах»¹. За цим, — коментує дослідниця, — стоять, як каже Васильєв, “різні часи”. Герой, народжений другою половиною 1950-х років, мав виражену свідому мету. У 1960-ті роки з'явилися герої, які не могли реалізувати свої цілі, ідеали, надії. Їхні драми були зумовлені соціальними обставинами часу. У 1970-х процес зайшов іще далі. Герой 1970-х років практично зовсім розчарувався в меті, адже соціальні перспективи радянського життя сприймалися ним у доволі похмурих тонах, і той стан важкого застою, в якому перебувало суспільство, здавався нездоланим. <...> У Васильєва в середині 1980-х з'явиться герой, який зовсім відмовився від мети. <...> Несвідоме стає структуроутворюючим моментом ролі і п'єси, бо відразу закладається у вихідній події. Своєрідно трактував Васильєв і сутність самої дії. Для Кнебель дія — це свідомий вольовий рух, який визначається дієсловом і відповідає на питання: *що я роблю?* <...>. Натомість Васильєв казав: “Спроби знайти предмет театру у Станіславського і в Арто по сутньо мало чим відрізняються, хоча це дивно»².

Згодом Васильєв змінює концепцію вихідної події і пропонує *принцип зворотної перспективи*, що демонструють «його роздуми про шекспірівського “Ліра”, аналіз трагедії, де заявлено нові поняття *гра вперед, гра від майбутнього*, котрі пізніше увійдуть в *теорію ігрового театру* Васильєва, де пропонується рішення трагедії без вихідної події (міркувань про те, що

¹ Васильєв А. Разбить вазу // Театральная жизнь. — 1988. — № 6. — С. 12–13.

² Богданова П. Театр Анатолия Васильева 1970–1980-х годов: Метод и эстетика. — Саарбрюккен, 2011. — С. 55–59.

сталосся до бажання Ліра розділити королівство). Де подолано психологічний підхід до шекспірівських образів»¹. Так само у виставі «Качине полювання», досліджуючи структуру драми, Васильєв відмовився не лише від тотального поняття *мети*, а й від ідентичного поняття *завдання*. Роль Зілова він аналізував, спираючись на поняття *зворотна перспектива ролі*»².

Принцип зворотної перспективи, у свою чергу, пояснює *відмінність двох методів аналізу драми: ситуативного і концептуального*. «Ситуативний аналіз будується у так званій прямій перспективі, тобто від вихідної події — до основної. Вихідна подія розкриває те, що відбувалося в минулому, до початку драми. Основна — виявляє ситуацію, що склалася в результаті. Концептуальний аналіз базується на зворотній перспективі. І тут рух іде не від минулого до майбутнього, а від майбутнього (основної події) до минулого (до вихідної події). Актор рухається від основної події, або, як каже Васильєв, грає вперед, грає від майбутнього. «Коротше кажучи, вся драматична література підкоряється двом законам повідомлення: один тип драматичної літератури повідомляє нам щось про людину, і принцип цієї літератури — рух від минулого до сьогодення. Минуле вона бере в підсвідомості, а потім викидає це минуле назовні в основній події. Так зроблено багато зразків драматичної літератури. Інший тип драматичної літератури не розповідає про людину, така література розповідає за допомогою людини, але не про неї, вона розповідає про те, що поза людиною. Вона керує іншим часом, і час тут тече від майбутнього до теперішнього. В ідеалі учасник драматичної дії в основній події прозріває або зустрічається з майбутнім. Така роль основної події. Це така подія в драмі, яка закінчує всю розповідь повністю»³.

Загалом історія впровадження й еволюції методу дійового аналізу дуже яскраво виявляє одну із загальних рис театральної методології — і не лише в радянському і пострадянському просторі: надто палке поклоніння правилам та інструментарієві професії сприяють вихованню не так творців, як *рабів методу*; а втім, і ця закономірність також має багато винятків.

¹ Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: Между прошлым и будущим. — М., 2007. — С. 98.

² Там само. — С. 191.

³ Там само. — С. 324.

Інший спосіб прилаштування фрайтагівського драматичного канону до вимог революційного театру було втілено у схемі ідейно-тематичного аналізу драми і у *Постановочному плані вистави*, створеному у Мистецькому об'єднанні «Березіль»¹. З додатком ідей інших режисерських шкіл, а також формалістичних і соціологічних елементів, ці схеми і досі залишаються чинними у навчальному процесі театральних інститутів. Це, власне, і було тим *know how*, професіональним досвідом, який може бути вдосконалено і передано; це й було тим колесом, яке усі експлуатують, забуваючи згадати прізвище винахідника; це та сама система «прози», якою володів, не замислюючись, шляхетний пан Журден.

Робота над виставою у «Березолі» спиралася на достатньо формалізовані етапи і доволі чітко визначені терміни.

Розпочиналася ця робота з аналізу п'єси.

Гнат Ігнатович, один із учнів Курбаса, писав: «Сама аналіза складається з таких частин: *знайдення ідеї*. *Ідея* — це є те твердження, що його автор висуває і оголошує своїм твором.

Далі — *знайомлення з темою*. *Тема* — це основна акція (дія), що розвертається протягом цілої п'єси. Розвиваючи і розв'язуючи тему, автор стверджує свою ідею.

В основній акції, в темі закладено *конфлікту*, що є двигуном цілої акції. *Конфлікт* це є основна суперечність, що веде до змагання сторін. *Персоніфікація* втілює ці сторони в дієвих осіб.

Зображення розташування дієвих осіб, по відношенню одного до другого і груп поміж собою — зветься *статичною композицією* і дає нам змогу бачити як розподіляються сили в боротьбі, яке кожна дієва особа займає місце при ньому і т. д.

¹ Василько В. Постановочний план вистави // Кравчук П. В. С. Василько — режисер. — К., 1980. — С. 49–50; Лопатинський Ф. Аналіз процесу праці режисера над спектаклем. IX.1923. — Рукописний фонд ІМФЕ ім. М. Рильського. — Ф. 42. — Од. зб. 46.

Короткий зміст драматичного твору, себто, поширена і конкретизована тема — є *сюжет*.

А докладний (здеталізований) і зв'язаний і послідовний хід подій (хронологічно) — є *фабула*. *Фабула* складається з фабульних вузлів, що мають кожний свою тему. Акція ж розвивається з певним напруженням, що його творить кожний фабульний вузол.

Графічне зображення розподілу динаміки в процесі розвитку акції є *динамічна композиція*.

Акція, відбуваючись, проходить цілий ряд етапів. З них ми відзначаємо *кульмінацію* — найвищу точку напруження боротьби; *катастрофу* — місце перемоги одної і загибель другої сторони; *розв'язка* подій, що відбуваються після катастрофи і *зав'язка*, яка подає нам з'явлення конфлікту, а також сюди належить і *експозиція*, як перше ознайомлення з подіями, що мають відбуватись. Експозицію ми вживаємо ширше, — як перше з'явлення кожного чинника у драматургічній частині. Так, може бути експозиція обставин, сторін, часу, місця, дієвих осіб, кожного зокрема і т. д. І наприкінці ми ознайомилися зі способом складати характери стику дієвих осіб для підготування цього матеріалу, для вжитку в виставленні. Маючи драматургічну аналізу ми можемо не навмання, а цілком обґрунтовано, за вимогами театру, оцінювати драматургічний твір»¹.

Більшість спеціальних термінів, ужитих у цій схемі аналізу п'єси, в українському театрі *систематично* починає вживатися вперше, адже раніше ці лексеми вживалися вряди-годи, та й то — надто вільно.

Термін *ідея* (поряд із синонімом *гадка*), з якого пропонує починати аналіз драми Гнат Ігнатович і який дістав поширення завдяки Гегелєві і Густаву Фрайтагу, в українському театрі відомо від другої половини ХІХ століття, причому, простеживши хронологію, можна виявити динаміку зміни його значення.

1865 року, невдовзі після першого видання праці Гегелєя у Російській імперії: «Перейдем-же тепер до означень головніших точок в драмі вообще, а в трагедії и в комедії, тех головних родах драмы, в особенности. Передовсім ищем в дра-

¹ Ігнатович Г. Режисура. Лекція третя-четверта // Сільський театр. — 1929. — № 11. — С. 42–43.

мі певну идею. Преважний момент, назвати бы его по нашому: *гадкою основною*. *Гадка драми* — то ея ядро, ея душа, то движня всего в ней появу. <...> Для лучшего вырозумінья, що то есть основная гадка или идея в драмі, і головное лице... <...> Из сего короткого в загальних чертах извлеченного содержания той драмы можна легко саму головну гадку, или идею для загаданого приміра сформулювати: Ото поет представляет нам в ней образец суда Божія, особенно-же посліднего суда; являеся в ней вічний закон всемірний: що человек или цілий род отдаляющийся от своего жерела, отдирающийся сам от своего матернего пня и соку, отпавши от идеи, изсохне и погубится»¹. «Іншої гадки в цій комедії не добачаємо, хіба що отсю: яка то дурниця той патріотизм руський»².

1866 року: «Яку идею хотів Котляревський провести в сій п'єсі [“Москаль-Чарівник”] — зрозуміть трудно!»³.

1867 року: «“Наймичку” [Т. Шевченка] чим хочете звить — вона вічно буде геніальною творою, — через те, що *ідея її вічна*, не приходяща ніколи — любов матері, через те, що вона вірний артистичний образ життя не тільки українського, а загальнолюдського. Те ж саме і “Катерина” [Т. Шевченка], в котрій геній Тараса, проводячи идею чесної любові і глибокого розпутства, показав нам, у якому жалкому і тяжкому стані у нас женщина! Чи не пора її визволити з сього рабства? чи не пора признать, що женщина рівноправний з нами чоловік?»⁴.

1868 року: «В своєму “Вільгельмові Теллі”, “Дон Карлосі”, “Жанні Д’Арк” він [Шіллер] розвив ідеї протесту проти деспотизму й натиску сім’яного, государнього, громадського — ті ідеї, котрі вже зачиналися в тодішній громаді і виспіли в голові й серці великого поета. <...> А один виклик на сцені

¹ Росправа о искусствѣ драматичном, читана Климентом Меруновичем в общем собранью соединенья литературного «Галицко-русской Матицы» во Львове дня 7 (19). Юлія 1864 // Науковий збірник, издаваемый Литературным обществом Галицко-русской Матицы. — Львов, 1865. — Вып. I. — С. 10–12.

² * * * . Руський театр [рецензія на комедію «Пан Довгонос»] — Нива. — 1865. — Ч. 14 // Українська преса: У 2 т. — Львів, 2002. — Т. 2. — С. 332.

³ Маруся К. [О. Кониський]. Критичний огляд української (руської) драматичної літератури. — Русалка. — Львів, 1866. — 7 лют. — Ч. 6 // Там само. — С. 368.

⁴ О. П. Критика. 1. Сватання невзначай, драма в шести діях. Київ, 1864. Написав О. Цись. 2. Ятрівка, драма в п'яти діях з прологом. — Київ, 1864. Написав О. Цись. — Правда. — 1867. — Ч. 1 // Там само. — С. 462.

минушого, ні на що не цілячого життя зостанеться без живо-го впливу на слухачів, не потривожить ні розуму, ні серця, зо-станеться таким мертвим, минувшим, яким воно [є] й справді. От як Островського “Минин”, “Василиса Мелентьевна” і драми графа Толстого. Рідко хто видержав, щоб прочитати до кінця таку мертву штуку, як “Минин”»¹. «Яка ж головна *початкова ідея* закладена в опері? Та, що запорожці, чи гайдамаки, чи ко-заки <...> звикли тільки грабувати, розбивати, шкодити, само-волити, не слухати старших...»²

1876 року: «Основна ідея тої трагедії представити, як ви-никли поволі елементи варязько-скандинавські серед слов'ян і як їх власна гаряча кров, гордість і переконання о своїй вищо-сті над “смердами” були тим зубом, що гриз і руйнував поволі, но без упину, їх нутро»³.

1897 року: «Порівнявши свою п'єсу з її, знайшов, що весь сценарій у мене другий, що навіть характери вималювані зовсім інше (Прісі і московки), що чимало єсть нових лиць, що навіть ідея друга (у неї, як і в розповідку, все зводиться до суевір'я темного люду: московку убивають без причин, а від того лише, що вважають її за відьму <...>). У мене ж гине московка від по-дій соціальних і впливу наших законів: чоловіка її після шлюбу взято в москалі, і вона вдовує уже п'ять чи шість літ; нема див-ного, що молода натура не витримала вдовства і закохалась»⁴.

1901 року: «Ібсен завжди був новатором в ідеях, а при тім любив виключно драматичну форму. <...> Здебільшого читач мусить забути, що діється на сцені, а зосередити увагу на тому, що там говориться. Сим я не маю сказати, ніби в Ібсена нема по-дії, а тільки, що подія в них часто дуже незалежна від діалогу»⁵.

¹ Нечуй-Левицький І. Критичний огляд. — Правда. — 1868. — № 29–32 // Нечуй-Левицький І. Збір. тв.: У 10 т. — К., 1968. — Т. 10: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи. — С. 62–63.

² Там само. — С. 70.

³ Франко І. Літературні письма // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885). — С. 40.

⁴ Старицький М. Лист до Ц. О. Білиловського. — жовтень, 1897 // Старицький М. Твори: у 6 т. — К., 1989. — Т. 6: Оповідання. Статті. Автобіографічні твори. Вибрані листи. — 1990. — С. 566–567.

⁵ Леся Українка. Європейська соціальна драма в кінці XIX ст. (критичний огляд) [1901 —] // Леся Українка. Збір. тв.: У 12 т. — К., 1977. — Т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті. — С. 282.

1912 року: «Ідея її [драми “Камінний господар”] — перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над Дон Жуаном, “лицарем волі”»¹.

1913 року: «Ідея драми оформлюється на сцені при допомозі так званої *режисерської або драматичної перспективи*»; «Ідея грецької драми, а властиво трагедії, полягала в конфлікті людини з вищими світовими силами»; «Душею п'єси мусить бути *певна провідна ідея*, що, виразно виступаючи, не переходила б у грубу тенденцію»⁴; «Стара драма не вдержалась на реальному ґрунті, вона з часом почала вироджуватись у драму натуралістичну, зробилась драмою зовнішнього життя, з провідною — моральною чи громадською — ідеєю (підчас грубою тенденцією)»⁵.

1925 року: «Ідея п'єси [“Ніч під Івана Купала” М. Старицького]. Безтямна, засліплена любов, ставши через баламутство споневіреною, потягає за собою непередбачені наслідки»⁶.

Загалом у 1920-х роках термін *ідея*, характерний для доби «ідейного реалізму»⁷ та «ідейно-художніх п'єс», як називав їх Микола Вороний⁸, у притаманному ХІХ століттю агітаційно-пропагандистському значенні помалу став зникати з лексики авангардового мистецтва. Однак для виробничого комбінату, навчального закладу і рупору партії, яким одночасно намагався бути «Березіль», цей термін не втратив значення: «Як ви укажете *різницю між тенденцією твору й ідеєю твору?* — запитував Курбас, і сам відповідав. — Одна ідея може бути заключена в кілька принципів. Філософія — це річ, яку ми хочемо спростити. *Світорозуміння вичерпується ідеологією*. Ідея

¹ Леся Українка. Лист до А. Ю. Кримського. — 6 червня 1912 // Там само. — Т.12: Листи (1903–1913). — С. 396.

² Вороний М. Театр і драма. — К., 1913 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989. — С. 52.

³ Там само. — С. 111.

⁴ Там само. — С. 127.

⁵ Там само. — С. 165.

⁶ Вороний М. Режисерські уваги до драми «Ніч під Івана Купала» / Старицький М. Ніч під Івана Купала: З увагами Миколи Вороного. — Львів, 1925 // Там само. — С. 241.

⁷ Вороний М. Театр і драма. — К., 1913 // Там само. — С. 127.

⁸ Там само. — С. 157.

не обов'язково кормиться філософією, т. є. абстрактним мисленням, а вона кормиться *цільовою установкою й ідеологією*. *Провідна думка — це ідея*. Вона може бути тенденцією. До розв'язання питання можемо дійти прикладом: на сцені чи в п'єсі виведено якусь подію, виникаючу із певних взаємовідносин поміж персонажами вроді таких: скажімо, який-небудь капіталіст експлуатує своїх робітників. Візьмемо п'єси наприім[ip]: “Машиноборці”. В п'єсі є яка-небудь ідея? В чому ж вона полягає, як би її накреслити, назвати? Можна взяти і другі п'єси “Джіммі”, “Макбета”, “Зайці”, чи “Пошипись”, або навіть і чужі п'єси, не наші. <...> Ідея переломлюється через спектакль. Під ідеологією спектаклю розуміється щось все пронизуюче. *Ідея спектаклю* — вона відноситься до змісту, але вона не є змістом, вона відноситься до зміслу, вона не цілком розв'язує питання. <...> Наприім.: “Машиноборці”. Чи не буде це їхньою ідеєю, сформулювати її можна так, проклята темнота і нужда... — не так. Скажемо, на фоні проклятої темноти і нужди людина може воювати із своїм спільником»¹.

Ідея, — роз'яснював Гнат Ігнатович, — «це є та головна думка, те головне твердження, яке автор виголошує своїм твором. <...> Приміром, автор п'єси “Сава Чалий” Карпенко-Карий, розвертаючи перед нами історію зради Сави Чалого, показує разом з тим, як зрадник гине. Адже він міг би цілком інакше розв'язати дію (акцію), адже його симпатія, прихильність могла б бути цілком на іншому боці. Припустімо, що автор хотів би оголосити, ствердити своєю п'єсою ті ідеї, що їх виголошує і змагається за них Сава, йдучи до табору панів. Тоді він не мусив би вбивати Сави. Тоді, навпаки, автор намагався би довести перемогу Савиних думок, переконати глядача, що Савині думки правдиві. Автор же, йдучи цілком за народною думою, карає Саву і цілою п'єсою виголошує нам таку народну думку: зрада визвольному рухові має бути неухильно покарана. Таким чином ми можемо определити *ідею* цієї п'єси, як виголошення протесту проти зради своєму народові, як вимога жорстоко покарати того козака, що підніс руку на братів — товаришів своїх. Візьмемо для при-

¹ Лесь Курбас: Система і метод. Протокол № 10 станції фіксації і систематизації досвіду 25.03.1925. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 5. — С. 18.

кладу другу п'єсу, хоч би й “Гріх” Винниченка. В цій п'єсі автор показує нам нещасну жінку, що заплуталася поміж коханням та зрадою, провокацією. Своїм твором автор твердить, що провокація, зрада не може бути оправдана яким би то не було великим коханням, найменша зрада тягне за собою інші, більші. Так само легко ви знайдете ідею в п'єсі “Овеча криниця” Лопе де Веги. Співчуваючи повстанцям селянам, виголошуючи разом з ними протест проти неправди і кривди панів, він особливо підкреслює — одностайність цілого селища в боротьбі, що стає непереможним в своїй єдності. Це і є *ідеєю* твору; сама назва селища — Фуенте Овехуна, що і була єдиною відповіддю на муки, стає на заголовок п'єси. Таким чином, ми визначили, що в *кожному драматичному творі є ідея*. А чи знайдемо ми це саме, коли аналізуватимемо драматургічну частину виставлення? Звичайно, знайдемо. *Кожне виставлення має свою ідею*»¹.

Активно використовував термін *ідея* в агітаційно-пропагандистському значенні Микола Куліш: «Провідна ідея [п'єси “97”] — палка, щоденна, дрібна й через те тяжка боротьба незможників з куркулями під добу голоду»; «Основна ідея цієї п'єси [“Дні Турбіних” М. Булгакова] полягає в дискредитації ідеології турбінівщини»³. Саме ідейність, на думку Куліша, мусила виправдати його під час розгорнутого цькування: «Ідея п'єси [“Народний Малахій”] мала бути така: за доби соціальних революцій, за доби запеклої смертельної класової боротьби пролетаріату з буржуазією (двох основних сил), за доби раннього соціалізму кожне прагнення Малахіїв Стаканчиків (дрібнобуржуазії) стати Народним Малахієм, себто претензії Стаканчиків на свою політичну владу, претензії на свої соціальні реформи (Малахієва реформа людини), претензії на розв'язання національної проблеми (в першу чергу українського роду), — все це не має під собою реального ґрунту і жодної революційно-наукової теорії»⁴.

¹ Ігнатювич Г. Режисура. Лекція друга // Сільський театр. — 1929. — № 10. — С. 43.

² Куліш М. Лист до А. Любченка. 24.X.1924 // Куліш М. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади. — С. 587.

³ Куліш М. Виступ на театральному диспуті 1929 року. — Радянський театр. — 1929. — №№ 2, 3 // Там само. — С. 474.

⁴ Куліш М. Лист до редактора «Літературної газети». — Літературна газета. — 1931. — 28 лютого // Там само. — С. 473–474.

Найчіткіші, агітаційно-пропагандистські визначення *ідеї* запропонував Яків Мамонтов: «*Ідея* п'єси — це провідна думка, що обумовлюється цілим світоглядом автора і проходить через п'єсу як організуючий фактор. Іншими словами — ідея — це те, що автор доводить своїм твором, що напрошується на імперативний вислів; наприклад у “Ромео і Джульєтті” Шекспір ніби говорить своїм глядачам: подивіться, яка прекрасна людина в своїх природних виявленнях і до чого доводять її ваші дурні вікові забобони! В “Хазяїні” І. Тобілевич досить чітко висловив ідею п'єси словами одного з її персонажів (Золотницького): “При таких хазяїнах засохне наука, поезія і благо народу”. В “Загибелі ескадри” О. Корнійчук бореться проти анархічного виявлення революційних настроїв і закликає до дисципліни. *Ідея завжди — заклик або присуд*, а частіше за все і те, і друге, і третє»¹; «Тема як основна проблема драматичного твору персоналізується і загострюється в драматичному конфлікті й остаточно розв'язується ідеєю твору в момент катастрофи»².

Поряд із терміном *ідея* у практиці українського театру 1930-х років уживався термін *цілеве настановлення*³ («Цілеве настановлення, як пристосування ідеї до конкретних обставин доби»⁴; «Великим завоюванням, типовим дійсно-таки лише Жовтневою театрові, з'явилося у “Березолі” поняття *цілевого настановлення* (що, до речі, незалежно одне від одного, з'явилося з різними варіантами і в практиці В. Мейерхольда та Е. Піскатора), свідоме розуміння не тільки того, задля чого саме робиться вистава, але, в зв'язку з тим, і свідоме побудування всього кістяка вистави, свідоме користування з окремих ділянок театральної фактури»⁵). Поряд із *цілевим настановленням* уживалися терміни *цільове спрямування* і *цільова установка*: «Що ми маємо звати *цілевим спрямуванням виставлення*? Це є те завдання, яке ставить режисер перед своєю роботою. Адже ж ніколи

¹ Мамонтов Я. Основні компоненти драми. — Театр. — 1940. — № 1. — С. 27-30 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 199.

² Там само. — С. 212.

³ Верхацький М. Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. — Х., 1932. — С. 62.

⁴ Рулін П. Програма курсу «Драматургія» // Рулін П. На шляхах революційного театру. — К., 1972. — С. 336.

⁵ Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня. — Життя й революція. — 1932. — № 11-12. — С. 96-122 // Там само. — С. 65.

не мусимо забувати, що театр є чинник, що несе свої завдання, як вихователь, як організатор. От те завдання, яке стоїть перед виставленням, як перед виховним чинником, як організуючим чинником — і є цілеве його спрямування. При цьому не треба змішувати це з ідеєю. Адже, несучи ту чи іншу ідею виставлення, легше виконувати різні завдання, мати різне цільове спрямування. Приміром, виготовлення клубної вистави з завданням біжучої кампанії, визначає цільове спрямування того чи іншого виставлення. Таким же прикладом може бути вистава саносвітньої п'єси на тему про черевний тиф. Спрямування такої вистави є агітація за низку певних профілактичних заходів щоб попередити розповсюдженню пошесті серед населення, приміром, *“не їжте не митої фрукти”*. Ідея ж такої вистави цілком інша, значно глибша, вона приміром визначатиме загальну думку, що тільки в соціалістичних умовах життя можливе найкраще поставити лікування людини і т. п.»¹. «Те, що ми робили — в основі своїй було правильно. Лозунг утворюють нових людей — не нових, а потрібних — вірний не завжди. Лозунг той, яким ми відрізняли себе від інтелігентщини, себто, що вище за все ставили доцільність в ім'я соціальної революції, лозунг, котрий кінець кінцем є органічно основним у ідеології пролетаріату, органічно основним у системі марксизму — цей лозунг, безумовно, є першим у нашій *цільовій установці*»².

Очевидно, зміст цих термінів можна зіставити з *надзавданням вистави* у системі Станіславського.

Що ж до коріння цих ідей — вочевидь їх слід шукати у концепції ідейного мистецтва ХІХ століття і у *техніці гарно скроєної драми* Густава Фрайтага — щоправда, у викладі Володимира Волькенштейна й Ісидора Клейнера (у стенограмах лекцій і засідань постійно зустрічаються посилання на «Драматургію» Володимира Волькенштейна, а стосовно Фрайтага в одному з протоколів ухвалено: «т. Усенкові доручається переписати і перекласти книжку Фрайтага “Техніка драми”»³).

¹ Ігнатович Г. Режисура. Лекція третя-четверта // Сільський театр. — 1929. — № 11. — С. 44.

² Лесь Курбас. Доповідь на засіданні Режштабу. 24.11.1924 // Лесь Курбас. «Березілля»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 167.

³ Протокол № 35 Засідання Режштабу від 28.08.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 476.

Тут, на думку автора, цілком очевидним стає *один із парадоксів Курбасової системи*: демонструючи на рівні загальних міркувань і у своїй режисерській практиці готовність до сприйняття модерного мистецтва, у питаннях техніки драми він часто-густо оперував заявленими термінами, отже, й увявленнями XIX століття. Тому, можливо, намагаючись розв'язати цю суперечність, віддавав перевагу власним інсценівкам і сценаріям, а не достеменній, як вважали самі автори, драмі.

Наступним етапом аналізу п'єси у практиці роботи «Березоля» над виставою було визначення *теми* — поняття, зафіксованого у лексії Курбаса ще 1919 року.

Сам термін *тема* в Україні відомо ще з XVII століття («Кто хочет казанне учинити, найперше маєт положити з Письма Святого тему [фему], которая ест фундаментом всього казанья, бо ведлуг теми [фемии] мусить ся повідати все казанья, в котором знайдуться три часті»¹). У 1860-х роках термін *тема* активно використовується у рецензіях, однак зафіксовані випадки вживання лексеми мають доволі абстрактний характер, і лише від початку XX століття термін конкретизується — щоправда, подеколи *ототожнюючись з ідеєю* («Тема — головна думка в якому-небудь писанні або якійсь промові»²; «Так і Іван Барильченко. <...> Совість, і добре серце, і високе шанування, навіть тепла, благородна любов до ідеально чистої своєї жінки мучать Івана, і в цих муках він виказує, що без нравственої дисципліни робоча дисципліна не дасть задоволення і щастя! Оце приблизно *тема* нової комедії»³). В окремих випадках *визначення теми перегукується з сюжетом* («Мы с ним обсуждали тогда две темы — “Страшную мечь” и “Тараса Бульбу”, на которые я написал программные схемы»⁴; «Отсю боротьбу

¹ Галатовський І. Наука, альбо способ зложення казанья // Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. — К., 1987. — С. 310.

² Словарик. Пояснення чужих та не дуже зрозумілих слів. Склав В. Доманицький. — К., 1906. — С. 116.

³ Карпенко-Карий І. Лист до своїх дітей. 26.07.1904 // Уроки житейської мудрості. Листи І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) до своїх дітей. Вступ, упорядкування листів та примітки Н. Ю. Тобілевича // Вітчизна. — 1991. — № 6. — С. 164.

⁴ Старицький М. К біографії Н. В. Лысенка // Киевская старина. — 1903. — грудень // Старицький М. Твори: у 6 т. — К., 1990. — Т. 6: Оповідання. Статті. Автобіографічні твори. Вибрані листи. — С. 421.

задумав Гауптман зробити темою драми»¹; «Не фамілійна катастрофа, а катастрофа цілого світу, цілого державного устрою, цілої цивілізації було темою сеї драми [“Антоній і Клеопатра” В. Шекспіра]»²; «Темою драми [“Дай серцеві волю, заведе в неволю” М. Кропивницького] була історія щасливого кохання між сільською дівчиною і парубком»³; «Найтрагічнішою драмою Карпенка можна назвати “Наймичку”, в якій в основі лежить варіант теми трагічної історії Едіпа»⁴).

Від 1919 року термін *тема* фіксується у лексиці Курбаса («Тема [п'єси Ганса Фішера “Мотор”]: боротьба напруженої людської енергії з могутністю матерії, з машиною»⁵), а згодом і у театрі «Березіль» («Тема [“Жакерія” П. Меріме] — неорганізованість, розбрат, темрява, здатність піддатися провокації, довірливість, забобонність селянських мас, а також страшенно яскраве, позбавлене всяких оболонок ідеологічного порядку панство»⁶; «Де конфлікт у “Макбеті”? Жадоба влади — це тема. Відьми — це зав'язка. Конфлікт — це є те, з чого робиться вся п'єса»⁷; «[“Войцек” Г. Бюхнера]. Це перша пророча, провидча п'єса, — як пише про цього автора дослідник. Автор передбачив в ній соціальну боротьбу за сто років, і поскільки це класика нашого світовідчужання, нашого кола інтересів, постільки авторова п'єса є єдиним геніальним твором, що заслуговує це ім'я у всесвітній літературі на цю *тему*, — на тему соціальної нерівності»⁸).

¹ Франко І. Гергарт Гауптман. Його життя і твори. Смерть Альфонса Доде. Перші розділи «Парижа». Е. Золя. Голос Золя в справі Дрейфуса. — Літературно-науковий вісник. — 1898. — Кн. 2 // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). — С. 151.

² Франко І. Передмова до видання: Вільям Шекспір. Антоній і Клеопатра. Переклад П. О. Куліша. — Львів, 1901 // Там само. — Т. 33. — С. 167.

³ Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. — Писання Івана Франка. I. — Львів, 1910 // Там само. — Т. 41. — С. 395.

⁴ Там само. — С. 399.

⁵ Лесь Курбас. Нова німецька драма. — Музагет. — 1919. — № 1–3 // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 54.

⁶ Протокол № 26 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 24.04.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 425.

⁷ Протокол № 26 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 24.04.1925 // Там само. — С. 420.

⁸ Лесь Курбас. Вступна бесіда про постановку п'єси Г. Бюхнера «Войцек» // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 289.

Надаючи великого значення теоретичним питанням режисури, 1926 року Курбас присвятив *темі* значну частину своєї лекції: «Всякий митець, маючи певне світовідчужання, яке в даному разі збігається із світовідчужанням всього класу, маючи це основне, — знаходить для передачі його *теми* у вужчому розумінні, *теми*, в котрій накреслені реальні предмети чи особи, те, що ми нещасливо назвали феноменом, — через які він розкриває цю ширшу *тему*. Це буде більш конкретна *тема*. У ширшому розумінні — це якраз його світовідчужання. Для виявлення її він знаходить такі конкретні реальності, через які він може передати сприймаючому своє світовідчужання. В “Літературній енциклопедії” під точкою *Тема* розказується ще про один етап поміж цими двома ланками — це індивідуальне самого митця, себто той кут зору, під яким митець індивідуально розглядає свій світ. Там такі приклади: у Лермонтова *темою* в конкретному розумінні, *темою* у цій посередній стадії є “демон”, і в усіх його творах (“Герой нашого часу”) це індивідуальне переломлення світу. У Тютчева нібито боротьба між злим і добрим духом, між днем і ніччю. Це головне у світовідчужанні, у світогляді, більш індивідуалізуючому у світовідчужанні свого класу. Значить, при понятті *тема* ми вже маємо три такі різні стадії. Коли так собі почати рисувати нашарування, на які розпадається мистецький твір чи мистецький факт, то в самому низу буде, безумовно, *тема* у найширшому розумінні, далі — *тема* більш звужена, і врешті *тема* цілком конкретна. (*Тема* більш звужена щодо індивідуальності митця). З цієї конкретної *теми* починає Волькенштейн тим, що він розуміє під *темою* “Макбета” — честолюбство, в “Ромео і Джульєтті” — любов. Це також невірний штандпункт. Ромео і Макбет можуть мати для режисера зовсім інакший аспект. Коли для “Гамлета” *темою* є безвілля в одній інтерпретації, то в другій інтерпретації це може бути дух, що погруз у матерії. І ще мільйон різних. У тому самому “Гамлеті” можна бачити і філософську трагедію, і мелодраму, можна цілком бачити *тему* дешево-етичного порядку. Це важливо запам’ятати тому, що конкретна *тема* не є чимсь абсолютно єдиним, іманентним у даному творі, і вона витворюється кожним з режисерів і визначається перш за все основною *темою* самого режисера як представника певного класу,

класового світовідчуження, актуальним завданням, від котрого відштовхується мистецький факт. Цю тему ми мусимо допіру знайти у режисера в творі. *І знайдена тема в сполученні з тим завданням, яким ми виправдуємо існування театру і театральної роботи взагалі, є завданням самого спектаклю»¹.*

Вимоги Курбаса до визначення теми на початку 1930-х років істотно змінюються. З одного боку, вони стають узагальненішими: «Тема — це ідеальна спрямованість твору, те уявлюване скло, через яке дивиться на світ митець»². Однак поряд із цим з'являється і деталізація: «Сюжет — те ядро зображуючого мистецького твору, система дійсної взаємоскерованості і розположеності виступаючих у мистецькому творі осіб, ситуацій, подій. Один із засобів самовиявлення теми. Він є менш до теми. Тема самовиявляється в сюжеті. Сюжет виводиться з теми. Вся сукупність дій, фактів, ситуацій, які вибирав автор для виведення обличчя своєї теми. Двоє, що себе ненавидять, — це сюжетність. Розвивається вона в фабулі. Сюжет має три складових частини. 1) Біографія героя. Носій послідовного викладу оповідання чи зображувач подій, трансформатор енергії цього зображення. Герой може бути і коняка, і стихія, і вогонь. Реальна передісторія (то було до початку спектаклю) з повною побутовою правдоподібністю: це було “дійсно”! 2) Сюжетне життя героя. Події, що порушують цю біографію. (Наприклад, “Невідомі солдати”. Біографія: вони наступали, а поява інтервентів порушує. Тоді получится сюжетна побудова»³).

Так само *темі* було присвячено одну з лекцій Гната Ігнатовича: «Кожний драматичний твір є тому драматичний твір, що він призначений для театру, себто писаний з обрахунком виставляти на кону. А на кону завжди має відбуватися якась дія. А дія може розвиватися лише тоді, коли є змагання, коли є боротьба. В п'єсі мусить бути якась суперечність (конфлікт), що потребує свого розрешення і цілком зрозуміло, що розв'язання цього конфлікту може статися лише після змагання. От оце змагання лежить в основі кожного драматичного

¹ Лесь Курбас. Питання аналізу п'єси як театральної проблеми. Індукція і дедукція. Лекція 27.02.1926 // Там само. — С. 92-93.

² Лесь Курбас. Про творчий процес та його складники // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 801.

³ Лесь Курбас. Про творчий процес та його складники // Там само. — С. 801.

видовища. Це змагання, ця боротьба і є тою дією, тою акцією, як ми її зватимемо надалі, що виявляється в драматичному творі і в драматичному видовищі і виявляється в театрі. Акція постає з конфлікту, з основної суперечності. Отож цю акцію определяємо як *тему*. Підсумовуємо. Приступаючи до питання *теми*, ми цілком одразу зіткнулися з питанням конфлікту: в *темі* завжди має бути закладений конфлікт, бо *тема* є та акція, що лежить в основі будь-якого драматичного твору; в протилежному разі ми не матимемо драматичного твору. Беручи якусь п'єсу, або виставлення, ми можемо одразу шукати конфлікт, чи *тему*. *Тепер для нас цікаво, в яких же взаєминах знаходиться тема і конфлікт з ідеєю? Що в них є спільного? А те, що для виголошення, ствердження певної ідеї, авторові потрібна відповідна акція, відповідна тема, яка поставить питання в площі конфлікту й боротьби, і розв'яже його згідно ідеї автора.* Для прикладу проаналізуємо ту ж таки п'єсу “Сава Чалий”. Яка в цій п'єсі акція основна? Це є зрада Сави Чалого визвольному рухові українського селянства з-під ярма польського панства. Це і є *тема*. Як бачимо, *тема* розгортається на підставі конфлікту, що є двигуном цілої акції. Конфлікт (сутичка) поміж масою повстанців, що виявляють надії всього краю, та ватажком їхнім Савою Чалим. Згадавши тепер ідею цієї п'єси, бачимо, що ідея стверджує собою розв'язання цього конфлікту — зрадник повстанського руху має бути покараний. *Ідея в темі знайшла спосіб себе виявити.* В “Гріху” також легко виявити *тему* і конфлікт та привести їхнє зтикання з ідеєю. *Тема* — жінка зраджує революціонерів (провокація) задля коханої людини. Конфлікт, очевидно, полягає поміж почуттям та революційним обов'язком. Ідея гостро засуджує перевагу почуття, стверджуючи святість обов'язку. Можна ще взяти п'єсу “97”, де за *тему* маємо революційну боротьбу на селі під час голоду. Ідея непереможності революції, стійкості і героїчної величності борців знайшла дуже цікаву *тему*. Акція ж розвертається, маючи двигуном своїм конфлікт поміж двома протилежними соціальними силами на селі. От тут ми щільно підійшли до дальшого нашого пункту аналізу — до того, що зветься персоналіфікацією. Як ми тільки що відзначили, боротьба йдеться поміж двома протилежними соціальними силами — незамож-

никами і куркулями. І от автор витворює цілу низку дієвих осіб, які, посідаючи те чи інше місце в боротьбі, ведуть цю боротьбу поміж себе. Автор втілює ті риси, що їх мають неможлики, в таких дієвих осіб, як Копистка Мусій, Серьога, Вася і т. д., а куркулів — в Гирю, Годованого, Лизьку і т. д. Отже, персоналіфікація — це є втілення тих сторін, що змагаються, в певних дієвих осіб. Це дає змогу в кожній дієвій особі шукати тих завдань, що на неї покладено самою боротьбою; це дає нам змогу шукати властивостей кожної з сторін, розподіленої поміж усіма дієвими особами, що стоять на кожному боці. І знов таки, збираючи властивості, характерні риси дієвих осіб кожної групи, легко виявити собі характеристику цілої сторони змагання. Це дає нам змогу підійти до того, що зветься статичною композицією. <...> *Коли ми тему поширимо, розкажемо коротко зміст п'єси, то це зветься сюжетом. Коли ж ми почнемо викладати події ще більш поширено, а головне, дотримуючись послідовності всього ходу дії, то це буде фабула.* Коли тема лише визначала основну акцію, то ознайомлення з сюжетом дає нам ті вже події, що відбуваються в п'єсі так, як *персоналіфікація* вже визначає тих дієвих осіб, що приймають участь у цих подіях. От, приміром, як виглядатиме сюжет п'єси “97”. На селі під час голоду найбільш постраждало неможливе селянство — з 97-ми неможликих лишилось кілька чоловік. Але й ця решта твердо чекає допомоги і тримає в своїх руках владу. Куркулі ж всілякими заходами намагаються знищити решту неможликих. Лише в останній момент, коли на посту лишається один лише Копистка — бо одного вбито, другий з голоду вмирає, третій зрадив — надходить допомога. *Фабула* ж має докладніше виявити розвиток акції (хронологічно) крок за кроком. Приміром, початок фабули п'єси “97” виглядатиме так: Вася сперечається з матір'ю, бо хоче вчитися, а не гуляти. Приходять черниці, але впіймані на брехні Кописткою, тікають. Прихід молодих, що не вінчалися в церкві. Серьога викриває злочин Панька. Звістка про те, що в Гирі образ оновився і т. д. З цього шматка ви бачите, що фабула, складається з цілої низки окремих шматків п'єси, які поволі розвивають нам основну акцію. Ці шматки зветься *фабульними вузлами*. Вся фабула і складається з цих вузлів. Вся п'єса таким чином роз-

падається на ці вузли. Що ж це воно за шматки, за вузли? Коли ви приглянетесь до кожного з них, то побачите, що кожний зокрема є *частинка дії, поєднана одною темою*¹.

Так само у подієвому дусі подавали визначення теми й інші учні Курбаса: «Друга сцена є, власне, картина з подій; тема її — маніфестація студентів та реакція на це поліції»²; «п'ята сцена, тема якої є “реформи”, що їх надумав запровадити “ліберал” Святополк Мірський. <...> Темою шостої сцени є змова терористів на чолі з Каляєвим»³; «Тематика п'єси — це безулавний клопіт скупіїв — хазяїнів, про те, як їм позбутися своїх дочок, тобто, як їх найвигідніше для себе видати заміж — “хоч би за півня, аби срібне пір'я”. За цим нескладним сюжетом та тематикою п'єси криється, однак, важна ідея, що виявляє в ній не тільки боротьбу куркулів зі своїми наймитами, а й боротьбу поглядів, світовідчужання старого села й молодого покоління, боротьбу старого побуту з новим побутом сьогоденного села»⁴.

У цілому практика вживання терміна *тема* у постановочній практиці «Березолі» мало відрізнялися від чинних правил тодішнього літературознавства («Тема роману, чи, краще, тематика, бо тема в цьому творі не одна, викриває творчий задум письменника. Про що йде мова в романі? Про боротьбу за володіння світом. Хто головні діячі в цій боротьбі, які особи й класи?»⁵; «До теми боротьби пролетаріату за фортеці вищої школи я знову повернувся 1928 р. [про п'єсу “Кадри”]»⁶; «Тема — це той ідейно-філософський комплекс, який драматург кладе в основу свого твору»⁷; «Грандіозна тема створення соціалістичної інду-

¹ Ігнатович Г. Режисура. Лекція друга // Сільський театр. — 1929. — № 10. — С. 43–45.

² Верхацький М. Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. — Х., 1932. — С. 68.

³ Там само. — С. 70.

⁴ Бортник Я. Як ставити і грати «Пошились у дурні» // Сільський театр. — 1928. — № 12. — С. 33.

⁵ Коряк В. «Сонячна машина» Винниченка в критиці // Культробітник. — 1928. — № 10. — С. 17.

⁶ Микитенко І. Нотатки від автора // Микитенко І. «Кадри». — Х., 1932 // Микитенко І. Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968. — С. 332.

⁷ Микитенко І. За велику соціалістичну драматургію (Доповідь на II Всеукраїнській драматургічній нараді) // Там само. — С. 113.

стрії в нашій країні!»; «Отже, про головну ідею твору. У перших редакціях [“Патетичної сонати”] розв’язання головної теми (розвінчання ілюзій Юги) мені не вдалось»²).

Менш придатними для театру видаються визначення, спрямовані на приховування подієвого змісту, адже розглядають тему як матеріал або проблему: «Визначити тему п’єси — це значить відповісти на питання, про що в даній п’єсі йде мова. Інакше кажучи, це значить визначити, про яке життєве явище говориться в п’єсі»³; «Темою ми називаємо *об’єктивний зміст драматичного твору*, висловлений у максимально стислій формі: чиновницька Росія доби Миколая I (“Ревізор” М. Гоголя), особистість і суспільство (“Ворог народу” Г. Ібсен), гетьман Богдан Хмельницький (п’єса тієї ж назви О. Корнійчука). Тема часто визначається навіть одним словом: любов, війна, тощо»⁴.

Наступний елемент аналізу драми у практиці «Березоля» — *драматичний конфлікт*. Цей термін (власне, *колізія*), вживається вже у Лессінга, згодом дістає теоретичне обґрунтування у Гегеля, однак в українському театрі ХІХ — початку ХХ століття ще не має значної популярності, найчастіше він фіксується в Івана Франка, який, приміром, про трагедію «Антигона» Софокла пише: «Перед нашими очима ведеться велика боротьба між законами “людськими”, случайними, а все-таки могутими, і законами “божеськими”, т. е. моральними, записаними в серці людськiм»⁵. Поряд із цим, однак, від 1860-х років як синонім до драматичного конфлікту уживався термін *колізія*.

Своїм учням Курбас так пояснював *драматичний конфлікт*: «Для першого разу візьмемо таку замітку і всі постараємось на підставі цього матеріалу, матеріалу цієї замітки, устроїти драматичний конфлікт, уможливлуючий розробку його

¹ Там само. — С. 118.

² Куліш М. Промова на Всеукраїнській драматургічній нараді // *Куліш М. Твори*: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 483.

³ Захава Б., Міронов К. Робота режисера / Пер. з рос. М. Дібровенка. — К., 1937. — С. 22.

⁴ Мамонтов Я. Основні компоненти драми. — *Театр*. — 1940. — № 1. — С. 27–30 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 201.

⁵ Франко І. «Антигона». Драматична дія Софокла. — Зоря. — Львів. — 1883. — № 23–24 // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885). — С. 307.

для театру. Коли почитаєте чи цього Волькенштейна¹, чи Клейнера², вам буде ясно, що треба установити в цьому матеріалі, розуміючи під конфліктом *суперечність інтересів і діяння дійових осіб*. Завдання виллється в таку форму, що в тому матеріалі, який буде даний і в якому відбуваються події, одна після другої, а не одна через другу, в тих, де немає руху сценічної дії, який називаємо конфліктом, а без якого не може бути мови про драму, треба цей матеріал привести в такий стан, щоби він міг рухатися, щоби досить було піддати його роботі уяви, щоби він міг в проєкції своїй часовій розвиватися в драматичну дію. Візьмемо замітку із сьогоднішнього “Більшовика” під наголовком: “Це треба припинить”: “Три роки тому назад у нас на Шполянській цукроварні розвалилась стара лазня. Декому це байдуже — у кожного є ванна, а робітникам погано — ходили чорні і тільки після багатьох постанов загальних зборів у 1923 році з якогось хлівчика зробили лазню. Робив цю лазню наш доморослий “технік” Куровський. За його планом парового казана було уміщено там, де миються, а ручна помпа в роздягальні. Хоч і те і друге можна було влаштувати збоку в маленькій прибудові, котра стоїть зараз порожня і тільки іноді сажає туди міліція “преступників”. Обслуговують лазню два хлопці. Один топить, другий “кача” воду, і хоча начальство і вибирає самих “хладнокровних”, але після жіночої бані ці хлопці тікають, залишаючи навіть свою зарплатню. Продовжується це вже другий рік. Банщиків змінилося вже більше півсотні (у всіх слабкі нерви). Дійшло до того, що всі одмовилися гріти казана в жіночій лазні. Новий доглядач двору почав привчати до цього дівчину, але привчити дівчину не вдалося, бо “накачать” 4.000 відер — це й хлопець не всякий зможе, а вдвох нема де повернутися. Тепер робиться так: “качальщику” жінки зав’язують хусткою очі і він стає в роздягальні “качати” воду. Чи довго це буде — невідомо, але й з зав’язаними очима “качальщики” чогось не видержують і часто тікають. А може це все тільки хазяйський крок до своєрідного “побуту” під гаслом “дойой стид”, а може й ще де так провадиться “новий по-

¹ Волькенштейн В. Драматургия. — Изд. 5, доп. — М., 1969. — С. 19–20.

² Клейнер И. У истоков драматургии: Опыт обоснования метода исследования драматургических произведений. — М.; Л., 1924.

бут”. Цукровик”. Це допис, в якому конфлікту немає, а як він є, його треба достроїти, його треба розробити у конфлікт дії. В усякому разі ця замітка являється відправною точкою, ви можете підмінити тему, сюжет, то значить тему, яку хочете, можете вставити, це можна розглядати і з боку неурядиці нашої на виробництві, або скажемо, “доморослий технік”, словом, треба буде тему установити. Сюжет може бути інакший. Ви поступаєте так, як поступив би драматург, не маючи до цього ніякого зобов’язання. Ви установите поки вирішите цей аспект, чи це буде в аспекті комедійному чи трагічному, чи в якому будете розробляти, правда, що навіть план вже з самого початку буде намічатися, поскільки вже в матеріалі є певні дані на те, в якому плані він може бути розроблений. Ваша робота: ви розказуєте, чи у вас написано — тоді зачитуєте ситуацію загально заострену в драматичний конфлікт, де будуть певні персонажі, певна суперечність їхніх інтересів і тим самим певна суперечність їхніх діянь. Очевидно вам не можна забувати, що цей самий конфлікт він не буде ясным, як довго не буде окреслено характеру тих осіб, при найменше в такій мірі, в якій іменно вони мірі впливають на розвиток дії. Розроблення сюжету цілого не вимагається. Треба намітити конфлікт, зробити матеріал драматичним. Конфлікт не обов’язково вичерпується дієвими особами. Конфлікт в смислі суперечності і зв’язаної з цим певної боротьби — він може бути глибшим — не тільки в людях, а і в установах»¹.

В іншому протоколі зафіксовано такі міркування Курбаса стосовно конфлікту: «*Боротьба — стрижень драми*. Зміст наших вправ — це поступове студювання всіх стадій утворення п’єси. Коли ми зможемо встановити ідею, конфлікт, розвинути його в певний сюжет, фабулу, а фабулу розчленувати, дотримуючись законів архітектоніки. Це завдання, що було дане, можна було написати за 10 хвилин. Потрібне вміння використовувати матеріал. Взяти з нього те, що він може дати. Навчитися знаходити у всякому матеріалі загальне, що має вартість і не є анекдотом. Конфлікт — це комбінація, що залишена сама

¹ Лесь Курбас: Система і метод. Протокол № 11 станції фіксації і систематизації досвіду 04.04.1925. Передмова і публікація О. Клековкіна // Український театр. — 1998. — № 5. — С. 20.

собі в житті, не могла мати своїм розвитком спокій, а мусила довести до бійки, сварки. Це так само, як у природі змішати різні субстанції і кинути туди мінерал, який силою своєї природи призводить до вибуху. *Конфлікт драматичний* у такому порівнянні — то будуть оці всі змішані субстанції і кинутий туди мінерал, що доведе до вибуху. Цей момент присутності склянки з сумішшю і вкинення мінералу — це відповідає драматичному конфліктові. Коли замість субстанцій уявимо таких людей, то вони по відношенню до драми мають цінність як сили, що мають певний закон своєї природи (характер — скупий батько і марнотратний син коло одного маєтку). Протилежні вчинки — конфлікт. Може бути закономірності її природи, якість класових інтересів. Їхні вчинки будуть визначатися їхніми інтересами, як представниками певних класів. Тут буде класова ідея. П'єса побудована не на характеристах, а на соціальних суперечностях. Всякий конфлікт мусить біля чогось виникати. Оце “щось” стосується використання матеріалу. В даній замітці момент такий несерйозний, що коли його розв'язувати, виходячи з цієї випадкової обстановки (водокачка в роздягальні), то ми дістанемо певний план, у якому нам усе представиться. План передбачає аспект. Фарсовий мотив у всіх відношеннях. Що береться за основу: чи зовнішні випадкові моменти, чи ми вважаємо сторонній момент зовнішнім? Треба шукати чогось глибшого у даній ситуації. Водокачка в роздягальні — це зовнішнє. Під фабулою, що є в замітці, є момент людської нездарності (побудувати водокачку в роздягальні). Ідея в основі — людська бездарність у радянському оточенні. Цей факт уже дає можливість конфлікту. Впливають фігури. З такої постановки питання впливає можливість поставити фігури в певне співвідношення. Тоді треба вирішити аспект. План виходить з того, як при ваших таких і таких даних цього матеріалу, виходячи з цільової установки, ви можете вирішити план подачі — аспект»¹.

Під час одного з засідань Режисерської лабораторії, спіраючись на твори Шекспіра, Курбас пропонував таке тлумачення конфлікту: «Де конфлікт у “Макбеті”? Жадоба вла-

¹ Протокол № 24 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 17.04.1925 // *Лесь Курбас. Філософія театру*. — К., 2001. — С. 418.

ди — це тема. Відьми — це зав'язка. Конфлікт — це є те, з чого робиться вся п'єса. Макбет стоїть і думає, чи вбити Дункана, чи ні — це конфлікт душевний, моральний; може бути і багато душевних дрібних конфліктів. Це не те, що нас цікавить. Усяка боротьба — це конфлікт, і всяка боротьба — на основі певного конфлікту. Боротьба не може бути чимсь одним, вона мусить розбиватися на складові частини, на сутички на різних фронтах. Сутички — це наслідки війни. Те становище, яке викликає війну, те, що мусить викликати війну, — це є конфлікт. Трагедія — пристрасний характер Макбета: не можуть зжитися Макбет з Дунканом, бо в них різні характери, і їхні діяння різні, так що це доводить до конфлікту. Тут його немає. Дункан добрий і який би він не був, однаково Макбет його вб'є. Віра в справедливість, з другого боку — віра в призначення. Це один із конфліктів. Леді Макбет — ця постать додана для того, щоб підштовхнути Макбета — це один бік душі його; ця постать не головна. В трагедії сказано, що його штовхає. Це віщування, лихе начало в космосі, у світорозумінні Шекспіра. Те, що Макбета штовхає, — це не важливо. Такий Макбет, як він є, — це є частина конфлікту. <...> Тут найважливіший порядок, який мусить бути порушений, мусить бути боротьба, певний акт трагічного насильства, він мусить бути зламаний, щоб могла бути досягнута мета. Конфлікт у “Макбеті” такий: суб'єкт з таким характером, як Макбет, з такою палкою жадобою влади, як Макбет, у такому соціальному становищі, як Макбет, у становищі, дуже близькому до короля, правдоподібність здобуття влади близька, підживлюваний природним руйнівним началом, він стоїть на волоссині від можливості влади; а до того ж — закорінена традиція певного порядку, в якому є такі, а не інакші уявлення про чесність, про традицію корони шотландської, вірність королеві, святість корони королівської — таке становище при наявності поштовху, даного відьмами, мусить спричинити певну боротьбу, котра в даному разі закінчується перемогою того самого порядку; перемагає порядок, а не особа. Між цим порядком і Макбетом, як втіленням антипода цього порядку, тобто зла, ведеться боротьба. <...> Напишеться драматичний конфлікт, підставте під цей порядок осіб, призначте сили, які Макбета

спонукають — мусить вийти драматичне дійство. Повторюю: накреслити конфлікт — це є так означити протилежні сили і поставити їх у таке співвідношення, щоб мусила постати боротьба. Яскравий зразок конфлікту — це “Ромео і Джульєтта”, дві ворожі родини і закохана молода пара¹. Під час іншого засідання Курбас додавав: «Конфлікт у “Макбеті” є не що інше, як убивство Дункана. Рушила справа від примар, відьом. Сюжет у “Макбеті” — прагнення до влади»².

У цілому *курбасівівська концепція драматичного конфлікту* не відрізнялася від панівних на той час. «В кожній п’єсі, — писав 1927 року Яків Мамонтов, — відбувається якась боротьба. Ця боротьба й називається драматичним процесом. Розгляньмо, наприклад, таку п’єсу як “Бурлака” І. Тобілевича. З чого складається драматичний процес цієї п’єси? Волосний старшина, Михайло Михайлович, нечесно поводить з громадськими грішми, визискує незаможних селян і хоче одружитися з молодого дівчиною, Галею. Йому допомагають у всіх його справах — писар, корчмар та дехто в селян. Це — на одному боці. На другому — Олекса (наречений Галі), його дядько — Панас (бурлака) та дехто з бідних селян. Між цими двома ворожими таборами й точиться боротьба протягом усіх п’яти дій. Штовхають людей у вир цієї боротьби різні причини — хороші й погані — нажива, полова хіть, пияцтво, а з другого боку — щире кохання, ображена справедливість, класовий інстинкт тощо. Зрештою, як на одному боці, так і на другому, соціальні мотиви переплітаються з біологічними і разом утворюють складний узор драматичного процесу. В найкращих п’єсах драматичний процес проходить з великим напруженням. Глядач не певен, як закінчиться боротьба, перемога нахилиється то в той, то в другий бік, аж доки драматичний процес не доходить до свого логічного завершення. В “Бурлаці”, наприклад, лише в останні й сцені з’ясується, що перемога на боці Панаса та його прихильників. Щоби досягти певного напруження й захопити глядачів, драматичний процес мусить: 1. Складатися з боротьби таких двох сторін,

¹ Протокол № 25 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 22.04.1925 // Там само. — С. 420–421.

² Протокол № 27 засідання Режисерської лабораторії «Березоля». 26.04.1925 // Там само. — С. 430.

що утворюють собою певний контраст — соціальний (класова протилежність) або біологічний (різниця в роках, в темпераментах, в силі тощо), а часом і той і другий. 2. Ця боротьба мусить провадитися за важливий життєвий інтерес, як от, наприклад, у «Бурлаці». Коли ж люди борються за якісь дрібниці або за щось од життя (абстрактна думка), то драматичний процес не захопить широкого кола глядачів. 3. Окрім того, ця боротьба мусить відбуватися на очах у глядачів, а не десь за кулісами. Цебто, глядач мусить дізнатися про персонажів і про те, що вони роблять, не з чужих слів, а з їхніх безпосередніх, наочних вчинків»¹.

На початку 1940-х років ці визначення залишилися без істотних змін: «Драматичний конфлікт, тобто основна суперечність, яка приводить дійових персонажів до боротьби і розгортається в дальших колізіях п'єси»²; «Тема як основна проблема драматичного твору персоніфікується і загострюється в драматичному конфлікті й остаточно розв'язується ідеєю твору в момент катастрофи»³.

Наступними елементами аналізу драматичного твору були у «Березолі» *сюжет і фабула*.

Сюжетові твору (цей французький термін фіксується в українському театрі від 1840-х років⁴), — судячи з висловлювань критиків, а також поширеної моди на використання мандрівних сюжетів, переробок (перелицьовок) і запозичень, — не надавалося істотного значення: «П'єса <...> справила вчора на слухачів, що зібралися у великій кількості, глибоке і сильне враження, не стільки своїм *сюжетом*, скільки скоріш, чудовою патріотичною тенденцією»⁵.

¹ Мамонтов Я. Драматичне письменство (Основи та технічні прийоми) // Сільський театр. — 1927. — № 11. — С. 47.

² Мамонтов Я. Основні компоненти драми. — Театр. — К., 1940. — № 1. — С. 27–30 // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 204.

³ Там само. — С. 212.

⁴ *Квітка-Основ'яненко Г.* Званые гости. — Современник. — 1840. — Т. XX // *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібр. тв.: У 7 т. — К., 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи. — С. 127; *Квітка-Основ'яненко Г.* Історія театра в Харькове // Там само. — С. 100–101.

⁵ Франко І. Рец.: «Павло Полуботок» І. Барвінського // Kurjer Lwowski. — 03.11.1888 // Франко І. Про театр і драматургію: Вибрані статті, рецензії та висловлювання. — К., 1957. — С. 195.

Сам термін *сюжет* у ХІХ столітті вживався інколи нарівні з іншими, що свідчить про недостатню його визначеність:

— *схема* («схеми до М[арусі] Б[огуславки]»¹; «Мы с ним об-суждали тогда две темы — “Страшную мезть” и “Тараса Буль-бу”, на которые я написал программные схемы»²);

— *драматична нитка*³;

— *образ* («образ (сюжет) взятый з сельського житя»⁴);

— *сценарій* («сценарій п'еси»⁵; «порівнявши свою п'есу з її, знайшов, що весь *сценарій* у мене другий, що навіть характери вималювані зовсім інше (Прісі і московки), що чимало есть нових лиць, що навіть *ідея* друга»⁶);

— *канва* («Перед нами двоє сусід-вдівців, з яких один має п'ять дочок, а другий — сім. Обидва раді б якнайшвидше вида-ти заміж хоча б по одній, найстаршій ось та дещо неправдопо-дібна *канва*, на якій основана ця п'еса»⁷);

— *зміст або содержания* («Зміст мелодрами такий <...>. *Таке содержания мелодрами*»⁸; «Я не хочу оповідати *змісту цієї драми*, бо це зайняло б більше місця і часу, ніж вона варта»⁹; «Зміст *драми*, багатой на характерні постаті й епізоди, можна

¹ *Старицький М.* Лист до М.П. Драгоманова 12.11.1876 // *Старицький М.* Твори: У 6 т. — К., 1990. — Т.6: Оповідання. Статті. Автобіографічні твори. Вибрані листи. — С. 442.

² *Старицький М.* К биографии Н. В. Лысенка // Киевская старина. — 1903. — грудень // Там само. — С. 421.

³ *Франко І.* Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. — Писання Івана Франка. І. — Львів, 1910 // *Франко І. Я.* Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). — С. 396–398.

⁴ [*Тит Гембицький*]. Історія основаня і розвою руско-народного театру в Галичині. Составлена одним із найстарших артистів рускої сцени. — Коломия, 1904. — С. 6.

⁵ *Стешенко І.* Історія української драми // Україна: Науковий та літературно-публіцистичний щомісячний журнал. Т.1. — 1907. — Январт.— С. 111.

⁶ *Старицький М.* Лист до Ц.О. Білиловського. Початок жовтня, 1897 // *Старицький М.* Твори: У 6 т. — К., 1990. — Т.6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи. — С. 566.

⁷ *Франко І.* Рец.: «Лихий день» Г. Цеглинського і «Пошились у дурні» М. Кропивницького // Kurjer Lwowski. — 13.10.1888 // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 27. — С. 233.

⁸ *Франко І.* Рец.: «Добуш» А. Ф. Стечинського // Діло (Львів). — 28.04.1883 // Там само. — Т. 26.— С. 290.

⁹ *Франко І.* Рец.: «Довбуш» Ю. Федьковича // Kurjer Lwowski. — 11.10.1888 // Там само. — Т. 27. — С. 231.

викласти так. Дія відбувається в 1860-х роках, в часи розквіту т. зв. хлопоманії. Двоє молодих людей з університету — Михайло Ляшенко, син шляхтича, і Павло Чубань, лікар, його приятель — приїжджають до батьків Михайла на село й енергійно беруться до праці серед народу: відкривають школу, вчать молодь читати, намагаються всіляко допомагати селянам. Та швидко виявляється різниця між селянською, життєвою, загартованою натурою Чубаня і м'якою, нервовою, вразливою, проте зовсім неглибокою натурою Михайла. Якщо лікар в дійсності серйозно береться до праці, то Михайло трактує все як забавку, милується гарними фразами про прогрес та піднесення народу, а закінчує романом з вродливою Катрею Дзвонарівною, дочкою бідної вдови з цього ж села. Роман, як і передбачав Чубань, закінчується трагічно: бідна дівчина, зведена паничем, зневажена в своїх найсвятіших почуттях його батьками, висміяна і зганьблена селянами і проклята рідною матір'ю, отруюється і вмирає, а самого панича як безвольну дитину його мати відвозить до Петербурга»¹; «Зміст драми можна коротко розповісти так. Доктор Отто Штокман, курортний лікар в одному невеличкому містечку південної Норвегії, духовний творець водолікувального закладу, який має стати для міста золотоносною жилою, відкриває, що цей заклад, замість оздоровлювати, отрує пацієнтів, тому що водопровід, збудований місцевою владою з великою затратою коштів всупереч його планам, постачає воду, отруєну рештками організмів...»² Далі у цій рецензії Франко подає розгорнутий виклад фабули. Так само розгорнутий виклад фабули подано Франком і в інших рецензіях: «Спектакль “Широка натура” (який в оригіналі має назву “Не в свої сани не садись”) належить щодо будови до дуже простих, можна б сказати, наївних композицій. Її зміст можна переказати кількома словами»³; «Ось такий зміст драми пана Карпенка “Хто

¹ Франко І. Рец.: «Не судилось» М. Старицького // Kurjer Lwowski. — 18.11.1890 // Там само. — Т. 28. — С. 103–104.

² Франко І. Рец.: «Ворог народу» // Kurjer Lwowski. — 20.12.1891 // Там само. — С. 212–216.

³ Франко І. Рец.: «Не в свої сани не садись» Островського // Kurjer Lwowski. — 13.11.1890 // Там само. — С. 56–57.

винен?»¹; «Зміст драми можна переказати так...»²; «Зміст п'єси такий. <...> На цьому закінчується драма, в якій дехто з членів конкурсної комісії хотів бачити пересторогу проти хлопоманії і проти ідеї надто тісного братання інтелігенції з народом»³; «Змістом п'єси є вибори префекта, або вїта, на селі, в якому шляхта і селяни живуть разом»⁴).

Поряд із цими термінами, принаймні від XVIII століття, у значенні міф (*mythos*, оповідання, історія) — вживався латинський термін *фабула* (*fabula*)⁵. У XIX столітті французький термін *сюжет* і латинський *фабула* вживалися як синоніми («[драма] не належить до ряду тих творів драматичних, що то одзначаються цікавістю содержания (так званої фабули), розмаїтістю різко націхованих характерів, штучним зав'язанням і розв'язанням драматичного узла і драстичною акцією на сцені»⁶).

Істотні зміни у вживанні термінів *сюжет*, *фабула* і *зміст* з'явилися у XX столітті, коли режисерська практика висунула вимогу диференціації інструментарію аналізу драми («Короткий

¹ Франко І. Рец.: «Хто винен?» Карпенка-Карого (І. Тобілевича) // Kurjer Lwowski. — 09.11.1889 // Там само. — Т. 27. — С. 341–343.

² Франко І. Рец.: «Мужичка» К. Писанецького // Kurjer Lwowski. — 01.12.1893 // Там само. — Т. 29. — С. 91.

³ Франко І. Рец.: «Катря Чайківна» Н. Кибальчич // Kurjer Lwowski. — 07.12.1893 // Там само. — Т. 29. — С. 93–94.

⁴ Франко І. Рец.: «Шляхта ходачкова» Г. Цеглинського // Kurjer Lwowski. — 16.10.1888 // Франко І. Про театр і драматургію: Вибрані статті, рецензії та висловлювання. — К., 1957. — С. 192–193.

⁵ Сковорода Г. *Fabula* // Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983. — 62. У сучасній теорії драми *фабулою* називають послідовний виклад ланцюга вчинків і контрвчинків персонажів у їхній часовій і причиново-наслідковій залежності. У давньоримській поезії термін *fabula* вживався у таких значеннях: найменший жанр прози (байка тощо; звідси німецьке *Fabel*, англійське *fable*, французьке *fable* і *fabliau* та ін.); основа драматичного твору (міф про Едіпа); п'єса. У пізній античності розрізняли поняття *historia* (те, що сталося у житті), *fabula* (те, що відомо з переказів) і *factio* (вигадка, вигадана історія). Саме в останньому значенні термін *fabula* запозичено театрознавством. В українській мові термін відомо з XVIII ст. («Фабула — це побудова людської видатної правдоподібної дії, спрямованої від щастя до нещастя. І саме вона, начебто жива істота, що має своє тіло та свої властивості, дає підстави відрізняти трагедію від інших видів поезії, тому що на підставі фабули пізнається поезія: чи вона є трагічна, чи комічна» — «Поетика» Митрофана Довгалевського).

⁶ Мета. — 1865. — 31. VIII. — № 13 // Пилипчук Р. Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Про-сценіум. — 2008. — № 1–2 (20–21). — С. 13–14.

зміст драматичного твору, себто, поширена і конкретизована тема — є сюжет. А докладний (здеталізований) і зв'язаний і послідовний хід подій (хронологічно) — є *фабула*. Фабула складається з фабульних вузлів, що мають кожний свою тему»; «Увесь сюжет (зміст) подається, як громадська справа цілого села, що стоїть на черзі і вимагає загального обговорення — насіннова позика, вчасне повернення її. Напрямок цілої вистави — довести селянам, щоб повертали позик у строк»; «Короткий зміст драми [“Циганка Аза”] такий. Циган Василь з мандрівного циганського табору покохав сільську дівчину, Галю. Василя ж кохає палка і нестримна циганка Аза. Василь з-за Галіних любовців зраджує свою циганську волю й одружується з Галею. Але він не може забути минулого — вільне, циганське життя манить його. Як прожив він якийсь час із Галею в злиднях і нестатках, в тяжкій селянській роботі, — потягло його до вільної волі, циганської долі. А там зринули у нього почуття і до Ази, що стала йому символом тієї волі... Василь кидає Галю і йде до циган, до Ази. Але в Галі народилася дитина. Василь знову біля Галі й... знову через якийсь час біля Ази. Аза не хоче такої половинності. Вона хоче всього Василя, мати його тут у таборі, біля себе. І вона говорить Василеві, що покохає його, коли він уб'є Галю й дитину. Василь жахається. Щоби назавжди покінчити з цим проклятим почуттям, — він убиває Азу. Але й сам не лишається раювати, — божеволить. Цим кінчається драма»³).

Інколи зміст драматичного твору тлумачився як комплекс закладених у ньому ідей: «Біля цих трьох моментів — оспівування, агітації та сатири — і скупчувалися переважно головні лінії ідейного змісту роботи наших театрів у перших їх постановках, головним чином, за роки 1922–1924»⁴; «Те, що нам доводилося чути від поодиноких представників чи не численнішої категорії одвідувачів нового театру — від студентської

¹ Ігнатович Г. Режисура. Лекція третя-четверта // Сільський театр. — 1929. — № 11. — С. 42–43.

² Болобан Л. Самодіяльне компанування вистави // Сільський театр. — 1926. — № 3. — С. 27.

³ М. Кор. [анотація]: М. Старицький. Циганка Аза. Драма в 5 дій. До постанови звів Є. Сагайдачний // Сільський театр. — 1928. — № 2. — С. 50.

⁴ Кисіль О. Новий український театр. — Життя й революція. — К., 1925. — № 4 // Кисіль О. Український театр: Дослідження. — К., 1968. — С. 157.

молоді вузів та їх робфаків, свідчить, що нові театральні форми перешкоджають їм добре сприйняти і засвоїти *ідейний зміст* вистав [“Березоля”]»¹.

Інакше зіставляв поняття *сюжет і зміст* Лесь Курбас: «Зміст і сюжет — не все одно. Без змісту мистецтва не може бути, без сюжету — так: (музика, архітектура і т. д.)»².

Подібної точки зору дотримувався і Яків Мамонтов, який у багатьох питаннях поділяв погляди Курбаса, хоча й був надто заякорений у методології літературознавства: «Конкретний *зміст п'єси* не вичерпується самою *фабулою* (ходом подій). Часто драматург старається захопити чи зацікавити глядачів малюнком персонажу, почуттєвою картиною, етнографічними даними — спів, музика, убрання тощо. Успіх багатьох п'єс наших старих драматургів (як от, І. Котляревський, М. Кропивницький, М. Старицький та ін.) в значній мірі пояснюється саме от цими *прийомами фарбування*. А тому в композиційному плані п'єси, що складається вже після того, як у драматурга єсть *і сюжет і фабула*, мусять зазначатися й ті фарби (спів, танець тощо), що їх буде наложено на кістяк *фабули*»³.

Висловлювання Курбаса і Мамонтова фактично демонструють відмінний від XIX століття погляд на драму: усвідомлення практиками театру нової, притаманної саме XX століттю *ролі позафабульних елементів*. У цьому сенсі безперечно мав рацію Іван Микитенко, який вважав, що «*старі літературні поняття теми, сюжету, фабули, інтриги, дієвості у нас іще не переглянуті, не вияснені і часто нас плутають*»⁴.

У практиці «Березоля» *сюжет і фабула* диференціювалися з урахуванням новітніх концепцій у галузі літературознавства: «*Сюжет*. У Волькенштейна це дуже невиразне визначення, просто більш конкретно чи якимось там з'ясована тема — *тема* у більш конкретному оформленні. Маємо такі визначення: *сю-*

¹ Там само. — С. 162.

² *Лесь Курбас*. З режисерського щоденника // *Лесь Курбас*. «Березиль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 39.

³ *Мамонтов Я.* Драматичне письменство // *Сільський театр*. — 1928. — № 2. — С. 52.

⁴ *Микитенко І.* За велику соціалістичну драматургію (Доповідь на II Всеукраїнській драматургічній нараді) // *Микитенко І.* Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968. — С. 121.

жет — точка прикладання сили, система установок, за допомогою котрих твориться дія. Щодо *фабули*: коли сюжет є система установок, за допомогою котрих твориться дія, то *фабула* — сам процес дії. <...> Щодо *сюжету*, то з'явилась дуже цікава стаття Асеєва в журналі “Преса і революція”, в котрій він вказує на статтю Фішера (про творчість Тургенєва), де той у сюжеті розрізняє “три начала, що утворюють сюжет”, три складові частини: 1) *біографія героя*, — реальна передісторія, певне буття; 2) *сюжетне життя героя*, що порушує цю біографію; 3) *конфлікт поміж біографією і сюжетним життям*. Значить: 1 — біографія — стримуюче начало, 2 — сюжетне життя — рухаюче начало, і 3 — *конфлікт*. Разом — це типова сюжетна побудова. Міняється *фабула* і т. д., але *форма сюжетної побудови* незмінна. Тепер: як вона застосовується до різних видів оповідань. *Побутовий роман* — реальне життя героя в романі порушується реальним сюжетним життям (Золя, Мопассан). *Історичний роман* — біографія відсутня тимчасовим сюжетним життям (Дюма). <...> За Фішером, сюжет розпадається також на три частини, але трошки інакше. *Сюжетна побудова* є: 1) норма відображення людської реальності; 2) катастрофа — руйнування норми; 3) фінал — кінець, катастрофа і психологічні наслідки її¹.

За кілька років *боротьба за сюжетне мистецтво* настільки загострилася, що Курбас змушений був повернутися до цього питання: «Сюжет — те ядро зображуючого мистецького твору, система дійсної взаємоскерованості і розположеності виступаючих у мистецькому творі осіб, ситуацій, подій. Один із засобів самовиявлення теми. Він є менш до теми. Тема самовиявляється в сюжеті. Сюжет виводиться з теми. Вся сукупність дій, фактів, ситуацій, які вибирав автор для виведення обличчя своєї теми. Двоє, що себе ненавидять, — це сюжетність. Розвивається вона в фабулі. Сюжет має три складових частини. 1) Біографія героя. Носій послідовного викладу оповідання чи зображувач подій, трансформатор енергії цього зображення. Герой може бути і коняка, і стихія, і вогонь. Реальна передісторія (то було до початку спектаклю) з повною побутовою

¹ *Лесь Курбас*. Питання аналізу п'єси як театральної проблеми: Індукція і дедукція. Лекція 27.02.1926 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 93–94.

правдоподібністю: це було “дійсно”! 2) Сюжетне життя героя. Події, що порушують цю біографію. (Наприклад, “Невідомі солдати”. Біографія: вони наступали, а поява інтервентів порушує. Тоді получится *сюжетна побудова*)¹.

У конкретних випадках сюжет визначався таким чином: «Увесь сюжет (зміст) подається, як громадська справа цілого села, що стоїть на черзі і вимагає загального обговорення — насіннєва позика, вчасне повернення її. Напрямок цілої вистави — довести селянам, щоб повертали позику в строк»².

І здається, саме в цей час сформувався шаблон, згідно з яким виклад сюжету треба починати з твердження, що *сюжет п'єси простий* і лише після цього переходити до суті справи: «Сюжет “Безталанної” надто простий. В основу його покладено звичайнісіньку “любовну історію”, кохання, несподівана розлука, одруження з іншою і драма на ґрунті незадоволеного кохання»³.

Визначення фабули, на які спирався у своїй практиці «Березіль», в цілому мало відрізнялися від поширених у тодішній теорії драми і режисурі: «Сюжет — кістяк, а фабула — вдягаюча його тканина. Фабула — латинське слово, значить — казка, байка. І під фабулою розуміється “байкове втілення теми, подія в особах з зав'язкою і внутрішніми колізіями”». <...> Для більшої прозорості в цьому питанні нам не завадить запам'ятати класифікацію фабули. Така існує. Перш за все в класифікації: фабули мандрівні, які у всіх народів повторюються, фабули міфологічні. Це все по відношенню до того, біля чого зав'язується вузол, з якої галузі матеріал нагромаджується, кістяк матеріалу»⁴.

На практиці сюжет, однак, як і раніше, дуже часто ототожнювався із фабулою: «Фабула п'єси така: Дія відбувається під час голодування 1920–21-х років в одному з міст, де пройшла стихійна хвиля революції. А коли робітники повернулися додому, то застали голод, холод, нещастя, а улюблений завод їхній

¹ *Лесь Курбас*. Про творчий процес та його складники // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 801.

² *Болобан Л.* Самодіяльне компанування вистави // *Сільський театр*. — 1926. — № 3. — С. 27.

³ *Болобан Л.* [анотація]: Карпенко-Карий. Безталанна // *Сільський театр*. — 1927 — № 8. — С. 46.

⁴ *Лесь Курбас*. Питання аналізу п'єси як театральної проблеми. Індукція і дедукція. Лекція 27.02.1926 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 94–95.

зруйнований. Денікін хотів набої виробляти на заводі, але один робітник, щоб не допустити ганебної роботи на заводі, все побив, потрошив і з досади збожеволів...»¹

Про відмінності між тогочасним — фрайтагівським — розумінням драматичної композиції і концепцією Курбаса свідчить незвичний для тодішнього українського театру спосіб побудови, що спирався на *монтування самостійних епізодів*, а не звичний для театру ХІХ століття концентричний принцип. Зокрема це знайшло вияв у тому, що переважну більшість вистав «Березоля» було здійснено не за драматургічними творами, а за власними сценаріями, інсценівками або переробками, як «Алло, на хвилі 477», «Гайдамаки», «Джimmy Гітінс», «Жовтневий огляд», «За двома зайцями», «Напередодні», «Народження Велетня», «Пролог», «Товариш жінчина».

Про це ж свідчать *рекламні інтермедії*, що виконувалися у виставі «Пошились у дурні». Закликаючи рекламодавців, журнал «Барикади театру» подавав таке оголошення: «Новий спосіб реклями. Рекляма зі сцени! Приймаються найрізномірніші тексти реклями, що будуть проголошуватись зі сцени під час дії персонажами нової постановки Т. М. «Березіль» № 2 «Пошились у дурні». Тексти майстерно влітаються в дію, як складова частина спектаклю. Умови і передплата в конт. «Березіля», ул. Воровського 29. Колосальний поспіх!! Величезне вражіння!!»². Звісно, й це новаторство по-різному сприймалося глядачем: «Цими днями «Більшовик» (ч. 45) подав звістку про нову постановку театрального новатора Курбаса. Має йти Кропивницького «Пошились у дурні» — дуже «нова», виходить, п'єса... Але новина справді таки є. «В цій постановці уперше буде використаний новий засіб реклами. Дієві особи будуть рекламувати зі сцени. Рекламні тексти, що будуть замовлені різними підприємствами, будуть драматизовані і введені в п'єсу як органічні складові частини спектаклю». <...> До такого безстидства не спускався жоден театр, опріч кабареетних «заведений» та, виходить, новаторського «Березоля». Цікаво, чи пролетаріям має служити своєю рекламою цей побірник «проле-

¹ Крига І. «Любов і дим» Дніпровського (Допомічні нотатки для клубного постановщика) // Культробітник. — 1928. — № 4. — С. 13.

² Новий спосіб реклами // Барикади театру. — 1924. — № 4-5. — С. 20.

тарського” мистецтва? З реклами почав, рекламою, мабуть, і скінчить: справжнє обличчя вискочило таки»¹.

Реклама використовувалася і в інших виставах «Березоля». Як писав Терень Масенко, «в одну з комедій Куліша Курбас увів “рекламну” інтермедію. На сцену виходили два учасники її — Мар’ян Крушельницький та Йосип Гірняк. Один вигукував: “Лаларьок”, другий — “Це-роб-церб-цербкооп!”). У залі знімався регіт, бо всі знали, як запекло конкурували ці дві торговельні організації, що існували в Харкові у другій половині 20-х років»².

Ці приклади — найяскравіші, однак не єдині, адже тенденція до неконцентричного способу викладу характерна для багатьох вистав «Березоля»: передусім це домінування у репертуарі театру власних сценаріїв, інсценівок, спеціально створених для вистав театру інтермедій та інші *ознаки епізації театру*.

Звісно, сприймалися принципи інтермедійного театру по-різному. Так, у спогадах К. Колесниковса є такий запис: «Якось він [М. К. Садовський] розповідав, що побував на виставі театру “Березіль”, котрий в цей час гастролював у Києві в приміщенні театру Соловцова. Дивився там “Пошилися у дурні”. На запитання, як йому це сподобалося, з обуренням плюнувши, сказав: “Та хіба це театр? *Це ж цирк! Перекидаються, мов мавпи!* А Кукса? А Дранко? Літають на трапеції! Чорти батька зна що! Навіщо ці викругаси? Народові ці штучки-дрючки непотрібні! Йому дай правду життя, щоб за серце брало, а цього він не визнає»³.

Якщо ж узяти до уваги характерну для того часу *політизацію питань композиції, порушення аристотелівсько-фрайталівського канону*, що вважався втіленням діалектичного матеріалізму у драмі, стає очевиднішим («Одне слово, із двох концепцій — Аристотелевої та Шекспірової, — звинувачував свого опонента Іван Микитенко, — ти приєднався до першої. (*Шунак з місяця: Нічого подібного!*). Як же нічого подібного?»⁴). А далі

¹ *Єфремов С.* Щоденники. 1923–1929. — К., 1997. — С. 79.

² *Масенко Т.* Побратими // Лесь Курбас: Спогади сучасників. — К., 1969. — С. 268.

³ *Колесников К.* Минулих днів зачарування // Український театр. — 1996. — № 6. — С. 16.

⁴ *Микитенко І.* За велику соціалістичну драматургію (Доповідь на II Всеукраїнській драматургічній нараді) // *Микитенко І.* Театральні мрії. Публіцистика. Листи. — К., 1968. — С. 143.

у цьому ж виступі — просто унікальний поворот, де *в ролі головного теоретика драми виступає сама комуністична партія*: «Партія наполягає на сюжетності тому, що без сюжету, цебто без зв'язку подій і героїв художнього твору між собою, не може бути й самого художнього твору <...> і це справа далеко не формальна, а глибоко філософська. Бо ж міцний, чіткий і до кінця ясний сюжет художнього твору — це насамперед чітке і ясне розуміння автором і тих подій, і тих фактів життєвих, які він показує у своїй п'єсі. Отже, виходить, що й сюжет знов-таки явище світоглядного порядку. Сприйняття світу, окремих явищ, людей і фактів як стрункої системи чи — розірвано, “расщеплено”, як у буржуазних формалістів, психологістів, фактажистів? Ось у чому питання»¹.

Протистояння між двома концепціями драми — аристотелівською і, як називав її Микитенко, шекспірівською — *це протиставлення концентричної композиції — ексцентричній*.

Чому ж у простому, здавалося б, технологічному прийомі з'явилося раптом політичне забарвлення?

Хоча у своїх лекціях Курбас усе ще спирався на гегелівсько-фрайтагівську концепцію, однак практично вже мислив новим, притаманним модерній добі способом організації матеріалу. Однак мислив, як з'ясувалося, передчасно.

Цей композиційний принцип проголошували самі режисери «Березоля» («п'єса не має єдиного стержневого сюжету»²), за що їх і звинувачували («[У виставі “Маклена Граса”] ми бачимо на сцені, що прекрасно грають Гірняк, Крушельницький, а між тим ці ролі і це виконання повисають у повітрі, немає внутрішнього зв'язку, немає сюжетного зв'язку»³).

Відмовитися від композиційних схем XIX століття (Г. Фрайтаг та ін.) Курбас примусило нове розуміння: «Композиція це є форма спектаклю»⁴ («Принцеса Турандот» — там справа

¹ Там само. — С. 124.

² *Верхацький М.* Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. — Х., 1932. — С. 65.

³ Стенограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. [вст. замітка, підг. до друку та комен. Т. Кіктевої, А. Стародуба] // *Життя і творчість Леся Курбаса*. — Львів; Київ; Харків, 2012. — С. 551.

⁴ *Леся Курбас: Система і метод*. Протокол № 10 станції фіксації і систематизації досвіду 25.03.1925 / Передмова і публікація О. Клековкіна // *Український театр*. — 1998. — № 5. — С. 19.

на стику можливості *монтажу емоцій*, як таких. У Мейерхольда — коли була рефлексологія замість психології, теж був *монтаж емоцій* (“Великодушний роконосець”). <...> Теоретично в сучасній творчості переживання ніякого не може бути. *Все монтується*»¹).

Неортодоксальність системних уявлень Курбаса гарно ілюструє його теза: «...Треба пам’ятати, що *театр — це не спектакль: це є всі спектаклі. Театр — це і театр сатири, і руська драма, і опера. Щоб борць був смачний, потрібна і квасоля, і сметана*»².

Скористаємося метафорою і поставимо питання: чи придатні одні й ті самі інструменти і методи для приготування різних страв — борщу і, скажімо, вареників?

Відповідь виявить багатоповерховий парадокс:

— мистецька інтуїція штовхала Курбаса до пошуку нової, принаймні для українського театру, мови — здебільшого мови, адекватної часові;

— однак замовник — і партійний функціонер, і обиватель, а частково й український інтелігент — інакше відчував час, тому й очікував на інше — на спектакль «правдивий, зрозумілий і зроблений з такою великою простотою, яка є результатом лише високої майстерності», адже «ніякі формалістичні хитрощі і заульні викрутаси не можуть замінити правди і ясності в мистецтві»³;

— ще більше пручалася одержавлена теорія театру, на яку здебільшого спирався Курбас: не лише з бажання догодити часові, а й за браком дозволу на іншу, вона лише вносила косметико-соціологічні вдосконалення у визнаний легітимним гегелівсько-фрайтагівський канон, збочений на реалізм.

Незважаючи на, здавалося б, чисто технологічне значення термінів, саме довкола них і розгорнулися ледь не найголовніші мистецтвознавчі дискусії 1920–1930-х років. І вважати, що вони завершилися — передчасно.

¹ *Лесь Курбас*. Як формулювати принцип сучасного театру. Лекція 09.02.1924 // *Лесь Курбас*. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 50.

² *Лесь Курбас*. Про ЛЕФ. Лекція 10.02.1926 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 124.

³ Груба схема замість історичної правди: Про картину Українфільму «Прометей». — Правда. — 13.02.1936 // *Театр*. — 1936. — № 1. — С. 80.

НЕАРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ ТЕАТР

Скориставшись терміном Аристотеля, підтриманим Скалігером, Фрайтагом та їхніми нащадками, можна сказати, що наприкінці XIX — на початку XX століття відбувся «перехід від щастя до нещастя або від нещастя до щастя», тобто *перипетія*: архітектура драми, доведена Фрайтагом до логічної досконалості і ледь не перетворена на надгробок для живої драми, перестала, як і слід було очікувати, задовольняти практиків сцени.

Першими із молодечим завзяттям почали її розхитувати і трошити представники *нової драми*, котрі протиставили свої твори техніці *гарно скроєної драми* і висунули завдання докорінної зміни усїєї театральної системи (Г. Ібсен, Б. Шоу та ін.), однак, у сенсі архітектури, вони ще довго спиралася на принципи риторичного і діалектичного театру: «Ібсен завжди був новатором в ідеях, а при тім любив виключно драматичну форму <...> При його драмах здебільшого читач мусить забути, що діється на сцені, а зосередити увагу на тому, що там *говориться*. Сим я не маю сказати, ніби в Ібсена нема події, а тільки, що подія в них часто дуже незалежна від діалогу, отак як в старосвітських операх лібрето було незалежним від музики...»¹

Наступний крок у напрямі руйнування фрайтагівської архітектури здійснив Моріс Метерлінк, який у трактаті «Скарб покірних» (1896) висунув концепцію *Нерухомого театру*, котрий відмовляється від *здобутків театру нової ери* (після античності), зосередженого на людських пристрастях, які, на його думку, не можуть бути предметом театру; справжній сенс буття, на думку Метерлінка, розкривається лише за межами зовнішньої дії². Розвиваючи ідеї Метерлінка, Вс. Мейерхольд писав: «Щоб створити план такого Умовного театру, щоб

¹ *Леся Українка*. Європейська соціальна драма в кінці XIX ст. (критичний огляд) // *Леся Українка*. Збір. тв.: У 12 т. — К., 1977. — Т. 8. — С. 282.

² *Метерлінк М.* Трагедія кожного дня // *Метерлінк М.* Сокровище смиренних. Погребенный храм. Жизнь пчел. — Самара, 2000.

оволодіти новою технікою такого театру, слід було виходити з натяків, що давалися самим Метерлінком. Трагедія, на його думку, виявляється не у розвиткові драматичної дії, не в розпачливих криках, а, навпаки, у найспокійнішій, нерухомій формі і у слові, тихо сказаному. Потрібен *Нерухоми́й театр*. І він не є чимось новим, ніколи небувалим. Такий театр уже був. Найкращі з давніх трагедій: “Евменіди”, “Антигона”, “Електра”, “Едіп у Колоні”, “Прометей”, “Хоефори” — *трагедії нерухоми*. В них немає навіть психологічної дії, не лише матеріального, того, що називається “сюжетом”. Ось взірці драматургії *Нерухомого театру*»¹.

У Росії ці зміни пов’язані передусім з драматургією А. П. Чехова, про твори якого О. Р. Кугель писав: «В действительности нет ни завязки, ни развязки. В этом отношении “Три сестры” представляются мне наиболее типическим, наиболее характерным произведением Чехова. В ровной, непрерываемой (в глубине и сущности своей, а не наружно), благодаря своему ничтожеству, как бы замыкающейся в завершённый круг жизни каждая точка равно отстоит от центра, и с каждой точки можно начинать счет и измерение. Это тихая, постоянная, всюду как тень за нами следующая драма бесцветного существования. Она не имеет завязки, как нет начала жизни. Она не имеет конца, как нет конца времени. Она — бесконечность, или если угодно, бездонное безразличие»².

Подальші зміни у структурі драми були пов’язані зі *сценічними синтезами футуристів* (італ. *scenosintesi*, англ. *stage synthesis*)³, *наддрамою* (нім. *Überdrama*) дадаїстів, практикою німецьких *драматургів-експресіоністів*, *епічною драмою*⁴,

¹ Мейерхольд В. Статті, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1. — С. 125.

² Кугель А. Профили театра. — М., 1929. — С. 268–269.

³ Відгомін цих ідей можна знайти і в Україні: «театр — це таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (підкреслюю: як засобом) еволюції в конфлікті пробуваючих енергій, персоніфікованих чи прив’язаних до певних феноменів. Я тут маю на увазі, що театр може бути не тільки людський театр, а може бути й звіриний. Там також певні енергії, що перебувають у конфлікті, а може бути такий театр, про який мріє Семенко, де показані геологічні потрясіння. Він навіть п’єсу без людей почав писати...» (*Лесь Курбас*. Філософія театру — С. 84–85).

⁴ На відміну від «драматичної», — писав Брехт, — «епічна форма театру» намагається зацікавити глядача не розв’язкою, а розвитком дії, в якій кожна сцена має значення незалежно від інших і, якщо у «драматичній» формі «події розвиваються

драмою абсурду¹, ландшафтною драмою (англ. *landscape drama*), постдраматичною драмою (англ. *postdramatic drama*)...

Істотні корективи у розуміння можливостей нових структур вніс монтажний принцип побудови дії (що викликало спочатку супротив, зафіксований у зневажливому терміні *кінематографічна п'еса*²); однак і тут, якщо ми припустимо, що шукаємо універсалії, нам допоможе Аристотель, котрий хоча й не любляв, однак припускав можливість епізодичного викладу: «Епізодичною я вважаю таку фавулу, в якій епізоди вставляються один за одним і при цьому не звертається увага на їх ймовірність та необхідність»³. Ця думка перегукується з принципом логіки, викладеним Аристотелем у «Категоріях»: «З того, що говориться, одне говориться у зв'язку, інше — без зв'язку. Одне у зв'язку, приміром: *людина біжить, людина перемагає*; інше без зв'язку: наприклад, *людина, бик, біжить, перемагає*»⁴. Інакше кажучи, в Аристотеля йдеться про два способи викладу історій: *логічних* (з очевидним зв'язком подій) та *епізодичних, пунктирних* (зв'язок подій у яких не носить очевидного характеру і може варіюватися; зате наскільки ширше поле для уяви глядача пропонує монтаж чотирьох атракціонів без визначеного зв'язку — *людина, бик, біжить, перемагає?*)

Дж. Л. Стайн, описуючи принцип дискретного «монтажу атракціонів», уживає термін *паратаксис* (лат. *parataxis* — те, що лежить поряд; термін логіки — синтаксичний зв'язок самостійних, незалежних, послідовно розташованих частин висловлювання): «“Відкрита” структура п'єс Бюхнера, — пише він, — це його найвражаючіше та найкорисніше нововведення. “Паратаксис” — протиставлення драматичних елементів без

по прямій», то в «епічний» — «zigzagom» (*Брехт Б.* Примечание к опере «Расцвет и падение города Махагони» // *Брехт Б.* Театр. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 301).

¹ Драматургії абсурду, на думку Мартіна Есліна, властиві такі риси: відмова від концепції характеру і мотивації; зосередженість переважно на душевному стані й основних людських ситуаціях, ніж на розвиткові сюжету, починаючи від експозиції і закінчуючи розв'язкою; девальвація мови як способу комунікації і розуміння; відмова від дидактики; зіткнення глядачів з жорсткими фактами жорстокого світу та ін. (*Еслін М.* Театр абсурда. — СПб., 2010. — С. 239).

² *Вороний М.* Український театр у Києві (Враження та уваги). — «Дзвін». — 1914. — №№ 3, 4, 6 // *Вороний М.* Твори. — К., 1989. — С. 272.

³ *Аристотель.* Поетика / Пер. Бориса Тена. — С. 55.

⁴ *Аристотель.* Категории // *Аристотель.* Соч.: В 4 т. — М., 1978. — Т. 2. — С. 53.

очевидного зв'язку — був творчим методом організації сцен у Шекспіра. Цей прийом став чи не найпопулярнішим елементом у творчості багатьох кінорежисерів після Ейзенштейна <...> Передусім у цій п'єсі [“Войцек”] аристотелівська логіка причини і наслідку повністю замінюється серією драматичних інцидентів, кожен з яких має певне психологічне значення сам по собі¹.

Паратаксис, на думку Г. Леманна, є однією з істотних ознак постдраматичного театру, адже, спираючись на неієрархічну архітектуру, він заперечує базові основи «аристотелівського» театру². Проте, сама ідея «паратаксичної» побудови не нова.

Найбільше поширення принцип нанизування епізодів дістав у театрі процесій (*processional theatre*)³ — у римських *тріумфах і апофеозах*; у *середньовічних парадах і живих картинах*, згодом — у *комедії з варіаціями (comédia e tiroir)*, у *ревю й арлекінадах*, у *дивертисментах, комедіях-балетах* Мольєра і *містеріях середньовіччя* з характерними для них парадно-монументальними номінаціями — оглядами і показами збройних сил, про які пише Михайло Бахтін⁴; такі ж номінації, на думку Вальтера Беньяміна, притаманні *барочній драмі*⁵ тощо.

Одна з причин використання цього композиційного принципу — відсутність відчуття *магістрального сюжету*, котрий унаочнює рух історії у якийсь бік. Звідси — риторика, ілюстративність і тяжіння до використання внутрішньо статичних епізодів на кшталт карнавального принципу *Reihenspiel* (нім. *гра номер за номером*)⁶. Саме на цей композиційний принцип спирався у *хроніках*, а інколи й у *проблемних драмах* Шекспір⁷.

¹ *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. — Львів, 2004. — Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. — С. 29.

² *Lehmann H.-T.* Teatr postdramatyczny. — Kraków, 2009. — S. 133–134.

³ *Knight A.* The Image of the City in the Processional Theater of Lille // Research Opportunities in Renaissance Drama. — 1988. — № 30. — P. 153–176, та ін.

⁴ *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1989.

⁵ *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. — М., 2002. — С. 231–233.

⁶ *Колязин В.* От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. — М., 2002. — С. 175.

⁷ З творів, структура яких, на думку критики, не відповідала звичній геометрії і давала лише послідовність епізодів «без зв'язку», можна скласти гарний індекс: «Едіп у Колоні» Софокла, «Король Лір» і «Троїл і Крессіда» В. Шекспіра, «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра, «Лихо з розуму» О. Грибоедова, «Борис Годунов» О. Пуш-

Намагаючись подолати суперечність між розповіддю «зі зв'язком» і «без зв'язку», тобто між «аристотелівським» театром і «антитеатром», Георгій Олександрович Товстоногов чверть століття тому писав: «Природа обставин у новій драматургії інша, інші події, інша їхня якість, але методологія від наявності нової драматургії не змінюється. І Беккет зі своїм “Годо” входить в цю методологію цілком спокійно, якщо тільки правильно нею оперувати <...> Можна по-різному ставитися до цього естетичного напрямку, але мене вразило, що в його межах актори грали прекрасно і повністю підкорялися законам, відкритим К. Станіславським <...>. Я бачив абсурдистський театр високого рівня, естетично глибоко чужий Станіславському, але весь побудований на його методиці»¹.

Ясна річ, Георгій Олександрович Товстоногов не міг не захищати честі школи, розвиткові якої присвятив життя. Однак варто рахуватися із тим, що існують й інші точки зору. Так, Кеннет Тайнен, збірник праць якого, здається, випадково був видрукуваний у радянський час, сприймаючи цей твір з абсолютно протилежних позицій, писав: «Існують п'єси, котрим притаманна цінна якість: вони наочно нагадують, що драма може обходитися без того, без іншого, без третього і тим не менш залишатися драмою. За усіма звичними критеріями, “Чекаючи на Годо” Семюела Беккета — це *драматургічний вакуум* <...> У п'єсі немає сюжету, немає кульмінації і розв'язки; немає ні початку, ні кінця»².

Чому ж тоді й досі ми надаємо перевагу жорстким геометричним фігурам і «логічній» історії?

Бо сюжет — це, за словами Крістофера Прендергаста, — *«алібі, яке рятує від необхідності пережити випадковість*

кіна, «Ревізор» М. Гоголя, твори О. Островського й А. Чехова та інші класичні твори. Як писав О. Сенковський про комедію М. Гоголя «Ревізор», «в ней нет ни завязки, ни развязки...» Те саме про драми А. П. Чехова казав і А. Р. Кутель. Надзвичайно спокусливо було би відкинути подібні погляди як «помилкові». Однак у ворожій критиці інколи набагато більше правди, ніж у компліментах «друзів», що свідчить про зіткнення різних концепцій драми.

¹ Товстоногов Г. Горизонты открытия // Театральная жизнь. — 1985. — № 3. — С. 28.

² Тайнен К. «В ожидании Годо» Сэмюела Беккета // Тайнен К. На сцене и в кино. — М., 1969. — С. 62.

і безладність світу»¹ (або — нашу нездатність зрозуміти невідповідність і гармонійність законів, за якими існує світ). Наративна форма створює ілюзію «надання “сенсу” історії на основі встановлення типу розповіді, тобто пояснення за допомогою побудови сюжету»². Але пояснення — *сие есть лев, а не собака* — все тільки спрощує, принаймні у мистецтві. *Адже мистецтво полягає не лише в тому, щоб розповісти сюжет? І хіба сенс його не у дотику до того, що пояснити неможливо?*

Зовні структура драми й справді дуже схожа на звичний капелюх — завжди один і той самий, однак, уважніше придивившись, можна виявити, що насправді — це слон, той самий, якого — у казці Антуана де Сент-Екзюпері — проковтнув удав.

Одна з причин, чому з такою легкістю ХХ століття зруйнувало піраміду, котра терпляче вибудовувалася від Аристотеля до Фрайтага, зумовлена загальним поворотом, який відбувся в цей час. Це поворот від наслідування минулого і древніх правил — до намацування майбутнього і життя, «яким воно є». Щоправда, ми ще й досі міцно тримаємося за сюжетність і Фрайтагівську композицію, непначе за рятувну ливну. І не без причини. Адже не одному поколінню втоптувалася в мізки думка, що сюжет — це «наше все».

Єретичні думки про *несюжетний театр* вже давно роїлися у деяких гарячих головах. То Йона Шевченко напише про *безпредметні композиції* Курбаса («Курбас вдало вжив тут [у “Жовтні”] прийомів будови масових сцен, що їх він винайшов два-три роки перед тим у безпредметних естетичних театральних композиціях»³ і напише про «безпредметний театр» Курбаса у постановці віршів Т. Шевченка П. Тичини⁴). То Михайло Верхацький напише, що виставлена на сцені «Березоля» *«п’єса не має єдиного стержневого сюжету»⁵*. Ще гірше, коли

¹ Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? — К., 2005. — С. 42.

² Уайт Х. Метаісторія: Историческое воображение в Европе XIX века. — Екатеринбург, 2002. — С. 27.

³ Шевченко Й. Березіль / Йона Шевченко // Сучасний український театр: Зб. — Х., 1929 // Життя і творчість Леся Курбаса / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. — Львів; Київ; Харків, 2012. — С. 143.

⁴ Шевченко Й. «Молодий театр», його роль і робота // Барикади театру. — 1923. — № 2–3. — С. 10.

⁵ Верхацький М. Пролог. Композиція Л. Курбаса. Ставлення Держтеатру «Березіль». Студія М. Верхацького. — Харків, 1932. — С. 65.

хтось повідомить, що й Курбас, викладаючи під час лекцій цілком нормативні уявлення про сюжет, раптом дозволить собі сумнів (принаймні такий роздум знаходимо у щоденниковому записі 1921 року: «Зміст і сюжет — не все одно. Без змісту мистецтва не може бути, без сюжету — так»¹). Згодом, 1928-го року, він публічно виголосить взагалі еретичне: «Треба кинути раз назавжди канон буржуазної естетики, що театр мусить бути дією. Нічого подібного, саме в ті епохи, коли клас піднімався і доходив до розквіту могутності, у нього знаходилися такі ідеї, такі образи, яких було досить для того, щоб поставити їх зовсім статично, щоб це дало матеріал для думання, для радощів на цілий вечір. Знаєте грецький театр? Хіба грецька трагедія була побудована на дії? Нічого подібного»². Про цю ж небезпеку, услід за Микитенком писатиме й автор статті, підписаної прізвищем Гната Юри: «Ідеалістична естетика його [“Молодого театру”] спрямована, так би мовити, на “внутрішні туманності” індивідуалістичної свідомості. Світ об’єктивної реальності для неї не існує. Вона не пізнавальна, бо, власне, її нема. Через те в більшості постанов “Молодого театру” (“Йола”, “Цар Едіп”, “Горе брехунів” та ін.) — умови часу, характер простору, характер реальної обстанови здебільшого віддано в системі ілюзійних знаків, абстрактних умовностей, натяків та графічних символів. Тобто, конкретні явища часу: ранку, дня, вечора; конкретні явища місцевості: вулиці, будинку, річки, лісу; характер обстанови — площі, кімнати тощо — все це не має реального відбиття в образотворчому оформленні, а інтерпретується скрайньо умовно, скрайньо схематично, приблизно віддалено, якимись здогадами. Від цього залишається враження хаосу, нечіткості, розпливчатого миготіння, не реальності, а тільки туманні ілюзії про об’єктивну реальність, якісь хиткі натяки. Все це було перенесено і в “Березіль”. <...> Ми знаємо випадок, коли даний принцип буржуазної естетики — викреслювати реально-речовий світ і, взагалі, реальний світ, як неістотний, як зайвий, — дійшов свого абсурдного вияву в березолівській постанові “Макбет”. <...> Згадані моменти не випадкові

¹ *Лесь Курбас*. Щоденник // Курбас Л. «Березіль»: Із творчої спадщини // Упоряд. і прим. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. — К., 1988. — С. 39.

² *Лесь Курбас*. Виступи на театральному диспуті. — Радянський театр. — 1929. — № 2-3 // *Лесь Курбас*. Філософія театру. — К., 2001. — С. 742.

й не відірвані від цілої естетичної театральної системи “Молодого театру”, а пізніше — в певній модифікації — і в “Березолі”. Вони підпорядковані основним і узагальнюваним принципам буржуазної естетики Курбаса»¹.

У цьому ж дусі лунав і виступ Щупака на засіданні Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р.: «І що ж ми бачимо? [у виставі “Маклена Граса”] Ми бачимо на сцені, що прекрасно грають Гірняк, Крушельницький, а між тим ці ролі і це виконання повисають у повітрі, немає внутрішнього зв’язку, немає сюжетного зв’язку»².

З цього виходить, що питання структури драми належать не так технології, як світоглядів; різні світогляди формують різні структури.

В різні часи змінюється не так матеріал, на який спирається автор, як *предмет і структура розповіді*.

¹ Юра Г. Націоналістична естетика Курбаса // За марксо-ленінську критику. — 1934. — ч. 12. — С. 48–61 // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. — Балтимор; Торонто, 1989. — С. 745–746.

² Стенограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. [вступна замітка, підготування до друку та коментарі Т. Кіктевої, А. Стародуба] // Життя і творчість Лесь Курбаса / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. — Львів; Київ; Харків, 2012. — С. 551

Мейєрхольд завжди відчував тиск вантажу минулого і формалістичних ідей, як сказав би радянський критик. *«Не треба сприймати поезію виключно як прагнення щось сказати, — казав він. — “А що там сказано?” — “Нічого там не сказано”.* Читайте вірші і насолоджуйтеся ритмом через розміщення ударних і ненаголошених складів, сприймайте поезію не з точки зору змісту, а з точки зору форми. І у своїй роботі ми будемо шукати найдосконалішу форму, через яку можемо передати на сцені той чи інший твір»¹.

Пошук *ідеї твору* [у соціологічному сенсі], на думку Мейєрхольда, характеризує невігласів, а не справжніх поціновувачів мистецтва. *«Люди, неосвічені в поезії, зазвичай запитують: Що у вірші сказано? Нічого в ньому не сказано! Бо вірш існує просто так, як він існує незалежно від змісту, в силу притаманної йому художньої форми. Так само і з театром. У п'єсі, котра йде у театрі, теж нічого не сказано, адже театр служить не для вираження тих чи інших думок, які з тим самим успіхом могли бути виражені словами. Театр, сцена мають свої особливі цілі, свої особливі завдання, і все, що ми бачимо тут, зводиться до особливого чергування, особливого ритму, який виробляє у нашій душі особливу музику, доступну лише тому, хто випробував її безпосередньо. Можна насолоджуватися красою вірша, не розуміючи його змісту, його словесного сенсу, вникаючи лише в зовнішню форму його, прислухаючись до відповідних звуків та інтонацій. Сучасні футуристи стали розуміти це. Вони стали розуміти, що не з точки зору змісту, а саме з точки зору форми слід розглядати вірші. Вони стали розуміти, що взяті самі по собі вірші однаково прекрасні, незалежно від того, чи*

¹ Мейєрхольд В. Лекции, читанные на летних Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок. Петроград, 1918, июнь–август // Искусство режиссуры. XX век: Сб. — М., 2008. — С. 331–332.

написані вони нашою рідною мовою, чи якоюсь чужою мовою, якої ми не розуміємо»¹.

Щоправда, згадує Б. Захава, «Мейерхольд, не втомлюючись, повторював: “Думка, програма, ідея, тенденція...” У моєму блокноті записано ще й такий його афоризм: “Постановка — це завдання у сфері думки, котре я здійснюю способами, властивими театрові”»².

Таке саме враження залишається і від деяких інших свідчень: «Сила “Зорь”, — писав П. Марков, — полягала в тому, що Мейерхольд принципово стверджував *театр значної політичної ідеї*, спрямований до широкого, масового глядача. Він стверджував одночасно, що новий, шуканий ним *політичний театр* мусить бути театром схвильованим, пристрасним, наділений особливою театральною формою, адекватною настроям доби. У роки громадянської війни Мейерхольд, доводячи до послідовних висновків свою ідею, заявив, що театр і спектакль повинні розколоти залу для глядачів на дві ворожі частини і що сила театральної виразності і глибина соціальної ідеї повинні викликати у залі ту саму класову боротьбу, котра запекло і суворо точиться в усій країні»³. До цього Марков додає: «Мейерхольд украй послідовно веде нитку *політичного театру*. Одночасно він здійснює переоцінку класичної спадщини, намагаючись у кожному випадку знайти те соціальне зерно, яке збігається з філософським змістом твору. Він ніби розсуває рамки твору, щоб через нього подивитися в обличчя автора й епохи»⁴.

Цієї ж точки зору П. Марков дотримувався й у 1964 році, коли писав: «Мейерхольд, розриваючи з деякими старими друзями, відверто і точно визнав для себе єдиним і справжнім шляхом створення *політичного театру*»⁵.

¹ Там само. — С. 341–342.

² Захава Б. Два сезона (1923–1925) // Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. — М., 1967. — С. 281.

³ Марков П. Письмо о Мейерхольде // Марков П. А. О театре: В 4 т. — М., 1974. — Т. 2: Театральные портреты. — С. 63.

⁴ Марков П. К пятнадцатилетию советского театра. — 30 дней. — 1932. — № 10-11 // Марков П. О театре: В 4 т. — М., 1977. — Т. 4: Дневник театрального критика: 1930–1976. — С. 73.

⁵ Марков П. Путь художника. — Правда. — 1964. — 10 февр. // Там само. — С. 374–375.

Як об'єднати і примирити між собою суперечливі твердження про *мистецький твір*, у якому нічого не сказано зі свідченням про *театр значної політичної ідеї*?

На думку автора, їх не треба об'єднувати; навпаки — їх треба роз'єднати; роз'єднати: як намір митця і враження глядача.

Або: як початковий намір митця і те, до чого він дійшов унаслідок впливу сотень і тисяч невлених причин, що надзвичайно яскраво ілюструє розповідь М. Петрова про спосіб, у який Мейерхольд 1917 року готувався до постановки вистави «Маскарад»: «Мейерхольд володів надзвичайною силою фантазії і міг на репетиціях творчо імпровізувати на будь-яку запропоновану тему, але в той же час він шалено любив педантизм у роботі і ретельно готувався до репетицій. Після обіду він запрошував мене до кабінету, зачиняв двері, звільняв письмовий стіл від сторонніх предметів і розкладав на ньому аркуші білого паперу. Потім текст картини розривався на окремі репліки, і тут починалося найцікавіше. Зробивши у кабінеті приблизне планування потрібної картини, Мейерхольд починав грати за всіх виконавців. Ці години, мабуть, були найцікавішими з усього, що я бачив у роботі Всеволода Емілійовича. <...> Після того як вигорodka була готова, Мейерхольд починав один програвати весь текст за всіх виконавців. Аксесуарами у нього були циліндр, капелюх, тростинка, рукавички, монокль, віяло, шарф, лорнет. Їх йому було цілком достатньо, щоб розкривати образну сутність нескінченної кількості людських характерів. — Я зараз буду грати, — оголошував Всеволод Емілійович, — а ви *розкладайте репліки на аркушах білого паперу* і залишайте відстань між ними, залежно від моєї гри. Приклеювати їх мені не дозволялося. Це проробляв сам Мейерхольд, після того як закінчував гру. <...> Отже, репліки розкладені, між ними різних розмірів просвіти білого чистого паперу. Тут починався наступний етап підготовчої роботи. — Колю, намащуйте репліки клеєм! — командував Мейерхольд, і я слухняно брався за пензлик. Розклеївши на окремих аркушах репліки з пропусками для вписування, малюнків і креслень, Мейерхольд розкладав їх у порядку на підлозі, сідав у крісло і знову мовчки ніби програвав весь текст, але вже сидячи на місці, а не діючи в просторі. Просторові дії він, мабуть, перевіряв безперервністю внутрішнього життя. Потім,

коли всі аркуші знову клялися у знайденому порядку на стіл, Мейерхольд озброювався червоним і синім олівцями і починав прокреслювати білі шматки паперу, які залишалися між репліками. Туди ж чорнилом вписувалися і мізансцени. <...> Аркуші ставали красивими і таємничими на вигляд, і коли вже вони були оброблені повністю, Мейерхольд приколював їх до стіни, ніби це були картини на виставці, потім знову сідав в крісло і поринав у споглядання скоєного. — Ольго Михайлівно! — Несподівано кричав він, — зайди на хвилинку! Двері відчинилися, але першою до кімнати прослизала такса. — Ну, як? — звертався Всеволод Емілійович до дружини. Ольга Михайлівна зазвичай мовчки оглядала виконану нами роботу і кликала вечеряти. Коли ж наступного дня Мейерхольд приходив на репетицію і я розкладав на режисерському столі в порядку всі підготовлені аркуші, він інколи в них навіть не зазірав і робив усе навпаки»¹.

Закиди стосовно чи то незнання, чи то нерозуміння законів драми, буцімто встановлених ще Аристотелем, Мейерхольдові робили ще на початку його творчої діяльності. Так, А. В. Луначарський писав: «Невже Мейерхольдові не відомо, що Аристотель, спираючись саме на ті трагедії, які Мейерхольд вважає нерухомими, встановив свою теорію трагедії, згідно з якою необхідними умовами драми він вважає конфлікт, перипетії та катастрофу? Невже йому не відомо, що те, що він називає трагедіями, суть частини трагедій, акти трилогій, в яких в їх цілому завжди існує цілісна і важлива дія? Невже він не розуміє, що якщо жест є ілюстрацією внутрішнього руху, то театр тим і відрізняється від книги, що він передає внутрішні рухи, їх безпосередньо ілюструючи, що в ілюстрації цій (жестом, мімікою, інтонацією) — весь сенс лицедійства?»².

Насправді йшлося не про незнання приписуваних Аристотелеві правил, радше про свідомий пошук нових, неаристотелівських принципів побудови вистави.

Замість послідовного викладу подій Мейерхольд запропонував монтаж. Причому це стосувалося не лише способів ви-

¹ Петров Н. 50 и 500. — М., 1960. — С. 129–131.

² Луначарский А. Заблудившийся искатель. — Образование. — 1908. — № 4, апрель // Луначарский А. Собр. соч.: В 8 т. Литературоведение, критика, эстетика. — М., 1964. — Т. 3: Дореволюционный театр. Советский театр: Статьи, доклады, речи, рецензии (1904–1933). — С. 30.

кладу сюжету, а й інших складників вистави, що означало перехід від лінійного мислення до партитурного, від одноголосся до поліфонії. Так, «Ліс» Островського у постановці Мейерхольда «замість звичайних актів було розбито на 33 епізоди, причому в різних серіях епізодів було введено групи дійових осіб з різними ідейними устремліннями (Нещасливцев і Аркашка, Петро і Аксюша, поміщиця Гурмижська та її оточення). <...> Перенесення світла на ту чи іншу частину сцени змінювало декорації, зосереджуючи увагу глядача на даному епізоді і допомагало малювати контрасти громадського порядку, на яких будувався спектакль. Для виразнішого розчленування епізодів перед початком кожного з них з'являвся екран з написом, який характеризував цю підтему спектаклю <...>. Ці написи, що нагадували титри кінотеатру, відігравали певну агітаційну роль, керували настроєм глядача і підказували йому ставлення до подій на сцені. У той же час вони замінювали собою звичайну театральну завісу, спускаючись при зміні епізодів»¹. Вистава розпочиналася так: «Гасне світло в залі для глядачів, включається білий бічний софіт. На екрані напис: "Ліс" О. М. Островського 33 епізоду. 3 частини". Під калатання дзвонів з лівого дальнього кута сцени з верхнього майданчика мосту швидко рухається процесія. Співають: "Спаси, господи, люди твоя". Беруть участь: садівник, конюх, статський, Буланов, урядник, дівка I, дівка II, сусідка I, сусідка II, Петро, Восмібратов, попадя, Бодаєв. На чолі хресного ходу — Мілонов (у виставі Мейерхольда — священик, отець Євгеній). У садівника і конюха — хоругви. Ікони у I і II дівок. Урядник — з нагайкою, кропильницею. У батька Євгена — кадило, кропильниця, хрест. Описавши параболу і спустившись по мосту, процесія за співом квапливо перетинає сцену і зникає у правій кулісі, під аркою з написом: "Садиба Пеньки поміщиці пані Гурмижської". Ще не встигли сховатися учасники хресного ходу, як на верхньому лівому майданчику мосту з'являються Щасливцев і Нещасливцев. А на сцену, де праворуч на передньому плані стоїть голубник <...>, виходить Аксюша. Затемнення. Напис на екрані»².

¹ Гвоздев А. Художник в театре. — М.; Л., 1931. — С. 63–64.

² Мейерхольд Вс. 33 епізода «Леса» // В поисках реалистической образности: Проблемы советской режиссуры 20–30-х годов. — М., 1981. — С. 319–320.

Так само «Ревізор» Гоголя у Мейерхольда було «розбито на п'ятнадцять епізодів, кожен з яких є певною частиною музично-сценічного дійства»¹. Для цієї ж вистави Мейерхольд перемонтував текст п'єси, внаслідок чого у першій частині вистави картини п'єси розташовано було в авторській послідовності, а у другій — вони стояли у такому порядку: 6, 1, 2, 3..., так само змінився порядок картин третьої дії п'єси².

Той самий принцип побудови покладено в основу композиції іншого спектаклю: «Вистава [“Останній вирішальний” Вс. Вишневецького] являє відвертий, нічим не завуальований огляд. Він не має цільності ні у тематичному задумі, ні у композиції, вбираючи в себе найрізноманітніший матеріал, починаючи від традиційної пародії на академічні театри — оперний і балетний, — до епізоду загибелі червоноармійської застави. “Останній вирішальний” — надзвичайно показовий спектакль для системи Мейерхольда, для його творчого методу. Зроблений з чудовою режисерською майстерністю, суворо витриманий в одній манері, спектакль цей підбиває підсумок шляху, яким ішов і йде до останнього часу театр Мейерхольда»³.

Монтажний принцип стосувався не лише композиції дії, а й усіх елементів вистави: «Складну систему жорстко організованих світлових ефектів, що називалася світловим монтажем, став поступово доповнювати звуковий монтаж, заново розроблений театром. Так само як і світло, звук було залучено у драматичну дію й організацію спектаклю. Замість музичного акомпанементу старого театру <...> йшла побудова вистави на музиці, що докорінно видозмінювало колишнє положення її у драматичному театрі. <...> Таким чином, світло і музика проникали у саме ядро спектаклю, зсередини перетворюючи його і встановлюючи зв'язок нового актора з новим речовим оформленням сцени. Спектакль збагачувався новими образотворчими засобами, організм його розростався й ускладнювався, приймаючи *форми складної театральної симфонії*»⁴.

¹ Гвоздев А. Ревизия «Ревизора» // Гвоздев А. А. Театральная критика: Сб. — Л., 1987. — С. 80.

² Гарин Э. С Мейерхольдом: Воспоминания. — М., 1974. — С. 136–137.

³ Алперс Б. Театр социальной маски // Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. — М., 1977. — Т. 1: Театральные монографии. — С. 134.

⁴ Гвоздев А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920–1926). — Л., 1927. — С. 21–22.

Незвичні композиційні прийоми Мейерхольда викликали закиди на його й очолюваного ним театру адресу: «Театр Мейерхольда атракціонний, характери героїв не вибудовані, вірніше, вони тільки з'єднують атракціони»¹.

Незважаючи на подібність між монтажем Мейерхольда і *монтажем атракціонів* Ейзенштейна, сам Мейерхольд диференціював ці прийоми: «Коли ми будемо читати висловлювання Ейзенштейна, ми побачимо у нього розбивку всієї речі на атракціони, але не в тому річ, що це атракціони, а в тому, що це елементи, в яких є обов'язковий ефектний кінець, і складання цих шматків він здійснює за музичними принципами, а не за принципами побутового розгортання сюжетної лінії»².

Прикметне спостереження стосовно створення Мейерхольдом композиції власних вистав залишив О. Гладков: «Можу лише висловити припущення, що це не було схожим на поступове розгортання клубка. Мені здається, Мейерхольд фантазував фрагментарно: в його уяві виростало кілька чітких картин окремих епізодів, а між ними були порожнечі, провали, про заповнення яких він мало піклувався до початку репетицій»³.

«Мейерхольд, — писав П. Марков, — наштовхнув драматургів на одну дуже цікаву річ. Не можна заперечувати блискучого обдарування Мейерхольда і властивого йому особливого театрального мислення. Його метод мислення — це *метод мислення асоціаціями*. Всі його постановки — постановки за асоціацією, вони подібні до ліричних поем. Його цікавить не “Ревізор”, а Гоголь <...>. Цей *метод побудови драми за асоціаціями* дістав надзвичайне поширення у нашій драматургії»⁴.

Незважаючи на незвичний для традиційного театру *асоціативний монтаж* (монтаж замість лінійності), у своїх теоретичних принципах Мейерхольд дотримувався доволі традиційних,

¹ Шкловский В. Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964. — М., 1966. — С. 503–504.

² Мейерхольд Вс. Чаплин и чаплинизм // Февральский А. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. — М., 1978. — С. 223.

³ Гладков А. Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 145.

⁴ Марков П. О построении образа в драме. Из докладов во Всероссийском драме [1933] // Марков П. В Художественном театре: Книга завлита. — М., 1976. — С. 342–343.

аристотелівсько-фрайтагівських уявлень про розташування епізодів з точки зору наростання напруги тощо: «Про композицію п'єси Мейерхольд також мав свої чисто режисерські міркування, що виходили з психології публіки: “П'єса мусить рахуватися зі здатністю глядача до сприйняття. Якщо всі акти п'єси написано з однаковою силою, провал спектаклеві забезпечено: глядач такої напруги не витримає. П'єса стоїть на трьох точках опори: 1) початок; він мусить захоплювати, обіцяти; 2) середина; одна з картин цієї частини мусить вражати силою, нехай навіть б'є по нервах — боятися цього не слід; 3) фінал; тут потрібен ефект, але не потрібна напрута. Між цими точками всю протоплазму драми може бути трохи розріджено. Критики будуть лаяти, глядач бурчати — не звертайте уваги: закон театру»¹. Інакше кажучи, «коли ставиш виставу... треба зробити початок, фінал і дві-три ударні сцени; все інше саме владнається»².

Лесь Курбас, пошуки якого у царині композиції збігалися з принципами Мейерхольда, так коментував його монтажні прийоми: «У Мейерхольда — коли була рефлексологія замість психології, теж був монтаж емоцій (“Великодушний рогоносець”). <...> Теоретично в сучасній творчості переживання ніякого не може бути. *Все монтується*»³.

Монтажний принцип — це не лише номерна структура (що характерно для ревію, вар'єте, кабаре, балаганів), а й різноманітні форми напливів тощо: «Кожному відвідувачеві кіно, — коментував мейерхольдівські напливи Олексій Гвоздев, — добре відомі сцени спогадів або ж мріянь, коли перед глядачем постають образи і відбуваються події, що відносяться до минулого або майбутнього стосовно здійснюваних дій. Кінокартина вільно забігає вперед або повертається назад, розповідаючи про те, що відділене великими проміжками часу від дії, що протікає на екрані. У театрі цей прийом було вперше впроваджено Мейерхольдом у “Ревізорі”, в сцені, де Анна Андріївна розповідає про офіцера, який залицявся до неї в молодості. Її розповідь наочно ілюструвалася несподіваною появою групи офіцерів, які ви-

¹ Сельвинский И. Командарм-2 // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. — М., 1967. — С. 395–396.

² Грипич А. Учитель сцены // Там само. — С. 128.

³ Лесь Курбас. Як формулювати принцип сучасного театру. Лекція 09.02.1924 // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 50.

співували любовний романс і підносили їй квіти. Але ця група, так само як і весь епізод з офіцерами, розривала послідовний хід дії і повертала його назад, подібно до спогадів у кінокартинах»¹.

Інший композиційний прийом — *відмову, рух відмови, відмовний рух* — Мейерхольд застосовував переважно у русі. Сергій Ейзенштейн дав таке пояснення цьому прийому: «Рух, який ви, прагнучи рушити в інший бік, попередньо здійснюєте у напрямі протилежному (частково або повністю), у практиці сценічного руху називається *рухом відмови*»². Стосовно місця відмовного руху у практиці Мейерхольда він писав: «Великою заслугою Мейерхольда є відродження у свідомій практиці сцени цього елемента техніки, давно відомого театральному мистецтву, але, як і багато інших елементів, загрузлого в умовах аморфної нечіткості натуралістичної гри. Щоправда, Мейерхольд не пішов далі додатку відмови до руху і жесту. Він обмежився лише чисто просторовим усвідомленням відмови, не осмисливши його енергетично і діалектично узагальнено»³.

Ще один композиційний принцип Мейерхольда — *поетичну риму* — виявляє сучасна дослідниця. Так, утілюючи п'єсу Ю. Олеші «Список благодіянь», Мейерхольд будував виставу на внутрішніх римах, підкреслюючи сенс сценічної дії: двічі виконувалася сцена з «Гамлета»; подвоювалися персонажі вистави; у пролозі Гончарова розривала записку — так само, як у Парижі запрошення на бал; прощальний бенкет римувався зі сценою у кав'ярні; двічі з'являвся букет квітів тощо⁴; на ці рими звертав увагу ще М. М. Тарабукін, один із перших дослідників творчості Вс. Мейерхольда. Аналізуючи виставу «Останній вирішальний» Вс. Вишневського, він писав: «Спектакль починається виходом з лівого боку сцени *conférencier* і зверненням його з середини сцени до зали. Спектакль закінчується вихо-

¹ Гвоздев А. Художник в театре. — М.; Л., 1931. — С. 64.

² Эйзенштейн С. Об отказном движении // Эйзенштейн С. Избранные произведения. В 6 т. — М., 1966. — Т. 6: Режиссура. Искусство мизансцены. — С. 81.

³ Эйзенштейн С. Из книги «Режиссура. Искусство мизансцены» // Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948. — М., 2005. — С. 236.

⁴ Гудкова В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодетелей»: Опыт театральной археологии. — М., 2002. — С. 521–522. Такі ж рими дослідниця виявляє і в інших епізодах вистави. — Див. С. 184, 301, 366, 538, 552.

дом з правого боку матроса і зверненням його до зали. Це дві кінцівки, якими починається і закінчується театральна дія. <...> Ритм руху <...> формується шляхом повторів. Двічі іноземні моряки встають і співають. <...> Повторюються хоріві вигуки “що, що, що”. <...> Дворазові і триразові повтори (рухів, поз, вигуків, танців), врівноважене (з тенденцією до симетрії) розташування образотворчого матеріалу, центральнофокусний осередок композиції (диригент, місце “дуелі”, танців). <...> Спіраль як композиційний стрижень сцени — з її концентричними фігурами, де кожне нове коло з неминучістю впливає з попереднього і ним обумовлено, — виявляє сенс колективної роботи з її прогресивним ростом»¹.

Ще один композиційний прийом Мейерхольда — *прийом зміщення просторово-часових категорій*. «Прийом цей, — коментує Б. Зінгерман, — існує споконвіку, він нараховує тисячоліття свого існування. <...> І ось цією споконвічною традицією, досвід використання якої обчислюється тисячоліттями, скористався Вс. Мейерхольд у своїй роботі над “Піковою дамою” у Ленінградському Малому оперному театрі. Можливо, мало хто звернув увагу, що декоративно-речова композиція ряду епізодів побудована за методом зсуву просторових планів. У сцені “У Лізи” (1 дія) глядач бачить ряд кімнат, вестибюль внутрішнього плану будівлі й одночасно зовнішню стіну будинку з вікном на вулицю у лівій частині сцени, а на авансцені — тротуар і ґрати одного з петербурзьких каналів. Ось як сам Мейерхольд описує просторове оформлення цієї сцени: “Ряд кімнат розташовано по вертикалі. Внизу вестибюль. Вікна ніби звернені на один з петербурзьких каналів. З вестибюля ведуть сходи у кімнату Лізи, інші сходи — в музичну кімнату, де стоїть клавесин. Вікна музичної кімнати звернені до вестибюлю”. Коли Герман, прямуючи до Лізи, проходить уздовж каналу, глядач бачить його фігуру за ґратами, тобто спостерігаючи за ним ніби з іншого берега каналу. Фактично актор просувається вестибюлем будинку графині. Але в цей момент зі сприйняття глядача вся внутрішня архітектура будівлі повинна бути ніби викинена. Він повинен бачити Германа що йде уздовж каналу, й інакше як за ґратами він бачити його не може, якщо одночас-

¹ Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде. — М., 1998. — С. 54–58.

но він сприймає в тому ж напрямку і зовнішню стіну будинку графіні з вікном, що виходить на канал»¹.

Перелічені прийоми свідчать про послідовний відхід Мейерхольда від аристотелівської композиції до театру епічного, від драматичного — до музичного, що передбачає використання досвіду естради, недраматичних форм літератури тощо. І це усвідомлювали вже сучасники Мейерхольда: «Посилення епічного начала досягалося за допомогою ослаблення інтриги і сюжету, дробленням дії на ряд епізодів; вони об'єднувалися музичним контрапунктом режисера і розгортали загальну тему спектаклю. Творення грандіозного міфу за допомогою монтажу атракціонів, незвичне поєднання в одному театральному творі ударних, гостродинамічних моментів і м'яко нерухомих, максимально протяжних у часі звучань, що мають кожне свою власну тривалість, створювали особливий, складний музичний світ класичних вистав Мейерхольда»².

Більша частина цих прийомів — пластичність, монтаж, рима, крупний план тощо — викликає асоціації з кінематографом та його впливом на творчість режисера.

Однак «сам Мейерхольд заперечував аналогію з прийомом кінематографа, він посилався на Шекспіра»³. Адже й справді, *принципи монтажно-ї, нелінійної композиції*, характерні для кінематографа, народжені набагато раніше. Згадаймо хоч би Трістрама Шенді, джентльмена.

Всі ці ознаки неаристотелівського театру драгували, а надто глядача, звичного до послідовного розгортання життєвої історії (*немов у житті!*).

¹ Зингерман Б. Классика и советская режиссура 20-х годов // В поисках реалистической образности: Проблемы советской режиссуры 20–30-х годов. — М., 1981. — С. 253.

² Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде / Ред. сост. и ком. О. М. Фельдман. — М., 1998. — С. 77–78.

³ Гарин Э. С Мейерхольдом: Воспоминания. — М., 1974. — С. 79.

ЕПІЧНА ДРАМА БРЕХТА

На відміну від драматичної, — писав Брехт, — епічна форма театру намагається зацікавити глядача не розв'язкою, а розвитком дії, в якій кожна сцена має значення незалежно від інших і, якщо у драматичній формі «події розвиваються по прямій», то в епічній — *зигзагом*¹. Брехт уважав також, що, скажімо, «Король Джон» Шекспіра і «Гетц фон Берліхенген» Гете не спираються на принцип «експозиція — зав'язка — розв'язка»².

Свої претензії до традиційної драми Брехт зібрав у понятті *аристотелівська драматургія*: «Аристотелівською драматургією, на відміну від неаристотелівської, називається будь-яка драматургія, на яку, поширюється аристотелівське визначення трагедії у “Поетиці”». Відому вимогу трьох едностей ми не вважаємо цим основним положенням, та й сам Аристотель, як встановили новітні дослідження, зовсім не робить на ньому особливого акценту. Нам здається, що найбільший суспільний інтерес представляє аристотелівське визначення мети трагедії, а саме катарсис, очищення глядача від страху та співчуття шляхом наслідування діям, які збуджують страх і співчуття. Це очищення відбувається завдяки своєрідному психічному акту вживання глядача в долі і переживання осіб, відтворюваних на сцені актором. Ми називаємо драматургію аристотелівською, якщо це вживання в образ породжене самою драматургією, незалежно від того, чи досягнуто воно за допомогою вищезазначених правил “Поетики” або без них»³. І далі Брехт додає: «*Вживання* — це великий засіб мистецтва епохи, в якій людина — величина змінна, а середовище — постійна. Вжити-

¹ Брехт Б. Примечание к опере «Расцвет и падение города Махагони» // Брехт Б. Театр. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 301.

² Брехт Б. Проблемы театральной формы, связанной с новым содержанием // Там само. — С. 445.

³ Брехт Б. Критика вживания в образ (Критика «Поэтики» Аристотеля) // Там само. — Т. 5/2. — С. 78.

ся можна тільки в ту людину, в грудях якої горить зірка її долі, не схожої на нашу»¹.

Однак не лише на катарсис спирається аристотелівський театр. «Далі треба пам'ятати, — писав Аристотель, <...> — що не слід складати трагедію на епічний лад. Під епічним ладом я розумію багатосюжетний твір, наприклад, коли б хтось зробив одну трагедію з усієї “Іліади”. Адже в епосі завдяки його великому обсягові окремі частини можуть зрости до відповідних розмірів, а в драмах багатосюжетність дає небажані наслідки. Як доказ можна навести трагіків, які у драматичній формі опрацьовували всю історію зруйнування Трої, а не лише окремі моменти, як, наприклад, Еврипід і Клеофонт, або весь міф про Ніобуха не так, як Есхіл; усі вони або зазнають повної невдачі, або програють у конкурсі. Тільки через цю одну обставину зазнав невдачі Агафон»².

Заперечуючи аристотелівський театр і проголошуючи ідею неаристотелівського, епічного театру, Брехт говорив не про винахід, а про повернення до давньої традиції: до азійського взірця — театру, в якому глядачі під час вистави п'ють чай і курять³, до театральної практики елизаветинського театру. При цьому, однак, він не відкидав і досвіду натуралізму: «*Витоки натуралізму були витоками епічної драми в Європі. На інших культурних орбітах — в Індії та Китаї — ця прогресивніша форма існувала ще два тисячоліття тому. Натуралістична драма виникла з буржуазного роману Золя і Достоевського, роману, який знов-таки свідчив про проникнення науки у сферу мистецтва. Натуралісти (Ібсен, Гауптман) намагалися вивести на сцену новий матеріал нових романів і не знайшли для цього кращої форми, ніж властивої самим цим романам — форми епічної*»⁴

Брехт уважав, що сучасний глядач «не бажає ні опіки над собою, ні насильства, він хоче лише, щоб йому представили людський матеріал, щоб він зміг його організувати»⁵, тому й спира-

¹ Брехт Б. Об експериментальному театре [1939] // Там само. — С. 97.

² Аристотель. Поетика. — К., 1970. — С. 70.

³ Брехт Б. Путь к большому современному театру // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 49–50.

⁴ Брехт Б. Беседа по кельнскому радио // Там само. — С. 26.

⁵ Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 67.

ється на «монтаж самостійних картин»¹. «Події й обставини, які можна замінити, — писав Брехт, — дозволять глядачеві здійснити монтаж, експериментування й абстрагування і навіть поставити перед ним таке завдання». А для досягнення цієї мети глядач мусить бути поставлений у такі умови, коли те, що вважається ніби звичним і саме по собі зрозумілим, сприймається як дивне, чуже², тобто *роз'єднання елементів*³, *показ неначе у планетарії*⁴, *таблиця соціально виразних жестів*⁵, *розтин сюжету*.

Виходячи з цього, Брехт розрізняв два способи побудови драми — *Карусель*[ний] (театр переживання) і *Планетарій*[ний] (створює критичну дистанцію між сценою і глядачем). Він писав: «Новий тип драматургії можна порівняти з загальновідомим установою, де демонструється зоряне небо, — планетарієм. Планетарій показує рух сузір'їв настільки, наскільки його вивчено нами. <...> Ми повинні усвідомлювати, що виступаємо новаторами. Щоб переконатися в цьому, звернемося до іншого порівняння, зіставляючи колишній театр з каруселлю. Найкраще зупинити наш вибір на одній з тих великих каруселей, де, сидячи на дерев'яних конях, автомобілях або ж у літаках, ми раз за разом проносимося повз гірські пейзажі, намальовані на стінах. Можна відшукати й таку карусель, котра перенесе нас у фіктивну місцевість, де нас повинні підстерігати уявні небезпеки. <...> Щоб отримати уявлення про те, що таке *тип "К"* в драматургії, ми, зрозуміло, повинні поблажливо поставитися <...> до строкатих, химерних, дитячих асоціацій, збуджуваних нею. <...> Що ж стосується механічного аспекту, то в цьому драматургія *типу "К"* (драматургія вживання, ілюзії і співпереживання) сходиться з драматургією *типу "П"* (критико-реалістичною драматургією), тільки в другому випадку цю механіку важче виявити. <...> Драматургія *типу "К"* вимагає від актора, щоб він показував себе, себе самого в різних ситуаціях, станах, душевних станах, а від глядача, щоб він також бачив тільки самого себе в різних ситуаціях, станах і душевних станах. *Тип "П"* вимагає

¹ Там само. — С. 64.

² Там само. — С. 67.

³ Там само. — С. 67, 69.

⁴ Там само. — С. 75.

⁵ Там само. — С. 122.

від актора, щоб він показував інших; від глядача — щоб він бачив інших. При *тупі* “К” глядач активний, однак активність ця уявна, при *тупі* “П” — він пасивний, проте лише до певного часу <...> П’єси *тупу* “К” в обмін на вхідну плату штучно перетворюють своїх глядачів на королів, коханців, класових борців, коротше, на все, що завгодно. Але в безжальному світлі наступного ранку королі знову водять трамваї, коханці вручають дружинам худі конверти із заробітною платою, а класові борці чекають, коли ж їх зволють зарахувати до лав експлуатованих. При *тупі* “П” глядачі залишаються самими собою — тобто глядачами. Але вони бачать своїх ворогів і своїх союзників»¹.

Цілком логічно, що розвиваючи ідеї монтажу і планетарійного типу драматургії, Брехт звернувся до досвіду *ревю*: «Великі міста, — писав Брехт, — прагнучи йти в ногу з часом, перейшли від народної драми до ревю. Ревю відноситься до народної драми так само, як джазовий бойовик до народної пісні, — треба пам’ятати, що народна драма ніколи не відрізнялася благородством народної пісні. Останнім часом ревю стало входити в літературу. <...> Постановка ревю вимагає певної професійної майстерності, дилетантам це вже не під силу² <...>. Прагнення відродити стару народну драму видається безперспективним. Вона не тільки абсолютно зачала, але, що важливіше, ніколи і не досягала справжнього розквіту. <...> Ревю показало, що назріла потреба в чомусь новому. <...> Можна дещо цінне почерпнути з літературного ревю. Як вже говорилося, воно позбавлене єдності сюжету, цілісної дії, і складається з окремих номерів, тобто слабко пов’язаних між собою сценек. У цій формі відроджуються до нового життя витівки і пригоди зі старого народного епосу. <...> Ці сценки не рухають сюжету. <...> Вони

¹ Брехт Б. Покупка меди. Вторая ночь. Тип «П» и тип «К» // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М, 1965. — Т. 5/2. — С. 313–317.

² Цей камінець Брехт закидає в город натуралістичного театру, адже модний наприкінці XIX століття реалістичний (натуралістичний) стиль гри спирався на творчість amatorів (театр Андре Антуана, Костянтина Станіславського та ін.). «Небезпідставно, — писав Адріан Піотровський, — можна, далі, говорити про <...> творчу роль любителів із середовища amatorів, котрі протиставили “штампу”, тобто формальним прийомам ворожого соціального угруповання, інтонації, жест і загальну установку людини з інтелігенції (початок МХТ)» (Піотровський А. К теорії «самодеятельного театра» // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сборник трудов. — М., 1988. — С. 196).

інтелектуальніші, націлені на одну єдину думку. Нова народна драма могла би запозичити у літературного ревію саме цей ланцюг відносно самостійних сценок»¹. Згодом на цю особливість вистав Брехта звертав увагу Дж. Гасснер: «Деякі з вистав епічного театру Брехта і Піскатора, а також наші американські живі газети тридцятих років дуже нагадували мозаїку»².

Пишучи про постановку Еріхом Енгелем переробки шекспірівського «Коріолана», цю композиційну особливість Брехт охарактеризував так: «У своїй виставі Енгель зібрав усі вихідні моменти для епічного театру. Він подав історію про Коріолана таким чином, що *кожна сцена існувала сама по собі* і тільки результати її використовувалися для цілого. На противагу драматичному театрові, де все спрямовується назустріч катастрофі, тобто майже все носить вступний характер, тут усе залишалося незмінним від сцени до сцени»³. «Істотне ж в епічному театрі полягає, ймовірно, в тому, що він апелює не стільки до почуття, скільки до розуму глядача. Глядач повинен не співпереживати [співчувати], а сперечатися. При цьому було б абсолютно неправильно відкидати від цього театру почуття»⁴.

За Брехтом, різниця між драматичною та епічною формою театру полягає в тому, що:

— у *драматичній формі театру*: сцена *втілює* певну подію, залучає глядача в дію, виснажує його активність, збуджує його емоції і дає йому *переживання*; глядач стає співучасником подій; вплив на глядача засновано на навіюванні; емоції залишаються у сфері емоційного; людина розглядається як щось відоме, незмінне; глядача зацікавлюють розв'язкою дії; кожна сцена важлива лише як ланка у загальному ланцюгу подій, котрі розвиваються по прямій (*Natura non facit saltus* — природа не робить стрибків); свідомість визначає буття;

— в *епічній формі театру*: сцена розповідає про подію і ставить глядача у положення спостерігача, стимулює його ак-

¹ Брехт Б. Замечания о народной драме // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/1. — С. 181.

² Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. — М., 1959. — С. 27.

³ Брехт Б. Опыт Пискатора [1926] // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 40.

⁴ Брехт Б. Размышления о трудностях эпического театра [1927] // Там само. — С. 41.

тивність, дає йому знання і змушує його приймати рішення; глядач протиставляється подіям; вплив засновано на переконанні; емоції переробляються свідомістю у висновки; людина, котра змінює дійсність, виступає як об'єкт дослідження; глядач зацікавлений розвитком дії; кожна сцена важлива сама по собі; події розвиваються *зигзагами* і здійснюються стрибки; увагу зосереджено на мотивах поведінки¹.

Ці принципи стали наріжним каменем теорії епічного театру. Щоправда, в останні роки життя Брехт уважав термін неточним: «Якщо ми тепер відмовляємося від терміна *епічний театр*, це не означає, що ми відмовляємося від тих можливостей усвідомленої насолоди, які він як і раніше надає. Просто цей термін занадто вузько і розпливчато виражає специфіку цього театру; йому потрібні точніші визначення і складніші завдання. Крім того, користуючись цим терміном, зазвичай абсолютно залишають поза увагою специфіку драматизованого видовища»². «Термін *епічний театр* занадто формальний для задуманого (і почасти вже здійснюваного) театру. <...> *Епічний театр* — вихідна посилка, проте він сам по собі ще не відкриває творчих можливостей <...>. Тому термін *епічний театр* слід визнати недостатнім, хоча ми і не можемо запропонувати інший»³. «Зараз здійснюється спроба переходу від епічного театру до діалектичного. З нашої точки зору і відповідно до наших намірів, епічний театр як естетичне поняття зовсім не був чужий діалектики, а театр діалектичний не зможе обійтися без епічної стихії. Проте ми маємо на увазі необхідність значної перебудови»⁴.

Поряд із поняттями неаристотелівський, епічний, діалектичний театр Брехт говорить також про *театр антиметафізичний і матеріалістичний*⁵ (матеріалізм Брехта жодного відношення не має до матеріалізму, оголошуваного комуністами, котрі годували свої народи «ідейними» гаслами замість м'яса).

¹Брехт Б. Примечания к опере «Расцвет и падение города Махагони» // Там само. — Т. 5/1. — С. 301.

²Брехт Б. Добавления к «Малому органону» // Там само. — Т. 5/2. — С. 210–211.

³Брехт Б. Диалектика на театре // Там само. — С. 221–222.

⁴Брехт Б. Театр эпический и диалектический // Там само. — С. 272.

⁵Брехт Б. Примечания к пьесе «Мать» // Там само. — Т. 1. — С. 458.

Незважаючи на жорстке розмежування типів театрів, Брехт не виключав можливості поєднання аристотелівської драми з неаристотелівським театром: «Цю невеличку п'єсу було написано в перший рік громадянської війни в Іспанії для німецької трупи, що грала у Парижі. Вона належить до аристотелівської драматургії (драматургії вживання). Негативні ознаки цієї техніки можна до певної міри згладити, якщо супроводити спектакль документальним фільмом про іспанські події або якимось пропагандистським заходом»¹.

Головний прийом реалізації епічного театру у Брехта — *очуження* (завдяки Сергієві Третьякову Брехт ознайомився з уже розкритикованою в СРСР концепцією Віктора Шкловського про *осторонення* (*остраннение* — *остранение*)². Ключовий прийом *осторонення* (*одивнення*) Шкловський описує таким чином: «Прийом одивнення у Л. Толстого полягає в тому, що він не називає річ її іменем, а описує її, неначе в перший раз бачену, а випадок — неначе він уперше стався, при цьому він вживає в описі речі не ті назви її частин, які прийняті, а називає їх так, як називаються відповідні частини інших речей»³.

¹ Брехт Б. Винтовки Тересы Каррар. Примечание // Там само. — Т. 2. — С. 306.

² Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988. — С. 112. Див. також: Прищепя О. Брехтівське розуміння "очуження" та "одивнення" В. Шкловського // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. — Житомир, 2013. — Вип. 70. — С. 215–217.

³ Шкловский В. О теории прозы. — М., 1929. — С. 14.

Для ілюстрації своєї тези Шкловський наводить приклад з роману Л. Толстого «Війна і мир»: «На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картоны, изображающие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо, на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых в обтяжку панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом и стал петь и разводит руками. Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолкли, заиграла музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять такта, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, и все в театре стали хлопать и кричать, а мужчина и женщина на сцене кланяются. Во втором акте были картоны, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну, и абажуры на рампе подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, а в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали

В останні роки життя Шкловський сприймав *очуднення* як «*погляд від світу*», його «*загострене сприйняття*»¹.

Взявши на озброєння і пристосовавши до своїх завдань концепцію Шкловського, Брехт упровадив поняття *очуження*, *ефект очуження* (*V-ефект від нім. Verfremdung, англ. a-effect, alienation, фр. defamiliarization techniques*), що стало ключовим у його концепції епічного театру. Ілля Фрадкін, автор ґрунтовної монографії про Брехта, для характеристики прийомів Брехта запропонував також термін *переключатель* — будь-який засіб виразності (хор, зонг, ритмізований монолог тощо), який переводить драму в епічний план². Одночасно він заперечує вплив формаліста Шкловського на формування концепції Брехта, однак робить це не надто переконливо, адже мета його полягає в тому, щоби *привласнити* ідею Брехта — врятувати від впливу формалістів³.

Поряд із терміном *очуження* Брехт уживав інший — *показ, демонстрація* (нім. *das Zeigen; die Demonstration*), що у системі понять Станіславського можна інтерпретувати як *удаван-*

тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то железное, и все стали на колена и запели молитву. Несколько раз все эти действия прерывались восторженными криками зрителей. Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септими, и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавесь опустилась» (Там само. — С. 16).

¹ Шкловський В. Тетива: О несходстве сходного. — М., 1970.

² В українських і російських театральних виданнях побуває більше як десять лексем, якими передається термін Брехта *Verfremdung* (*Verfremdungseffekt*). У перших томах п'ятитомного російського видання творів Брехта термін передається як *отчуждение*, а в останньому томі — *очуждение*. В українських дослідженнях одночасно вживаються *відсторонення*, *відчуження* (*ефект відчуження*, *ефект відчуженості*), *дистанціювання*, *ефект чужості*, *одивнення*, *осторонення*, *очуднення*, *очуження* та ін.; інколи здійснюється підміна і замість терміна Брехта вживається подібний термін Віктора Шкловського *остранение* (згодом Шкловський виправив термін на *остранение* — з двома *n*; хоча український дослідник творчості Б. Брехта О. Чирков вже давно застерігає від підміни брехтівського терміна *очуження* терміном Маркса *відчуження* — *Entfremdung*). Тут і далі вживається термін *очуження* — зокрема внесено правку до цитованих українських джерел. Див: *Новобранець* О. *Очуднення — очуження: до історії літературознавчих термінів* // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. — Житомир, 2006. — № 26. — С. 93–96.

³ Фрадкін І. Бертольт Брехт: Путь и метод. — М., 1965. — С. 323.

⁴ Там само. — С. 132.

ня: «Актор на сцені, — писав Брехт, — не повинен повністю ототожнювати себе зі сценічним персонажем... Він не Лір, не Гарпагон, не Швейк — він їх тільки показує»¹. Тому «щоб досягти *ефекту очуження*, актор повинен забути все, чого він навчився тоді, коли прагнув домогтися своєю грою емоційно-го злиття публіки зі створюваними ним образами»².

Інколи очуження трактується вузько, виключно як прийом акторської техніки, хоча Брехт застосовував це поняття набагато ширше: «Створюючи виставу, театр може різними засобами домогтися *ефекту очуження*: Під час мюнхенської вистави “Життя Едуарда II Англійського” окремим сценам передували заголовки, в яких глядачеві повідомлялося про зміст. У берлінській постановці “Тригрошової опери” під час співу на екран проектувалися назви пісеньок. У берлінській постановці “Що той солдат, що цей” на великі екрани проектувалися фігури акторів»³.

Далі Брехт пояснює: «Передумовою застосування *ефекту очуження* для названої мети є звільнення сцени і зали для глядачів від усього “магічного”, знищення всяких “гіпнотичних полів”. Тому ми відмовилися від спроби створювати на сцені атмосферу того або іншого місця дії (кімната ввечері, осіння дорога), а також від спроби викликати певний настрій ритмізованою мовою; ми не “підігривали” публіку нестримним темпераментом акторів, не “заворожували” її псевдоорганічною грою; коротко кажучи, ми не прагнули до того, щоб публіка впала в транс, не прагнули вселити їй ілюзію, начебто вона присутня під час природної, не вивченої заздалегідь дії. <...> Передумова для виникнення *очуження* наступна: все, що акторові слід показати, він повинен *супроводжувати чіткою демонстрацією показу*. Уявлення про таку собі четверту стіну, котра нібито відокремлює сцену від публіки, внаслідок чого виникає ілюзія, ніби події на сцені відбуваються в дійсності, без присутності публіки, — це уявлення, зрозуміло, слід відкинути. За таких обставин актор може звер-

¹ Цит. за: Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. — М., 1959. — С. 112.

² Брехт Б. «Малый органон» для театра [1948] // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 194.

³ Брехт Б. Новые принципы актерского искусства. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект очуждения» // Там само. — С. 112.

татися безпосередньо до публіки»¹. І далі: «Актор, виходячи на сцену і показуючи, що саме він робить, повинен у всіх важливих місцях змусити глядача помітити, зрозуміти, відчутти те, чого він не робить; тобто він грає так, щоб якомога ясніше була видна альтернатива, так, щоб гра його натякала на інші можливості, представляла лише один з допустимих варіантів. Наприклад, він каже: “Ти за це заплатишся” — і не каже: “Я тебе прощаю”. Він ненавидить своїх дітей, а це значить, що він їх не любить. Він іде вперед наліво, а не назад направо. У тому, що він робить, має міститися і скасовуватися те, чого він не робить. Таким чином, будь-яка фраза, будь-який жест означають рішення; персонаж залишається під контролем глядача, піддається випробуванню. Технічний вираз для цього прийому: фіксація “ні — а”»².

Серед репетиційних прийомів, спрямованих на досягнення ефекту очуження, вирізняються:

— *прийом історизації* («Актор повинен зображувати будь-яку подію як історичну. Історична подія — це подія минула, неповторна, пов’язана з певною епохою. У цій події складаються стосунки людей, і ці стосунки мають не просто загальнолюдський, вічний характер, вони відрізняються специфічністю, і вони зазнають критики з точки зору наступної епохи. Безперервний розвиток *очужує* нас від вчинків людей, що жили до нас. Історик зберігає дистанцію стосовно подій і позицій людей минулого; таку ж дистанцію повинен зберігати й актор»³);

— *підкреслення достеменності події* («Слово “дійсно” [під час репетицій] також може служити для цілей *очуження*. (“Його дійсно не було вдома; він так сказав, але ми не повірили і подивилися”; або так: “Ми б не повірили, що його немає вдома, але це дійсно так”.) Слово “власне” теж служить *очуженню*. (“Я, власне, не згоден”.) Визначення ескімоса — “автомобіль — це безкрилий літак, що повзає по землі” — теж *очужує* автомобіль»⁴);

— *цитування* («Якщо актор відмовився від повного перетворення, то текст свій він вимовляє не як імпровізацію, а як *цитату*. Ясно, що в цю цитату він повинен вкладати всі необхідні

¹ Там само. — С. 102–103.

² Там само. — С. 104.

³ Там само. — С. 107–108.

⁴ Там само. — С. 115.

відтінки, всю конкретну людську пластичність <...>. Методу гри з неповним перевтіленням сприяє *очуження* висловлювань і вчинків персонажа такими допоміжними засобами: 1. Виклад від третьої особи. 2. Виклад у минулому часі. 3. Читання ролі разом з ремарками і коментарями. Використання форми третьої особи і минулого часу дає акторові можливість дотримуватися необхідної дистанції між собою і персонажем. Крім того, актор вигадує ремарки і коментарі до свого тексту і на репетиції їх вимовляє. (“Він встав і говорив сердито, бо був голодний...”, або: “Він уперше чув про це і не знав, чи це правда...”, або: “Він посміхнувся і занадто безтурботно сказав...”). Виголошення ремарок у третій особі призводить до того, що обидві інтонації стикаються одна з одною, причому друга (власне, текст) піддається *очуженню*. <...> Використання минулого часу відсуває виконавця на таку точку, з якої він може озиратися назад, на промовлену ним репліку. <...> Завдяки такому комбінованому методу текст *очужується* на репетиціях і в цілому залишається *очуженим* і після, під час спектаклю. <...> За приклад може служити виступ свідків на суді. Підкреслення персонажами достовірності їхніх тверджень має бути виражене особливими художніми засобами. Якщо актор звертається безпосередньо до публіки, це має бути справжнім, в повному розумінні слова, зверненням і не може бути “реплікою набік” або монологом старого театру. Щоб витягти з вірша повний *ефект очуження*, актор вчинить правильно, якщо спочатку буде передавати зміст віршів звичайної прозою, супроводжуючи її, наскільки це можливо, жестикуляцією, призначеною для віршованого тексту. Смілива і красива архітектоніка мовних форм *очужує* текст. (Прозу можна *очужувати*, вимовляючи її на діалекті, рідному для даного актора.)¹. Із цим принципом перегукується і практична порада Брехта стосовно форми життя: «Жити у третій особі»²;

— *створення коментарів і ремарок* («Актор повинен вгадати ремарки і коментарі до свого тексту, під час репетицій вимовляти їх уголос; наприклад, перед тим як вимовити свою репліку, він повинен сказати собі: “Я відповів дуже зло, бо був голодний”

¹ Там само. — С. 105–106.

² Брехт Б. Жити в третьєму лиці // Брехт Б. Собр. избр. соч. — М., 2004. — Т. 1: Проза: Ме-ти. Книга перемен. — С. 110.

або “Я тоді ще нічого не знав про те, що трапилося і тому сказав”. Дуже добре, якщо актор прочитає свою роль спочатку в першій особі, потім у третій. Якщо під третьою особою він уявляє собі певну дійову особу п’єси, наприклад, вороже налаштовану, то він навчиться зберігати свою інтонацію всупереч коментарям і ремаркам. Приклад. У першій особі було: “Я висловив йому свою справжню думку і додав”, у формі третьої особи це звучить так: “Він розхвилювався, став придумувати, чим би мене образити, і в кінці кінців сказав”. А потім все, що було сказано в тоні того, хто дійсно це говорив по ходу п’єси, може бути сказано в тоні того, хто це чув. Вирішальною для створення образу є, звісно, та форма третьої особи, при якій мовцем є актор, так що ремарки і коментар відображають думку актора про його героя»¹);

— *сцени показу (Zeigeszene)*, в яких актор інтонацією, жестом очужував, відсторонювався від свого персонажа і немов робив жест у його бік — дивіться, я вам демонструю².

Взірцем, на який Брехт радив орієнтуватися виконавцям, була для нього *вулична сцена*. «Під час практичних дослідів, — писав Брехт, — я зазвичай як приклад найпростішого, так би мовити, “природного” епічного театру вибираю подія, що може розігратися хоч би й на розі вулиці: свідок нещасного випадку показує натовпу, як це сталося. У натовпі можуть бути ті, що зовсім не бачили того, що сталося, або такі, що з оповідачем не згодні, які “бачать інакше”, але головне в тому, що той, хто відтворює подію, так змальовує поведінку водія, або постраждалого, або їх обох, щоб люди, котрі юрмляться навколо, могли скласти собі уявлення про нещасний випадок. Цей приклад епічного театру найпримітивнішого типу здається легко зрозумілим. Однак, як свідчить досвід, варто тільки запропонувати слухачеві або читачеві усвідомити масштаб свого рішення — прийняти такий показ на перехресті, як основу великого театру, театру століття науки, — як виникнуть неймовірні труднощі <...>. Вирішальною є та обставина, що в нашій вуличній сцені відсутня головна ознака звичайного театру: створення ілюзії. Те, що зображує вуличний оповідач, має характер повторення.

¹ Брехт Б. Советы актерам. Сочинение в произнесение вслух комментариев к роли // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1965. — Т.5/2. — С. 518.

² Фрадкин И. Бертольт Брехт: Путь и метод. — М., 1965. — С. 78.

Якщо театральна сцена в цьому сенсі піде за вуличною сценою, тоді театр більше не буде приховувати того, що він — театр, так само як показ на перехресті, не приховує, що він тільки показ (і не видає себе за саму подія). <...> Істотний елемент вуличної сцени, який повинен міститися і в театральній сцені, — його можна назвати елементом епічним, — в тому, що показ має практичне суспільне значення»¹.

Цим визначається й інша особливість епічного театру: «Вулична сцена не потребує характерних для театального життя замовлянь на кшталт *прагнення до самовираження, вживання в чужу долю, душевне переживання, прагнення до гри, радість від гри уяви* і т. ін. Чи означає це, що епічний театр не потребує мистецтва? Краще поставимо питання в іншій площині, а саме: чи потрібні нам артистичні здібності для нашої вуличної сцени? Легко відповісти на це питання ствердно. У показі на перехресті теж є елемент мистецтва. Певною мірою кожна людина володіє артистичними здібностями. Коли займаєшся великим мистецтвом, варто пам'ятати про це»².

Можливості ефекту очуження ілюструє запис Брехта у щоденнику: «Я наполегливо працюю над новою *гангстерською історією*. Не вистачає тільки останньої сцени. Важко передбачити, яким буде вплив *подвійного “ефекту очуження” — гангстерське середовище і високий стиль*. Так само важко передбачити, яке враження справлять пародії на класику — сцена в саду Марти Швертлейн, сцена з “Річарда III”»³.

У праці «Про експериментальний театр» Брехт давав таке пояснення: «Що таке очуження? Очужити подію чи характер — означає насамперед: просто позбавити подію чи характер усього очевидного, знайомого, зрозумілого і збудити, відтак, здивування і зацікавленість. Візьмемо знову-таки, як приклад, гнів Ліра, викликаний невдячністю його дочок. Використовуючи техніку вживання в образ, актор може зіграти цей гнів так, що глядач сприйме його як цілком природне явище, і не зможе

¹ Брехт Б. Уличная сцена. Прообраз сцены в эпическом театре [Покупка меди. Вторая ночь] // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М., 1965. — Т. 5/2. — С. 320–321.

² Там само. — С. 325–326.

³ Брехт Б. Карьера Артуро Уи, которой могло не быть. Из дневника Брехта [1941] // Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1964. — Т. 3. — С. 436.

собі увяйти Ліра, який міг би не розгніватися. Глядач буде цілком солідарний з Ліром, буде співчувати йому, почне також гніватися. За допомогою ж техніки очуження актор так зіграє гнів Ліра, що глядач зможе здивуватися і увяйти інші можливі реакції Ліра, а не лише його гнів. Поведінка Ліра буде очужена, а це означає, що вона буде показана непересічно, впадатиме в око, подаватиметься як суспільне явище, ні в якому разі не безсумнівне саме по собі... Такий гнів — людський, але — не загальнолюдський; є люди, яким він не знайомий. Не в усіх людей, не за всіх часів те, що пережив Лір, мусить вилитися у гнів. Гнів може бути притаманною людству реакцією; але це гнів, що знаходить свій вираз певним чином і викликається конкретними, зумовлено певною епохою. Отже, *очужити* — означає *історизувати, відтворити події і характери, як історичне, минуще*¹. Звісно, те саме може статися і з сучасниками; їхня поведінка також може бути передана як *уконкретнене, історичне, минуще*².

«Метою ефекту очуження, — вів далі Брехт, — є показ в очуженому вигляді *соціального жесту*, котрий лежить в основі подій. Під *соціальним жестом* ми розуміємо вираз у міміці і жесті соціальних стосунків, котрі існують між людьми певної доби. <...> Кожна окрема подія визначається своїм основним *жестом*. Річард Глостер домагається удоби вбитого ним брата. За допомогою крейдяного кола встановлюється, хто із двох суперниць справжня матір дитини. Войцек купує дешевий ніж, щоб зарізати свою дружину тощо. <...> Говорячи про сценічний *жест*, ми маємо на увазі не пантоміму. <...> Під цим ми розуміємо сукупність окремих *жестів* і висловлювань, котра лежить в основі якоїсь події. <...> *Сценічний жест* розкриває стосунки поміж людьми <...> і декоратор володіє яскравим і повчальним *сценічним жестом*³.

Ясна річ, ідеї Брехта не мали герметичного характеру — так чи інакше вони зачепили й аристотелівський театр.

¹ «Замість вічно кажи краще *впродовж якогось періоду часу*» (Брехт Б. Избегать слишком громких слов // Брехт Б. Собр. избр. соч. — М., 2004. — Т. 1: Проза: Ме-ти. Книга перемен. — С. 121.

² Брехт Б. З 3ї статті «Про експериментальний театр» (1939) // Брехт Б. Про мистецтво театру: Зб. — К., 1977. — С. 259–260.

³ Брехт Б. Театр: В 5 т. — М., 1965. — Т.5/2. — С. 107, 204, 529, 531, 536.

АКЦІОНІЗМ

Новий поворот архітектури драми дала Друга реформа театру (1950–1960) і пов'язаний із нею акціонізм (*action art*, від лат. *action* — дія, вчинок; франц., англ. *actionnisme*; загальний термін для позначення процесуальних мистецьких дійств, у яких твір замінено елементарним жестом — *генпенінг, перформанс, флюксус, мистецтво процесу, мистецтво демонстрації, боді-арт, енвайромент* тощо; твір замінено зпровокованою подією й акцент переноситься з твору на процес арт-діяльності).

Хоча термінологія «мистецтва дії» формується у другій половині ХХ ст., його витoki можна виявити ще на початку століття — у театрі футуристів, дадаїстів, сюрреалістів та ін.

Сам термін акціонізм походить від словосполучення *action painting* (*живопис дії*), впровадженого 1952 року критиком Гарольдом Розенбергом для позначення американського абстрактного експресіонізму та його європейських паралелей — *ташизму, ліричної абстракції, інформального мистецтва* тощо. Головна мета акціоністів — створення ажіотажу і провокація скандалів.

Того самого року, коли Гарольд Розенберг впровадив термін *живопис дії*, Джон Кейдж здійснив для вузького кола глядачів у Black Mountain College, у Північній Кароліні, перший *генпенінг* (англ. *happening* — випадок, подія; специфічний видовищний гібрид ХХ століття, безфабульна імпровізація, спонтанна безсюжетна дія).

Перед початком вистави Кейдж зачитав уривки з книги Хуана По «Доктрина загальної свідомості», прокоментувавши його у тому сенсі, що *ніщо не є гарним або поганим, прекрасним або потворним*; мистецтво не повинно відрізнятися від життя з його несподіванками і різноманіттям; після цього виконавцям було роздано партитури-інструкції, в яких було вказано часові рамки подій — *дужок часу* (*time brackets*),

які слід було заповнити дією або недіянням; сам Кейдж стояв на сходах у чорному костюмі і декламував уривки з одкровень Мейстера Екхарта, Девід Тюдор грав на підготовленому роялі і переливав воду з однієї судини в іншу, тоді як Мерс Каннінгем з танцюристами танцював у проході. Дійство тривало сорок п'ять хвилин¹.

Дослідники цієї видовищної форми (Дж. Л. Стайн та ін.) справедливо вважають, що витoki гешпенінга слід шукати в акціях дадаїстів 1916–1921 років². Інколи гешпенінг узагалі розглядається як *неодадаїзм*. Фундаторами гешпенінга вважаються художник Клаес Олденбург, організатор і теоретик гешпенінгів Аллан Капроу, композитор Джон Кейдж, Джим Дайн, Ред Грумз, Роберт Вітмен, Ол Хенсен та ін.

Структура деяких гешпенінгів дуже нагадує *синтези* Марінетті. Так, в одному з них на сцену виходив диригент, кланявся, піднімав паличку, завіса опускалася; з'являлося двоє сурмачів, які починали дуги у сурми, з яких вилітали гумові рукавиці, що розліталися над залом; на сцені з'являвся чоловік у фракку, підходив до фортепіано, вдаряв по всіх клавішах, потім перефарбовував інструмент у білий колір; далі виходила дитина з батьком і матір'ю, котрі купали її, одягали, а потім залишали на сцені з іграшками; кінець видовища наставав тоді, коли дитині нарешті набридала гра і вона залишала сцену.

В іншому американському гешпенінгу організатори розкидали доларові банкноти у залі біржі на Волл-стріт і спостерігали, як брокери ловили гроші.

Не боїмося задовгої цитати, щоб прочитати свідчення про гешпенінг та його витoki від безпосереднього свідка і творця цього новоутворення. Гешпенінг, — за словами Пітера Брука, — це «надзвичайно ефективне нововведення, одним ударом він змітає безліч мертвих форм: сумовиті театральні будівлі, непривабливо завітчану завісу, непривабливих білетерів, гардероби, програмки, буфети. Гешпенінг може відбуватися де завгодно, коли завгодно, скільки завгодно — все годиться і все дозволено. Гешпенінг може бути стихійним, організованим, безладним,

¹ Григоренко Е. Джек Кейдж: Творчество. — М., 1965. — С. 126–127.

² Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. — Львів, 2003. — Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. — С. 206.

він може викликати сп'яніння енергією. Геппенінг — це оклик: “Прокинься!” Завдяки Ван Гогу покоління мандрівників дивляться на Прованс іншими очима; теоретично геппенінг повинен так струснути глядачів, щоб у них з'явився новий зір, щоб вони прокинулися від сплячки й озирнулися навкруги. <...> Але треба побачити поганий геппенінг на власні очі, щоб зрозуміти, яке це сумне видовище. Дайте дитині коробку фарб; якщо вона змішає всі кольори, вийде знайома брудно-коричнева мазя. Геппенінг не виникає мимовільно, тому в кожному геппенінгу чітко видно, наскільки талановитий його творець; якщо творцем є група людей, у ньому чітко видно, наскільки багата ідеями і вигадками ця група. Вільна сценічна форма геппенінга занадто часто виявляється набором одних і тих самих обридливих аксесуарів: борошна, пиріжків з кремом, рулонів паперу, одягання, роздягання, ще одного одягання, ще одного роздягання, переодягання, сечовипускання, жування, обіймів, судовних рухів, катання по землі — коротко кажучи, якби ми почали раптом жити за законами такого геппенінга, колишне сумне існування за контрастом здалося б нам фантастичним геппенінгом. <...> Геппенінг зобов'язаний своєю появою на світ художникам, які відмовилися — одні від полотна і фарб, інші від клею і деревної тирси, треті від твердих тіл — і вирішили створювати композиції безпосередньо з людей. Так само як живопис, геппенінг народився з прагнення створити щось нове, принести нове творіння у світ, щоб збагатити його, доповнити природу, прикрасити повсякденне життя. Коли говорять, що геппенінг нудний, любителі геппенінга заперечують, що одна розвага нічим не гірша за іншу. А якщо комусь із глядачів геппенінг все одно здається гіршим, це означає лише, що вони не здатні вирватися з полону умовностей. Ті, хто беруть участь в геппенінгу й отримують від цього задоволення, мають право не звертати уваги на спостерігачів, які нудьгують. Сам факт участі вже поглиблює їхнє сприйняття. Людина, котра, вирушаючи в оперу, надягає смокінг зі словами “Мені приємне відчуття свята”, і хіпі, який приколює до свого костюму квіти і відправляється на якесь нічне дійство, присутньо, прагнуть одного. Свято, подія, геппенінг у даному випадку — синоніми. Механізм різний: опера написана і багаторазово повторюється відповідно до сфор-

мованих традицій, нічне дійство розігрується один-єдиний раз і цілком залежить від випадкового збігу обставин, однак і опера і нічне дійство — це лише різні форми навмисного об'єднання людей, котрі прагнуть за допомогою невидимого зіграти й оживити своє повсякденне життя. Ті, хто працює в театрі, виразно чують звернений до них заклик втамувати цю спрагу»¹.

Головними принципами геппенінга вважаються:

- ідентифікація життя і сцени, «спів-буття» (рос. *со-бы-тие*) видовища і глядача, видовища і дійсності — поєднання акторської гри і втягнення у гру публіки;

- відмова від літературного тексту і створення вистави лише на основі сценарію для імпровізації;

- орієнтація на нетрадиційний театральний простір, «органічне» середовище — вулиця, майстерня, церква, хлів, льох, гори тощо;

- відмова від персонажа / героя, місце якого посідає низка життєвих ситуацій (відтак відпадають завдання створення *характеру* й інших обов'язкових складових аристотелівського театру);

- виконавець у перформативному мистецтві — *перформер* (англ. *performer*) — не повинен бути актором, який виконує роль, він лише оповідач, художник, танцівник, який діє;

- звернення, на відміну від традиційного театру, не до раціональної, а до ірраціональної сфери глядача, до його підсвідомості, марень, снів, спонтанних реакцій;

- акцентування таких засобів виразності як гіпербола і гротеск, брутальність мови, жесту й мізансцени.

Дж. Стайн вважає, що головні принципи геппенінга визначаються тим, що аудиторію складають як учасники, так і відвідувачі; вчинки та події відбуваються одночасно, як і в житті; арена сценічної дії необмежена, без поділу на сцену і залу для глядачів; гра значною мірою імпровізована.

Найпопулярніші технічні терміни геппенінга — *колаж* (нагородження речей, учасників, епізодів, політичних гасел і технічних засобів) і *деколаж* (деструкція і знищення аксесуарів, скандал, порушення моральних та естетичних норм); найелементарніша форма геппенінга — *івент* (англ. *event* — випадок).

¹ Брук П. Пустое пространство. — М., 1976. — С. 101–104.

Інший різновид акціонізму — *перформанс* (англ., франц. *performance, action art*; нім. *Performance*; ісп. *espectaculo*), який можна охарактеризувати як *театр візуальних мистецтв*, що має чимало спільних рис із *геппенінгом*, об'єднуючи у напівімпровізаційному дійстві, що виконується перформером, різні візуальні мистецтва — театр, танок, музику, відео та ін.

Деякі дослідники вважають, що роз'єднання перформанса і геппенінга — це лише мовна гра, в якій ширший за значенням термін *перформанс* (видовище, видовищне мистецтво, театр візуальних видів мистецтва) поглинає й витісняє застарілий *геппенінг*. З іншого боку, на відміну від геппенінгів (які влаштовуються у маргінальному і традиційно *позаестетичному* просторі), перформанси здійснюються, головним чином, у музеях або художніх галереях, тобто у контексті, що вже визнаний мистецьким. Перформанс не залучає глядачів до участі у виставі, натомість в ньому використовуються мультимедійні технології.

Поряд із цим існує й таке розуміння, що, на відміну від геппенінга, перформанс має попередньо визначену програму і публіка тут не втягується у дію, їй відводиться роль спостерігача.

Втім, у зарубіжній театральній літературі сьогодні широко обговорюється проблема «мерехтіння» терміна.

До основних різновидів перформансів відносять:

— *боді-арт* (*body art, мистецтво тіла*, народження якого датовано 1967 роком) — використовує тіло перформера як матеріал мистецтва й об'єкт творчості, щоб занурити його у ситуації небезпеки, виставити напоказ або проаналізувати образ (представники цього напрямку покривали своє тіло гіпсом, розмальовували, робили надрізи, піддавали себе сонячним опікам, кидали собі на ноги бетонні блоки, билися об стіну, робили виснажливі дихальні вправи, спалювали на собі волосся і т. ін.; в інших випадках художники обмежувались демонстрацією різних поз);

— *дослідження простору і часу загальмованим пересуванням якихось постатей у просторі*;

— *автобіографічне видовище, в якому артист розповідає про реальні події свого життя*;

— *ритуальна і міфічна церемонія*;

— *соціальний коментар, який розповідає про міфологію сучасної людини.*

Мервін Карлсон у праці «Перформанс», розмірковуючи про театр перформанса і теоретичні засади, на ґрунті яких сформувалося це мистецьке явище, наводить такий перелік джерел: Річард Шехнер, Микола Євреїнов, Ервін Гоффман, Михайло Бахтін (карнавалізація), Наом Хомський, Еміль Бенвеніст, Умберто Еко, Дж. Морено та ін., окремо вирізняючи філософів і соціологів, серед яких Жак Дерріда, П'єр Бурдьє та ін.

Витоки перформанса Карлсон виявляє: у традиції раннього авангарду; у народних видовищах (блазнада, цирк, атракціони Барнума, «живі картини», мінстрел-шоу, водевілі, ревію, кабаре), практиці С. Ейзенштейна і М. Форрегера, футуризму, дада і сюрреалізму, у спадщині Антонена Арто, Баугауза, Джона Кейджа і Мерса Каннінгема, боді-арт, «Магічного цирку» Жерома Саварі, геппенінга¹.

Особливе місце у цьому переліку належить Річардові Шехнеру (Richard Schechner, 1934) — американському режисерові, театрознавцеві, теоретикові перформанса, редакторові авангардного театрального квартальника, фундаторові «*The Performance Group*» (TPG), який експериментував з докружним театром (*Environmental Theater*), колективною творчістю і техніками тренінгів.

Перша постановка Шехнера «Діоніс-69» (1968) — вільна імпровізація на основі «Вакханок» Еврипіда з втягуванням у дію глядачів. Помітний акцент у виставі робився на сексуальній інтерпретації твору, внаслідок чого вистава стала об'єктом рейдів поліції. Гараж, у якому розігрувалася вистава, було організовано таким чином, щоб подолати відстань між актором і глядачами, яких упродовж години запускали в приміщення невеличкими групами. Доки глядачі чекали на початок вистави, актори ходили поміж них, запрошуючи окремих людей перейти на інше місце. «Діоніс 69», — писав Дж. Л. Стайн. — мав стати ритуальним дійством, наче літургія у храмі чи футбольний матч. На чолі з майже голим Діонісом група вакханок закликала глядачів роздягатися та наслідувати їхню сексуальну пантоміму². У наступних постановках — «Макбет» В. Шекспі-

¹ Carlson M. Performans. — Warszawa, 2007.

² Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 т. — Львів, 2004. — Т. 2. — С. 213–214.

ра (1969), «Матінка Кураж» Б. Брехта (1975) — публіка брала безпосередню участь у театральній дії.

Принципи свого театру Шехнер обґрунтував у працях «Теорія перформанса» і «Майбутнє ритуалу». Зокрема він писав: «Ми живемо в епоху Аушвіца і Камбоджі», що змінює наші вигоди не лише до наших естетичних, а й соціальних практик¹. «На відміну від *мистецтва продукту* (*product arts* — живопис, письмо, кіно), *мистецтва процесу* (*process arts, live performing*) створюються спільно виконавцями і глядачами»².

Мета перформанса, — вважає Шехнер, — полягає в тому, щоб допомогти людині, повернувшись до ритуальних основ театру, стимулювати процес самооголення виконавця, повернутися до підсвідомості; відтак і *кінцева форма* (*finished forma*) перформанса не може бути відома заздалегідь, адже «весь людський театр створений процесами, аналогічними *dream/work і joke/work* (сновидіннями і байдикуванням)»³.

У своїй теорії перформанса Шехнер спирається на ідеї Віктора Тернера⁴ і впроваджене ним в етнографію поняття *соціальної драми*, до елементів якої належать: *порушення* (ситуація соціальної ересі, здійсненої групою, сім'єю, нацією і т. ін.); *криза* (подія, що прискорює розвиток); *поновлення* (те, що здійснюється для того, щоб подолати кризу); *реінтеграція* (подолання початкового — материнського — порушення)⁵.

Коли *соціальна драма*, — вважає Тернер, — досягає кульмінації, на допомогу соціуму, що перебуває у напрузі, приходить ритуал. У своїх повсякденних практиках людина блокує табуйовану поведінку, але *ритуал, виконуючи функцію переадресації — публічного здійснення дій, заборонених у повсякденному житті, виконує функцію терапевтичну*. «Драма ущільнюється навколо “I want but can't / shouldn't do”, або навколо “я роблю це, однак мушу за це заплатити”»⁶. Ритуал,

¹ Schechner R. Performance Theory / Revised And Expanded Edition. — L.; N. Y., 1988. — P. 226.

² Там само. — P. 193.

³ Там само. — P. 238.

⁴ Тернер В. Символ и ритуал. — М., 1983.

⁵ Schechner R. Performance Theory / Revised And Expanded Edition. — L.; N. Y., 1988. — P. 160.

⁶ Там само. — P. 233.

на думку Шехнера, дозволяє здійснювати табуйовані дії без наслідків для виконавця.

Спіраючись на висновки Віктора Тернера і досвід Єжи Гротовського, Шехнер обґрунтовує техніку перформера, котра, на його думку, мусить спиратися на шаманські практики (транс та інші, коли шаман виступає у ролі медіума). В естетичному сенсі Шехнер, так само як і Гротовський, обстоює теорію *раса* (*rasaesthetic*), викладену в «Натьяшастрі», авторство якої приписується індійському мудрецеві Бхараті (II ст. до Р. Х. — VII ст. по Р. Х.)¹. Однією з ключових у «Натьяшастрі» є концепція *раса* — вчення про поетичні почуття, естетичні переживання і насолоду (слово *раса* вживається також у значенні *вода, молоко, сік пальми, квітка, запах, смак, напій, найвище задоволення, вираз природи верховної істоти* тощо).

До елементів перформанса, зв'язок між якими, на думку Шехнера, вимагає подальшого дослідження, відносяться:

— *подія у мозку*: нервові процеси, що зв'язують у дії процеси у корі і підкорці головного мозку;

— *мікробіт*: побачити те, що можна виявити лише за допомогою сповільненої зйомки або у стоп-кадрі камери;

— *біт*: найменша одиниця свідомо керованої поведінки (повторюваності параметрів);

— *знак*: складається з одного або декількох бітів, які сприймаються як емоція, частина дискретної інформації;

— *сцена*: послідовність з однієї або кількох ознак, які складають цілісну одиницю взаємодії;

— *драма*: комплекс, система сцен, складна мультиплексна система сцен;

— *макродрама* — крупномасштабні громадські події, котрі сприймаються як *соціальна драма*².

Прагнучи виявити природу нової театральності, Шехнер спирається також на досвід перформансів, які влаштовували рок-групи («The Who» та ін.).

Театральне дійство, згідно з концепцією Шехнера, — це передусім перетворення, що може здійснюватися завдяки ча-

¹ Schechner R. Performance Theory / Revised And Expanded edition with a new preface by the author. — L.; N. Y., 2003. — P. 333.

² Schechner R. Performance Theory / Revised And Expanded edition. — L.; N. Y., 1988. — P. 272–273.

рівним процедурам, маскам, через нове знання або фізичні процеси; це *метаморфози*, аналогічні органічним процесам або пов'язані з тимчасовими формами — символічними або циклічними. В основі дії мусить лежати не лише передача значень, а й архайчного задоволення/страху, адже *театр* — це *перетворення на всіх рівнях, метаморфоза, завдяки якій, незважаючи на відмову від мімезису, він і досі залишається цікавим для глядача*. Згідно з цими принципами, — вважає Шехнер, — група людей, що зібралася для здійснення якоїсь художньої ідеї, сприймається як ансамбль, позбавлений будь-якої внутрішньої ієрархії. З цього витікає, що всі учасники видовища мають право на спонтанну імпровізацію. Вистава, таким чином, ніколи не буває завершеною — це лише мить, одна з репетицій. У цьому театрі немає місця ілюзорності, імітації життєподібності, бутафорії тощо. Вистава — це можливість прожити достеменні миті, а не імітація життя.

Шехнер та його послідовники прагнули знищення межі між реальним та ілюзорним світом, а сама вистава ставала процесом, у якому мусили брати участь глядачі (звідси й ключові терміни напряду: *групова терапія, психоаналіз тощо*).

Свого роду *перформанс* (створення живописного полотна на сцені) влаштував у 1950-х абстракціоніст Жорж Мат'є. Ів Клайн здійснював свої перформанси у Галереї сучасного мистецтва у Парижі 1960 року. В «Антропометрії синьої доби» три оголені моделі у присутності публіки і під акомпанемент оркестру намазували свої тіла синьою фарбою і притискалися до розвішаних на стінах полотнищ; оркестр тим часом виконував «Монотонну симфонію», що складалася з одного тону, який тривав двадцять хвилин.

У 1960-х нью-йоркські художники Джон Перро, Марджорі, Страйдер і Скотт Бертон створили «Асоціацію перформансистів», яка спрямовувала діяльність на створення видовищ, в основі яких лежить подія або дійство, процедура, рух або виступ, тобто діяльність, запропонована і виконана акторами та іншими учасниками з використанням випадковостей, непередбаченості, певного ризику, виклад історії, створення певного значення з використанням усіх видів мистецтва і технічних можливостей; всупереч поширеній думці, тут немає

нічого спільного з розгардіяшем, безладом або катарсичною діяльністю.

Жан-Поль Сартр писав про геппенінг: «Хтось на сцені відкриває коробку, повну метеликів [у виставі Пітера Брука “US”]. Вони вилітають і рука, котра тримає запальничку або сірник, їх спалює. Метелики згорають живцем. Абсолютно очевидно, що тут присутня аллюзія, котра відсилає нас до бонз, які спалювали себе заживо у Сайгоні. Ця подія є геппенінгом, адже тут і справді щось відбувається: є живі істоти, які гинуть, і гинуть у стражданнях. Однак разом з тим це й не зовсім геппенінг, адже завіса опускається і глядач, який повернувся до своєї самотності, іде в неясному розпачі, породжуваному заціпенінням, ненавистю і безсиллям. Тут немає остаточного висновку, та й що тут можна висновувати? Звісно, війна у В’єтнамі — це злочин. І зрозуміло, що ліві нездатні діяти. Але чи має все це відношення до театру? Це дійсно той рівень, коли форма є опосередкованою, коли можна сказати: “це театр” або “це не театр”. В усякому разі, умовимося: коли це театр, то така ситуація виявляє те, що сьогодні можна назвати кризою уявлюваного в театрі»¹.

Поряд із геппенінгом і перформансом у 1960-х розвивається й інша форма мистецтва дії — інсталяція (від лат. *instalatio* — установка, розташування, устрій, поєднання) — просторова композиція або художня акція, що поєднує різні види традиційного мистецтва (живопис, скульптуру і т. ін.) з різноманітними предметами на основі загальної ідеї.

Похідним від акційного мистецтва можна вважати *інструментальний театр* (польськ. *teatr instrumentalny*) — різновид музичного театру, що постав під впливом додекафонії і віденської музичної школи. Інструментальний театр спирається на видовище гри на інструментах, а в партитурі записує, крім музики, постановочні вказівки, включаючи жест, рух, сценографію, освітлення тощо. Основні представники інструментального театру — Джон Кейдж, Карлгайнци Штокгаузен та ін.

Видовищна практика 1950-х істотно змінює і термінологію драми: з’являються нові терміни, наповнюються новим зміс-

¹ Сартр Ж.-П. Миф и реальность театра // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. — М., 1992. — С. 103–104.

том старі, про що свідчить словник Групи дослідження поезики Нової й Новітньої драми Інституту театральних досліджень університету нової Сорбонни під керівництвом Жан-П'єра Сарразака (за участі Катрін Ножретт, Елен Кюнц, Мірей Лоско і Давіда Леско, 2005)¹.

До словника увійшли терміни: *абсолютна драма; адресність; бесіда; буквальність; вирізка з життя; голос; гра снів; гротеск; діалог (криза діалогу); дія (дії, криза дії); епічний / епізація; жест; інтимне; іронія / гумор; колаж; коментар; конфлікт; матеріал / елемент; метадрама; мімезис (криза мімезису); мовчання; можливості; монодрама (поліфонічна); монолог; монтаж і колаж; оповідання з життя; оптика; параболо (п'єса); персонаж (криза персонажа); потенціал сценічний; постдраматичний; поема драматична; прекрасна тварина (її смерть); п'єса-пейзаж (landscape play); рапсодія; реалізм; ревію; ретроспекція; ритм; роман дидаскалічний; романізація; рух; сатира; статика; сцена ключова (її відсутність); театралізація; театральність; театр документальний; точка зору / фокалізація; трибунал; фабула (криза фабули); форма обхідна; фрагмент / фрагментація; хор / хоральність; цитата.*

Петер Зонді, на теорію драми якого спираються автори Словника, впроваджує поняття *абсолютної драми*, вистигла форма якої постала у XIX ст. і спирається на принципи *закритого діалогу* — глядач виступає спостерігачем вербальної поведінки персонажів у ситуації діалогу. Однак вже у XVIII ст. у драматургії Дідро і Лессінга з'являються ознаки кризи, котра стає очевидною за часів Золя, Малларме, Ібсена і Стріндберга. Ця криза зумовлена як «зовнішніми факторами» (народження професії режисера), так і внутрішніми (пооява театральних теорій, не пов'язаних із драматургією).

Аналізуючи причини кризи Ж.-П. Сарразак, в основному, спирається на Теорію сучасної драми Петера Зонді, котрий вважав, що криза драматичної форми розпочалася у 1880-х, ставши відповіддю на нові стосунки між людиною і суспільством. Людина XX століття стала «людиною масовою» в усіх своїх ви-
явах — психологічних, економічних, моральних і метафізичних.

¹ Лексикон Новой и Новейшей драмы // Театр. — 2011. — № 1(2).

Предусім це людина ізольована. В епоху, коли марксизм і психоаналіз стали претендувати на інтерпретацію трансформацій взаємин між людиною і світом, уявлення про природу драматичного конфлікту, що панувало з епохи Ренесансу до XIX століття, перестало відповідати запитам часу. Під тиском нових сюжетів, так чи інакше пов'язаних з темою психологічного, морального, соціального, метафізичного відчуження людини від суспільства, драматична форма, котра спирається на аристотелівсько-геґелівську традицію міжособистісного конфлікту, що розв'язується у катастрофі, луснула. Діалектична схема, котру Зонді накладає на процес кризи драми, пояснюється історичною боротьбою між старим (драматичним) і новим (епічним) театром.

Криза драматичної форми — це передусім криза чотирьох її складових:

— *фабули* (дефіцит дії та її розщеплення на частини, що сприяє поширенню в драматургії таких актуальних форм, як *фрагмент, матеріал, дискурс*);

— *персонажа* (стираючись і йдучи убік, він звільняє місце для Фігури, читця, просто голосу);

— *діалогу*;

— *стосунків* між сценою і залом (що ставить під сумнів текстоцентризм і сам текст).

Адресність — запозичений із семіотики термін новітньої теорії драми, який дозволяє визначити одержувача театрального дискурсу і типи адресності:

— *внутрішня адресність* (діалог між персонажами на сцені, що відбувається в рамках вигаданої дії);

— *зовнішня адресність* (з'являється коли дискурс персонажа спрямований до публіки, у рамках діалогу — приміром, в апараті або у вигляді адресного монологу; сполучення різних типів адресності утворює систему адресності драматичного тексту.

Сукупність цих ознак означає спростування *аристотелівської моделі театру*, котра базується на надто буквально сприйнятій аристотелівській ідеї *мімезису* (імітації життя, ототожнення життєвої правди і правди мистецтва); на псевдоаристотелівському (насправді — фрайтагівському) уявленні про *структуру і жанрову систему драми*; на принципі *переживання* як основі сприйняття вистави глядачем.

ЕПІФАНІЯ ДРАМИ

«Поетика» Аристотеля (всупереч критиці з обох боків, навіть тоді, коли його працю звинувачують у недосконалості, припускають, що її писав хтось інший або сам він був напідпитку) — праця напрочуд гармонійна, якщо, звісно, сприймати її у жанрі, в якому вона написана: як і більшість праць античних авторів, у жанрі міркувань і нотаток, а не настанов.

Спостереження Аристотеля стосовно драми його попередників і сучасників — це лише спостереження, а не претензія на законотворчість. В цьому — перевага спостережень над законами, дотримуватися яких мусить кожен. Адже закони — за рахунок звичаєвого права, підзаконних актів і поправок, — можуть скасовуватися, спостереження — тільки доповнюватися — іншими спостереженнями. Крім того, спостереження Аристотеля — це відповіді на поставлені ним самим запитання, відповіді у формі спостережень. А правильно поставити питання — набагато складніше, ніж знайти відповідь, навіть правильну (як приклад: чому падають яблука?).

Олексій Лосєв писав про «суцільну суперечливість» зібраних у «Поетиці» спостережень, однак несуперечливими бувають лише теорії, а надто теорії, котрі нікому непотрібні; буття ж — суцільна суперечливість й еkleктика (згадаймо теорему Курта Геделя), особливо ж — буття термінів.

Тому й виступати «в обороні Аристотеля» — немає сенсу.

Як логік, Аристотель цілком послідовно розглядав драму саме з точки зору логіки. Так само Донат і його послідовники — з позицій ораторського мистецтва, Геґель — з точки зору діалектики, Фрайтаґ — спираючись на вибірковий аналіз «германської драми» і власний досвід творення «гарно скроєної драми».

Не зазіхаючи на встановлення законів, Аристотель залишив свої міркування про архітектуру одного лише жанру — трагедії. Так само, як і його послідовники: Донат, Робортелло і Скалі-

гер — комедії... Це означає, що, озиряючи територію, обмежену декількома жанрами, відомими тодішньому театрові, вони занотовували свої міркування, не претендуючи на встановлення загальних законів на всі часи і для всіх жанрів.

Чи однакові архітектурні принципи лежать в основі різних будівель — храму, лазні, театру тощо?

Питання — безглузде, адже відповідь — елементарна.

Хоча Аристотель з приводу архітектури, здається, нічого не написав, однак написав Вітрувій, який розрізняв не лише різні архітектурні споруди, а й види декорацій до різних п'є: у трагедії сцена прикрашалася колонами, фронтонами, статуями та іншими ознаками царських палаців; у комедії — це були приватні будівлі і балкони з видами крізь вікна; у драмі сатирів — дерева, печери, гори та інші елементи сільського пейзажу, які оздоблювали походеньки богів.

Адже зрозуміло: архітектура будівлі, так само, як і *архітектура драми* — залежна від призначення, тобто жанру. Здавалося б, усе це — елементарно, однак саме тому про це доводиться нагадувати.

У найзагальнішому розумінні, жанр (від лат. *gen* — ген) — це рід, вид, що спирається на більш або менш сталу форму композиційної організації твору.

Перше визначення жанру традиція приписує, як і все інше, Аристотелеві, котрий у «Поетиці» нібито вирізняв два жанри: трагедію і комедію. Однак існує принаймні тридцять три причини для того, щоб не сприймати цю традицію беззастережно¹, що давно вже зрозуміли практики сцени, котрі, відмовившись від поняття *жанру*, стали говорити про *природу почуттів* (К. С. Станіславський, Г. Товстоногов), *аспект, план і принципи* (Леся Курбас) тощо.

Визначивши мову театру як *подію-видовище* (або видовищну подію), цілком логічно окреслити й сам жанр як рід або вид подій, заради сприйняття, спостереження, розуміння і насолоди якими збирається глядач. У багатьох випадках рід події входить до назви жанру (хоча подеколи не дуже точно): міс-

¹ Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів. — К., 2001; Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. — К., 2002; Клековкін О. Античний театр. — К., 2004.

терія — таїнство; апофеоз — обожнення; міраклъ — чудо; мораліте — моральний приклад, повчання, ехемрла; інтермедія — розвага між стравами тощо. Так само різні події відбуваються й у різних видах театру: у натуралістичному театрі — подія підглядання, у політичному — агітація, у вар'єте — лоскотання нервів, у придворному театрі — лакейське оспівування тощо. Втім, як і в усьому іншому, тут також можливі варіанти, адже *кожна подія має свою геометрію*.

Різноманітні життєві і мистецькі події спираються на відмінні архітектурні принципи. Поведінка у храмі — це щось одне, у лазні — зовсім інше. Так само відрізняються бенкети від подорожей, поховальні обряди від купальських, марш від реквієму, гімн від колискової і т. ін. У театрі ми збираємося для того, щоб прожити різні події: оплакати (чи оспівати) Ромео і Джульєтту, посумувати разом з героями Чехова, поглузувати з персонажів Квітки-Основ'яненка, відкинути комплекси і гальмівні рефлексії у фарсі, пережити радість перемоги і сум втрати, спілкуючись з Сірано де Бержераком, побайдикувати разом з персонажами легковажного водевілю; а хтось узагалі відвідує театр для того, щоб продемонструвати нову сукню — і це також формує певну систему жанрів (як тут не згадати пушкінське: «... *Театра злой законодатель, Непостоянный обожатель Очаровательных актрис, Почетный гражданин кулис* <...> *Раскланялся, потом на сцену В большом рассеянье взглянул, Отворотился — и зевнул. И молвил: “Всех пора на смену...”*»).

Всеохопна геометрія драми, формування якої відбувалося впродовж останнього століття, — це спроба уніфікації, отже, ствердження драми того самого Мойсея, за креслениками якого ми й досі складаємо нормативи на зведення пірамід.

Як і у будь-якій іншій архітектурі, нічого поганого у піраміді немає, — крім випадків її застосування *не за призначенням*.

Спробувавши реконструювати за гнучкими хребцями тіло класичної драми, ми бачимо, як у різні часи вона постає у вигляді ліній, пунктирів, кубелець, вузлів, пірамід, багатокутників, лабіринтів, трикрапок, спіралей, порожнин... Адже тіло її — тіло історії — це тіло змії, епіфанії якої у кожній новій драмі відбуваються у формі, на яку ніхто не очікував.

Ця форма залежить від шляху, який ми долаємо між двома дверима — входом і виходом.

Відсутність бодай приблизного знання про те, *що саме знаходиться там, за дверима*, не дає права стверджувати, що обраний маршрут — правильний; ця мандрівка — лише гіпотеза, у кожного — своя.

Саме в тому й розкривається зміст драми, що кожна нова спроба — це *гіпотеза структурування безладу*.

Про структурування часу у християнському світі медієвіст А. Гуревич писав: «Історичний час стає структурним, і кількісно і якісно чітко розділяючись на дві головні доби — до Різдва Христового і після нього. Історія посувається від акту божественного творення до Страшного суду. У центрі історії стоїть вирішальний сакраментальний факт, що визначає її хід, надає нового змісту і визначає увесь подальший розвиток — пришествя і смерть Христа <...>. Розуміння земної історії як історії порятунку надало їй нового виміру»¹.

Чи це не нагадає *дезис, перипетію і лізис* Аристотеля?

Однак у східних релігіях, де людина проживає декілька життів, історичний час має інші виміри.

Розуміння цього не дозволяє ігнорувати чужу гіпотезу, навіть якщо вона самовпевнено оголошує себе аксіомою (толерантність оголосити просто, але важко дотримуватися).

Чи означає це анархію і нігілізм?

З істотним обмеженням: гіпотеза, котра реалізується у житті іншої людини, недоторкана — так само, як і власна, вона — дарунок, межа, якої ніхто не повинен переступати.

«Гіпотетичне» ставлення до мистецтва виключає ієрархію понять, емоційно забарвлених оціночних термінів, а надто тих, які утворюють альтернативні пари на кшталт: *прекрасне / потворне; новаторське, заперечення традицій / традиційне, консервативне; смак / несмак; ідейне / безідейне; народне / антинародне; масове / елітарне; форма / зміст; реалізм / формалізм; глибоке / поверхове; моральне / аморальне; вишуканий / брутальний; — художнє / антихудожнє* (історико-етимологічний рух «терміна» демонструє, як він виступає то у ролі синоніма «мистецтва» і «прекрасного», то у ролі за-

¹ Гуревич А. Категории средневековой культуры. — М., 1984. — С. 121–122.

шморга для конкурентів та інакомислячих, то у ролі потужного подразника для диспутів, учасники яких прагнуть досягти не-досяжного рівня середньовічних взірців)...

До цього переліку можна додати ще й жанрові визначення, коли вони застосовуються позаісторично, для зневажливої «оцінки» твору: комедію називаємо фарсом, драму і трагедію — гіньйодем або мелодрамою...

«Шарнірна» естетика, в якій все мінливе і перебуває у стані постійного перетворення, залежить від ситуації, місця, часу і ще тисячі обставин; вона спирається на інше поняття — *мову*.

Твори мистецтва — це мови, котрі не підпорядковуються загальним правилам, адже кожен обирає свою — ту, котра, залежно від його біографії, оточення, дійсності, снів, поразок, перемог і навіть фізіології, органічніша саме для нього.

Мови розрізняються — за складністю і простотою, прозорістю і зарозумілістю, здатністю відкривати і приховувати, за новаторством і традиційністю, а головне, — за тим, до кого звернені; одні з них роблять ширшим коло наших гіпотез, інші — повторюють відомі «істини», однак і це також треба робити.

Цей «вавилонський» принцип стосується передусім раз і назавжди відкритих «законів» — композиції, дії та ін.

Щоб усе стало на свої місця, назвемо їх — гіпотетично — *не законами, а накопиченими впродовж історії мистецтва прийомами*; всі вони дуже гарні, корисні і т. ін., але отрута й ліки — одне й те саме; тому в одному випадку краще використати прийоми плакату, в іншому — письмо Пруста або Борхеса, а ще в якійсь ситуації — мову лимерика; адже й «жорстокий романс», перетворений у процесі пристосування до пострадянських ідеалів на «шансон», — це теж мова, суголосна чийсь долі.

Залежність, виявлена між історичними формами театру та історичними уявленнями про архітектуру драми, дає підстави — бодай гіпотетично — поширити цей висновок на інші елементи театру — прийоми, накопичені ним упродовж свого існування. Інколи ці прийоми сприймаються як непорушні закони, однак надто часто спростовуються, щоб і досі вперто продовжувати вірити в подібні теорії; набагато корисніше сприймати сукупність цих законів як прийоми, дбайливо складені історією в один кошик.

Здавалося б, це унеможлиблює сам «дискурс про театр».

Насправді — навпаки, саме тому він і потрібен — хоча б для того, щоб пізнати прийоми, за допомогою яких зведено той або інший твір, зрозуміти його призначення тощо, але все це — лише до однієї межі.

Ця межа — закони формальної логіки — дедукції й індукції, спираючись на які — перенесенням загальних ознак на окремі твори або навпаки, — ми спотворюємо наївну картину світу, множимо оптичні ілюзії і забобони, найпоширеніші приклади яких — перенесення особливостей однієї людини на націю, стать, соціальну групу, покоління тощо, перенесення ознак «еталонного» твору на ті, котрі поки що тільки мріють...

«Есхіл, Софокл, Еврипід — взірцеві драматурги; в їхніх п'єсах був пролог, парод, коммос, епісодій, ексод тощо; висновок: у будь-якій п'єсі є (або імперативно — мусить бути) пролог, парод, коммос і т. ін.».

Наскільки б не видавався привабливим такий силогізм, він — абсурдний, навіть якби поряд із класиками стояли прізвища тисячі інших драматургів світу, адже тисяча перший буде іншим.

Це суперечить законам формальної логіки, але не суперечить спостереженням: не кожний птах літає; не кожен, хто має крила, — птах.

Тому й «остаточні відповіді» нам невідомі — ні на «останні запитання», ні на запитання про те, «чим є мистецтво»; кожний наступний твір розсуває обрій мистецтва, посуває його межу — вшир, углиб, і кожен прожитий день перетворює чинну аксіому життя лише на одну з гіпотез, адже усередині її вже визріває нова, котра невдовзі також перетвориться на забобон.

Це не означає, однак, що вчорашня гіпотеза була помилковою, вона була адекватною — ситуації, місцю, часові, характерові людини, її інстинктам, розумінню ситуації, впливам тощо.

Це стосується й питань архітектури драми — вони вирішувалися нашими попередниками залежно від їхніх «обставин» — від матеріалу, з якого вони зводили свої будівлі, від смаку замовника, і ще від тисячі інших «дрібниць», з яких і народжуються мистецькі задуми (*«когда б вы знали, из какого сора...»*).

Право кожного — скористатися або відкинути архітектурні прийоми, винайдені «вавилонянами», обрати серед них прийнятніші — передусім для того, до кого звернена мова.

Хтось із цим не погодиться: мовляв, загальновідомо, всі знають, що *все*, що *всім*, що *кожний*, що *кожному*, *все прогресивне людство*, *весь народ*, *одногolosно*, *одностайно*, *завжди* і т. ін.

Але: *усього* — не існує, *все* — це лише порожній звук; адже серед *усіх* завжди знайдеться той, хто зруйнує (або принаймні утримається) черговий загальнолюдський закон, — «*один, котрий не стреляє*».

Із поставлених запитань і отриманих на них відповідей може утворитися враження, що у подібних міркуваннях приховано заклик до знищення теорії — зокрема, теорії драми.

Насправді все навпаки: лише до розширення її змісту й урізноманітнення стратегій, структур, форм і самих теорій, адже:

*«Людина, котра має лише одну теорію, — приречена.
Вона мусить мати багато теорій
і набивати ними кишені.
Адже й у дерева багато теорій.
Однак спирається воно лише на одну з них —
упродовж певного часу»¹.*

Все це змушує уточнити і саме поняття *сценічна дія*.

Насправді глядачеві байдуже: органічна вона, цілеспрямована, психологічно виправдана, чи ні.

Сценічна дія — це те, що тримає увагу глядача, бажано — впродовж усієї вистави.

Це те, що примушує глядача сміятися, плакати, радіти, сумувати.

Це те, завдяки чому мистецтво має владу над глядачем.

Те, що примушує глядачів купувати квитки на вистави.

¹ Брехт Б. Из записных книжек // Брехт Б. О литературе. — М., 1977. — С. 24.

ЗМІСТ

Тінь тіней / 5

Аристотелівський театр

Як звали Мойсея? / 10
Mythos — Fabula — Sujet / 22
Mythos / 29
Desis — Lysis / 35
Parodoi — Kommos — Exodion / 37
Protasis — Epitasis — Catastrophen / 42
Exposition — Nodus — Catastrophe / 46
Латинізований Аристотель / 50
Protasis — Epitasis — Catastasis / 54
І знову: як звали Мойсея? / 61
Діалектика / 63
Піраміда Фрайтага / 71
Дійовий аналіз / 84
Аналіз драми у «Березолі» / 103

Неаристотелівський театр

На руїнах піраміди / 139
Композиції Мейєрхольда / 147
Епічна драма Брехта / 158
Акціонізм / 172

Епіфанія драми / 183

Наукове видання

Олександр Юрійович Клековкін

НАВКОЛО АРИСТОТЕЛЯ:

Історико-етимологічний конспект з архітектури драми

Комп'ютерний набір, верстання, коректура —
Олександр Клековкін

Формат 60x90 1/16. Гарнітура Minion Pro
Ум. др. арк. 12,0. Обл.-вид. арк. 10,5.
Зам. №01-365 від 25.12.2014.

Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України
Офіційний сайт Інституту:
www.mari.kiev.ua; e-mail: ipsm2@ukr.net
Україна, 01133, Київ,
вулиця Щорса (Євгена Коновальця), 18-Д,
тел. (044) 529-2051
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 1186 від 29.12.2002

Видавництво «Арт Економі»
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 3911 від 05.11.2010