

Анна ЛИПКІВСЬКА

СВІТ У ДЗЕРКАЛІ ДРАМИ

П'єси є більше подіями, ніж текстами.
Вони написані, аби відбуватися,
а не бути прочитаними.

Том СТОПАРД

Інколи мені здається, що мистецтвом треба займатися
лише жартома. Театр – маленька й кумедна установа,
яка існує для невеликої частки населення.
Але стільки в нас пристрастей та багатозначності!
Насправді ж це лише театр.

Анатолій ЕФРОС

ЗМІСТ

– Вступ

– Глава 1.

Перенасичений розчин життя

Визначення драми. Драматургія для театру – чи театр для драматургії? Інваріантність звучання драми у сценічному втіленні. “Драми для читання”. Загадка Лесі Українки. Драма, епос і лірика у їхньому взаємозв’язку. Світ “від першої особи” та в постійному русі. Автор драми – годинникар, лялькар та полководець. Драматургія як мистецтво криз.

– Глава 2.

Слова, слова, слова...

Театральна природа мови у драматургії. Територія мовлення персонажів: репліки, діалоги, монологи. Підтекст. Територія авторського висловлювання: афіша, персонажі-оповідачі, ремарки. Переклад драматургічних творів як засіб їхньої актуалізації.

– Глава 3.

Про що мова?

Матеріал у драматургії: від загального плану – до крупного. Історичні постаті як персонажі драми. Тема – проблема – ідея. Чорно-

біла – та кольорова картина світу у драмі. Карколомні долі творів драматургії. Інтерпретативна природа драми. Слово на захист ідеології. Режисерська концепція та надзавдання театральної вистави.

– Глава 4.

Між ким і ким?

Конфлікт як зіткнення на ґрунті суперечності. Вихідна подія. Предмет конфлікту. “Віч-на-віч”, “один проти всіх” та “сам з собою у розбраті”. Варіанти завершення конфлікту в драмі. Deus ex machina – рятівне коло для персонажів та драматургів. Територія розвитку конфлікту. Деяко про “психологізм” та “соціальність”. Комплексний характер конфлікту у творі драматургії.

– Глава 5.

На очах та поза очі

“Дійова дія” у драмі. Дія як послідовна трансформація. Зовнішня та внутрішня дія. “Словом і ділом”. На очах – та за лаштунками. Диспозиція – оцінка – рішення – вчинок. Дія та контрдія. Суб’єкт та об’єкт дії, їхні помічники і супротивники. Наскрізна дія. Скільки подій має бути у п’єсі?

– Глава 6.

Час і місце змінити не можна?

Де, коли, як? Персонаж на порозі смерті. Форс-мажор. “Пори року”. Провідна драматична обставина. Закон трьох єдностей. Режим реального часу та замкненого простору. Час і простір у драмі та на сцені: мандри світами.

– Глава 7.

Сюжет і фабула

Дискусії навколо визначення сюжету і фабули. Фабула – розстановка подій у п’єсі. Прості та сплетені фабули. Інтенсивний та екстенсивний прийоми побудови дії. Інтрига. Сюжет – всеохоплююча форма реалізації конфлікту в драмі. “Мандрівні сюжети”. Тридцять шість драматичних ситуацій. Поняття позафабульного способу сюжетоутворення. Лінійна – та дискретно-асоціативна драматична побудова. Режисерські підходи до позафабульної драматургії.

– Глава 8.

Від прологу до епілогу: крок за кроком

Архітектоніка як структура тексту драматургічного твору: історія питання. Скільки має тривати театральна вистава? Аристотель, Гегель, Фрейтаг про будову драми. Експозиція – зав'язка – кульмінація – розв'язка – епілог. Події справжні – та примарні. Відкритий фінал: режисер “виправляє” драматурга. Неканонічні драматургічні побудови. Сцена – акт – п'єса в цілому: тотожність структури. Від диспропорцій у п'єсі – до пропорційності на кону.

– Глава 9.

Дійові особи та виконавці

“Люди, леви, орли і куріпки...” Як ви яхту назвете, так вона і попливе. Не словом, а ділом. Характер – тип – маска. Ампула і як з ним боротися. Герой та антигерой. Персонажі – епізоди – масовка. Від богів і титанів – до гвинтика історичного механізму. “Герой нашого часу”.

– Глава 10.

І сміх, і сльози...

Жанри драматургії в історичному контексті. Трагедія та комедія: різними шляхами. Чи існує українська трагедія? Трагікомедія – наріжний жанр драматургії та театру ХХ – початку ХХІ століття. “Самогубець без самогубства” та ті, хто “чекає на Годо”. Жанр п'єси та жанр вистави. Трагікомедійний дискурс на сучасній сцені.

– Глава 11.

Театр поза п'єсою – та разом із нею

Від ілюстрування драматургії – до її інтерпретації. Молода українська режисура 80-90-х рр. ХХ століття: епоха “пост-”. Театр режисерського егоцентризму. Драматургія як злетна смуга. Нівелювання Слова. Друга хвиля молодой режисури: хто наступний? Рубіж ХХІ століття: кінець “студійної доби”. Повертаючись на територію п'єси. А. Жолдак: інакший шлях. Сучасному театрові – сучасну критику.

– Епілог.

Memento, або Звичайне диво

– Література (178 позицій)

– Показчик імен та літературних творів (понад 300 позицій)

Зі вступу

Чи доводилося вам зустрічати людей, які б любили читати п'єси? Класичні, сучасні – все одно.

Залишимо за дужками вибірковість сьогоднішніх читацьких уподобань. Винесемо за ті ж дужки фахівців, що їм належить опановувати драматургію, так би мовити, за професійним обов'язком, а також учнів-студентів, котрі вимушено роблять те ж саме в рамках навчальних програм.

І хто ж тоді зостанеться? Питання риторичне.

Чому так? Адже найкращі драматургічні твори увійшли до скарбниці світової культури. Неможливо уявити останню без величних рядків Софокла, без знаменитого шекспірівського “Весь світ – театр, а люди в ньому – актори” (щоправда, не всі оперують цим висловом коректно, бо не знають контексту), без роздертого на цитати грибоєдівського “Лиха з розуму”, без Дон Жуана, котрий – з легкої руки Тірсо де Моліна – вже п'яте століття мандрує у часі і просторі... А “Наталка Полтавка”? А “Борис Годунов” (люди, котрі й досі при нагоді промовляють: “И мальчики кровавые в глазах!..” – або “Народ безмолвствует” – часом навіть не здогадуються, звідки воно пішло)? А французька приказка “*Beau, comme le Cid*” – “Прекрасне, мов “Сід”, – народжена не картиною, не скульптурою, не арією чи симфонією, а вишуканою красою олександрійського вірша, що ним написана однойменна трагедія Корнеля? Хлестаков, Гамлет, Проня Прокопівна, король Лір, матінка Кураж, Отелло, Тартюф – це уже не просто конкретні персонажі, а найяскравіші, найхарактерніші маски, вихоплені гостроокими авторами із безкінечного карнавалу життя. І так само, як в уславленому тбіліському Пантеоні на надгробках, за старовинним грузинським звичаєм, не зазначають прізвищ (Ілля, Серго чи Веріко – нащо більше?!), так буває досить згадати Стецька, Скапена, Сірано, Ромео та Джульєтту...

Та й щодо карколомності інтриги багато класичних п'єс дають фору гостросюжетним романам, повістям чи новелам. Досить згадати “Гамлета”, просто переповівши фабулу: людина, виявляється, не померла власною смертю, її підступно вбито, тож син загиблого починає вдавати із себе божевільного, аби викрити вбивцю й помститись за батька... Не кажучи вже про **“Царя Едіпа” Софокла**, що його можна сміливо вважати першим в історії літератури детективом: намагаючись знайти й покарати злочинця, герой проводить ціле розслідування, внаслідок якого винним виявляється ... він сам! (Цікавих відсилаю до **“Вбивства Роджера Екрйда” (1926 р.) А. Крісті**: принцип там трохи інший – ми дізнаємося про події зі щоденника вбивці, ясна річ, не підозрюючи його, – але хід авторської думки той самий, просто жорстока гра у “кішки-мишки” з персонажем, впроваджена Софоклом, в Агати Крісті трансформується у гру з читачем¹). Світова

¹ – Задовго до Агати Крісті маємо ще один твір, де розгортається та сама схема, – причому знову драматургічний: у **“Розбитому глекові” Г. Клейста (1811 р.)** винуватцем злочину є

драматургія лоскоче нерви не гірше за сучасні екранні блокбастери – вона буквально напхот напхана коханням та підступністю, дуелями та помстою, вбивствами та самогубствами, містиккою (навіть у найреалістичнішій історичній хроніці Шекспіра “Річард III” до наметів Річарда і Річмонда перед вирішальною битвою приходять духи небіжчика-короля, його удови, дітей – аби проклясти першого й надихнути другого); драматурги не втомлюються роздивлятися людину у найекстремальніших ситуаціях її життя, безкінечно варіюючи мотиви, почуття, вчинки і їхні наслідки.

...Але п’єс все одно ніхто не читає.

Можливо, тому, що не для того вони пишуться.

Це лише у ХХ столітті, коли режисер перебрав на себе на театрі не лише організаційно-технічні, а й світоглядні, й загальноестетичні функції, почав переосмислювати класичні взірці й розширив рамки своїх зазіхань аж до інсценування прозових та поетичних творів, драматурги, ніби образившись на брак уваги до себе, почали писати у режимі “потoku свідомості”, маючи на меті, передовсім, саме висловлювання, а не його сценічну реалізацію. А до того – починаючи з часів античності – п’єси створювалися винятково для їх постановки. Тобто у них – більш чи менш відверто або “закодовано” – містився зародок майбутньої вистави.

Драматургія потребує – і це не ознака її неповноцінності, а просто іманентна, специфічна особливість – підходу не просто споживчого, а творчого. Такого, аби зі слів, написаних на папері, поставала картинка, починали рухатися постаті, лунати голоси...

Цей процес – хіба що з точки зору автора – блискуче описаний **М. Булгаковим** у “**Театральному романі**”: *“Мені почало вмижатися вечорами, ніби з білого аркуша виступає щось кольорове. Придивляючись, примружуючись, я переконався у тому, що це картинка. І більше того, що картинка ця не пласка, а тривимірна. Ніби коробочка, і у ній крізь рядки видно: горить світло і рухаються <...> фігурки. <...> Ах, яка це була захоплююча гра!.. Усе життя можна було б грати у цю гру, дивитися у сторінку. <...> А яким би чином фіксувати ці фігурки? Так, аби вони не пішли вже більше нікуди? І вночі одного разу я вирішив цю чарівну камеру описати. Як же її описати? А дуже просто. Що бачиш, те й пиши, а чого не бачиш, писати не треба. Ось: картинка спалахує... Вона мені подобається? Надзвичайно. Отже, я й пишу: картинка перша. Я бачу вечір, горить лампа. Лиштва абажуру. Ноти на роялі розкриті. Грають “Фауста”. Раптом “Фауст” замовкає, але починає грати гітара. Хто грає? Он він виходить із дверей з гітарою у руці. Чую – наспівує. Пишу – наспівує. Це ж, виявляється, чудова гра! Не треба ходити ані на вечірки, ані до театру ходити не треба. <...> І я зрозумів, що пишу п’єсу”*.

А той, хто п’єсу читає, має пройти цим шляхом ніби “навиворіт”, підключивши уже власну фантазію.

сам суддя, котрий проводить розслідування, намагаючись, ясна річ, всіляко замулити його.

Проте – лінивою, лінивою апріорі є людина. Не ладна вона створювати світи самотужки, бодай і у думках, – чекає, аби хтось зробив це за неї, аби лишень споживати, не надто напружуючись.

І її цілком влаштовує скористатися чужим поглядом – режисера, акторів. А потім уже погоджуватися – чи ні, сприймати й “привласнювати” – або лишатися роздратованою чи просто байдужою.

Між тим, розгадувати хорошу п’єсу – складну, неоднозначну, таку, в якій далеко не все міститься у словах, – дійсне задоволення для справжніх гурманів.

...Колись ми з приятелем-режисером сиділи на бордюрику біля фонтану на Майдані Незалежності й обговорювали варіанти фіналу його майбутньої вистави. Спливав час, подеколи повз нас проходили знайомі – й не помічали, бо у прискореному темпі існування, що його диктує сучасний мегаполіс, нерухомі об’єкти просто випадають із кола зору... І в якийсь момент ми синхронно спіймали себе на тому, що персонажі та колізії п’єси для нас є не менш (а може, й більш) реальними, ніж цей вечір, натовп, плескіт води...

Божевілля? – Так. Але хіба не божевіллям є взагалі Театр, котрий у цілком умовному й, водночас, безумовному часопросторі творить іншу реальність – на заміну, всупереч чи на розкриття існуючої? І у цієї реальності своє “народонаселення” – від актора до машиніста сцени, своя мода, свій ритм, свої закони...

Спробуємо ж наблизитися до розуміння тих законів, за якими будуватиметься твір драматургії.

*“Нічого не виходить, якщо не розберешся у **структурі** речі, – зауважував А. Ефрос. – Якщо не намацаєш усі її кути, усі її **ребра**. <...> Аби не загубитися у всьому лабіринті твору, треба як слід **намацати каркас**”.*

Цей каркас, структура драми – за великим рахунком – не змінюється уже понад два тисячоліття. Дві с половиною тисячі років на сторінки п’єс (а звідтам – на кін) виходять люди, котрі на наших очах зазнають всіляких труднощів і долають їх, даючи нам уроки життя. І з цієї точки зору світова драматургія являє собою одну велику, нескінченну п’єсу про Людину у світі.

З глави 7

Цікаво спостерігати, як “мандрівний сюжет” (по суті ж ідеться про “мандрівну фабулу”) трансформується на великому відрізкові часу, як він зазнає на собі вплив зміни художніх напрямків, ціннісних орієнтирів, світоглядних настанов.

“У подальших розробках сюжетів (коректніше, за нашою концепцією, – фабул – А.Л.) Прометея, Дон Жуана або Фауста творча самостійність художника виявляється у преференціях, що вони віддаються окремим мотивам легенди, – слушно стверджує Л. Пінський, – у нових епізодах та самостійних тлумаченнях усього сюжету, але “фактична” основа лишається незмінною, зберігаючи за всіх варіацій певний зв’язок з первісною версією та її специфічними мотивами (викрадення вогню, виклик статуї чоловіка, угода з бісом). (...) Після всіх незліченних Прометеїв, Дон Жуанів та Фаустів та настільки різноманітних інтерпретацій ці сюжети вже не зв’язуються у нашій уяві з якоюсь одною художньою пам’яткою (хоча Мольєр, Моцарт та Гете затьмарили своїх послідовників)... Асоціація у читача тут є вповні чіткою, так само, як і у побутовій мові за вживання слова “дон-кіхот”.

Менш вживаним у цьому сенсі є ім’я **Федри** – хоча в освіченої людини з цього приводу так само виникне чітка асоціація.

Протягом свого історичного побутування на світових сценах історія Федри та Гіпполіта також зазнала цікавих трансформацій.

Коротко нагадаємо зміст самого міфу: Федра, друга дружина правителя Афін Тесея, покохала свого пасерба Гіпполіта – сина Тесея від шлюбу з Антіопою (за іншою версією – Гіпполітою), царицею амазонок. Відкрившись Гіпполітові за відсутності Тесея та отримавши відсіч, Федра зводить наклеп на Гіпполіта прибулому Тесеєві, той виганяє сина з дому і просить свого батька Посейдона покарати його. У результаті Гіпполіт гине, коли коні його колісниць жахаються насланого Посейдоном чудовиська, Федра накладає на себе руки, Тесеї же страждає, дізнавшись правду, втративши і сина, і дружину.

У драматургічних версіях – за певних окремих розбіжностей (різняться спосіб, у який Федра чинить самогубство; десь вона сама відкриває Гіпполітові своє кохання, десь це робить за неї Мамка, десь Федра сама зізнається Тесеєві у своєму наклепові, десь ні) – ця фабульна канва зберігається. Але кут зору, запропонований драматургами, обрані ними пріоритети істотно різняться.

Так, у першому драматургічному зверненні до цього міфу – трагедії **Евріпіда “Гіпполіт”** (середина V ст. до н.е.) – героїня, згідно з ідеєю Року як рушія людських доль, своєю фатальною пристрастю має “завдячувати” неблаганній богині. Перший, хто з’являється на сцені, – Афродіта; вона буквально крок за кроком “розписує” подальший хід подій, виявляючи себе їх провокатором: *“...Роздмухала я в ній (Федрі – А.Л.) любові жар. <...> Та*

чим я, зрозуміло, не обмежуся: Тесея втаємничу – все наверх спливе. Юнак, що нам ворожий, стане жертвою Прокльонів батька. <...> Загине й Федра славна: не настільки ж я Її життя ціную, щоб одмовилась Від наміру твердого – ворогів скарать, Постоявши за себе, злегковажену”. Життя Федри та Гіпполіта, доля Тесеєвого роду тут – лише розмінна монета у протистоянні Афродіти та Артеміді у боротьбі за людські душі. Далі Тесеї мстить Гіпполітові за уявну образу, знов-таки, не власними руками: “О, батьку Посейдоне, що сповнить мені Дав згоду три бажання! Ось одне із них: Убий ти мого сина”, – і далі: “Богове! Посейдоне! Ти, без сумніву, – Мій батько, бо прокльони мої виконав!”. У фіналі ж з’являється Артеміда (риторичне питання, як то кажуть, “на хлопський розум” – чому ж вона вчасно не запобігла “підлим хитрощам” Афродіти, яку сама називає “богинєю, що ненавидить всіх нас, цнотливих”?!): вона відкриває Тезеєві гірку правду, обіцяє Гіпполітові усіляку посмертну шану, Афродіті ж – помсту (“Того, Хто їй найбільше з-між людей усіх Близький та милий, я, рукою власною, Метку стрілу пустивши, ув Аїд пошлю”). Отже, люди знов ставатимуть маріонетками, як зараз би сказали, у “розбірках” богів – бо “смертні ж помиляються, Коли боги захочуть – чи опрешся їм?”

Коли до того ж міфу через 400 років звертається **Луцій Анней Сенека**, ми бачимо ті самі відмінності, котрі вже зауважували відносно “Медєї”: і щодо мовного ладу, і щодо авторських світоглядних позицій в цілому. Так, у Сенеки боги вже не фігурують: Федра перед самогубством сама зізнається Тесеєві, що звела наклеп на Гіпполіта, загалом же людям нема на кого нарікати – вони самі винні у своїх пристрастях і жорстокості.

Минають століття, і коли цей міф переосмислює **Ж. Расін (1677 р.)**, акценти стають зовсім іншими, норози – м’якшими. Історію Федри Расін інтерпретує в дусі традиційного для класицистичної поетики конфлікту почуття та обов’язку: Федра спочатку поступається своїй пристрасті, але потім карає себе – і таким чином цю злочинну пристрасть перемагає. “Я <...> потурбувався про те, – каже Расін у Передмові до п’єси, – аби Федра менше викликала неприязнь, ніж у трагедіях древніх авторів”. При цьому Федра відкривається у коханні до Гіпполіта лише тому, що приходить звістка про смерть Тезея, бо, на думку драматурга, “вона, звісно, не вчинила би так, якби думала, що чоловік її живий”. Відмова ж Гіпполіта від кохання Федри тут має не стільки “ідеологічне”, скільки цілковито житейське підґрунтя: він уже не посвячений Артеміді, не ненавидить земних жінок, так би мовити, “за визначенням” і не прагне “чистого”, максимально наближеного до природи життя, а просто закоханий в іншу земну жінку – царівну Арікію. “У жодній з моїх трагедій, – підсумовує Расін, – добродійність не була виведена настільки чітко, як у цій. Тут найменші помилки караються з усією суворістю; самий лише злочинний задум жахає настільки ж, наскільки власне злочин; слабкість люблячої душі прирівнюється до слабкодухості; пристрасті зображуються з єдиною метою показати, яке вони породжують сум’яття, а порок малюється фарбами, котрі дозволяють одразу ж роздивитися та зненавидіти його потворність”.

Ще через 250 років, у 1927-му, **М. Цвєтаєва** виводить ту саму Федру “*поза злочином*”, як “*глибоко зрозумілу молоду жінку, що безтямно кохає*”. Вона ґрунтовно досліджує та вибудовує передісторію подій, для неї важливо зрозуміти і характер прокляття Афродіти, котре тут спрямоване винятково на Тезея, а не на Гіпполіта; і ставлення Гіпполіта до його матері Антиопи – амазонки, котра ненавиділа чоловіків. Велику увагу Цвєтаєва приділяє досі епізодичному персонажеві – Мамці, у чий душі тут співіснують надзвичайно сильна любов до Федри – й така сама ненависть до Гіпполіта (кінець кінцем, вона бере провину Федри на себе). І – ніби замикаючи історичне коло – Цвєтаєва у монолозі Тесея, котрим завершується п’єса, каже про фатальну приреченість і непідвладність людини собі самій, про провину та, водночас, безневинність у широкому сенсі:

*Ипполитовы кони и Федрин сук –
Не старухины козни, а старый стук
Рока. Горы сдвигать – людям ли?
Те орудуют. Ты? Орудие.
Ипполитова пена и Федрин пот –
Не старухины шашни, а старый счет,
Пря заведомая, старинная.
Нет виновного. Все невинные.*

В принципі, сучасний режисер на базі цих першоджерел вповні може скомпонувати нову, власну версію античного міфу, використавши відмінності у ритмі, метрі, способі висловлювання як додаткові виражальні засоби (скажімо – програти сцену освідчення Федри Гіпполітові кілька разів, у різних естетичних режимах). При цьому він може також скористатися не лише драматургічними, а й прозовими та віршованими текстами. Наприклад – залучити передсмертний лист Федри Тесеєві, нафантазований польським літературознавцем **С. Стабрилою** у його “**Міфології для дорослих**” (1995 р.). Важко втриматись від того, щоб не навести цей текст: “*Федра шле свої найкращі побажання Тесеєві. Усьому кінець, муже мій, на все вже запізно. Коли ти знайдеш цього листа, мене вже не буде серед живих. Але я хочу, щоб ти знав усю правду. Твій син ні в чому не винен. Це я, навіжена і підла, звинуватила його перед тобою у вигаданому мною злочині. Це через мене, через моє нище бажання загинув він, чистий і порядний... Він утік із цього нещасливого дому, та його наздогнали твої прокляття. Мені не судилося поєднатися з ним тілом і душею, але я розділю його долю. Я піду за ним через болота Гартару, через чорні води Стиксу й через вогняний Флегетон. Я покидаю тебе, жорстокий Тесею, без крихти жалю. Нарешті я звільнюся від злочину і від життя. Прощавай!*”.

Про автора:

Анна (Ганна) ЛИПКІВСЬКА – кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, викладач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. Розробник програми-конспекту лекцій з курсу “Теорія драматургії”, навчальних спецкурсів “Сучасний театральний авангард”, “Порівняльний аналіз п’єси і вистави”, “Драматичний театр України новітньої доби (1986 – 2008 рр.)”

Автор понад **400** публікацій з актуальних проблем театру, суспільства та ЗМІ у журналах (“Просценіум”, Український театр”, “КіноТеатр”, “Контрамарка”, “Art Line”, “Телекритика”, “Профіль” (усі – Україна), “Театральная жизнь” (Росія), “Teatr” (Польща) та ін.), газетах (“День”, “Столичные новости” “Зеркало недели”, “24”, “Україна молода” та ін.), наукових збірках та на Інтернет-сайтах.

Працювала кореспондентом, редактором, літературним редактором у періодичних виданнях (журнали “Контрамарка”, “Парад”, газети “**Fortune**”, “Вісті з України”, “Програма”), була редактором книг та буклетів, співавтором сценаріїв телепередач.

Як режисер поставила вистави: “Що ви загубили у чужих снах? (Санта Крус)” за М. Фрішем (Київський державний академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра), “Музика друга” М. Дюрас та “Дуенья” Р.-Б. Шерідана (обидві – Чернігівський Молодіжний театр).

Понад **80** разів виступала на наукових конференціях (у тому числі на трьох міжнародних конгресах українців), круглих столах, науково-методичних семінарах, відкритих обговореннях вистав.

Неодноразово працювала у журі театральних фестивалів; від заснування у **1992** р. (з перервою) є членом експертної групи театральної премії “Київська пектораль”.