

Олександр Кривовий

THEATRICA

АРХІТЕКТУРА ДРАМИ



Олександр Кривошкін

THEATRICA

АРХІТЕКТУРА ДРАМИ



УДК 792.2
ББК 85.33(4)я2
К 48

Науковий редактор: А. О. Пучков
Рецензенти: Р. Г. Коломієць, В. М. Судьїн

Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
(протокол № 3 від 26 червня 2012 року)

К 48 КЛЕКОВКІН О. Ю. THEATRICA / АРХІТЕКТУРА ДРАМИ:

Історико-термінологічний конспект / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К.: Арт Економі, 2012. — 88 с.

У пропонованій праці здійснено спробу накреслити історичний лабіринт термінів, пов'язаних з уявленнями про структуру драми від Аристотеля до Гегеля і Фрайтага, котрі заклали підґрунтя методу дійового аналізу. Проблема — у пошуку відповіді на запитання: що таке історичні уявлення про структуру драми Аристотеля, Доната, Скалігера, Фрайтага та інших теоретиків — відкриття універсального закону, чи один з винаходів? Всупереч поширеній думці про універсальний характер структури, накресленої Аристотелем, концепції пізніших теоретиків істотно відрізнялися від викладеної у «Поетиці», про що свідчать як зміни термінів, так і коливання їхньої семантики у бік розширення, звуження або підміни під впливом принципів логіки, риторики, філософії, техніки «гарно скроєної драми» тощо. У перспективі це примушує ставити питання про зв'язок між історичними формами театру, його методологією і технологією.

УДК 792.2
ББК 85.33(4)я2
К 48

Полісмен: Я спираюся на принципи логіки Аристотеля, громадського обов'язку, поваги до начальства і не вірю в абсурд; світ — логічний і невдовзі все можа буде пояснити — завдяки досягненням людського розуму і науки...

Ежен ЙОНЕСКО

Не всегда драма разыгрывается по таким законам логики, чтобы не оставалось места для вопроса...

Іван КАРПЕНКО-КАРИЙ

Я хочу чути композицію, котра має такий розвиток:



Людвіг ВІТГЕНШТАЙН

У цьому конспекті — декілька сюжетів.

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

Другий сюжет — локальніший — присвячений 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, що й 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 відповіддю практиків на репліку Людвіга Вітгенштайна: «*межі моєї мови*

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.

означають межі мого світу»². Плідність цього підходу обґрунтовував свого часу Ганс-Георг Гадамер у праці «Історія понять як філософія»³, а практичні можливості використання довели дослідники у різних галузях. Останніми десятиліттями у цьому жанрі з'явилися праці: «Театральна термінологія у польській драматургії» Є. Буянського⁴; «Словник ренесансного театру у Франції ...» Терези Ярошевської⁵; «Постановочна термінологія в англійській драмі 1580–1642 рр.» Аллана Дессена і Леслі Томсона⁶; «Термінологія драми і театру в польським Просвітництві» Марії Рутковської⁷; «Російське театральне словникарство у порівнянні з польським» Рафала Ковальчика⁸; «Терміни ритуально-культові в давньогрецькій трагедії» Кшиштофа Білявського⁹ 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*, яке під гаслом «*The new critical Idiom*». Подібну серію «інтродукцій» («*A Very Short Introductions*») друкує від 1995 року видавництво Оксфордського університету.

Про інтерес до історико-етимологічного аспекту термінології в Україні свідчать переклади праць «Історія шести понять» Владислава Татаркевича¹⁰; «Світ як книга» Ганса Блюменберга¹¹, «Європейського словника філософій»¹², одна з ключових ідей

² *Vitgenstein* Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. — К., 1995. — С. 70.

³ Гадамер Г.-Г. История понятий как философия // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991.

⁴ *Bujański* J. Słownictwo teatralne w polskiej dramaturgii. — Wrocław, 1971.

⁵ *Jaroszevska* T. Le Vocabulaire du Théâtre de la renaissance en France (1540–1585): Contribution à l'histoire du lexique théâtral. — Łódź, 1997.

⁶ *Dessen* C. A., *Thomson* L. A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580–1642. — Cambridge, 1999.

⁷ *Rutkowska* M. Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu. — Poznań, 2007.

⁸ *Kowalczyk* R. Rosyjskie słownictwo teatralne w porównaniu z polskim. — Wrocław, 2005.

⁹ *Bielawski* K. Terminy rytualno-kultowe w tragedii greckiej epoki klasycznej. — Kraków, 2004.

¹⁰ *Татаркевич* В. Історія шести понять. — К., 2001.

¹¹ *Блюменберг* Г. Світ як книга. — К., 2005.

¹² *Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей.* — К., 2009. — Т. 1.

якого — відстеження походження і життєвого шляху філософських термінів у процесі проникнення в інші мови. Значна частина проаналізованих авторами словника термінів — *концепт, катарсис, мімезис, 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 працях¹³. Однак, чим далі занурювався в історію термінів, 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

¹³ 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. Режисура: 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 старожитності: Матеріали до словника XI — початку XX ст. // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. — Львів, 2011. — Т. CCLXII: Праці театрознавчої комісії, та ін.

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...»¹⁴.

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»¹⁵.

У пропонованому конспекті здійснена спроба упіймати тінь тіней — історичну динаміку термінів і понять, біографію уявлень, пов’язаних з *архітектурою драми*¹⁶, намагаючись уникнути при цьому, наскільки дозволять «елементарні факти» і темперамент автора, узагальнень.

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

¹⁴ Борхес Х. Л. Письмена Бога. — М., 1992. — С. 280.

¹⁵ Роб-Грийе А. О нескольких устарелых понятиях // Роб-Грийе А. Романески. — М., 2005. — С. 538.

¹⁶ Сьогодні таке словосполучення видається незвичним, однак ще у XIX 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. — Т. 2. — М., 1982. — 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.

ЯК ЗВАЛИ МОЙСЕЯ?

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 звуть 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...»¹⁷.

Авторитет Аристотеля й 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»¹⁸.

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

¹⁷ Брам О. Натуралізм и театр // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века: Хрестоматия. — СПб., 2004. — С. 48.

¹⁸ Boal A. The Aesthetics of the Oppressed. — New York, 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 «аристотелівський» 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»¹⁹.

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»²⁰, 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»²¹.

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*.

¹⁹ Boal A. Theatre of the Oppressed. — London, 2008. — P. XIX.

²⁰ Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. — Харьков; М., 2000. — С. 519.

²¹ 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 попереднього²² 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 (згадаймо, 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. Мейєрхольда 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 більше, ніж відомі будь-якому грекові «запропоновані обстави-

²² Див. приміром: Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. — М., 1972; Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М., 1978; 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.

ни» 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”»²³. 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»²⁴. 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»²⁵.

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

²³ Ярхо В. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. — М., 1978. — С. 5–6.

²⁴ Там само. — С. 6.

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

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, чії 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»²⁶; «Трагедія є відтворення завершеної і суцільної дії, яка має певний обсяг, — бо буває ж ціле і без усякого обсягу. *Ціле* — це те, що має початок, середину і кінець»²⁷).

Трактат Аристотеля «був мало відомий в античності»²⁸, 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 [Дидаскалії]» та ін.²⁹

Так само й далі, впродовж майже двох тисячоліть, «Поетика» залишалася поза увагою філософів і, головне, практиків те-

²⁶ Арістотель. Поетика / Пер. Бориса Тена. — К., 1967. — С. 48–49.

²⁷ Там само. — С. 50.

²⁸ Кобів Й. «Поетика» Арістотеля — нев'яуча пам'ятка естетичної думки // Арістотель. Поетика / Пер. Бориса Тена. — К., 1967. — С. 31.

²⁹ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. — 2-е изд. — М., 1986. — С. 195–196.

атру, 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» Аристотеля³⁰. 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 домінанту «аристотелівського театру», на тлі якого усі інші моделі — *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 психodelіки, 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

³⁰ Паві П. Аристотелівський театр // Паві П. Словник театру / Наук. ред. О. Клековкін. — Львів, 2006. — С. 50.

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...»³¹.

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.

³¹ Корнель П. Сид: Трагедия // Корнель П. Театр. — М., 1984. — Т. 1. — С. 225.

Одна з шістьох обов'язкових частин трагедії, за Аристотелем, — *mythos* (грец. — *mythos* — слово, переказ, оповідка, байка) або, йдучи за традицією латинізованого перекладу — *fabula* (*fabula palliata, praetextata, togata*)³².

³² 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. Аппельрота, 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 δύναμιν ἑκάστων ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσας, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων 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. Новосадского: «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: Ἐποποιία δὲ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποιήσις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς [15] αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὕσαι *μιμήσεις* τὸ σύνολον διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἥ γὰρ τῶ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῶ ἕτερα ἢ τῶ 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 трояко: или разными средствами подражания, или разными его предметами, или разными, нетождественными способами».

Переклад В. Аппельбота: «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. Новосадского: «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 различными предметами, или различными, 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 произведения*, вышедшие различными от видоизменения вещества, предмета или способа творчества».

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...»³³. 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, притаманним

Переклад Бориса Тена: «Епос, 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».

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. Аппельбота 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. О. Действие в драме: Лекции по теории драмы. — М., 2007. — С. 49; Торишлов Д. О. Античная мифография: мифы и единство действия. — СПб., 1999. — С. 126).

³³ 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.

схоластичній науці, перелічив помилки, яких припустився Робортелло: тут він Ціцерона невірно процитував, там неправильно зрозумів авлетику і кіфаристику тощо. Можливо, цим він і вкоротив вік професорові Робортелло, який пішов із життя на п'ятдесят першому році, однак встиг при цьому перелічити у праці «Глумачення всього, що стосується комедії» такі складові: «Їх п'ять або, на думку інших, шість: *фабула*, звичай, судження (*sententia*), мова, декорація (*apparatus*) і мелодія...»³⁴.

В українських джерелах термін *fabula* фіксується від початку XVIII століття: таку назву, зокрема, мав один з розділів «*Ars poetica*» *Теофана Прокоповича*³⁵, 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»)³⁶. Далі Прокопович пише про *частини фабули* (*partes fabulae*): *prologus seu protasis, epitasis, catastasis i catastrophe*³⁷.

Згодом термін зустрічається й у *Митрофана Довгалецького* («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 відрізнати трагедію від інших видів поезії, бо на підставі фабули пізнається поезія: чи вона трагічна, чи комічна»³⁸); фабулами ж називав свої байки Григорій Сковорода³⁹.

У XIX столітті в українських джерелах фіксуються також: «фабула, [тобто] рассказ»⁴⁰; «не належить до ряду тих творів

³⁴ Робортелло Фр. Толкование всего относящегося к комедии // Эстетика Ренессанса: В 2 т. — М., 1981. — Т. 2. — С. 113.

³⁵ Прокопович Ф. Сочинения. — М.; Л., 1961. — С. 266.

³⁶ Там само. — С. 313.

³⁷ Там само. — С. 314.

³⁸ Довгалецький М. Поетика / Сад поетичний. — К., 1973. — С. 187.

³⁹ Сковорода Г. *Fabula* // Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К., 1983. — С. 62, 63; Сковорода Г. Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира // Там само. — С. 247.

⁴⁰ Указатель малопонятных слов // Странствования Василья Григоровича-Барскаго по святым местам Востока с 1723 по 1747 г. — СПб., 1887. — Ч. IV. — С. 317.

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»⁴¹; «мова дідів типічна, але все те, про що вони переживають, зовсім нічого не має спільного з фабулою штуки»⁴²; у назві драми «Відьма» К. Ванченка — українська людова драма у 5 діях з прологом. Фабула позичена з криміналу уголовного, народних повір'їв і обичаїв, 1896⁴³ та ін.

Поряд із «фабулою» у XVI столітті з'являється французький термін — «сюжет» (*sujet* — предмет, зміст від лат. — *subiectum*), який згодом зафіксує найперший французький театральний словник 1776 року⁴⁴, 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 посутньо об'єднує логічний суб'єкт (“те, про що” висловлюються предикати) і фізичний предмет (“те, у чому” існують акциденції) <...> З цього сплітається мережа смислів речовості, прّاϋца, 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»⁴⁵.

Не пізніше XIX століття термін «сюжет» застосовується і до виконавців ролей (перші сюжети, другі) — головні і другорядні

⁴¹ Мета. — 1865. — 31. VIII. — № 13. Цит. за: Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2008. — № 1/2 (20/21). — С. 13–14.

⁴² Кропивницький М. Л. Лист до О. М. Куліш, 12.03.1896 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К., 1960. — Т. 6. — С. 452.

⁴³ Українська драматургія: Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми (1815–1906 р.) / Зібрав і впорядкував М. Комаров. — Одеса, 1906. — С. 51.

⁴⁴ 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.

⁴⁵ Європейський словник філософій. — К., 2009. — Т. 1. — С. 148.

виконавці⁴⁶. У ХХ столітті сюжет і фабулу починають розрізняти — спочатку у літературознавстві, а згодом — у театрознавстві і режисурі.

Ще один термін, який також виступав *замінником фабули* — *історія* (англ. — *history*); він уживався в єлизаветинському театрі для позначення як самого оповідання, так і драми, що базувалася на реальній події (драматична хроніка); у середньовічному польському театрі цим терміном позначалася *містерія*.

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*⁴⁷ — реалісти ХІХ століття;
- *випадок* (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, у якій опинявся, особливостей майданчика, прийнятої для доби манери акторського виконання і, звісно, очікувань глядача.

⁴⁶ 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 само. — С. 100, 101; *Старицький М. П.* Лист до М. К. Заньковецької, січень 1891 р. // *Старицький М. П.* Твори: У 6 т. — К., 1990. — Т. 6. — С. 489 та ін.

⁴⁷ Ще у ХІХ столітті з'являються жанрові визначення, у назвах яких підкреслюється незалежність від жорсткої структури: *епізод* на 1 дію «Дурисвітка» М. Кропивницького; «*оригінальний епізод*» Л. Глібова; «*етюд з натури* «Ошибка провзойшла» М. Кропивницького, *драматичні етюди* «Зимовий вечір» М. Старицького, «В катакомбах», «Йоганна жінка Хусова» і «Прощання» Лесі Українки, «Осінь» О. Олеся; *ескізи* («Гріх (під червоним ліхтарем)» — драматичний ескіз в 1 дії К. Ванченка; «Жах», ескіз С. Черкасенка; «Борці з 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.

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 стало значення поняття визначити можна.

У найширшому сенсі, як і релігія, театр завжди живиться міфами (адже людина — «символічна тварина»⁴⁸), тобто «оповіданнями про божественних істот, у дійсність існування яких народ вірить»⁴⁹ або «взірцевими моделями», «викладом священної історії, тобто головної події, що сталася на початку часу, ab initio»⁵⁰. Саме у цьому сенсі говорив Курбас про «міф пролетаріату, як певну культурну єдність»⁵¹, адже «історія чи міфологія, як певний засіб знання минулого, відбивається в роботі своїми асоціаціями»⁵².

Найширше значення поняття «міф» — «святе письмо», функція якого — регулювання і підтримка природного і соціального порядку⁵³. 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»⁵⁴. Так само і Вольтер, і Дідро ставили акцент на «ошукуючій» функції міфу⁵⁵. Неабиякого значення прагматичній функції політичного міфу надавалося

⁴⁸ Мелетинский Е. Поэтика мифа. — 3-е изд., репр. — М., 2000. — С. 45.

⁴⁹ Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1986. — С. 27.

⁵⁰ Елиаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. — К., 2001. — С. 51.

⁵¹ Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 297.

⁵² Там само. — С. 141.

⁵³ Мелетинский Е. Поэтика мифа. — С. 8.

⁵⁴ Там само. — С. 12.

⁵⁵ Там само. — С. 13.

й у XX столітті такими дослідниками, як Ж. Сорель («Роздуми про насильство»), Е. Кассіер («Міфологічне мислення», «Державний міф»), Р. Барт («Міфології»), А. Сові («Міфологія нашого часу») ⁵⁶, Г.-Г. Гадамер («міфи — це переважно історії про богів і їхні вчинки щодо людей» ⁵⁷; Гадамер писав також про «міф соціалізму (Сен-Сімон), міф насилля (Сорель) та інші політичні ідеології, які були закутані в релігійний німб» ⁵⁸).

У другій половині XX 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 ⁵⁹; за Бенедетто Кроче, це «істина — недосконала, однобічна, перемішана <...> з плодами уяви» ⁶⁰; за Р. Бартом, це інструмент політичної демагогії, котрий надає певній ідеології більш органічного вигляду ⁶¹; так само — як брехня, фікція — сприймається й ідеологія ⁶²; питання про те, «яким чином продукуються міфи» ототожнюється з іншим — «яким способом здійснюється маніпуляція суспільною свідомістю» ⁶³.

«Міфи — це драматичні сюжети, які являють собою щось на кшталт священної грамоти, яка заперечує або підтримує існування давніх інститутів, звичаїв, ритуалів, вірувань» (Роберт Грейвс) ⁶⁴; «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» ⁶⁵. Невипадково Рене Жирар у праці «Насильство і священне» обґрунтовує залежність «священного» від «насиль-

⁵⁶ Там само. — С. 27–29, 45.

⁵⁷ Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. — К., 2001. — С. 102.

⁵⁸ Там само. — С. 114.

⁵⁹ Мелетинский Е. Поэтика мифа. — С. 29.

⁶⁰ Кроче Б. Антология сочинений по философии. — СПб., 1999. — С. 275.

⁶¹ Мелетинский Е. Поэтика мифа. — С. 93.

⁶² Манхейм К. Диагноз нашего времени. — М., 1994. — С. 119.

⁶³ Діалоги на межі століть: Стенограми міждисциплінарних семінарів імені Івана Лисяка-Рудницького, Київ, 1996–2000 рр. — К., 2003. — С. 41.

⁶⁴ Грейвс Р., Патай Р. Иудейские мифы. Книга бытия. — М., 2002. — С. 9.

⁶⁵ Элиаде М. Трактат по истории религий: В 2 т. — СПб., 2000. — Т. 2. — С. 334.

ства»⁶⁶ («форми культурно стереотипізованої поведінки» — святкування та насильство — Пітер Берк об'єднує поняттям «виконавства»⁶⁷), а Марсель Мосс, розмірковуючи про соціальні функції священного, ставить акцент на жертвоприношенні («жертвоприношення — це релігійний акт, який через освячення жертви змінює статус особи, котра здійснює його, або певних об'єктів, які становлять для нього інтерес»⁶⁸).

Серж Московичі вважає, що у певному контексті слова «міф», «ідея», «ідеологія», «світогляд», «інформація» або «соціальне уявлення» описують одне й те саме явище⁶⁹.

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 релігії⁷⁰.

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

⁶⁶ Жирар Р. Насилие и священное. — М., 2000.

⁶⁷ Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі. — К., 2001. — С. XXII.

⁶⁸ Мосс М. Социальные функции священного // Мосс М. Избр. произв. — СПб., 2000. — С. 19.

⁶⁹ Московичи С. Машина, творящая богов. — М., 1998. — С. 172.

⁷⁰ Лосев А. Философия. Мифология, Культура. — М., 1991.

того, «міфи є історичними оповідями, тобто сприймаються як правда, як знання про те, що було в минулому насправді; міфи формують зразки і норми поведінки для тих, хто в них вірить; міфи виконуються разом з ритуалами, відтак учасники ритуальних дійств переживають міф щоразу як повторення тих подій, про які в ньому розповідається»⁷¹.

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»⁷². Міф, за словами Томаса Манна, це «життя у цитаті», тобто життя за взірцем (самогубство Клеопатри імітує епізод міфу про Іштар-Астарту тощо)⁷³. За визначенням соціологів Ф. Лаку-Лабарта і Ж.-Л. Нансі, міф «завжди був міфом якоїсь події або прищестя, міфом абсолютної, основної Події»⁷⁴.

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»⁷⁵. Таким чином, «ритуали, церемонії або процедури, що забезпечують періодичне оновлення суспільства, є, як

⁷¹ Попович М. Нарис історії культури України. — К., 1998. — С. 13.

⁷² Діалоги на межі століть: Стенограми... — С.41.

⁷³ Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф. — СПб., 2002. — С. 30.

⁷⁴ Там само. — С.12.

⁷⁵ Баландье Ж. Політична антропологія. — К., 2002. — С. 41.

і суверени та їхня “бюрократія”, інструментами саме так досягнутої політичної дії»⁷⁶. Звідси й специфічні зв’язки між владою і сакральним: «Зв’язки між владою і сакральним цілковито подібні 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 праві»⁷⁷. За словами Гі Дебора, «міф — це цілісна мислительна реконструкція думки, котра обґрунтовує увесь космічний порядок ладом, який це суспільство вже встановило у своїх межах»⁷⁸.

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 міф⁷⁹. В чому, з прагматичної точки зору, особливість «сюжетів» цих трагедій і чи перебудовуються вони із сучасними уявленнями про міф?

В усіх 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 зібралися 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, — на-

⁷⁶ Там само. — С. 43.

⁷⁷ Там само. — С. 119.

⁷⁸ Дебор Гі. Общество спектакля. — М., 2000. — С. 77.

⁷⁹ Розглядати це питання на сторінках конспекту автор не вважає доцільним, адже цій темі присвячено сотні томів. Серед найцікавіших досліджень останніх років: Пучков А. 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.

справді 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 культурі 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 перекроювання старий текст, який є надто цінним, аби від нього відмовитися»⁸⁰.

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 заgonи..., 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*»⁸¹.

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*, відізнати 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 визначає закон побудови саме цієї драми.

⁸⁰ Зонтаґ С. Проти інтерпретації та інші есе. — Львів, 2006. — С. 12–13.

⁸¹ 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); *περίπτεται* (перипетія — перелом); *ἀναγνώρισις* (анагноризис — упізнавання)⁸².

«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* (*περίπτεται* — 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*»⁸³. 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»⁸⁴.

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*»⁸⁵.

⁸² В англійських перекладах терміни *δέσις* і *λύσις* подаються як *a complication* і *a denouement* (або *Unraveling*), у французьких — *le noeud* et *le dénouement*.

⁸³ Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. — Харьков; М., 2000. — С. 516.

⁸⁴ Там само.

⁸⁵ 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?)»⁸⁶.

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»⁸⁷.

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 замкнут 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?”»⁸⁸.

⁸⁶ Там само. — С. 516–517.

⁸⁷ Есслин М. Театр абсурда. — СПб., 2010. — С. 108.

⁸⁸ Карпенко-Карий І. К. Лист до М. П. Старицького, 08.10.1884 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І.К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3. — С. 290.

Розмірковуючи про зовнішній поділ трагедії, Аристотель перелічує такі 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 єлизаветинської і шкільної драми⁸⁹.

⁸⁹ 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 «Трахініянок» — Деяніра, Годувальниця і Гілл; у пролозі «Аянта» — Афіна, Аянт і Одиссей; у пролозі «Філоктета» — 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 загблих: 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...» Зазвичай усі ці звернення до богів, скарги й плачі супроводжувалися викладом запропонованих обставин, що залишається головною метою пролога і для сучасної 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 (ἐπιπαρόδου, eiparodoi) — це другий вихід хору зі співом пісні (якщо хор тимчасово залишав сцену після пароду).

Епісодій (ἐπεισόδιον, epeisodion, букв. — вставка) — ціла діалогічна частина трагедії, в якій головна роль відводилася акторам, а від хору виступав корифей або окремі хоревети; у комедії епісодії 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 (αγών, agōnis — змагання) називалося зіткнення ворогуючих 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; парабаз була своєрідним ліричним відступом автора, в якому він розповідав про себе, про свої майбутні задуми, обговорював політичні проблеми тощо; парабаз 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 — *антота* другого півхору й *антепіррема* його керівника⁹⁰.

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»⁹¹.

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.

Таке ж зневажливе ставлення до елементів античної драми продемонстрував й інший антик — Іннокентій Анненський, замінивши у перекладі трагедій Есхіла усі ці формалістичні виверти — «пароди» й «ексоди» — сучасним поділом на «действия», «явления», «сцены трагической пляски»⁹², «музыкальные антракты», «исход»⁹³.

⁹⁰ 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).

⁹¹ Лосев А. Ф. История античной эстетики... — С. 517.

⁹² Еврипид. Трагедии / Пер. Ин. Анненского: В 2 т. — М., 1999. — Т. 2. — С. 517.

⁹³ 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 доєсхільської 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 тритагоніста.

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 есхільської 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.⁹⁴ Отож, чи не варто менш цінливо 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-*

⁹⁴ 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. «Драматизм», однак, визначений не лише у назві, а й у змісті праці.

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»⁹⁵), — 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?*

Була, однак й інша причина неузгодженості двох структур.

Залюбленому у давнину Аристотелеві не довелося стати свідком злету класичного театру; він спостерігав лише його «запад» 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*»⁹⁶. Цікаво було б дізнатися: що примусило Аристотеля писати про трагедію з таким ставленням до театру?!

⁹⁵ Аристотель. Поетика / Пер. Бориса Тена. — К., 1967. — С. 47.

⁹⁶ Аристотель. Політика / Пер. О. Кисляк. — К., 2000. — С. 211.

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*⁹⁷, він визначає такі основні частини твору: *prologum*, *protasis*⁹⁸ (*prothasin*, початок дії), *epitasin* (*epithasin*, подальший розвиток) і *catastrophen* (мусить подобатися публіці і роз'яснювати всі непорозуміння)⁹⁹. Можна було б припустити, що всі ці терміни перекладені латиною з аристотелевої «Поетики», однак латина для позначення цих понять використовувала інші:

— зав'язка — *vinculum*, *ligamentum* і безпосередньо у драмі — *nodus fabulae*¹⁰⁰, *copula*, *ae*¹⁰¹, *nodo*¹⁰²;

— розв'язка у драмі — *exitus*¹⁰³, *eventus*¹⁰⁴.

Насправді терміни, на які спирається Донат, — грецькі.

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

⁹⁷ 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 B. H. Clark. — Cincinnati, 1918. — P. 44.*

⁹⁸ *Protasis* (грец.; лат. *effatum*) — ствердження, положення (Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — М., 1976. — С. 827.

⁹⁹ *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 Antology of dramatic theory... — P. 44.*

¹⁰⁰ Русско-латинский словарь / Сост. В. Мусселиус. — СПб., 1891. — С. 107.

¹⁰¹ Петрученко Э. Латинско-русский словарь. — Изд. 9-е, исправленное. — М., 1914. — С. 149.

¹⁰² Там само. — С. 414.

¹⁰³ Русско-латинский словарь / Сост. В. Мусселиус. — С. 316; Петрученко Э. Латинско-русский словарь. — С. 234.

¹⁰⁴ Петрученко Э. Латинско-русский словарь. — С. 224.

радницькому, судовому чи епідейктичному [або “демонстративному”, себто такому, що вказує на щось і характеризує]»¹⁰⁵. Цей термін, зокрема, зустрічається у «Риторичі» Аристотеля¹⁰⁶ («Мова має дві частини <...> Перша з цих двох частин є викладом — *prothesis*»¹⁰⁷), у працях Квінтіліана (*protasin*¹⁰⁸).

Epistasis — зупинка, затримка, спостереження¹⁰⁹.

Katastrophēn — знищення, смерть, загибель¹¹⁰.

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 логіки¹¹¹) Донат, невідомо з яких причин, за-

¹⁰⁵ Європейський словник філософій. — Т. 1. — С. 418.

¹⁰⁶ *Аристотель*. Риторика. Кн. III / Пер. С. Аверинцева // *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М., 1996. — С. 384.

¹⁰⁷ *Аристотель*. Риторика / Пер. Н. Платоновой // *Античные риторика*. — М., 1978. — С. 151.

¹⁰⁸ *Marcus Fabius Quintilianus*. De Institutione Oratoria. Volumen Secundum. — [Parisiis,] MDCCCXXII. — S. 93, 361, 521; Ibid. — Volumen Tertium. — Parisiis, MDCCCXXIII. — S. 390.

¹⁰⁹ 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. — Berlin, 2003.

¹¹⁰ *Вейсман А. Д.* 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 Джульєтти винен дух католицького фанатизму і спеціально католицькі монахи» (*Франко І. Я.* Передмова до видання: Вільям Шекспір. Ромео та Джульєтта. Пер. П. О. Куліша. — Львів, 1901 // *Франко І. Я.* Збір. тв.: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33. — С. 151).

¹¹¹ «“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 думку Леманна свідчать і категорії з царини логіки — упізнавання

мінів термінами з іншої сфери — ораторського мистецтва — красномовства¹¹².

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 истинной <...>»¹¹³.

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; ва-кі-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...»¹¹⁴.

(анагноризис), перипетія тощо (Lehmann, H.-Th. Teatr Postdramatyczny. — Krakow, 2009. — S. 48.).

¹¹² 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 жести, маючи на увазі найбільшу користь Теренція для викладання риторики. Ритори-початківці, а не актори — ось для кого написані коментарі Доната» (Радлов С. Э. О технике греческого актера // Радлов С. Э. Десять лет в театре. — Л., 1929. — С. 288).

¹¹³ Расположение повествований // Теория словесности: Курс гимназический. Год первый. Риторика. — Изд. 3-е. — СПб., 1852. — С. 54.

¹¹⁴ Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стили: (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 вакі та його шлях до місця дії; вихід сіте та його ліричний монолог; зустріч вакі 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)¹¹⁵. 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 — *нотідзітиму*¹¹⁶.

У японських театрах *Бунраку* і *Кабуки* у першому акті відбувається сцена кохання, у другому — битва, у третьому — те, що умовно можна визначити як сцени пафосу, у четвертому — міттюкі — подорож, у п'ятому — сприятливе завершення¹¹⁷.

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*; *протівідкриття* — *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.

¹¹⁵ Анарина Н. Г. Японский театр Но. — М., 1984. — С. 94; Анарина Н. Г. О драме и театре Но / Ёкёку — классическая японская драма. — М., 1979. — С. 40.

¹¹⁶ Японский театр: Сб. — СПб., 2000; Гундзи М. Японский театр Кабуки. — М., 1969; Ёнедзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзюндзи Киносита, Хироси Минами. Кабуки. — М., 1965.

¹¹⁷ 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 трапилося з *міфом, перетвореним на фабулу, а згодом і на сюжет* та ін.

Зокрема, вже у XVI столітті терміни, відомі з теорії драми Доната, фіксуються у французькому театрі: у 1500-х латинське *fabulae* перетворюється на *comédie*¹¹⁸, а *nodus* (що перекладається з латини як зав'язка¹¹⁹ або вузол) — на *poeud*¹²⁰; фіксуються терміни *prologus* (1494)¹²¹, *prot(h)ase* (*exposition, première partie de l'action dramatique*, 1555; очевидно, саме звідси згодом і переходить в інші мови термін *експозиція*)¹²²; *epitاسie* (у значенні «друга частина п'єси», 1555)¹²³; *catastrophe* (1552)¹²⁴ і *peripetie* (1605)¹²⁵.

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.

Надзвичайно помітним стає французький вплив на формування театральної термінології у XVIII століття, коли у Росії, приміром, друкується *переклад французького «Танцювального словаря...» Ш. Компана* (1790), де у статті «Action théâtrale. Те-

¹¹⁸ Jaroszevska T. La lexique théâtral français à l'époque de la Renaissance // Zeitschrift für romanische Philologie. — 2000. — Bd 116. — Hf 3. — S. 452.

¹¹⁹ Русско-латинский словарь / Сост. В. Мусселиус. — С. 107.

¹²⁰ Jaroszevska T. La lexique théâtral français ... — P. 453.

¹²¹ Там само.

¹²² Там само.

¹²³ Там само. — P. 452.

¹²⁴ Там само. — P. 451.

¹²⁵ Там само. — P. 453.

атральное действие» подается так визначення: «Каждое театральное представление должно иметь три существенные части. Живым разговором или другим произшествием дается сведение зрителю как о материи, имеющей предложить глазам его, так и о характере, качестве и нравах представляемых лиц. *Сие называется изъяснением (l'Exposition)*. Обстоятельства и препятствия, раждающиеся 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)*...»¹²⁶.

За цими вимогами не слід, однак, шукати якихось естетичних або філософських мотивів; насправді все просто: «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»¹²⁷.

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 обстоятельств, от которых, во ожидании окончания или развязки, рождается в читателе и слушателе *любопытство, нетерпение*»¹²⁸.

У такому ж дусі подають терміни теорії драми й інші видання XIX століття: «Единство действия состоит в том, чтобы проис-

¹²⁶ Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального 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 *dénouement* (Select translations from Scaliger's Poetics / By Fr. M. Padelford. — N. Y., 1905. — P. 40.).

¹²⁷ Там само. — С. 16.

¹²⁸ *Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии. — СПб., 1820. — Ч. 2. — С. 1.

шествия и обстоятельства, как части одного целого, непосредственно или посредственно содействовали глечной 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»¹²⁹.

«Завязка — затруднение, препятствие или проволочка в каком-либо деле; вымысел, служащий основанием действия в драматических и повествовательных сочинениях»¹³⁰.

«Завязка состоит в сцеплении различных обстоятельств, противодействующих главному лицу или герою драмы в достижении его цели; развязка — в счастливом или несчастливом окончании этого сцепления»¹³¹. 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 одного и того же лица»¹³². В іншому джерелі XIX століття зав'язка ототожнюється з англійським *plot* (*сюжет*)¹³³.

¹²⁹ Давыдов И. Чтения о словесности. Курс четвертый. М., 1838. — С. 136-137.

¹³⁰ Словарь церковно-славянского и русского языка. Составленный вторым отделением Императорской Академии наук. Т. 2. — СПб., 1847. — С. 11.

¹³¹ Веленецкий К. Теория поэзии. — Одесса, 1848. — С. 20.

¹³² Там само. — С. 63.

¹³³ Руководство для русского и английского беседования / Сост. Ю. Корнет. — Лондон, 1858. — С. 139.

В українських джерелах терміни «зав'язка» і «розв'язка» фіксуються від 1860-х¹³⁴, а на початку ХХ століття Словник Бोरиса Грінченка подає: «зав'язка — зачаток, начало, причина, источник»¹³⁵. У конкретних творах розв'язка визначається таким чином: «розв'язка [драми М. Кропивницького “Глитай, або ж павук”] полягає на такому 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 затаювати їх»¹³⁶; «розв'язка [комедії М. Кропивницького “Чмир”] — очевидне ограбування сільського ремісника, несподівано збагаченого спадком по помершій браті, сільським шинкарем»¹³⁷. Поряд із «розв'язкою» в Україні вживався термін «*рішинець*»¹³⁸.

Пізній прихід термінів нормативної теорії драми в Україну хочеться прокоментувати так: *на щастя*. Адже позитивний вплив відсутності нормативної теорії драми можна спостерігати й у західних сусідів за доби середньовіччя: відсутність теоретичних обмежень у царині драмопису висунула цілий ряд 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 ХІХ століття це призвело, зокрема, до появи низки нових жанрів (принаймні на рівні визначень): бувальщина, викидка, водевіль трагікомічний, радоспів¹³⁹ та ін.

Ця ж обставина визначила і відносну теоретичну незалежність тогочасної української драми — спочатку від канонів риторичної драми, а згодом і від драми інтриги.

¹³⁴ Клековкін О. *Theatrica / Українські старожитності*. ХІХ — початок ХХ ст.: Матеріали до словника. — К., 2011. — С. 104.

¹³⁵ Грінченко Б. *Словарь української мови*. — К., 1909. — Т. 1. — С. 559.

¹³⁶ Франко І. Я. *Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.* — Писання Івана Франка. І. — Львів, 1910 // *Франко І. Я.* Зіб.тв.: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41. — С. 398.

¹³⁷ Там само.

¹³⁸ Роздольський М. *Теорія драматичного мистецтва*. — Коломия, 1920.

¹³⁹ Клековкін О. *Theatrica / Українські старожитності*. ХІХ — початок ХХ 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 з'явився у Європі лише 1481 року (за арабським перекладом Аверроеса, повторно — 1522). Наступне видання було здійснено латиною — офіційною мовою середньовіччя — у перекладі з грецької (1498, вдруге — 1536). Однак переклади ці були «темні», вимагали пояснення і коментарів.

1548 року *Франческо Робортелло* здійснив новий переклад «Поетики» і у праці «Тлумачення 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*)¹⁴⁰ і зав'язкою (*connexio*)¹⁴¹. 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»¹⁴².

«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)*»¹⁴³.

При цьому «слід пам'ятати, — пише Робортелло, — що *пролог* Аристотель розуміє інакше, ніж латиняни: у пролозі, першій частині фабули, мусить бути якийсь *epicodій*, що прикрашає фа-

¹⁴⁰ Solutio, onis / [solvo] 1) розв'язаність <...>; рішення, роз'яснення (*Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. — С. 940.*).

¹⁴¹ Connexio, onis [conecto] — зв'язок, з'єднання (*Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. — С. 229.*).

¹⁴² Робортелло Фр. Толкование всего относящегося к комедии... — С. 115.

¹⁴³ Там само. — С. 119.

булу, інакше пролог був би коротким і надто легковажним»¹⁴⁴ (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»¹⁴⁵ (це вже щось на кшталт спіритичного сеансу із викликанням духу Аристотеля).

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 монолозі і діалозі, у пантомімі і балеті (комедія-балет), а ще й у дивертисменті і придворному *геппенінгу*, як Мольєр у «Версальському експромті» або у «Розвагах Чарівного Острова».

Крім того, не до всіх країн вчення Аристотеля та його інтерпретаторів дійшло своєчасно, внаслідок чого бідолашні драматурги мусили на власний розсуд формувати архітектуру драми: «*Стосовно складових частин комедії, — писав 1517 року Бартоломео Торрес Нааро, — достатньо визначити дві: пролог (introito) та виклад змісту (argumento)*»¹⁴⁶.

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

¹⁴⁴ Там само.

¹⁴⁵ Там само. — С. 111.

¹⁴⁶ Нааро Б. Т. Из предисловия к поэтическим опытам (1517) // Хрестоматия по истории западноевропейского театра. — М., 1953. — Т. 1. — С. 264.

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

— *інтроїто* (лат. — *introitus* — вступ, входження; ісп. — *introyto, introito*) або *лоа* (ісп. — *loa* — букв. — хвала, комплімент) — початково — компліментарне звернення актора до публіки у формі монологу; у процесі розвитку *лоа* стали збільшуватися і перетворилися на *лоа-інтермедії*, котрі включали пісні, танці і жартівливі 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*), сатиричної комедії (*comedia de figurón*) й агіографічної драми (*comedia de santos*)¹⁴⁷.

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.).

¹⁴⁷ Силунас В. Композиция спектакля в корралях конца XVI — первой трети XVII в. / Силунас 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. Corrale 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 табернарію¹⁴⁸), 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)¹⁴⁹.

Попри звичне уявлення про працю Скалігера виключно як про твір, у якому зібрані настанови, насправді це була блискуча енциклопедія байдидування і мистецької творчості, в якій він намагався описати всі здобутки античності у царині красних 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»¹⁵⁰.

Діяч єзуїтського 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-

¹⁴⁸ Select translations from Scaliger's Poetics / By Fr. M. Padelford. — N. Y., 1905. — P. 48.

¹⁴⁹ Julius Caesar Scaligeri. Viri Clarissimi, Poetices libri septem. — Editio Tertia. — Apud Petrum Santandream, MDLXXXVI // Select translations from Scaliger's Poetics. — P. 62.

¹⁵⁰ 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»¹⁵¹. Далі ж, не порушуючи традиції попередників, він вирізняє *фабулу* (В. Резанов перекладає цей термін як *сюжет*¹⁵²), а у самій *фабулі*, ідучи услід за Скалігером, виокремлює *пролог*, *протазис*, *епітазис*, *катастазис* і *катастрофу*¹⁵³ (новий у цьому переліку грецький термін *катастазис* означає постанову, призначення, стан, положення, міцність закону, представлення чужоземного посольства народним зборам, аудієнцію¹⁵⁴ тощо; однак додав його, на думку В. Резанова, не Понтан, а саме Скалігер¹⁵⁵).

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'ятий¹⁵⁶.

Інший діяч єзуїтського 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*¹⁵⁷, а для позначення зав'язки використовує термін *implexio*¹⁵⁸. Велику увагу приділяє Масен «*драматичній помиці*» (*error dramaticus*), адже саме вона дає поштовх розвитку дії, й упродовж III—VIII розділів своєї праці кодифікує різновиди помилок¹⁵⁹.

¹⁵¹ Резанов В. И. К истории русской драмы: Экскурс в область театра иезуитов. — Нежин, 1910. — С. 247.

¹⁵² Там само. — С. 251.

¹⁵³ Там само. — С. 255.

¹⁵⁴ Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. — С. 683.

¹⁵⁵ Резанов В. И. К истории русской драмы... — С. 252.

¹⁵⁶ Там само. — С. 255.

¹⁵⁷ Там само. — С. 272.

¹⁵⁸ Там само. — С. 280.

¹⁵⁹ 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*¹⁶⁰.

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 таке: «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»¹⁶¹.

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

¹⁶⁰ *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 B. H. Clark. — Cincinnati, 1918. — P. 180.

¹⁶¹ *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 *enimазис*; 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*)»¹⁶².

Митрофан Довгалецький у латиномовній праці «*Hortus poeticus*» («Сад поетичний», 1736–1737) також пропонує структуру основних елементів драми, що у перекладі В. П. 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»¹⁶³.

Зазвичай прологові шкільної драми передував *аргумент* (лат. — *argumentum*) — короткий виклад змісту п'єси одним із виконавців, після чого йшов *пролог* («*prologus*»¹⁶⁴, «*проліог*»¹⁶⁵,

¹⁶² Прокопович Ф. Сочинения. — М.; Л., 1961. — С. 433.

¹⁶³ 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.

¹⁶⁴ *Dialogus de Passione Christi* [1670] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 1: Вступ. Сценічні вистави у Галичині. — К., 1926. — С. 185.

¹⁶⁵ Царство натури людской [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 Божія... [1737] // Там само. — С. 329.

«проліокг»¹⁶⁶, «пролокг, предословие»¹⁶⁷ та ін), «антипролог»¹⁶⁸ або «антенпролог»¹⁶⁹ (давні прологи, перед-прологи), а наприкінці твору — «епілог»¹⁷⁰ або «навіршеніє річи»¹⁷¹.

З XVII століття, крім терміна «акт»¹⁷² («в актах и сценах подобием и ритмосложным гаданием изобразися»¹⁷³, «акти наша составляем»¹⁷⁴), уживаються «ігралище» («конец игрищу первому»¹⁷⁵, тобто кінець першої дії), «діяніє» («діяніє первое»¹⁷⁶), «дійствіє» («дійствіє I»¹⁷⁷; «в п'яти дійствіях в пользу чающим

¹⁶⁶ Дійствіє на Страсти Христови списанное [1685] // Там само. — С. 67.

¹⁶⁷ Драма про Олексія чоловіка Божого [1673] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 5: Драматизовані легенди апокрифічні. — К., 1928. — С. 125.

¹⁶⁸ Комедія на Рождество Христа [1702] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 4: Шкільні дійства Різдвяного циклу. — К., 1927. — С. 86.

¹⁶⁹ Торжество Естества Человіческаго [1706] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу. — К., 1925. — С. 244.

¹⁷⁰ 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 ієромонахом Сильвестром Ляскоронским, учителем школы поэтики, 1729 года // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. Вип. третій: Шкільні дійства Великоднього циклу. — К., 1925. — С. 312.

¹⁷¹ Торжество Естества Человіческаго [1706] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 3: Шкільні дійства 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.

¹⁷² Образ Страстей Міра сего образом страждущего Христа исправися [кінець XVII ст.] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу. — К., 1925. — С. 349; Дійствіє на Страсти Христови списанное [1685] // Там само. — С. 67.

¹⁷³ Свобода от віков вожденная... [1701] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 3: Шкільні дійства Великоднього циклу. — К., 1925. — С. 151.

¹⁷⁴ Мудрость Предвечная [1703] // Там само. — С. 161.

¹⁷⁵ Драма про Олексія чоловіка Божого [1673] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 5: Драматизовані легенди апокрифічні. — К., 1928. — С. 153.

¹⁷⁶ Там само. — С. 125.

¹⁷⁷ Анонімна Різдвяна драма // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 4: Шкільні дійства Різдвяного циклу. — К., 1927. — С. 186.

оного показанное»¹⁷⁸), а для дрібнішого поділу — «видок»¹⁷⁹, «видініе»¹⁸⁰, «явлення»¹⁸¹ 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. — клімас — сходи, у значенні кульмінація, тобто найвища точка напруження у розвитковій дії) й *anticlimax* (від грец. — ἀντί — проти і клімас — сходи; спад дії)¹⁸². Термінові *climax* у «Техніці драми» Г. Фрайтага присвячений самостійний розділ, у якому поняття вживається як синонім до *falling action*¹⁸³. 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»¹⁸⁴.

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-

¹⁷⁸ Георгій Кониський. Воскресеніє мертвих [1746] // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. — К., 1983. — С. 337.

¹⁷⁹ Драма про Олексія чоловіка Божого [1673] // Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. — Вип. 5: Драматизовані легенди апокрифічні. — К., 1928. — С. 125, 153, 156.

¹⁸⁰ Там само. — С. 128, 136, 179.

¹⁸¹ Мудрость Предвічная [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.

¹⁸² Quinn E. A Dictionary Literary and Thematic Terms. — Second Ed. — N. Y., 2006.

¹⁸³ 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. — P. 128.

¹⁸⁴ Climax // Pickering K. Key Concepts in Drama and Performance. — London, 2005. — P. 10.

логічній сфері мислення, що відповідають закономірностям, які викладені у давньому вченні про *риторику* — *ораторське 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)»¹⁸⁵. 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»¹⁸⁶. 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, — «більшість ездило не слухать, а смотреть оперу»¹⁸⁷).

¹⁸⁵ Холопов Ю. Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. — М., 1981. — Т. 5. — С. 892.

¹⁸⁶ Там само. — С. 900.

¹⁸⁷ Черняев Н. Очерки из истории оперы в Харькове // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: Сб. ст. — Харьков, 2010. — С. 375.

І ЗНОВУ: ЯК ЗВАЛИ МОЙСЕЯ?

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, напіввиртуальному 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, тритагоніста 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 граматики, 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 накинута 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...

ДІАЛЕКТИКА

У 1817–1819 рр. у Гейдельберзі, а у 1820–1821 рр. у Берліні Георгом-Вільгельмом-Фридріхом Гегелем був прочитаний 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 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. Так, Іван Франко писав: «Перекладаючи хід думок сього вірша на язык модної тоді в Росії гегелівської філософії, можна би сказати, що маємо тут у поетичній прикрасі звисну 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»¹⁸⁸. Однак: «Пригадаймо, що німецька ідеалістична філософія Шеллінга та Гегеля перемінилася в многих росіян у доктрину деспотизму»¹⁸⁹.

У цьому контексті, ясна річ, праця Гегеля потрапила на гарний ґрунт, тим більше, що на сторінках її були викладені думки, 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*»¹⁹⁰. «Драматическое действие не ограничивается простым осуществлением предприятия, мирно совершающегося своим путем; нет, оно существенно требует *столкновения*

¹⁸⁸ Франко І. Шевченко — ляхам // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1982. — Т. 35. — С. 175.

¹⁸⁹ Франко І. (На роковини Т. Г. Шевченка) // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1986. — Т. 43. — С. 388.

¹⁹⁰ Курс эстетики, или Наука изящного: Сочинение В. Ф. Гегеля / Перевел Василий Модестов. — СПб., 1847. — Ч. 2.

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»¹⁹¹.

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»¹⁹². 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 цели, а безоговорочно коренится в обстоятельствах, страстях и характерах, входящих в *коллизия*; поэтому оно приводит к действиям и противодействиям, которые опять-таки со своей стороны вызывают необходимость примирительной борьбы и раздвоения»¹⁹³; «драматическое действие, по суще-

¹⁹¹ Курс эстетики, или Наука изящного. Сочинение Фр. Гегеля. Кн. 3: Поэзия лирическая, драматическая. — Изд. 2. — М., 1869. — 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. — Т. 1. — С. 633). Однак подальшого розвитку ці ідеї не дістали.

¹⁹² От редакции // Гегель. Лекции по эстетике / Пер. Б. Г. Столпнера. — М., 1938. — Кн. 1. — С. XVIII.

¹⁹³ 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), використаного при підготовці праці видавництвом

ству, оснований на действовании, сталкиваемомся 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 снимающая их противоречие друг другу»¹⁹⁴. 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”»¹⁹⁵.

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 (найпослідовніше 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»¹⁹⁶).

Гегелівська теорія драми стала найбільшим винаходом у театрі ХІХ століття, про що писали різні дослідники: С. Володимиров вважав, що «уявлення про природу драми лише в естетиці Гегеля піднімається до поняття про драматичний конфлікт»¹⁹⁷

«Academia» (1936), у статтях XXVIII і XXIX замість очікуваного колізії вживається *столкновение*. Так само термін *колізії* уживається на сторінках оригінального тексту «Лаокоона» Лессінга. Однак розгорнуте тлумачення колізії у контексті своєї філософської системи вперше подав саме Гегель. В українських театральних джерелах *драматична колізії* фіксується з 1860-х (Клековкін О. Theatrica / Українські старожитності. XVI — початок XX ст.: Матеріали до словника. — К., 2011. — С. 134).

¹⁹⁴ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 546.

¹⁹⁵ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1969. — Т. 2. — С. 283.

¹⁹⁶ Волькенштейн В. Драматургия. — Изд. 5, доп. — М., 1969. — С. 19–20. В українських театральних джерелах поняття «*колізії*» вперше фіксується 1863 року (Клековкін О. Theatrica / Українські старожитності. XVI — початок XX ст.: Матеріали до словника. — К., 2011. — С. 134). 1883 року Іван Франко так характеризує конфлікт «Антигони» Софокла: «перед нашими очима ведеться велика боротьба між законами “людськими”, случайними, а все-таки могучими, і законами “божеськими”, т. є. моральними, записаними в серці людським» (Франко І. «Антигона». Драматична дія Софокла // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 26. — С. 307.).

¹⁹⁷ Владимиров С. Действие в драме. — 2-е изд., доп. — СПб., 2007. — С. 67.

і тому, — писав О. Анікст, — «Гегеля як теоретика драми можна зіставити з Аристотелем»¹⁹⁸. У дусі ж гегельянства, справедливо зауважує Б. Костелянець, розвивалися ідеї В. Белінського, який заклав «основу науки про драму в Росії»¹⁹⁹; 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»²⁰⁰. 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”»²⁰¹. 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 стремлень”. Тут говориться також про необхідність у драмі “безперервної боротьби”, що породжена “суперечностями інтересів” персонажів <...> Подібні уявлення лягли в основу нещодавно видрукованої 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»²⁰². Ясна річ, «критика» Халізова спрямована не на викриття «помилковості» «аристотелівсько-гегелівської» методології, а лише на визначення її історичних меж: *це не відкриття загальногно закону, а винахід*, який залишається актуальним для сучасної Гегелеві драматургії, а також для драми, котра й досі спирається на форми діалектичного театру кінця XVIII — початку XIX століть.

¹⁹⁸ Анікст А. История учений о драме: Теория драмы от Гегеля до Маркса. — М., 1983. — С. 29.

¹⁹⁹ Костелянець Б. О. Действие в драме: Лекции по теории драмы. — М., 2007. — С. 215.

²⁰⁰ Костелянець Б. О. Действие в драме... — С. 28.

²⁰¹ Халізов В. Драма как явление искусства. — М., 1978. — С. 92.

²⁰² Там само. — С. 99–100.

На думку Крістофера Бальме, форма театру, що дістала назву драматичного, охоплюючи сьогодні поряд із традиційними жанрами драматургії театр кабаре, водевіль, ревю, дитячий і молодіжний театр, експериментальні театральні форми, театр імпровізації та ін., народилася лише наприкінці XIX століття²⁰³.

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 театру²⁰⁴.

«Матеріалістичний театр» — під таким гаслом Патріс Паві, посилаючись на Вс. Мейєрхольда і Б. Брехта, пише про постанову, «скomboновану за методом діалектичного матеріалізму»²⁰⁵.

Але чи й справді той театр базувався на принципах діалектичного й історичного матеріалізму?

У методологічних засадах і гаслах — безперечно, у творчому результаті — залежно 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»²⁰⁶).

Здається, єдиним послідовником «діалектики на театрі» став Бертольт Брехт, який присвятив їй низку праць, однак для втілення діалектики 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:

²⁰³ Бальме К. Вступ до театрознавства. — Львів, 2008. — С. 24–26.

²⁰⁴ Блок В. Діалектика театра. — М., 1983.

²⁰⁵ Паві П. Словник театру. — С. 50.

²⁰⁶ 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.

«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*»²⁰⁷.

У певному сенсі саме від нової *абсолютної субстанції* можна було б вести відлік нового заповіту у теорії драми — якби кожен, хто говорив про нового Мойсея, мав на увазі одного й того самого героя.

Новий заповіт драми дав інший автор, який у лагідному першому абзаці вступу 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 употребления технических приемов яснее для нас в настоящее время, чем они были для Лессинга, Шиллера и Гете»²⁰⁸.

Наївна зверхність останнього твердження могла б навіть викликати поблажливе замилювання, коли б не виявляла так яскраво 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.

А з цього визріває й інше запитання: до яких стосунків з драмою ми прагнемо — монологічних, чи діалогічних, хочемо маніпулювати нею, чи вступати в діалог?

²⁰⁷ Брехт Б. Вступительное слово к «Макбету» // Брехт Б. Театр. — М., 1965. — Т. 5, ч. 1. — С. 261.

²⁰⁸ 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 зі значними перервами друкувалися уривки з праці Г. Фрейтага.

«ПІРАМІДА» ФРАЙТАГА

Найпершу спробу застосувати нові архітектурні ідеї до технології драми здійснив Густав Фрайтаг (1816–1895), який написав працю «Техніка драми», котра неодноразово перевидавалася впродовж XIX 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 скроєну 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»²⁰⁹.

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 найпопулярніших драм на німецькій сцені, зображуючи політичні

²⁰⁹ Якщо не брати до уваги Лоуренса Стерна, який першим став креслити схеми розвитку дії у своєму романі, здається, саме Фрайтаг поклав початок моді на графіку 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?

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 життя²¹⁰.

Набагато стриманіше і з іншими акцентами, писала про Фрайтага радянська «Коротка літературна енциклопедія»: син лікаря (в інших виданнях — бургомістра, хоча насправді — лікаря, котрий став бургомістром), у 1835–1838 роках він вивчав германістику в університетах Бреславля (сьогоднішній Вроцлав) і Берліна, симпатизував «Молодій Німеччині», націонал-лібералізові, 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 Толстим²¹¹), 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 роду²¹². 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 кажучи, «гарну теорію поганої драми»). Із цією думкою важко не погодитися: незважаючи навіть на те, що словосполучення

²¹⁰ Freytag's Technique of the Drama... — P. VII–IX.

²¹¹ Франко І. Із поезій Павла Думки // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 28. — С. 90.

²¹² Девицкий И. И. Фрайтаг // Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. — М., 1975. — Т. 8. — С. 144.

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 убратися в маммоністичну» (Франц Мерінг)²¹³. 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 перевидавалися, 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 Фрайтага²¹⁴, а у другому — навіть присвячує йому окреме дослідження²¹⁵.

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 примерами. Каждый любитель драматической поэзии извлечет многое из книги Фрейтага. Труд его представляет плоды осно-

²¹³ Театральная энциклопедия: В 5 т. — М., 1967. — Т. 5. — С. 544.

²¹⁴ *Brahm O. Kritische Schriften.* — Berlin, 1915. — Bd 1.

²¹⁵ *Brahm O. Gustav Freytag // Brahm O. Kritische Schriften.* — Berlin, 1915. — Bd 2. — S. 52–59.

вального 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»²¹⁶. 1870-го року на сторінках праці «Старовинний театр у Європі» публікацію Фрайтагом драми «Авраам» Гросвіти у дисертації 1839 року згадав Олексій Веселовський²¹⁷. 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*)...»²¹⁸ і «основная идея»²¹⁹.

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»²²⁰.

Найцікавіший з видрукуваних у Росії документів віддзеркалює системність поглядів Фрайтага на мистецтво і, більше, ніж інші, вартий бути наведеним розлогою цитатою. 1870-го року

²¹⁶ Литературная летопись // Отечественные записки. — 1863. — Т. CL. — С. 59.

²¹⁷ Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе: Исторические очерки. — М., 1870. — С. 16.

²¹⁸ Толстой А. К. Проект постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иванович» // Вестник Европы. — 1868. — № 12. — С. 508.

²¹⁹ Там само. — С. 507.

²²⁰ И. И. Объединенная Германия на поприще художественного творчества // Артист. — М., 1895. — № 45. — С. 71.

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 свободою 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, отдаст 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»²²¹.

Злі язика, 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 затишье, но есть слухи о готовящихся трудах замечательных писателей и поэтов...»²²². Це дає право припустити, що між голосінням про авторські права, пірамідами і «затишком» існує ще невідома науці кореляція.

²²¹ К. Корреспонденция из Берлина: Парламентские прения о смертной казни // Вестник Европы. — 1870. — Кн. 4. — С. 873–875.

²²² Там само. — С. 877.

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. Волькенштейн²²³, Я. Мамонтов²²⁴) дослідниками; на думку Дж. Г. Лоусона, вплив Фрайтага на розвиток техніки драми був надзвичайно потужним, — з точки зору заподіяної ним шкоди²²⁵; цієї ж точки зору дотримувався і В. Г. Сахновський-Панкєєв, який вважав технологію Фрайтага «схоластичною»²²⁶. 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 першому — зав'язка, в другому — підвищення дії, в третьому — найбільший розвій дії, в четвертому — ослаблення дії і в п'ятому — розв'язка (або катастрофа)»²²⁷, хоча самі терміни «зав'язка», «розв'язка», «катастрофа» в українському театрі фіксуються раніше — у 1860-х²²⁸; 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, 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»²²⁹; у протоколі станції від 8 березня 1925 року перелічена навчальна література: «Техніка драми» Г. Фрайтага, та «Біля витоків драматургії» [Ісидора] Клей-

²²³ Волькенштейн В. Драматургия. — М., 1937; Волькенштейн В. Драматургия. — М., 1973.

²²⁴ Мамонтов Я. Драматичне письменство (Основи та технічні прийоми) // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.

²²⁵ Лоусон Дж. Г. Теория и практика написания пьесы и киносценария. — М., 1960. — С. 352.

²²⁶ Сахновский-Панкеев В. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. — Л., 1969. — С. 72–73.

²²⁷ Вороний М. Театр і драма (1913) // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989. — С. 126.

²²⁸ Див.: Клековкін О. Theatrica / Українські старожитності. XVI — початок XX ст.: Матеріали до словника. — К., 2011.

²²⁹ Лесь Курбас. Система і метод... — 1998. — № 1. — С. 29.

нера²³⁰; у протоколі від 18 травня 1925 року ухвалено: «т. Усенкові доручається переписати і перекласти книжку Фрайтага “Техніка драми”»²³¹).

Оголосивши Софокла і Шекспіра своїми кумирами (насправді він був орієнтований на техніку «гарно скроєної п'єси» Скриба) 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*»²³².

Далі він пише: «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 рухи душі й підводити їх до кульмінації встановили технічні закони, яких ми й досі дотримуємося»²³³.

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, вхо-

²³⁰ Там само. — С. 22; тут внесено правку — у назві книжки І. Клейнера, що була видрукувана у Ленінграді 1924 р.

²³¹ Протокол № 35 Засідання Режштабу від 28.08.1925 // *Лесь Курбас Л. Філософія театру*. — К., 2001. — С. 476.

²³² Freytag's Technique of the Drama... — Р. 7.

²³³ Там само. У сучасному виданні цей текст подано так: «Er schuf das Drama der Germanen» (*Freytag G. Die Technik des dramas*. — Berlin, 2003. — S. 13.).

дять підрозділи: «Гра і Протигра» (англ. — *Play and Counter-Play*, нім. — *Spiel und Gegenspiel*; згодом це поняття перетворюється 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"»²³⁴; у німецькому виданні цей розділ має назву «*Drama der Germanen*» — з підрозділами «*Bühne des Shakespeare*» тощо²³⁵), «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 жодного зв'язку; шанс, каприз долі, несподіване поєднання невдалих сил, викликає рух подій і катастрофу, що несприятливо для драми. Розмірковуючи 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*», Фрайтаг пише: «Драматичны те сильные душевные движения, которые могут окрепнуть до степени воли и поступка, и те душевные движения, которые вызываются каким-либо душевным поступком — следовательно, внутренние процессы, чрез которые проходит

²³⁴ Freytag's Technique of the Drama... — S. 181–192.

²³⁵ Freytag G. Technik des dramas... — S. 157.

человек, начиная от вспышки ощущения и кончая страстным хотением, равно как и впечатления, производимые на душу собственными и чужими поступками — следовательно, изливание силы воли из глубины души во внешний мир и проникновение определяющих влияний из внешнего мира вглубь души — следовательно, *возникновение* какого-либо поступка и его *воздействие* на душу. *Не драматично* — действие само по себе и страстное движение само по себе. Не изображение страсти, как таковой, а изображение страсти, ведущей к поступку, есть задача драматического искусства; не изображение события, как такового, а изображение его воздействия на человеческую душу — есть задача драматического искусства»²³⁶.

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

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*)²³⁷.

²³⁶ Фрейтаг Г. Техника драмы / Артист. — 1891. — № 15. — С. 63.

²³⁷ Freytag's Technique of the Drama...; Freytag G. Die Technik des dramas...; Фрайтаг Г. Драма германцев // Густав Фрейтаг. Техника драмы // Артист. — М., 1894. — № 37. — С. 99.

В аналізі деяких творів Фрайтаг застосовує також терміни «*трагічний момент*» («Гамлет закалює Полонія») і «*поворот*» («Вступительная промежуточная сцена. Фортинбрас и Гамлет в пути»)²³⁸.

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»²³⁹.

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 й Ріхарда Вагнера»²⁴⁰. Однак «прикметно, — пише О. Фінкельштейн, — що Фрайтаг 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”»²⁴¹. Отже, «загальні» закони Фрайтага 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 Фрайтага 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. Фрайтага “Техніка драми”. Г. Фрайтаг та його численні послідовники вивели формулу ідеальної, зразкової драми, перетворивши досвід світового театру в арсенал технічних прийомів»²⁴². І далі: «Драма інтриги залишається

²³⁸ Фрейтаг Г. Драма германцев... — С. 99–102.

²³⁹ 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).

²⁴⁰ [Фінкельштейн Е. Л.] Театр // История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века. — М., 1966. — С. 133.

²⁴¹ Там само. — С. 139.

²⁴² Владимиров С. Действие в драме. — 2-е изд., доп. — СПб., 2007. — С. 20.

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 Фрайтага 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*...»²⁴³.

Наївно думати, що Фрайтаг був самотній у бажанні накреслити архітектурні універсали 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 Польші, відштовхуючись від жарту Карло Гоцці, який стверджував, що існує 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 шість»²⁴⁴.

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 неосязний, що кожен його твір вимагає своєї особливої *форми постановки*»²⁴⁵, *отже, й структури*. Однак тінь тіні лягла і на нього, і на його послідовників. Наслідком чого стало створення Станіславським і подальша розробка його учнями і послідовниками — М. Кнебель, Г. Товстоноговим, П. Єршовим, А. Васильєвим — надзвичайно ефективного, саме у річищі гегелівсько-

²⁴³ Там само. — С. 192.

²⁴⁴ Polti G. The Thirty-Six Dramatic Situation. — Ridgewood, 1916.

²⁴⁵ Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. — М., 1986. — Т. 2. — С. 68.

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 словесних позначок, в кожному з яких режисер вкладає лише йому зрозумілий зміст»²⁴⁶. 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. Інколи майстри у своїй практиці навіть ототожнюють подію й інші елементи аналізу: «провідна обставина, подія, шматок суть одне й те саме»²⁴⁷.

Найістотніші корективи у розуміння системи, отже, й архітектури драми, 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 ...»²⁴⁸.

²⁴⁶ Товстоногов Г. Зеркало сцени: Статті. Записи репетицій: В 2 ч. — Л., 1984. — Ч. 1. — С. 217.

²⁴⁷ Товстоногов Г. Лекція 23 ноября 1975 г. // Георгий Товстоногов репетирует и учит / Лит. запись С. М. Лосева. — СПб., 2007. — С. 258.

²⁴⁸ Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. — М., 2007. — С. 174–175.

НА РУЇНАХ ПІРАМІДИ

Скориставшись терміном Аристотеля, підтриманим Скалігером і Фрайтагом, можна сказати, що наприкінці XIX 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 усієї 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 лібретто було незалежним від музики...»²⁴⁹.

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 дії²⁵⁰. Розвиваючи ідеї Метерлінка, Вс. Мейєрхольд писав: «Щоб створити план такого Умовного театру, щоб оволо-

²⁴⁹ *Леся Українка*. Європейська соціальна драма в кінці XIX ст. (критичний огляд) [1901–] // *Леся Українка*. Зібр. тв.: У 12 т. — К., 1977. — Т. 8. — С. 282.

²⁵⁰ *Метерлінк М.* Трагедия каждого дня // *Метерлінк М.* Сокровище смиренных. Погребенный храм. Жизнь пчел. — Самара, 2000.

діти новою технікою такого театру, слід було виходити з натяків, що давалися самим Метерлінком. Трагедія, на його думку, виявляється не у розвитковій драматичній дії, не в розпачливих криках, а, навпаки, у найспокійнішій, нерухомій формі і у слові, тихо сказаному. Потрібен *Нерухомий 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 нерухомі*. В них немає навіть психологічної дії, не лише матеріального, того, що називається “сюжетом”. Ось взірці драматургії *Нерухомого театру*»²⁵¹.

У Росії ці зміни пов'язані передусім з драматургією А. П. Чехова, про твори якого О. Р. Кутель 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 заверченный 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»²⁵².

Подібні ж думки роїлися і у голові Станіславського: «И поэты должны были служить актеру в угоду зрителям <...> И они должны были применяться к своей аудитории и писать удобопонятные пьесы по выработавшемуся образцу, который только и считался сценичным. По этому заготовленному трафарету в первом акте должна была быть завязка или экспозиция, во втором — развитие, в третьем — кульминационный пункт, в четвертом — событие, подготовляющее развязку, и в пятом — развязка и мораль. Поэты, за единичными исключениями, стали писать не от жизни и не про жизнь, а от сцены и для актеров»²⁵³.

Подальші зміни у структурі драми були пов'язані зі *сценічними синтезами футуристів* (італ. — *scenosintesi*, англ. — *stage*

²⁵¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1. — С. 125.

²⁵² Кутель А. Р. Профили театра. — М., 1929. — С. 268–269.

²⁵³ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1993. — Т. 5. Кн. 2. — С. 420.

synthesis)²⁵⁴, наддрамою (нім. — *Überdrama*) дадаїстів, практичною німецьких драматургів-експресіоністів, епічною драмою²⁵⁵, драмою абсурду²⁵⁶, 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'єса»²⁵⁷); однак і тут, якщо ми припустимо, що шукаємо універсальї, нам допоможе Аристотель, котрий хоча й не полюбляв, однак припускав можливість епізодичного викладу:

«Епізодичною я вважаю таку фабулу, в якій епізоди вставляються один за одним і при цьому не звертається увага на їх ймовірність та необхідність»²⁵⁸.

Ця думка перегукується з принципом логіки, викладеним Аристотелем у «Категоріях»: «З того, що говориться, одне гово-

²⁵⁴ 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).

²⁵⁵ 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» (*Брехт Б. Примечание к опере «Расцвет и падение города Махагони» // Брехт Б. Театр. — М., 1965. — Т. 5, ч. 1. — С. 301*). Щоправда, принципи епічної форми у своїй практиці Брехт не реалізував послідовно, що зайвий раз підтверджує його діалектику Брехт уважав також, що, скажімо, «Король Джон» Шекспіра і «Гетц фон Берліхенген» Гете не спираються на принцип «експозиція — зав'язка — розв'язка» (*Брехт Б. Проблемы театральной формы, связанной с новым содержанием // Брехт Б. Театр. — М., 1965. — Т. 5, ч. 1. — С. 445*).

²⁵⁶ Драматургії абсурду, на думку Мартіна Ессліна, властиві такі риси: відмова від концепції характеру і мотивацій; зосередженість переважно на душевному стані й основних людських ситуаціях, ніж на розв'язковій 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. (*Есслин М. Театр абсурда. — СПб., 2010. — С. 239*).

²⁵⁷ *Вороний М. Український театр у Києві (Враження та уваги). — «Дзвін». — 1914. — №№ 3, 4, 6 // Вороний М.К. Твори. — К., 1989. — С. 272.*

²⁵⁸ *Аристотель. Поетика / Пер. Бориса Тена. — С. 55.*

риться 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”²⁵⁹. 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 *паратксис* (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 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 собі»²⁶⁰.

Паратаксис, на думку Г. Леманна, є однією з істотних ознак постдраматичного театру, адже, спираючись на неієрархічну архітектуру, він заперечує базові основи «аристотелівського» театру²⁶¹. Проте, сама ідея «паратаксичної» побудови не нова.

Найбільше поширення принцип нанизування епізодів дістав у *театрі процесій* (*processional theatre*²⁶²) — 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

²⁵⁹ Аристотель. Категории // Аристотель. Соч.: В 4 т. — М., 1978. — Т. 2. — С. 53.

²⁶⁰ Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 3. — Львів, 2004. — С. 29.

²⁶¹ Lehmann H.-T. Teatr postdramatyczny. — Kraków, 2009. — S. 133–134.

²⁶² 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.

і містеріях середньовіччя з характерними для них парадно-монументальними номінаціями — оглядами і показами збройних сил, про які пише Михайло Бахтін²⁶³; такі ж номінації, на думку Вальтера Беньяміна, притаманні *барочній драмі*²⁶⁴ 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 номером²⁶⁵). Саме на цей композиційний принцип спирався у *хроніках*, а інколи й у *проблемних драмах* Шекспір²⁶⁶.

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»²⁶⁷.

²⁶³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1989.

²⁶⁴ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. — М., 2002. — С. 231–233.

²⁶⁵ Колязин В. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. — М., 2002. — С. 175.

²⁶⁶ 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. Гриб'єдова, «Борис Годунов» О. Пушкіна, «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. Кугель. 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.

²⁶⁷ Товстоногов Г. А. Горизонты открытия // Театральная жизнь. — 1985. — № 3. — С. 28.

Ясна річ, Георгій Олександрович Товстоногов просто 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 видрукований 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 Году” Семюела Беккета — це драматургічний вакуум <...> У п'єсі немає сюжету, немає кульмінації і розв'язки; немає ні початку, ні кінця»²⁶⁸.

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 переживати випадковість і безладність світу»*²⁶⁹ (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»²⁷⁰. 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 дотyku до того, що пояснити неможливо?*

Зовні структура драми й справді дуже схожа на звичний капелюх — завжди один і той самий. Але, уважніше придивившись, можна виявити, що насправді — це слон, той самий, якого — у казці Антуана де Сент-Екзюпері — проковтнув удав.

²⁶⁸ Тайнен К. «В ожидании Году» Семюела Беккета // Тайнен К. На сцене и в кино. — М., 1969. — С. 62.

²⁶⁹ Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? — К., 2005. — С. 42.

²⁷⁰ Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. — Екатеринбург, 2002. — С. 27.

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 нападпитку) — 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.

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 еклектика (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, Гегель — з точки зору діалектики, Фрайтаг — 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 і його послідовники: Донат, Робортелло і Скалігер — комедії... Це означає, що, озираючи 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'єс: 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, 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 беззастережно²⁷¹, що давно вже зрозуміли практики сцени, котрі, відмовившись від поняття *жанру*, стали говорити про «*природу почуттів*» (К. С. Станіславський, Г. Товстоногов), «*аспект*», «*план*», «*принцип*» (Лесь 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): містерія — таїнство; апофеоз — обожнення; міраклъ — чудо; мораліте — моральний приклад, повчання, *exempla*; 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

²⁷¹ 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.

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 рефлекс у фарсі, пережити радість перемоги і сум втрати, спілкуючись з Сірано де Бержераком, побайдкувати 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 большем 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 портрету надало їй нового виміру»²⁷².

Чи не нагадує ця *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 просто оголосити, але важко дотримуватися, що вказує на проблеми з характером і темпераментом, а не зі світоглядом).

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:

— «художнє / антихудожнє» (історико-етимологічний рух «терміна» демонструє, як він виступає то у ролі синоніма «мистецтва» і «прекрасного», то у ролі зашморга для конкурентів та інакомислячих);

— «прекрасне / потворне»;

— «новаторське, заперечення традицій / традиційне, консервативне»;

— «смак / несмак»;

— «ідейне / безідейне»;

— «народне / антинародне»;

— «масове / елітарне»;

— «форма / зміст»;

²⁷² Гуревич А. Категории средневековой культуры. — М., 1984. — С. 121–122.

- «реалізм / формалізм»;
- «глибоке / поверхове»;
- «моральне / аморальне»;
- «вишуканий / брутальний»...

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, суголосо 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 вони сприймаються як непорушні закони, однак надто часто спростовуються, щоб і досі вперто продовжувати вірити в це; набагато корисніше сприймати сукупність цих законів як прийоми, дбайливо складені історією в один кошик.

Здавалося б, це унеможливилює сам «дискурс про театр». 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 прізвиська тисячі інших драматургів світу. Тисяча перший буде іншим.

Це суперечить законам формальної логіки, але не 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 — вишир, 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 пристрастям, 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*, *одноголосно*, *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, который не стрелял*».

Колись Пітер Брук зробив спостереження про чемну форму зневаги до чужих парадигм драми і театру. Він писав про кумедну звичку радянських колег, які «гарно засвоїли, що у театрі з незручного становища можна вийти за допомогою одного слова: *цікаво*. Так ось, члени [радянської] делегації подивилися виставу, зустрілися зі Скофілдом і сказали щось малопереконливе — мовляв, їм було *вельми цікаво*...»²⁷³.

Це спостереження — про стіну, котра, ніби не ображаючи автора, дає можливість приховати неготовність або ж навіть нездатність до сприйняття твору і правил, на які він спирається, про стіну, котра, оточивши нашу свідомість з усіх боків, затуляє від нас світ.

Чи не на цьому *інтересі*, за яким приховується небажання розплющити очі назустріч світові, тримається наша *поблажлива повага* до класики? І чи не цим *інтересом* керуємося ми, коли нав'язуємо класичній та й узагалі *іншій драмі* звичні прийоми і застосовуємо — один і той самий, — єдиний, яким оволоділи, — інструмент?

Із поставлених запитань й 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 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»*²⁷⁴.

²⁷³ Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. — М., 2003. — С. 210.

²⁷⁴ Брехт Б. Из записных книжек // Брехт Б. О литературе. — М., 1977. — С. 24.

ЗМІСТ

<i>Тінь тіней</i>	4
<i>Як звали Мойсея?</i>	9
<i>Mythos — Fabula — Sujet</i>	17
<i>Mythos</i>	23
<i>Desis — Lysis</i>	29
<i>Parodoi — Kommos — Exodion</i>	31
<i>Protasis — Epitasis — Catastrophen</i>	36
<i>Exposition — Nodus — Catastrophe</i>	40
<i>Латинізований Аристотель</i>	44
<i>Protasis — Epitasis — Catastasis</i>	47
<i>І знову: як звали Мойсея?</i>	54
<i>Діалектика</i>	56
<i>«Піраміда» Фрайтага</i>	62
<i>На руїнах піраміди</i>	74
<i>Епіфанія драми</i>	80

Наукове видання

Національна академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Олександр Юрійович Клековкін

**THEATRICA / АРХІТЕКТУРА ДРАМИ:
ІСТОРИКО-ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ КОНСПЕКТ**

ISBN 978-966-2576-38-2

Комп'ютерний набір, верстка, коректура, макет — О. Клековкін

Підписано до друку 02.07.2012. Формат 84x108 ¹/32.

Гарнітура Minion Pro. Папір офс.

Ум. друк. арк. 3,9. Обл.-вид. арк. 4,7. Зам. 01-184 від 02.07.2012.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Україна, 01133, Київ, вул. Щорса, 18-Д, www.mari.kiev.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності ДК № 1186 від 29.12.2002

Видавництво «Арт Економі»
Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності ДК № 3911 від 05.11.2010