

Олександр КЛЕКОВКІН
доктор мистецтвознавства,
професор

СТРУКТУРА ДРАМИ: ДО ІСТОРІЇ ТЕРМІНІВ

Структура будь-якої драми, якщо унаочнити її, виходячи з відомих способів аналізу, нагадуватиме якийсь кістяк – шлях від зав'язки до розв'язки або від висхідної до головної події. Такі кістяки, наші лекала, зберігаються у шафах, аби в разі необхідності їх можна було витягти, накласти на живі тіло драми і продіагностувати на відповідність очікуваному діагнозу.

Відсутність відповідності бентежить, адже суперечить уявленню, що всі драматурги – від античності до сьогодення – користувалися одним й тим самим лекалом. Збентеження заважає помітити відмінність драматичних структур Есхіла й Софокла від тих, що утворені на основі звичаєних методик аналізу.

Так само заважають помітити хоча й архаїчні (на перший погляд), однак зовсім не випадкові елементи античної драми на кшталт парода, епіпарода, епісодія, стасима, коммоса, ексода, які для давньогрецьких трагедіографів важили набагато більше, ніж відомі будь-якому грекові «запропоновані обставини» й події міфу; так само які елементи античної комедії (причому, парабаса, в якій автор розповідав про себе, про свої майбутні задуми, обговорював політичні проблеми тощо).

«Невідповідності» принципам легітимних методів аналізу можна виявити і в інших театральних системах: скажімо, варт фактах театрального авангарду ХХ століття, які вирізняються саме орієнтацією на руйнування структур, а відтак і лекал.

Ще більше прикрості від забганок східного театру: так, у першому відомому санскритському трактаті про театральне мистецтво «Натьяшастра» (II століття до Р.Х. – VII століття по Р.Х.) висувається вимога, щоб драматична дія спиралася на п'ять мотивів (зерно, крапля, прапор, епізод і об'єкт), п'ять стадій (початок зусилля, надія на досягнення, упевненість в успіху й обретіння плоду) і п'ять зв'язків, що супроводжують мотиви (дуже умовно це можна назвати зав'язкою, розвитком, визріванням, паузою і розв'язкою); за вимогами театру Ноо обов'язковими елементами драми мусять бути – «дзьо» (експозиція, найповільніша частина п'єси), «ха» (розробка – другий, третій і четвертий дани) і «кю» (драматичний, жвавий фінал); зазвичай ці елементи зіставляються з традиційними зав'язкою-розв'язкою, але дуже умовно.

Звісно, у подібних випадках можна говорити про універсальні закони, споконвічну магію цифр – три, п'ять, сім елементів драми і т. ін., – але це вже якась театральна нумерологія.

Поприте, що, можливо, неповторність якихось типів драми комусь і не до вподоби, вони, з усіма їхніми вивихами й забганками, все-одно існують, і ми не можемо ігнорувати їх – не лише у життєвих практиках, а й у наших міркуваннях про театр.

I

Перша відома праця з техніки драми – «Поетика» Аристотеля – протягом останніх п'яти століть мала чин найвищий індекс посилань у театрознавстві. З огляду на практику театру, це видається дивним. Адже за життя Аристотеля «Поетика» не користувалася популярністю і навряд чи відповідала вимогам тодішнього театру, а відтак і не могла вплинути на розвиток античної драматургії й сценічного мистецтва. Протягом наступних майже двох тисячоліть «Поетика» також залишалася поза увагою практиків театру, доки на хвилі від-

родження старожитностей і створення «легітимної» драмидовкола коментування праць Аристотеля не заходилися вчені тлумачі. Саме вони приписали Аристотелеві закони єдності місця й часу (П. Ветторі, 1560; А. Кастельветро, 1570), а головне, підсилили вимогу «завершеної суцільної дії» (підтриману згодом теоретиками класицизму, просвітництвом, реалізмом і, звісно, Станіславським).

Одна з шістьох обов'язкових частин трагедії, за Аристотелем, – міф (грец. – *mythos* – слово, переказ, оповідь, байка) або, як подають деякі переклади, «фабула» (через те, що міф у перекладі латиною й буде «*fabula*»; саме таку назву – «фабула» – мають і основні жанри давньоримського театру – «*fabula palliata*», «*fabula praetextata*», «*fabula togata*» та ін.).

У пізній античності стали розрізняти поняття *fabula* (те, що відомо з переказів), *historia* (те, що сталося у житті) і *factio* (вигадка, вигадана історія). Згодом термін «фабула» із доволі мінливим значенням був запозичений літературою – і театрознавством. В українських джерелах цей термін відомий з XVIII століття («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» – «Поетика» Митрофана Довгалевського).

Поряд із «міфом» і «фабулою» у XVI столітті з'являється й пізніший французький термін «сюжет» (*sujet* – предмет, зміст від лат. – *subjectum*), що його згодом зафіксує найперший французький театральний словник 1776 року. Інколи цей термін ототожнюється з «фабулою», інколи трактується як основна схема подій (на відміну від фабули, яка конкретизує сюжет). У XIX столітті термін поширюється у Росії, хоча, на думку О. Квятковського, у часи Пушкіна сюжет називався планом: «Плана нет в оде и не может быть – единый план Ада (Данта) есть уже плод высокого гения», – писав Пушкін.

Найголовніші етапи викладу міфу або «завершеної суцільної дії», за Аристотелем, такі:

- «*δέσις*» і «*λύσις*» (незважаючи на тривалу традицію, не поспішаймо називати їх «зав'язкою» і «розв'язкою», як це узвичаєно);

- *περίπετεια* (перипетія – перелом);

- *ἀναγνώρισις* (анагноризис – упізнання).

«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>».

Поряд із цим, у структурі грецької драми, починаючи від перших відомих творів Есхіла, були відомі елементи, які також згадує Аристотель. Це «зовнішній поділ трагедії», основними елементами якого Аристотель називає пролог, епісодій, ексод, хорову частину (ауній парод і стасим) і, крім того, у деяких трагедіях, «особливі пісні зі сцени» і коммоси:

- пролог (*πρόλογος*, *prologos*, від *pro* – перед и *logos* – слово, мова; передмова; лат. – *inductio*) – вступна частина твору, в якій здійснюється виклад обставин, що передували подіям п'єси. Пролог був невід'ємною частиною давньогрецької трагедії, а згодом елизаветинської і шкільної драми. Найдавніші з трагедій Есхіла («Перси», «Благальниці») ще не мають прологу, вони починаються одразу з парода. Трагедія «Агамемнон» Есхіла (перша частина трилогії «Орестея») починалася з прологу, в якому один з персонажів здійснював молитву богам: «Молю богів...». Друга частина тетралогії «Жертва біля гробу» Есхіла починалася з прологу, в якому Орест також звертався до бога: «Гермес підземний...». У пролозі до трагедії Есхіла «Евменіди» Піфія зверталася з молитвою до Землі. Інша трагедія Есхіла «Семеро проти Фив» починалася з пролога, в якому Етеокл звертався до народу: «Народе кадмейський...». Пролог до трагедії Есхіла «Прометей прикутий» являв собою полілог трьох персонажів: Влади, Гефеста і Прометейя. У Софокла пролог уже перетворюється на розгорнуту сцену. Так, у пролозі трагедії «Едіп цар» виступають Едіп, Жрець і Креонт. Так само троє персонажів

діють у пролозі трагедії «Едіп у Колоні». У пролозі «Антигони» діють Антигона й Ісмена; у пролозі «Трахініянок» – Деяніра, Годувальниця і Гілл; у пролозі «Аянта» – Афіна, Аянт і Одиссей; у пролозі «Філоктета» – Одиссей і Неоптолем. В Еврипіда пролог узагалі перетворюється на велику розгорнуту сцену, ймовірна динаміка якої дає підстави припустити, що потреба у пролозі постала тому, що кожен наступне покоління, все більше віддаляючись від обставин міфу, забувало його, отже, й вимагало «нагадування». У прологах багатьох трагедій на кін виходили боги: так, у пролозі «Алкести» Аполлон, з'явившись на кону, розповідав запропоновані обставини трагедії – «Ось дім царя Адмета...», а далі вступав у діалог з Демоном Смерті; у пролозі «Троянок» з'являлися Посейдон і Афіна Паллада, у «Вакханках» – Діоніс, у пролозі трагедії «Іон» – Гермес, в «Іполіті» – Афродита. У пролозі до трагедії «Гекуба» з'являлася Тінь Полідора, який вишов з Аїду. У пролозі до трагедії «Фінікійки» Іокаста зверталася до Геліуса, у «Благальницях» Ефра зверталася з молитвою до Деметри. «Андромаха» починається з плачу героїні – «О, місто Фиви, краса землі азійської...». У пролозі до драми сатирів «Кіклоп» Силен звертався зі скаргою до Діоніса. Зазвичай усі ці звернення до богів, скаргий плач супроводжувалися викладом запропонованих обставин.

- парод (παρόδος, parodoi) – вступна пісня хору під час виходу на оркестру, якої хор не залишає до кінця дії; у складі хору зазвичай були як реальні дійові особи (вершники, старці, жінки), такі фантастичні істоти, тварини тощо; партії хору виконувалися по черзі обома його половинами і мали симетричні пісні, що називалися строфою й антистрофою;

- епіпарод (επιπαρόδοι) – другий вихід хору зі співом пісні (якщо хор тимчасово покидає сцену після пароду);

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

- стасим (στάσιμον, stasimon) – пісня хору, що виконувалася стоячи, «на місці»; парні строфи і антистрофи, які 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).

У структурі комедії були, крім того, агон (зіткнення ворогуючих персонажів після парода; сам агон складався з двох частин – перша віддавалася стороні, що була приречена на поразку, друга – майбутньому переможцеві) і парабаса (parabasa – відступ – найважливіша частина виступу хору після агону, звернена безпосередньо до глядача і не пов'язана з змістом твору; парабаса була своєрідним ліричним відступом автора, в якому він розповідав про себе, про свої майбутні задуми, обговорював політичні проблеми тощо; парабаса складалася з двох частин: у першій розгортався монолог керівника хору – корифея, у другій – лірична ода, пісня першого напівхору, після чого починалася речитативна епіррема предводителяцького напівхору, а за нею – антода другого півхору і антепіррема його керівника).

Послідовність цих елементів, а надто у комедії, не носила канонічного характеру. Приміром, в Аристофана зустрічаємо різні принципи побудови дії: «Ахарняни» (пролог, парод із чотирьох стрифіантисроф, три епісодії, парабаса зодою, епірремою й антодою, епісодії четвертий – десятий, ексод); «Хмари» (пролог, парод, велика парабаса, епісодії перший – четвертий, агон перший – змагання двох половин хору, епісодії п'ятий – восьмий, агон другий); «Оси» (пролог, парод, агон, епісодії, парабаса, мала парабаса, епісодії третій, ексод); «Мир» (пролог, епісодії, парод, парабаса, епісодії, мала парабаса, епісодії, ексод); «Лісістрата» (пролог, парод, епісодії, агон, парабаса, епісодії, ексод); «Жаби» (пролог, парод, епісодії, парабаса, епісодії, агон, ексод).

За декілька століть після Аристотеля римський граматик IV століття, автор «Ars grammatica» Елій Донат (Aelius Donatus) запропонував іншу структуру драми, вирізнивши такі її елементи: протасис (початок дії); епітасис або епістазис (подальший розвиток дії); катастрофа (повинна подобатися публіці і роз'яснювати всі непорозуміння).

Майже за тисячоліття після Доната ця схема у зміненому вигляді вzięла на озброєння діячі академічного театру (англ. – academic theatre, academical theatre – синонім шкільного театру в англослов'янському театрознавстві). Так, італійський філолог Франческо Робортелло (1516–1568) у праці «Тлумачення усього, що має відношення до комедії», формулюючи вимоги до драми, писав: «до мистецтва створення комедії має відношення також уміння розмістити її дію між розв'язкою (solutio) і зав'язкою (conplexio); зав'язкою називається все те, що знаходиться від початку твору до місця, де у нагородженні подій відбувається перелом [...]; розв'язкою називається частина, котра йде від початку цієї переміни до завершення фабули»; він писав також «про частини комедії, які згадує Донат: це пролог, експлікація (prothesis), кульмінація (epitasis), кінцівка (catastrophe)».

Таким чином, попри неістотні термінологічні відмінності, в академічному театрі XVI століття була впроваджена синтезована греко-латинська технологія драми, що нібито спиралася на Аристотеля і яку у XIX столітті хіба що ледачий не називав нормативно-схоластичною.

Однак, на відміну від Аристотеля, чий міркування у «Поетиці» носять характер споглядальний, висновки авторів шкільних і пізніших поетик мають характер імперативний.

Згідно з теоретичними настановами шкільного театру кожна драма мала складатися з таких елементів: антипролог, пролог, аргумент, експозиція, протасис, епістазис, катастрофа, катастазис та епілог.

Першому, а інколи й кожному актові шкільної драми передувало особливий пролюдіум (лат. – pro ludium – переддіяство, передгра) або антипролог (лат. – antiprologus) – алегорична сцена, німа або супроводі співу, музики й танців; сцена, в якій передавався би зміст виводу, що або принаймні були б якось алегоричні натяки на сюжет п'єси. У літературі висловлюється припущення, що слово «антипролог» має інтерпретуватися у сенсі «античний», «давній» пролог (у п'єсі «Торжество Естетства Человіческого» зустрічаємо антрепролог (вірогідно, те саме, що й антипролог).

За антипрологом зазвичай ішов пролог, що його виголошував автор, пояснюючи основну ідею твору (oratio ad spectatores, rem proponens) та її мораль. Основними формами пролога у шкільному театрі були: монолог (звернення до глядачів), діалог, пророцтво астролога, символічна картина (унаочнення ідеї твору), спів муз або Аполлона. Так, діяч єзуїтського театру Яків Понтан писав у своїй поетиці, що пролог є зверненою до глядачів промовою, виголошеною перед початком п'єси, і наводив чотири види прологів: коли поет говорить про самого себе; коли він дає відповідь на звинувачення; коли здійснюється виклад п'єси; коли у пролозі все це поєднується одночасно. Автор анонімною праці «Poetica practica anno Domini 1648» писав, що існує п'ять видів прологів. Перший – пряме звернення до глядачів з метою випередити можливі зауваження недоброзичливців. Другий – пролог з хитрою мудрою вигадкою, коли сутність п'єси повідомляється слухачам не просто й безпосередньо, а розкривається дійовими особами, котрі ведуть діалог про події. У такому пролозі можуть бути виведені не лише реальні персонажі, а й ангели або алегоричні фігури. Наприклад, ті або інші чесноти (Спокута, Мир тощо) можуть скаржитися, що ними нехтують у цьому світі і т. ін. Третій вид прологів – як щонагера чекана дотосумна або щаслива доля – передбачає появу астрологів, математиків, які, спостерігаючи за рухом планет, визначають долю героя. Четвертий вид пролога – роз'яснення дійовими особами виставлених символів чеснот або подій, що стосуються змісту п'єси. П'ятий вид пролога – спів хлопчиків, муз або ангелів, змістом якого може бути привітання гостей або розповідь у вигляді оди про зміст подій, що відбуватимуться у п'єсі.

Інколи у шкільному театрі вживалися також синоніми «пролога» – «проліог» (анонімна пасійна драма «Дійствие на страсти Христовы списанное», 1685), «прологк» («Алексій чело-

век Божій), «предидействие» («Божие уничтожителей гордых...»), «предсловіе» («Царство мира»), «предослов» або Пролоγος («Просфонима»), «предословіе» («Алексій человек Божій»). Функціональна роль самого пролога у шкільній драмі «Торжество мира православнаго» охарактеризована так: діявья вещь изъявляет». У Росії у значенні «збірник коротких житій святих» слово «пролог» відоме з 1250 р., у придворному театрі – з 1740–х років уживалося «Предисловіе, Кторое наперед позорищного деяния бытъ имеет». А у самому пролозі писалося: «Театр представляет местность, состоящую из скали деревьев, под которыми Руссия под тихую музыку наслаждается сном». Або – «представление Пролога под названием «Обеспеченное спокойствие Родины».

Дуже часто прологу у шкільній драмі виконував функцію панегіричного обрамлення. Приміром, «трагедія» Симеона Полоцького «О Навходоносоре царе, теле злате и триех отроцех в печи не сожженных», змістом якої було дійство православного богослужіння, оброблене за правилами шкільної піітики, починалася «предисловцем», зверненим до царя Олексія Михайловича, де він хвалився чеснотами царя і на противагу їм розповідав про Навходоносора, який оголосив себе богом і звелів кинути трьох отроків у піч: «Благовірнійший пресвітлійший царю, многих царсті князств правий господарю, пречестним вінцем богоувінчаний, всім православним яко солнце даний, данам світишиясні добротами, якоже солнце світлыми лучами!».

Інколи прологу у шкільній драмі передував аргумент (лат. – *argumentum*) – короткий виклад змісту п'єси одним із виконавців (у «режисерському» примірнику російської п'єси «Акт комедіальнійо Калеандре, цесаревиче греческом, ио мужественной Неонилде, цесаревне трапезонской, скомпанованный в Москве 1731 году в 16 день» контекст, у якому вживається це слово, «аргументує» зовнішній бік постановки і наближається до «мізансцени»).

Наступний елемент драми – експозиція (від лат. – *expositio*, *exponere* – виставляти на показ, виклад, пояснення; франц. – *exposition*, англ. – *exposition*; нім. – *Exposition*, ісп. – *exposición*) – частина композиції п'єси, де автор знайомить глядача з персонажами, епохою, часом дії у сьма запропонованими обставинами, що мають значення для зображеної у п'єсі боротьби. «Танцевальный словарь...» Ш. Компана (1790) у статті «Action théâtrale. Театральное действие» подає таке визначення: «Каждое театральное представление должно иметь три существенныя части. Живым разговором или другим произшествием дается сведение зрителю како материи, имеющей предложиться глаза мого, тако о характере, качестве и нравах представляемых лиц. Сиена зывается изъяснением (l'Exposition). Обстоятельства и препятствія, раждающіяся из сущности материи, нередко запутывають и удерживають продолжения действия, не останавливая его однакож совсем...». Плутано, однак зрозуміло, що йдеться, напевне, про те, що ми називаємо «експозицією».

Наступний елемент у Елія Доната та його послідовників, авторів поетики шкільної драми, називається протазис (*protasis*). У своїй поетиці Понтан писав, що протазис є першою частиною п'єси, де здійснюється виклад суті справи, однак не пояснюється розв'язка, щоб загадка робила п'єсу цікавішою; зазвичай протазис обіймає перший, а інколи й другий акт. У латиномовній «Поетиці» Митрофана Довгалевського це «перша частина фабули, що включає зав'язку дії без оголошення закінчення і міститься в першому, а іноді і в другому акті»; у XVIII ст. Фрідріх Шіллер вживає також синонім до протазиса слово «експлікація».

Зцією частиною драми можна порівняти *δέσις* – термін, упроваджений Аристотелем: «Те, що знаходиться поза <драмою>, а часто також дещо з того, що усередині, – це *δέσις*; а все інше – *целύσις*», тобто зав'язка. Діяч езуїтського театру Я. Масен у своїй поетиці для позначення цієї частини вживає термін *implexio*. У російській мові цей термін зустрічаємо, зокрема в «Перечне» 1738 року до інтермедії «Игрок в карты» (1733): «Баккок, муж Серпиллин проигрался в карты в одну ночь; а сказывает своей жене, что он все проиграное роздал нищим. Она ему в том не верит и, шаря у него по карманам, нашла в них целую игру карт. Баккок о том опечалился. Она ему стала грозить разводом. В сем состоит завязка первыя интер-

медии». Згодом термін «зав'язка» зустрічаємо у Щоденнику Пушкіна (1815): «Шаховской [...] написал «Казак-стихотворец»; в нем есть счастливые слова, песни замысловатые, но нет даже и тени ни завязки, ни развязки [...]. И наконец написал он комедию [...], холодную и скучную и без завязки».

За протазисом має бути епістазис або епітазис (лат. – *epistasis*), відомий вже у давньоримській і шкільній теорії драми XVI–XVIII століття. Я. Понтан писав, що епітазис вбирає в себе розвиток того, що дано у протазисі. Митрофан Довгалецький писав у своїй «Поетиці», що епістазис – «це розвиток тих дій, які зображуються в протазисі», Дмитро Антонович, подаючи уривок з поетики Феофана Прокоповича, так коментує цей елемент: «Хоч під діями розуміються головні частини п'єси, але наставники дивляться за таким порядком їх, щоб у першій дії розвивалася та частина п'єси, що містить у собі головний зміст цілого (і ця дія зветься в трагедії пролог чи *protasis*, бо в комедії пролог чи передмова, надана всій п'єсі, мається поза дією), щоб у другій почала розгортатись сама подія (*res ipsa fieri incipiet*), яка зветься *epistasis*; у третій виникають перепони та сум'яття, – ця частина зветься *catastasis*; у четвертій відбувається приступ до розв'язання справи, – це також відноситься до *catastasis*'у; в п'ятій кінчається вся дія, – ця частина зветься звичайно *catastrophæ*» (Шіллер у ці ж роки живив як синонім до «*epitasis*» слово «кульмінація»).

Ще один елемент драми, якому важко визначити місце у конструкції, що спирається на елементи декількох поетик, – катастазис (від грец. – *katastasis*). Я. Понтан писав, що катастазис є моментом найвищого напруження дії і разом з епітазисом обіймає першу – третю, а інколи й п'яту дію. У «Поетиці» Митрофана Довгалецького катастазис – це «остання частина, в якій закінчується фабула і яка є поверненням або щасливого кінця, або нещасливого. Вона завжди міститься в п'ятому акті. Закінчення трагедії є завжди сумним, навіть коли початок радісний».

Наступна частина драми – катастрофа (грец. – *katastrophe* – поворот, переворот), теорія якої перше обговорюється вже в античній поетиці (у роздумах про комедію Донат розрізняє три найважливіші моменти структури драми: протазис, епітазис і катастазис). У поетиці класицизму катастрофа інколи ототожнюється з розв'язкою; у поетиці шкільної драми – це остання частина п'єси (Я. Понтан писав, що катастрофа – це остання частина, котра завершує п'єсу; тут подається поворот обставин на краще або несподіване заспокоєння; звичай катастрофа обіймає частину або весь четвертий акт, а також – п'ятий). Інколи катастрофу ототожнюють з трагічною розв'язкою. На думку Гегеля, «катастрофа – це лише окремий випадок розв'язки»; цієї ж думки дотримується й Патріс Паві. Прикладами катастрофи традиційно вважаються сцени «мишоловки» у «Гамлеті» Шекспіра (загибель Гамлета – розв'язка), смерть Цезаря в «Юлії Цезарі» Шекспіра (розв'язка – смерть Брута), зрада Катерини чоловікові у «Грозі» Островського (розв'язка – самогубство Катерини), від'їзд Лариси з Паратовим з весільного обіду (розв'язка – смерть Лариси), Гедда спалює рукопис у «Гедді Габлер» Ібсена (розв'язка – самогубство Гедди). Як синонім до слова «*catastrophæ*» Шіллер живив як «кінцівка».

Цей елемент можна порівняти з тією частиною твору, яка в Аристотеля носить назву λύσις (розв'язування, звільнення, підсумок; франц. – *dénouement*, англ. – *denouement*, *unraveling* нім. – *Losung*, *Enthüllung*; ісп. – *desenlace*). Позначаючи цим словом другу частину драми після перелому, Аристотель, як це часто бувало у нього, послуговується терміном медицини (повільне, на відміну від кризи, поступове зниження до норми температури тіла при лихоманці) і біології (розчинення клітин). Термін цей у часи Аристотеля мав декілька значень: «звільнення – поділ» (у Платона), «кінець» (у медицині), «ліквідація» (у механіці), а також «рішення», «досягнення мети», «врегулювати», «вирішення суперечок» тощо. З 1635 року у французькій мові фіксується переклад цього слова (точніше, заміник) у формі «*dénouement*» (*dénouement*) – від дієслова «*dénouer*» (розплутувати, розв'язувати, врегулювати) – тобто розв'язка. З 1657 року термін починає ототожнюватися з «*Catastrophe*» – катастрофою. З

1752 року термін фіксується також в англійській мові. Вплив Аристотеля на спадкоємність термінів очевидний, однак не означає їхньої ідентичності. Адже $\lambda\upsilon\sigma\iota\varsigma$, за Аристотелем, це «те, що <простигається> від початку <трагедії> до тієї її частини, на межі котрої починається перехід до щастя <від нещастя або від щастя до нещастя>; $\lambda\upsilon\sigma\iota\varsigma$ – все від початку цього переходу до кінця». Традиційний переклад цього терміна в українській мові – розв'язка, інколи – «рішинець». Однак розв'язка у сучасній теорії драми – це композиційна частина п'єси або вистави, якою вичерпується драматична боротьба; це остання головна подія – результат, до якого дійшов розвиток драматичної дії; подія, у якій відбулася остаточна перемога або поразка наскрізної дії.

У Росії термін «розв'язка» вживається з XVIII століття. «Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам» Ш. Компана, перекладений з французької і видрукований 1790 року у Росії подає таке визначення: «Action théâtrale. Театральное действие [...]. Равным образом в действующих лицах случается и иногда некоторое помешательство, потушающее во все любопытство зрителе, которому способ, могучи отвратить оно, бывает неизвестен; и сие-то называют узлом (le Noeud). Из сего замешательства по немногу видна становится неожиданная ясность, которая открывает действие и препроводит оно по нечувствительным степеням к замысловатому заключению; именуется развязкою (le Denouement)». Видрукований у Санкт-Петербурзі 1821 року «Словарь древней и новой поэзии, составленный Н. Остолоповым...» подає таке визначення: «Развязка есть преодоление всех препятствий, какія имело главное лицо в описываемом происшествии, или развязкою называется такое обстоятельство, которое бывает причиною конца какого либо происшествия. Развязке противопоставляется узел».

Найостанніша частина драми – епілог (від грец. – epilogos, epilogus – післяслово, заключна частина мови; франц. – epilogue; англ. – epilogue; нім. – Epilog; у поезії і шкільній драми вживалося також німецьке *Beschlussrede*) – заключна частина вистави, у якій автор звертається до глядачів, пояснює свій задум або повідомляє про подальшу долю героїв за якийсь час після розв'язки. В античній трагедії після епілогу хор покидає сцену, у комедії – починалися бешкетні танці і пісні. У французькій мові слово «епілог» у позатеатральному значенні відоме з XII століття, у російській – з початку XIX століття. У комедії XVII–XVIII століть епілог – це декламаційне або пісенно-танцювальне звернення до глядачів із проханням по-блажливо поставитися до акторів і автора. Одна з назв епілогу в українській шкільній драмі – «скончеватель» (саме таку назву він має у друкованому примірнику драми «Алексій человек Божій», 1673).

Одним з різновидів епілогу, починаючи з XVII століття, був апофеоз – урочиста кінцівка вистави. Вірогідно, епілог в українській шкільній драмі мав характер апофеозу, адже, приміром, епілог у драмі «Торжество Естества Человіческаго» має ремарку: «Епипілог благодарствует благоразумному слушателю за приліжное слушаніе, при сем прощенія просит...». В епілозі «трагедії» Симеона Полоцького «О Навходоносоре царе, телезлате и триех отроцех в пещи не сожженных» цареві Олексієві Михайловичу бажали мирного царювання, звият, довголіття й небесного вінця: «Пресвітлий царю і благочестивий, богом вінчаний і христолоубивий! Благодарим тя о сей благодати, яко ізволі дїйства послушати. Світлоє око твоє созерцаше комидийное сїє дїйство наше...». Завершує дїйство ремарка Полоцького: «Многаліта!» Іграніе». В анонімній шкільній драмі «Милость Божія» (1728) епілог має такий характер: «Дивную милость божію, к нам, прежде осьмидесят літ явленную, нині дїйствіями і явленіями краткими предложим вам, богом собранніе, слушатель і зритель...». Інколи замість назви «епілог» вживалося «навіршеніє річи» («Алексій человек Божій»).

II

Попри те, що на наступних покоління мистецтво шкільної драми сприймалося як схоластичне,

тична, на практиці традиція застосування цієї «розмітки дії» залишалася актуальною ще у часи Шіллера; принаймні у праці «Про трагічне мистецтво» (1792) він писав: «До цих пір я роз'яснювавсутнісні частини комедії; проїї частини, кількісне відношення і проте, яківони, каже Донат: це пролог, експлікація (prothesis), кульмінація (epitasis), кінцівка (catastrophè)».

Така практика не втрачала чинності навіть у часи Ежена Скріба, який першим в історії театру перетворив драмописання масове виробництво. Тож, виходячи саме із виробничих умов, «розмітка драми» набула свого подальшого розвитку. Завдяки цьому у театральному слензі Франції початку ХІХ століття, а надто в авторів «гарно скроєної п'єси» з'явився і надовго запанував термін «нумерація» (франц. – numérotage) – тобто технологія побудови такої послідовності сцен, яка збуджувала б інтерес глядача до розвитку інтриги. Учень Скріба Ернест Легуве писав про метод свого вчителя: «Кожна сцена мусить не лише витікати із попередньої і поєднуватися із наступною, вона повинна підпорядковуватися внутрішньому рухові таким чином, щоб п'єса розвивалася без перерви, етап за етапом у напрямі до фіналу [...]. Один з найперших законів драматичного мистецтва полягає у тому, що розв'язка повинна бути логічним наслідком характерів і подій. Спочатку слід написати останню сцену п'єси. П'єса не створена доки не знайдено для неї кінець, а коли автор створив розв'язку, він ніколи вже не повинен втрачати її з поля зору і все підпорядковувати їй». Нині ці рядки сприймаються до того звично, що можуть навіть спровокувати наївне здивування: а хіба буває інакше, хіба це не споконвічне розуміння драми?

Одним із тих, хто прагнув дошукатися витоків, спадкоємності й універсальних законів у питаннях технології драми, був німецький письменник Густав Фрайтаг (1816–1895), праці якого мали істотний вплив на формування драмопису у ХХ столітті, насамперед в Америці, де Фрайтаг мав тоді надзвичайний авторитет. У передмові до третього авторизованого американського перекладу праці, видрукованої після смерті автора, про Фрайтага сказано так: 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 він написав найвідомішу свою п'єсу «Журналісти», яка на час написання передмови все ще залишалася однією з найпопулярніших драм на німецькій сцені, зображуючи політичні махінації упродовж виборчої кампанії. Перший великий роман Фрайтага, в якому оспівано підприємливість молодого буржуа, перекладений англійською мовою як «Дебет і кредит» (1859) й «став класикою». 1862 року він розпочав серію історичних оповідань «Картини німецького минулого», зобразивши у них «виставку благородства німецького характеру» й оспівавши «славу німецького народу». Нарешті 1863 року він 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 й політичного життя.

Набагато стриманіше, навіть критичніше із іншими акцентами, писала про Фрайтага радянська «Короткая литературная энциклопедия»: син лікаря (вінших виданнях – бургомистра), у 1835–1838 роках вивчав германістику в університетах (Бреславль, Берлін), симпатизував «Молодій Німеччині», націонал-лібералізові, отримав критичний відгук боку Л. Толстого за філістерство і націоналістичну тенденційність (натомість мав позитивний відгук І. Франка – О. К.), у 1872–1878 роках написав серію з шести романів «Предки» («Die Ahnen»), у якій, простежив історію Німеччини від 337 до 1870 року і провів містичну думку про вайовничу спадкоємність представників одного німецького роду. Додамо до цього ще два факти: у 1896–1898 роках, уже після смерті Фрайтага, в Ляйпцігу було видруковано зібрання його творів у двадцяти двох томах.

«Театральная энциклопедия» характеризує «політичне обличчя» Фрайтага мінливістю політичних поглядів і «переходом на бік реакції». Згодом він стає «апологетом буржуазного порядку». Що ж до «Техніки драми», то вона, на думку авторів енциклопедії, «розробляє

реалістичну теорію буржуазної драми» (простіше кажучи, «гарну теорію поганої драми»). Із цієї думкою важко не погодитися: незважаючи на вітнате, що словосполучення на кшталт «буржуазного мистецтва» нам давно набридли, західні митці й досі ведуть боротьбу із буржуазним (себто мішанським) театром.

У критиці марксистського спрямування спадщина Фрайтага розглядалася переважно крізь призму буржуазності й антибуржуазності: «він допоміг їй [буржуазії] скинути з себе ідеалістичну шкіру й убраться в мамоністичну» (Франц Мерінг). Відтак художні твори його не пропагувалися, однак сама техніка драми, суголосна матеріалістичним ідеям, не заперечувалася. Тим часом у Німеччині твори Фрайтага систематично перевидавалися, йому присвячені низка фундаментальних досліджень, видрукована бібліографія праць про нього, його іменем названо вулиці у декількох містах Німеччини.

1863 року, коли Густав Фрайтаг здійснив спробу кардинальної гармонізації різних технологій драми, від Аристотеля аж до Скріба, у Європі все ще легітимною залишалася поетика шкільної драми: принаймні німецьких і французьких театральних словників початку XIX століття як актуальні фіксуються терміни протазис, епітазис, катастазис та ін.

Отже, спроба Фрайтага, що називалася «Технікою драми», була революційною. Перше видання цієї праці здобуло таку популярність, що за якихось п'ятдесят років вона витримала понад десять перевидань лише у Німеччині, не кажучи вже про інші країни Європи й США. Погляди Фрайтага були підтримані багатьма західними (Ю. Баб, М. Карр'єр, Р. Гессен), а згодом і радянськими (В. Волькенштейн, Я. Мамонтов) дослідниками і, за спостереженням Дж. Г. Лоусона, вплив Фрайтага на розвиток техніки драми був надзвичайно потужним, але... шкідливим. Цієї ж точки зору дотримувався і В. Сахновський – Панкеев, який вважав техніку драми Фрайтага «схоластичною». Щоправда, ні українською, ні російською мовами праця не друкувалася, отож можна було спокійно жити не звертаючи на неї жодної уваги, якби наші далекі й близькі сусіди її не перевидавали. І якби згадки про Фрайтага та його піраміду не зустрічалися у працях наших співвітчизників (приміром, у Протоколах станції фіксації і систематизації досвіду «Березола» від 15 грудня 1924 року. У згаданих протоколах основні елементи вистави визначалися таким чином: «Композиція спектаклю [...]. Установлення ментів: наростання, ослаблення, катастрофа, 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»; у протоколі станції від 8 березня 1925 року подана навчальна література: «Підручники: Фрайтага, техніка драми, Клейнера, установка драматургії»; у протоколі від 18 травня 1925 року ухвалено: «Т. Усенкові доручається переписати і перекласти книжку Фрайтага «Техніка драми»).

Оголосивши Софоклай Шекспіра своїми кумирами (хоча насправді він був орієнтований на Скріба та його техніку «гарно скроєної п'єси»), Фрайтаг мав амбітний намір – створити, спираючись на техніку драми попередніх поколінь, такий собі алгоритм безпомилкової драми, а відтак і внормував деякі принципи у вигляді знаменитої «піраміди Фрайтага» – схеми композиції драми, основними елементами якої стали: вступ (експозиція), інколи у формі пролога; момент збудження; посилення за допомогою «моментів збудження» (зав'язка); розвиток дії (посилення, ускладнення, сходження); кульмінація, найвищий пункт; спад дії, що переривається завдяки ретардації; момент останнього напруження і поворот до катастрофи; катастрофа (розв'язка).

Однак результат зусиль Фрайтага цікавий не сам по собі, а головним чином, як висновок з його аргументації, котра видається навіть важливішою за впроваджену ним піраміду.

У вступі до своєї праці Фрайтаг висуває твердження, 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, надійновкорінені у народній традиції обмежень у виборі сюжетів і побудов п'єси, у різні часи була найкращою опорою для творчих устремлень». Відтак формулював свій голо-

вний висновок Фрайтага: «Ми страждаємо не від суворих обмежень, а, навпаки, від повної відсутності дисципліни й форми». У вступі він пише й таке: «Приблизно за дві тисячі років після «Едіпа в Колоні» Софокла Шекспір, наступний могутній геній, дав безсмертний зразок драматичного мистецтва, створивши трагедію «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 рух душі й підводити їх до кульмінації встановили технічні закони, яких ми й досі дотримуємося».

Про які ж саме закони писав співець вільної буржуазії, автор «Дебету й кредиту» і творець шлягера німецької сцени другої половини XIX століття Густав Фрайтаг? І чи не йому адресував Бернард Шоу дошкульну репліку про те, що драматичні твори пишуться за «залишними законами», яких, однак, ніхто не знає?

У своїй, вже згадуваній, «Техніці драми» Густав 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»), «П'ять частин і типи кризи», «Германська драма» (до цього розділу входять підрозділи «Сцена Шекспіра та її вплив на структуру його п'єс», «Побудова «Гамлета»», «Вплив завіси на сучасну сцену», «Побудова подвійної драми») та ін. Найголовніші терміни, на фундаменті яких зводиться будівля Фрайтага, – поняття ідеї й мотиву, що, з точки зору логіки, майже одне й те саме: ідея – чому створено твір; мотивація – чому здійснює вчинок персонаж (за Фрайтагом, це «обґрунтування подій у драмі»).

Положення про ідею драматичного твору, зякого Фрайтаг розпочинає перший параграф першого розділу своєї праці, 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 жодного зв'язку; шанс, каприз долі, несподіване поєднання протилежних сил, викликає рух подій і катастрофу [...] Такий матеріал є надзвичайно несприятливим для драми; однак великий поет створює з нього одну з найпрекрасніших своїх п'єс. Факти залишилися незмінними; змінився зв'язок між ними. Завдання поета полягало у тому, щоб [...] розвинути їх у відповідності до вірогідності й причини»; для пояснення «вірогідності й причини» Фрайтагові прислуговується поняття, яким він уже оперував трохи раніше, декількома сторінками вище: *motive* (*motivireri*) – мотивація. Тобто життєві події під впливом визначеної автором ідеї трансформуються в авторській уяві й реалізуються у п'єсі передусім у системі мотивів поведінки персонажів. «Ідея ж, – пише Фрайтаг, – стає ядром, зякого, неначе промені, вільно розвиваються елементи задуму, вона діє так само могутньо, як таємнича сила кристалізації, визначаючи єдність дії, сутність характерів і загальну побудову драми». Далі він наводить приклади визначення «ідеї» у класичних творах: у «Марії Стюарт» Шіллера, у «Підступності й кохання» Шіллера і в «Отелло» Шекспіра це – ревності. Щоправда, писав Фрайтаг, митцеві «легше відчутти ідею за законами його мистецтва, ніж висловити в одному реченні основну думку свого твору».

Головним матеріалом, на якому Фрайтаг, а згодом і його послідовники демонстрували свій мотиваційний метод, були відносно нещодавно канонізовані твори Софокла, Шекспіра, Шіллера. Побачені під певним кутом зору, вони й справді ставали зручною ілюстрацією для пропонованого методу. Щоправда, все виявилось набагато складнішим, коли метод намагалися застосувати стосовно творів, які не входили до канону.

Виходячи з своєї концепції ідеальної драми, Фрайтаг помітив і цілу низку істотних недоліків у творах драматургів, яких він оголошував своїми кумирами, – Шекспіра, Гете... До недоліків, на його думку, належали – невмотивованість поведінки персонажів, «зайві», з його точки зору, сцени, одне слово, непослідовність у втіленні ідеї. Так само послідовники Фрайтага вбачали невідповідність достоєним законам драми у класичній спадщині – при-міром, у творах Островського.

НачаснаписанняпраціФрайтагомконцепціяідейностімистецтвасприймаласяякдоволі новаторська, адженіхтозійогопопередниківнавітьненамагавсязвеститакужорсткубудівлюдрамищодопричинно-наслідковогозв'язкуйзалежностівідідейногоспрямуваннятвору.

Уперше вимога «ідейності» театру висувається у XVIII столітті через загальне посилення дидактичної функції мистецтва. Зокрема, автор праці «Драмматической словарь, или показанія по алфавиту всех Российскихъ театральныхъ сочинений и переводовъ, съ означеніемъ именъ известныхъ сочинителей, переводчиковъ и слагателей музыки, которыя когда были представлены на театрахъ, и где и въ которое время напечатаны...» (1787) писав у коментарях до п'єс: «Мысль въ сей трагедіи, так как и во всехъ сочиненияхъ его [Й. Гете], подражаніеединойнатуреиследуяправиламъ»; «онаяпієсанапополненадовольнохорошими мыслями, огромными хорами, и приятными аріями...» (про ліричну комедію «Томас Жонъ или Найденышъ» за романом Г. Філдінга). Проте самі автори часом уникали говорити про ідею власних творів. Так, Гете (у «Розмовах з Гете» Еккермана) казав: «Запитують: яку ідею хотів я втілити у своєму «Фаусті»?.. Справді, гарний був би жарт, якби я спробував таке багате, строкате і надзвичайно різноманітне життя, яке я вклав у мого «Фауста», нанизати на худеньку мотузочку одної-єдиної ідеї твору».

На відміну від Гете, деякі сучасники й нащадки Фрайтага надавали надзвичайно великого значення ідеї. Так, Олександр Островський у записках 1854 року залишив такий запис: «Идея пьесы «Божье крепко, а вражье лепко» – брак дело божье. Любовь и сожитие только крепки в браке, только над браком благословение...». Леся Українка писала про ідею своєї драми «Камінний господар» як про «перемогу камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гурдої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї над Дон-Жуаном, «лицарем волі»».

За визначенням Якова Мамонтова, концепція драми якого формувалася у річищі теорії Фрайтага, ідея – «це провідна думка, що обумовлюється цілим світоглядом автора і проходить через п'єсу як організуючий фактор [...]»; ідея – це те, що автор доводить своїм твором, що напрошується на імперативний вислів [...]»; ідея завжди – заклик або присуд, або обурення, а частіш за все і те, і друге, і третє». Яків Мамонтов наводить також приклади визначення ідеї у різних творах: «подивіться, яка прекрасна людина в своїх природних виявленнях і до чого доводять її ваші дурні вікові забобони» («Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра).

Протягом тривалого часу поняття ідеї активно використовували своїй практиці режисери радянського театру. Зокрема, у практиці мистецького об'єднання «Березіль» поняття «ідея» пов'язувалося із «цільовим настановленням»: «після усвідомлення цільового настановлення йде процес уявлення постанови, накреслюються основні схематичні лінії, встановлюється ідея п'єси-постави». Інколи у практиці «Березоля» вживалося також словосполучення «ідеологічне настановлення». Врешті «ідейність» і «мотивація», які пронизують усю теорію мистецтва радянського і пострадянського театру, були не чим іншим, як моделлю драми Фрайтага, інтуїтивно прилаштованою К. Станіславським до вимог психологічного театру, а згодом удосконаленою М. Кнебель, Г. Товстоноговим та їхніми учнями, фундаментальним поняттям якої стало поняття «події».

Щоправда, навіть у межах однієї школи слід відзначити істотні відмінності у розумінні події, адже одні автори називають подією факт, що відбувся, інші – процес, який розгортається. Так само два значення слова «подія» подається у багатьох словниках. Приміром, у словнику В. Далея у першому значенні це процес – «событие, событность кого с кем, пребывание вместе и в одно время; событность происшествий, совместность во времени, современность»; в іншому значенні – «событие, происшествие» [...] «сделалось, случай, происшествие, или битье, факт; истинное невымышленное дело; замечательный случай».

Відтак відрізняються й підходи до визначення структурно важливих елементів драми. У традиції Аристотеля, підхопленій Донатою мітетиками шкільного театру, увага зосереджена, головним чином, на процесі. У Фрайтага акценти змінюються і переносяться на миттєву

зміну обставин. Такі самі розбіжності можемо спостерігати у межах школи Станіславського. Якщо у записах Станіславського визначення події пов'язується передусім зі змінами обставин, то у пізніших представників його школи – із процесом. Інколи майстри своєї практики навіть ототожнюють подію та інші елементи аналізу: «ведуча обставина, подія, шматок сучь одне й те саме» (Г. Товстоногов, лекція від 23.11.1975). Звісно, протиставляти ці підходи не варто, адже обидва вони взаємодоповнюються у межах школи логічного обґрунтування.

Однак поряд із раціонально обумовленими концепціями мистецтва в усі часи існували й інші принципи, найголосніше маніфестовані у ХХ столітті. Як писав Теодор Адорно у «Теорії естетики», «Ефектного запитання східнонімецької драматургії: «Що він має на увазі?» – вистачає тільки на те, щоб залякати боязливого автора і його марно ставити будь-які із Брехтових п'єс, бо програма Брехта, зрештою, полягає в тому, щоб спонукати до мислення, а не продукувати крилаті вислови [...]. З видатних п'єс Шекспіра можна вичавити того, що сьогодні називають «авторським закликком», не більше, ніж з Бекетових творів [...]. Жодного заклику не можна вичавити з «Гамлета», але від цього його правдивий зміст не зменшується. Великі митці – Гете, що писав казки, і не меншою мірою Бекет – не хотіли навіть братися до інтерпретації, а тільки наголошували на різниці між правдивим змістом і свідомістю та намірами автора».

Задовго до Адорно подібні думки висловлював і Антон Павлович Чехов, який писав: «Я боюся тих, хто між рядками шукає тенденції, хто хоче бачити мені лібералом або консерватором. Я не ліберал, не консерватор, не поступовець, не чернець, не індифферентист. Я хотів би бути вільним митцем і тільки...».

Театр, від тиску якого мріяв звільнитися Чехов, це – театр драматичний: той самий театр, який сформувався і продемонстрував свої вистиглі форми лише у ХІХ столітті, хоча ідея його була сформульована набагато раніше – ще наприкінці ХVІІІ століття, коли постав жанр міщанської драми, а згодом і нова система естетичних вимог, сформульована в «Естетиці» Гегеля, у щойно видрукуваному «Парадоксі про актора» Дені Дідро, у практиці «гарно скроєної п'єси» Ежена Скріба, у «Техніці драми» Густава Фрайтага та ін. Врешті саме Гегеля можна вважати теоретиком стратегії драматизму у сценічному мистецтві, так само як Фрайтага – театриком драмопису як ремесла.

Проголосивши тотожність «театральності» і «драматизму», цей театр остаточно визначився наприкінці ХІХ століття, як театр «драматичний» (тобто театр, який спирається на вмотивований «драматизм»).

Цей театр (звільнитися від якого мріяв Чехов) – дитя логоцентризму, панморалізму і панпсихологізму, орієтованих на створення засобами мистецтва раціональної концепції світу, у якій ідея твору, його дидактичне вістря, неначе теорема, виводиться із сюжету. Скрайнім прикладом такого «теоремного» театру був задум постановки вистави «Гроза» О. Островського Миколою Охлопковим. Виступаючи 26 березня 1955 року у Ленінградському театральному інституті, режисер запитав у присутніх: «Що сталося у місті після смерті Катерини?». І сам відповів: «Усі чесні люди повстали!». Звичайнісінький, цілком у річищі театру теорем, радянський апофеоз.

Ставши домінантним типом видовища, цей театр, ясна річ, опинився у центрі уваги – і не лише шанувальників, а й опонентів – авторів маніфестів авангардового мистецтва початку ХХ століття, які стали рушіями Великої Реформи Театру кінця ХІХ століття.

Адже «логіка художніх творів», – писав Теодор Адорно, – свідчить, що її не слід сприймати буквально, що всім окремим подіям твора зв'язком вона надає незрівнянно більшого ступеня варіативності, ніж справжня логіка; тут не можна знехтувати настирливою нагадуванням про логіку своїх видінь [...]; автономний закон форми художніх творів протестує проти логічності, дарма що ця логічність визначає форму як принцип».

У цьому сенсі «інший театр», який, можливо, надто швидко охрестили ефектним словосполученням «постдраматичний», насправді є надзвичайно послідовним продовжувачем ідей,

викладених у ще й досі спокусливих маніфестах початку ХХ століття й у традиції, започаткованій ораторійним театром Есхіла, підтриманій «драмою для читання» Сенеки, театром середньовіччя, а згодом – синтезами Марінетті, епічним театром, театром абсурду, акціонізмом та іншими формами недраматичного мистецтва.

Врешті театрнефрайтагівського зразка розвивався майже одночасно із розквітом театру драматичного. І народження це ознаменувалося не кінцем ХІХ століття, а його початком, коли лишилася окреслюватися тенденція до епізації театру, а на сцені, поряд із «гарно скроєною п'єсою», з'явилися інсценівки популярних романів Чарльза Діккенса, Вальтера Скотта, Еміля Золя. Доклади зусиль до цього «збочення» і корифеї українського театру, здійснивши низку інсценівок творів М. Гоголя, Т. Шевченка (ще раніше подібні досліди здійснював Г. Квітка-Основ'яненко у сценічному нарисі «Вояжери»).

Надзвичайне значення мали інсценівки, здійснені В. Немировичем-Данченком («Брати Карамазови» і «Біси» Ф. Достоєвського, «Воскресіння» Л. Толстого), Лесем Курбасом (більшість його вистав – це власні сценарії або інсценівки: «Жовтень», «Рур», «Напередодні», «Пролог», «Жовтневий огляд», «1905 рік на ХТЗ», «Народження Велетня», «Джimmy Гігінс» Е. Сінклера, «Гайдамаки» Т. Шевченка та ін.), Ервіном Піскатором і, звісно, Бертольдом Брехтом.

Замість дбайливого вдосконалення давнього кістяка й накладання його на живе тіло драми театр змушений був винаходити нові лекала, форма яких, можливо, обумовлена була не лише «ідейно-тематичним комплексом» і пірамідою Фрайтага, а й іншими, подеколи навіть невідповідними мотиваційному аналізу чинниками.

Цей «інший театр» не заперечує фрайтагівських лекал, він просто припускає, що вони – належать іншому історичному часові, а отже, й іншому типові театру.

Якщо наприкінці ХІХ століття й справді була здійснена реформа сценічного мистецтва, а не косметична зміна оздоблення, то найголовніше, що вона реформувала, – це саме структуру вистави.

Заплющувати очі на це і вважати «піраміду» Фрайтага універсальною – те саме, що оголосити Джойса і Жаррі, Бекета і Жене, а врешті й увесь театр ХХ століття – втіленням «єдино вірного вчення», байдуже якого.

Марина ГРИНИШИНА

кандидат мистецтвознавства

ДИСКУРС РЕАЛІЗМУ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ШЛЯХ ПОСТУПУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Для розкриття цієї теми передусім необхідно означити основоположну для неї категорію в тій науковій конфігурації, що склалася впродовж попереднього століття. Йдеться про поняття «дискурс».

Дискурс на сьогодні багатозначним терміном ряд дугуманітарних наук, першочерговотих, що прямо чи опосередковано скеровані на вивчення способів функціонування мови – лінгвістики, літературознавства, семіотики, соціології, філософії, етнології і антропології. В цьому широкому ареалі застосування чіткого й загально визначеного поліваріантного визначення «дискурсу» такі не встановлено, і, напевно, саме це сприяє його науковій популярності, що її термін набув за останні двадцять ліття, таширокому використанню наукових царинах, дотичних до мовознавчого «материка». Посутньо, його зміст укладається у нетривіальні, звивисті зв'язки між різними розуміннями, з метою скоригувати і змодифікувати більш традиційні, сталі уявлення про мову, текст, діалог, стиль, врешті-решт – загальні культурологічні