

# Театр:

---

Історія

Теорія

Практика



Львівський національний університет імені Івана Франка  
кафедра театрознавства та акторської майстерності

---

# ТЕАТР:

ІСТОРІЯ

ТЕОРІЯ

ПРАКТИКА

*Збірник статей. Переклад з польської*

Видавничий центр  
ЛНУ імені Івана Франка  
2013

УДК 792.01(082)  
ББК Щ 334/я43

**Театр: історія, теорія, практика. Збірник статей / Problemy teorii dramatu i teatru. Tom 1. Dramat. Tom 2. Teatr. Wybór i opracowanie Janusz Degler. Wrocław, 2003.** Переклад з пол. – Львів, 2013. – 204 с.

Збірник укладено з праць видатних польських театрознавців із проблем: написання історії театру, теорії інтерпретації тексту драматичних творів і їх сценічної постанови, а також підходи до розкриття і розуміння феномену театру – вистави.

Збірник може бути використаний як посібник до вивчення курсів “Теорія драми” і “Загальні проблем театрознавства”.

*Висловлюємо щирю подяку Генеральному консульству  
Республіки Польща у Львові за підтримку видання цієї книги*



Генеральне консульство  
Республіки Польща  
у Львові

---

ISBN 978-617-10-0053-7

© ЛНУ ім. Івана Франка, 2013

## ЗМІСТ

<b>Богдан Козак.</b> Передслово .....	5
<b>Ян Міхалік.</b> Як писати історію театру? (Переклад: <i>Наталя Вус</i> ) .....	7
<b>Славомир Свйонтек.</b> Про можливості застосування в науці про театр деяких нових дослідницьких методів (Перспективи та обмежування). (Переклад: <i>Йоанна Гамеля</i> ) .....	26
<b>Доброхна Ратайчакова.</b> Старе й нове. (Переклад: <i>Тетяна Білик</i> ) .....	50
<b>Збігнєв Рашевський.</b> Театральна партитура. (Переклад: <i>Олександра Калініченко</i> ) .....	70
<b>Доброхна Ратайчакова.</b> Театральність і сценічність. (Переклад: <i>Володимира Кутерного</i> ) .....	102
<b>Тадеуш Ковзан.</b> Знак в театрі. (Переклад: <i>Микола Перун</i> ) .....	121
<b>Славомир Свйонтек.</b> Знак, текст і слухач у театрі. (Переклад: <i>Марія Кирилів</i> ) .....	156
<b>Анна Краєвська.</b> Мовчання в драмі. (Переклад: <i>Наталя Сімків</i> ) .....	164
<b>Доброхна Ратайчакова.</b> GALERIE LAFAYETTE, або Про мистецтво інтерпретації. (Переклад: <i>Наталя Сімків</i> ) .....	181
Біографічні нотатки про авторів .....	200
Словник термінів. ....	202



## Передслово

*Збірник статей під назвою “Театр: історія, теорія, практика” укладено з окремих праць представників різних шкіл польського театрознавства. Збірник є вислідом п’ятнадцятилітньої співпраці кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка та кафедр театрознавства Ягеллонського (Краків), імені Адама Міцкевича (Познань) та Вроцлавського університетів.*

*Понад п’ятдесят років тому польські театрознавці активно почали пошуки нових підходів до розв’язання проблеми інтерпретації тексту драми і його сценічного втілення, прагнучи знайти своє місце між європейськими театральними школами Німеччини, Чехії, Франції.*

*Театр в Європі після II Світової війни на руїнах Великої театральної реформи творив своє нове обличчя. В кінці 40-х – 50-х років його моделювали режисери Жан Вілар, Бертольд Брехт, Пітер Брук, Єжи Гротовський та ін. Новаторські пошуки театру вимагали теоретичного підґрунтя, нових концепцій. Тож не відкидаючи повністю метод науково-історичних підходів європейське театрознавство пішло шляхом міждисциплінарних досліджень до розкриття основного феномену театру – вистави. Зокрема, як слушно зауважив професор Януш Деглер, на польське театрознавство “особливий вплив мали етнологічні та антропологічні концепції, які викликали незаперечне пошвавлення театрологічних досліджень, зокрема, в галузі загальної теорії видовищ і вивчення технік акторського мистецтва”<sup>1</sup>.*

*У двадцятих роках XX ст. український театр на руїнах натуралістичного театру прагнув витворити свій новий за формою і змістом театр. Його яскравими представниками в режисурі були Лесь Курбас, Марко Тереценко, Януарій Бортник, а в театрознавстві Петро Рулін, Олександр Кисіль, Йона Шевченко та ін. Доля більшості з них була*

---

<sup>1</sup> J. Degler. Przedmowa, *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław 2003, t.1, s. 6.

трагічною. Місток до Європи над прірвою замовчувань, фальсифікацій і творчої одностильової сірості будувало покоління шістдесятників. Проте, міцний фундамент для широких мостів до світової мистецької спільноти подарувала нам у 1991 році відновлена державність України.

Було б нерозумно не відгукнутись на виклик часу, дарунок долі й не скористатися з багатолітнього досвіду європейського, зокрема польського театрознавства, не використати результати їхньої праці. Своїм науковим доробком в царині історії і теорії театру польські театрознавчі кафедри, очолювані професорами Янушем Деглером, Доброхною Ратайчаковою, Яном Міхаліком, щедро й безкорисливо ділилися з нами. Їхня допомога і поради (лекції, спільні конференції, обмін студентами) допомогли новоствореній у 1999 р. кафедрі театрознавства у ЛНУ імені Івана Франка швидко стати на ноги.

Науковий збірник, який ми пропонуємо українським театрознавцям, культурологам та студентам, є ще одним виразом шляхетності наших польських колег, зокрема професора Януша Деглера, під редакцією якого вийшло 1988 р. двотомне видання “Проблеми теорії драми і театру” (з якого й укладено наш збірник). Професор Януш Деглер домовився про безкоштовну публікацію вибраних нами праць із своїми польськими колегами і уклав нотатки про авторів статей. Тож складаємо Йому найглибшу подяку, рівно ж як професорам Доброхні Ратайчаковій, Яну Міхаліку, Анні Краєвській та родинам Славомира Свійонтка, Збігнева Рашевського, Тадеуша Ковзана.

Статті з інших видань професора Яна Міхаліка “Як писати історію?” та професора Доброхні Ратайчакової “GALERIE LAFAYETTE, або Про мистецтво інтерпретації” та “Старе й нове” в перекладі українською мовою були вже опубліковані в театрознавчому журналі “Просценіум” та “Віснику” ЛНУ імені Івана Франка (Серія Мистецтвознавство) – їх теж залучено до цього збірника.

До роботи над перекладами польських театрознавчих статей українською мовою долучилися лаборант кафедри, полоніст Тетяна Білик та студенти (тепер випускники) кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ ім. І. Франка Олександра Калініченко, Марія Кирилів, Володимира Кутерного, Микола Перун, Наталя Сімків, студенти-україністи Наталя Вус, Йоанна Гамеля.

Над примітками від редакції працювали студенти-театрознавці Марія Бикова, Олесь Коваль, Христина Новосад, Надія Стефурак, Тетяна Тимура, Олександра Шутова.

Ян МІХАЛІК

## ЯК ПИСАТИ ІСТОРІЮ?

Як писати історію театру? Як займатися театром? На ці запитання не існує відповіді єдиної – кожен має право на власну; кожен має щодо цього своє бачення, свої думки. Поширене й очевидне переконання, що опис буття і впливу саме цього мистецтва (діяльності) вимагає широких культурних контекстів, методів аналізу та опису з використанням досвіду багатьох наукових дисциплін і дослідницьких напрямів.

У Польщі останнім часом комплект таких пропозицій (з відповідною аргументацією) підготував Славомір Свійонтек. У його переліку вказані: антропологія, соціологія, семіологія і структуралізм, деконструкціонізм, когнітивізм, хаологія, генетична антропологія<sup>1</sup>. Свійонтек створив свій каталог задля науки про театр і задля тих, хто безпосередньо займається театральним мистецтвом, а не задля істориків, які творять історію театру, хоча очевидно, що його міркування опосередковано (і певним чином безпосередньо) адресовані також і їм.

Спосіб мислення Свійонтека збігається з позицією Доброхни Ратайчакової<sup>2</sup>. Вони випереджають наявну в Польщі історію театру, однак не вилучають її повністю з обшару своїх зацікавлень. Свійонтек закінчує свої міркування *Проблемою історії театру*,

---

<sup>1</sup> S. Świątek, *O możliwościach zastosowania w nauce o teatrze pewnych nowych metod badawczych*, Pamiętnik teatralny, 1999, z. 3-4, S. 50-68; przedruk: *Teatrologia polska u schyłku XX wieku*, pod redakcją J. Michalika i A. Marszałek, Kraków 2001, s. 113-127.

<sup>2</sup> D. Ratajczakowa, *Dawne i nowe*, *Teatrologia polska u schyłku XX wieku*, pod redakcją J. Michalika i A. Marszałek, Kraków 2001, s. 101-111.



Ратайчакова розпочинає з *Історіографії*. Очевидною і природною є для неї “некласична історіографія”, що має “інтердисциплінарний вимір”<sup>3</sup> і найчастіше використовує щонайменше шість дисциплін: антропологію, теорію літератури, психологію, філософію, соціологію та мовознавство. Обидва вчені погоджуються, що ситуація дослідника театрального мистецтва справді виняткова, оскільки він займається мистецтвом, до якого фактично не має дотичності і тому його дії мимоволі мають мало спільного з роботою історика мистецтва. Адже естетичні явища, які він досліджує, не існують; натомість – з цієї ж власне причини – багато що або й усе об’єднує його з дослідником історичних фактів, відомих йому лише опосередковано. Обоє учених об’єднують ще й інші деталі: у своїх студіях до теоретичних міркувань про театр вони прийшли, розпочавши з досліджень драми; вони не створили жодних історико-театральних праць, їх не можна назвати істориками театру і, врешті, пишуть вони про історію театру з перспективи споживача, а не його творця. Ратайчакова розмірковує: “Яка історія театру задовольняла б мене не лише в ролі дослідника, але й у ролі читача?” І додає: “Я, однак, не займатимусь історією театру, яка постійно зберігає свою класичну форму, з усіма її засновками й наслідками. Натомість я займусь тією історією, яка б могла бути...”<sup>4</sup>. Свійонтка також не задовольняють наявні праці, вартість яких він обмежує ретельністю. “Тільки ж ретельність тих праць, – пише він, – це ретельність фактографічна. Вона потрібна, бо факти вимагають закріплення, фіксації, але мені здається, що читач хотів би не лише зазирнути до цих досліджень як до енциклопедії, а й просто читати цю історію. Тобто читати із зацікавленням”<sup>5</sup>.

Ці вчені пишуть, отже, про таку історію польського театру, якої очікують, яка могла б бути, яку пропонує некласична історіографія. Вони мовчки погоджуються, що праці, до написання яких надихнула класична історіографія, вже існують, тобто весь доступний матеріал уже зібрано та систематизовано, вичерпно

<sup>3</sup> D. Ratajczakowa, loc. cit, s. 102.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 102.

<sup>5</sup> Цытат за: S. Świontek, *O możliwościach...*, Teatrologia polska, s. 127.

впорядковано, описано, а отже, час відмовитись від традиційних підходів, що виникають у лабораторії історика-реконструктора та реєстратора подій, і перейти від фактографії до багатоаспектної та багаторівневої інтерпретації змісту. Але в цьому міркуванні прихована серйозна помилка: така традиційна історія театру, що відповідає вимогам критики, вільна від поспішних суджень, історія, що не піддається впливові легенди середовища, не підпорядковується апріорним положенням, за певних умов – ювілейним зобов'язанням, існує в обмеженому обсязі. Назагал і досі – як пише з іншого приводу Єжи Гот<sup>6</sup> – “мізерний стан знань про предмет дослідження, що складається з численних спогадів, додаткових даних, розповідей про епізодичні події, а також відсутність серйозних опрацювань окремих частин, – змушують до стриманості”<sup>7</sup>.

Перші дослідження справжніх цінностей з'явилися в другій половині шістдесятих років. Щодо Львова, то це була книжка Барбари Лясоцької<sup>8</sup> *Львівський театр у 1800–1842 роках*. Незабаром з'явилася і монографія Єжи Гота *На острові Гуаксари. Войцех Богуславський і львівський театр 1789–1799*. Продовження довелося чекати довго. Якщо обмежитись Галичиною, яка може зацікавити українського читача, то переломним було останнє двадцятиліття, для Львова – останнє десятиліття, коли на початку 90-х рр. вдалося опублікувати три томи репертуару польського театру з 1865 до 1894 р. (подальші очікують на можливість видруку); у другій їх половині Є. Гот видав монографію про австрійський театр у XVIII і XIX ст., Агнешка Маршалек<sup>9</sup> дослідила долі львівських театральних закладів у надзвичайно важливих, складних і ще неопрацьованих 1872–1886 рр., Анна

---

<sup>6</sup> Гот Єжи (1923–2004) – відомий польський історик театру (*прим. ред.*).

<sup>7</sup> J. Got, *Rola przedsiębiorstwa w świecie teatru*, *Teatrologia polska...*, s. 92.

<sup>8</sup> Лясоцька-Пшоняк Барбара (1933–2007) – польський педагог, історик театру (*прим. ред.*).

<sup>9</sup> Маршалек Агнешка – театрознавець, досліджує історію польського (і не тільки) театру від Середньовіччя до сучасності, теорію драми (*прим. ред.*).

Випих-Гавронська<sup>10</sup> – історію львівської опери та оперети від 1872 до 1918 р.<sup>11</sup>. У Кракові між 1982 та 1997 р. з'явилося сім томів, що охоплюють значну частину історії місцевого театру у період 1781–1915 рр., решта – у процесі підготовки до друку<sup>12</sup>. У 2001 р. вийшла історія однієї з найвидатніших сцен міжвоєнного десятиліття.

Поза книгами маестро Є. Гота, не надто слухняним учнем якого я вважаю себе, майже вся решта праць з'явилася завдяки моїй інспірації, під мою опікою, або ж я просто був їхнім автором. Їх усі без сумніву слід зарахувати до “класичної” історії театру, усі без сумніву – маю право так гадати – відзначаються “ретельністю”. Смію стверджувати, що аж тільки тепер можна спокуситися написанням історії згаданих вище сцен (у значних часових відтинках) згідно з засадами “некласичної історіографії”; вона можлива лише від того моменту, коли комплексно були зібрані факти, помічені явища, які становитимуть достатньо задокументовану вихідну позицію для дослідників театру у ХХІ ст., які озброєні інтердисциплінарною підготовкою і науко-

---

<sup>10</sup> Випих-Гавронська Анна – літературознавець, досліджує історію та теорію театру, займається інтердисциплінарними студіями (*прим. ред.*).

<sup>11</sup> B. Lasocka, *Teatr lwowski w latach 1800–1842*, Warszawa 1967; J. Got, *Na wyspie Guaxary*, Kraków 1971; A. Marszałek, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1875–1881*, Kraków 1992; A. Marszałek, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie w latach 1881–1886*, Kraków 1993; B. Maresz, M. Szydłowska, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie w latach 1886–1894*, Kraków 1993; J. Got, *Das österreichisch Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert*, b. I-II, Wien 1997; A. Marszałek, *Lwowskie przedsięwzięcia teatralne lat 1872–1886*, Kraków 1999; A. Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999.

<sup>12</sup> K. Nowacki, *Dzieje teatru w Krakowie. Architektura krakowskich teatrów*, Kraków 1982; Z. Jabłoński, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781–1830*. (Okres 1796–1809 napisał Got J.), Kraków 1980; J. Got, *Dzieje teatru w Krakowie, Teatr austriacki w Krakowie w latach 1853–1865*, Kraków 1984; J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893. Przedsięwzięcia teatralne*, Kraków 1997; J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, w 3 t., T. I-II: *Teatr Miejski*, Kraków 1985. T. III: *W cieniu Teatru Miejskiego*, Kraków 1987.

вим методом, мають нову теоретичну свідомість. Але це зовсім не означає, що кільканадцять названих томів кінця ХХ ст. – нудна й примітивна, механічна реєстрація фактів, зневажливо чи легко-важно окреслювана як “театрографія”. Факти і явища тут упорядковані й подані цілком обдумано і свідомо; спосіб цей дуже часто не вдовольняє авторів, однак гарантує відносну прозорість картини функціонування усього театру, а також орієнтацію в існуванні його окремих елементів.

Подальша відповідь на запитання, як писати історію театру, – це спроба узагальнити власний досвід, сформульована з позицій практика, а не теоретика; спроба поділитися власними міркуваннями, а часто й сумнівами. Це не прагнення ствердити, якою повинна бути історія театру або чим вона повинна бути, а радше роздуми про те, якою може бути ця історія в польських реаліях, коли багато запитань і явищ з минулого ще неопрацьовані (наприклад, історія акторського мистецтва), коли безліч колективів не мають ще компетентної характеристики, ані часткової, ані цілісної (наприклад, Варшава у ХІХ ст.), що часто виключає спроби компаративістських підходів, примушує обережно формулювати оцінки та судження. Те, що я говорю далі, не рецепт (інакше це було б абсурдно), але щось на зразок голосу в дискусії.<sup>13</sup>

Як відомо, театр – це і величина (розміри) сцени, і трупа, малярна майстерня, склади і особа керівника, найближчі його співпрацівники (“дирекція”, “правління”) і технічне забезпечення, фінанси і репертуар, публіка і сценографія, організація підприємства й мистецька програма, а також театральна критика, зв’язки театру з культурним, суспільним та політичним життям. Усі ці чинники детерміновані, переплітаються, деякі з них у певний момент виходять на перші позиції, але загалом творять одне нерозривне ціле. Досі панував звичай писати одночасно про все, не відокремлюючи виробничого життя від життя творчого. Основним критерієм упорядкування матеріалу була хронологія, яка зазвичай призводить до виділення окремих, різних за походженням фактів, вибраних згідно з неусталеними правилами,

---

<sup>13</sup> D. Poskuta-Włodek, *Trzy dekady z dziejów jednej sceny. Teatr im. Juliusza Słowackiego w latach 1914–1945*, Kraków 2001.

вирваних із свого безпосереднього суттєвого контексту (рідко трапляються, наприклад, комплексні обговорення чергових сезонів). Такі опрацювання не досягають мети, оскільки не дають найважливішого: не творять виразної картини функціонування усього комплексу виробництва та мистецтва, не дають помітити процеси в ділянці театрального мистецтва і не розкривають норм, якими керувалися люди театру у своїх організаційних та творчих починаннях. І тоді – на мою думку – маємо справу з театрографією, а не з історією театру. Тоді стирається принципова різниця поміж можливостями двох цілком різних, уже згадуваних тут форм існування та функціонування театру: як підприємства і як мистецького закладу. У першому випадку історик театру має безпосередній доступ до фактів, а в другому – це доступ опосередкований, скорочений до розповідей про них, до контакту з їхньою рецепцією. Цій проблемі останнім часом багато уваги присвятили С. Свйонтек і Є. Гот. Виходячи із зовсім різних передумов, досвіду та дослідницьких методів, вони зробили ідентичний висновок. Відомий історик театру (коротко викладаючи думку Свйонтка) наприкінці стверджує: “У результаті створення реконструкції, запису чи опису “предметом дослідження стає не історичний естетичний факт, а власний текст дослідника”<sup>14</sup> і додає: “Важко було б заперечити таке міркування”<sup>15</sup>.

Підсумок своїх роздумів “про театральне підприємство та його зв’язки з акторською творчістю” він сам умістив у словах, важливих для кожного історика театру:

“1. Те, що ми можемо сказати про установу, виникає з перевірених історичних фактів. Те, про що ми дізнаємося із джерел про виставу, це враження різного типу, із різним ступенем вірогідності та конкретності. Те, що історик може з почуттям відповідальності написати про творчість, – це є обґрунтовані припущення.

2. З цього випливає, що він мусить користуватися знаряддям двох видів і розрізняти точні знання про факти від неточних знань про естетичні події.

---

<sup>14</sup> J. Got, loc. cit., s. 98.

<sup>15</sup> Ibidem.

3. Про мистецтво театру у визначених тут межах не можна говорити відірвано від знання підприємства/установи. Воно, власне, й забезпечує існування мистецтва й водночас визначає його можливості. Зрідка збуджує їх, переважно гальмує. Тому в монографії слід дивитись на об'єкт дослідження як на цілісний, живий мистецько-виробничий організм. А це в галузі мистецтва явище виняткове.

4. Велика вага суспільних проблем у житті театру вимагає кращого використання досвіду та інструментарію, нагромаджених у галузі соціології, економіки, політичних та історичних наук<sup>16</sup>.

Я дозволив собі зачитувати такий розлогий уривок, оскільки він містить низку основних тверджень, що переконливо визначають спосіб праці історика театру. Я вніс би до цих цінних порад два застереження чи доповнення. Використання інструментарію та даних наук про суспільство певною мірою можливе й необхідне тільки в монографічних дослідженнях, які сьогодні навряд чи можуть з'явитись: ґрунт для них ще не достатньо підготований. Коли йдеться про театр XIX – поч. XX ст., а про такий власне я далі говоритиму, то слід пам'ятати, що сутність його аж до перших років минулого століття визначає не театральна вистава, а акторська майстерність, роль, актор – на них концентрується увага публіки, а практично також і критики. Наслідки цього для історика театру надзвичайно важливі.

Пригляньмося спершу до етапів і проблем праці над історією театру (однієї сцени одного міста). Спосіб опрацювання є випадковою в'язкою кількох чинників: 1) дотеперішнього стану досліджень; 2) кількості та якості джерел; 3) цілей, які ставить перед собою автор.

Стан досліджень, як правило, залежить від позиції, яку театр посідав у громадській думці своїх сучасників і нащадків. Дослідник великих сцен часто має у розпорядженні низку, інколи навіть досить показну, попередніх опрацювань. Твердження попередників – це, однак, лише частковий допоміжний матеріал, що збуджує різноманітні сумніви і не викликає довіри.

---

<sup>16</sup> Ibidem, s. 96.

Кількість та якість матеріалів-джерел, на жаль, від дослідника не залежить. У вигіднішій ситуації є, як правило, театри більших осередків, де виходило більше періодичних видань, а отже, більше й театральних звітів, хронік та фейлетонів, у яких згадували театр, обговорювали його персоналії, матеріальні справи та творчий рівень; тут є шанс знайти більшу кількість архівних документів, а оскільки є велика кількість мешканців, то існує ймовірність, що можна віднайти більшу кількість рукописних та іконографічних свідчень; про театр, як правило, писали також у кореспонденції, що надходила до часописів у інших містах.

За щасливого збігу обставин історик театру може мати у своєму розпорядженні: урядові архіви, акти, державні та міські документи (1), документи діяльності самого театру: режисерські примірники п'єс та їхні варіанти, що належали поміщикам режисерів, суфлерські примірники, ситуативні нариси, бухгалтерські книги, афіші, листівки тощо (2), свідчення в пресі, а це не тільки театральні рецензії, а й повідомлення про прем'єри, замітки у міській хроніці, думки про театр у публіцистиці, фейлетонній полеміці, листах до редакції, згадки у звітах із засідань найрізноманітніших колегій, товариств (3), рукописні перекази – як листи, так і щоденники чи спогади осіб, які більшою чи меншою мірою цікавилися театром, спогади самих акторів, директорів і т.д. (4), врешті-решт іконографія: спочатку праці художників та графіків – портрети акторів, приватні чи в ролі, гравюри, що увіковічили фрагменти спектаклів, далі фотографії – спершу в ательє, а згодом на сцені (5). Кожен з цих п'ятьох видів джерел має свої вади, що виникають насамперед із суб'єктивізму, кожен вимагає критичного трактування, але цими (дуже важливими) проблемами я не займатимусь. (Ймовірність надуживання – більш чи менш свідомого – я проілюструю на прикладі матеріалу такого, здавалося б, однозначного, “об'єктивного”, як репертуар). Необхідність нагромадження всіх доступних документів і їх критичного використання є очевидною. Очевидно й те, що форма історії театру, “творчо-виробничого організму” – як жодного іншого мистецтва (про це вже йшлося) – похідна якості тих свідчень, що їх історик має у своєму розпорядженні, а не наслідок аналізу самих праць.

Спосіб використання документів залежить завжди від кола зацікавлень дослідника, від його індивідуальних здібностей та вибору мети, яку він перед собою поставив. У моєму випадку – це намір показати зміни, розвиток, фази діяльності театру в обох його сенсах – і як підприємства, і як мистецтва; бажання відтворити процеси, що відбувалися упродовж обраного відтинку часу, важливі саме з тієї перспективи, а не з перспективи однієї дирекції, одного сезону, одного – навіть найвідомішого – творця. Отже, не йдеться про погляд на театр через призму окремих індивідуальностей, постановок, про діяльність особливу, виняткову, а про діяльність типову, рутинну. Тут мова про створення портрета театру з усім, що є в ньому позитивного й негативного, а насамперед пересічного.

Попереднє визначення завдань (після нагромадження джерельної бази) допомагає обрати спосіб ієрархієзації та інтерпретації, а одночасно – уникнути багатьох помилок. Коли я говорю про помилки, то маю на увазі не помилки фактографічні, а наукові, у методах висновків.

Прийнявши визначені вище дослідницькі цілі, я помічаю помилки двох видів: у якійсь частині опрацювань переважають формулювання характеру загального, скажімо, “синтетичного”, задокументовані мінімально; у решті історико-театральних праць домінує перебіг “аналітичний”. Обидва види породжують відчуття неповності, ненасиченості – кожен своє.

Праці “синтетичного характеру” спираються часто на поширені думки й судження, з якими всюди погоджуються, які спорадично унаочнюють поодинокі факти. Трапляється, що іноді я не довіряю фактам, іншим разом мене не переконують приклади. Часом не вірю ані одним, ані другим: надто апріорне положення, загальне формулювання, випадкові ілюстрації, а також відсутні істотні зв’язки між передумовою та висновками. Працям – як я їх назвав, “синтетичним” – не довіряю, бо вони подають картину минулого надто гладко, надто підозріло впорядковано та однобоко, не спираючись на достатній фактографічний матеріал. Їхні автори часто послуговуються анекдотом чи спогадом; а ці останні бувають ефектні, але непереконливі.



Зовсім іншого виду сумніви, а кажучи відверто – спротив породжують праці “аналітичного” характеру. Їх, як правило, характеризує беззастережна підпорядкованість хронології як головному конструктивному принципіві, нагромадження на одному місці, під однією датою великої кількості деталей, даних надто розмаїтого – не хочу сказати: випадкового – характеру. Подано, наприклад, прізвище автора, назву твору, склад виконавців, якісь подробиці, що стосуються сценографії або режисури, того, як прийняли виставу публіка та критика. Комплекс інформації таким чином атомізується, і не проявляється жоден, хоча б частковий, аспект діяльності сцени. Читач фактично отримує не надто старанно зібрані, невпорядковані документи, які йому самому доводиться інтерпретувати, а це якраз неможливо зробити через брак повного комплекту матеріалів. (Я, звичайно, не маю на думці таких випадків, коли в окремих сезонах увага історика концентрується на одному із складових вистави, наприклад, на акторстві, декораціях, режисурі чи реакціях публіки). Навіть хороша хроніка мистецької установи не є ще її історією. Історію не можна ототожнювати з хронікою подій.

Причина труднощів у монографічному описі майже чверть-столітньої історії краківського театру – як сам недосконалий рівень праць попередників (ця глобальна оцінка напевно когось ображає), так і відсутність (частково цим зумовлена) вичерпного знання, наприклад, доробку окремих артистів, скажімо, театральної творчості Станіслава Виспянського, меандрів сприйняття видатних драматургів, аналізів вистав історичного значення. Такі дослідження не можна здійснити “з нагоди” написання історії театру. Вони вимагають окремого дослідницького інструментарію. За такої ситуації залишається написати історію так, щоб вона в майбутньому полегшувала ці дослідження, давала цілісний, систематичний образ театру, який вимальовується на підставі чужих опрацювань, доступних сьогодні джерел і власного аналізу, підпорядкованого одній головній меті. Необхідно було зосередитися на залишкових проблемах і якомога одноріднішому способі подання всіх аспектів функціонування сцени.

Це, природно, стосується і діяльності установи (підприємства). Відмежування її від діяльності творчої (подекуди

штучне) допомагає усвідомити, яке істотне значення для розвитку мистецтва має юридичний, організаційний, фінансовий статус інституції, спосіб управління нею, склад керівних колегій, існування контрольних органів чи їх відсутність. Це дає змогу виявити сферу діяльності керівників театру, яку, зазвичай, не помічають, не звертають на неї уваги і легковажають нею, охочіше виставляючи маніфести й мистецькі декларації, забуваючи про реальну зумовленість творчості. Адже фінансова ситуація значною мірою посередньо або безпосередньо визначає мистецький рівень театру. Дозволяє або не дозволяє, наприклад, ввести у репертуар ті драми, які потребують чималих коштів для закупівлі та спорядження нових декорацій і костюмів, спеціальної техніки заангажування найкращих акторів, створення групи кваліфікованих статистів та ін. Немає, звичайно, будь-якої безпосередньої залежності між економічною ситуацією і мистецькою моделлю театру, хоча гроші й зумовлюють, однак, ступінь реалізації програм, завдань, мистецьких ідеалів, визначають вищий чи нижчий рівень окремих сезонів, постановок, діяльності дирекцій.

Громадська думка про театр у місті, рівень оцінки його праці значною мірою залежать від особи директора, його походження та кваліфікації, людських стосунків у колективі, стосунків між директором і колективом, можливих конфліктів, побутових скандалів. А далі назовемо зв'язки окремих директорів з конкретними товариствами, політичними угрупованнями, їхніми органами преси; апіорна прихильність преси до театру або відверта чи прихована неприязнь. Необхідним і важливим, отже, є знання про ситуацію навколо самої установи.

Слід також підкреслити: окреме – спрямоване до комплекстності – обговорення історії інституції та історії мистецтва має також певні негативні наслідки. Це є ціна, яку треба заплатити за розмежування річищ життя закладу та форм розвитку театрального мистецтва. Видається втім, що ці “окремі” втрати винагороджує картина цілісності механізмів чи організмів, дуже відмінних, хоча тісно пов'язаних між собою. Для обох необхідний також принципово відмінний підхід. Основним, але не єдиним критерієм опису закладу є хронологія (хронологія, однак,

спроблематизована); в описі проблем мистецтва конче мусить переважати проблемний підхід.

Після відмежування поточних виробничих справ від мистецьких питань подальшим надзвичайно важливим кроком є прийняття, а опісля відповідне застосування двох принципів. По-перше: підпорядкування всіх описуваних фактів і явищ перспективі обраного для дослідження відтинку часу, ролі, яку вони в ньому виконують. По-друге: підпорядкування всіх описуваних фактів задумові розкриття процесів розвитку театрального мистецтва вибраного періоду і відтворення тієї моделі театру, яка в той час домінує, а також виявлення зародків формування нових моделей. Ці два пункти фактично взаємодоповнюються.

Спільний знаменник усього, що з'являється в опрацюванні, надзвичайно важливий. З одного боку, не можна вникати в деталі справ, значних лише з перспективи одного сезону чи однієї дирекції, з іншого, однак, у центрі уваги історика не можуть опинитися ускладнення, загадки творчості особистостей або ж специфіка новаторських вистав. В описах змін у мистецтві театру немає місця для показу своєрідності розвитку та праці знаменитих акторів, інсценізаторів, сценографів, режисерів у зв'язку з ними самими; їхню творчість слід, звичайно, брати до уваги, навіть більше – експонувати, але тільки маючи на увазі їхнє місце в історії театрального мистецтва описуваного періоду.

Історик театрального мистецтва повинен прямувати до його опису та інтерпретації як явища, що проходить еволюцію в часі, відкривати чинники, що впливають на напрям чи напрями його розвитку. Наприклад, він не повинен забувати, що “історія театру нерозривно пов'язана з історією драми. Драмописання та сценічна творчість постійно впливають одне на одного, надихають одне одного взаємно, інколи не розуміють одне одного – але й це свідчить про щось суттєве, чого не повинен оминати дослідник”<sup>17</sup>. Історик мусить прагнути реконструювати традицію, стиль (стили), а не намагатися відтворювати насамперед індивідуальні звершення чи окремі інциденти. Бо це призводить до фальсифікації дійсного стану речей. Так часто буває, коли автори займаються

---

<sup>17</sup> S. Marczak-Oborski, *Obszary teatru*, Wrocław, 1986, s. 10.

лише незвичним, легковажачи або не знаючи буденного. Тим часом, не знаючи норми, не можна описати чи інтерпретувати те, що переросло її. Крім того, таке знання складає фрагментарний образ, творячи фальшиву перспективу, сприяє виникненню білих плям, а попри це... легенд. Великі виростають понад невідому пересічність, котра часто стає предметом погорджування, у кращому випадку – поблажливого співчуття. Звичайно, знати слід усі “події”, але подавати лише висновки, що мають характер узагальнення.

Тут місце для важливого відступу. У центрі зацікавлень науки про театр завжди була вистава. Я думаю, що в дослідженнях слід, однак, вирізнити ситуацію, коли форма і сенс вистави є надзавданням; коли ж характерні риси становлять лише допоміжний матеріал, знання про нього стають лише засобом для реалізації поставленого завдання. Інші аспекти цікавлять театролога, який має на меті реконструкцію, опис, аналіз та інтерпретацію спектаклю, а ще інші того, для кого видовище є лише прикладом функціонування мистецької інституції, розуміння мистецтва в певну епоху. Схоже виглядає ситуація з описом досягнень знаменитого актора чи художника-декоратора у XIX ст., режисера-інсценізатора чи сценографа у XX ст.

Для портретиста витворів мистецької інституції упродовж кільканадцяти, чи й кількох десятків років важливими є тільки явища чи питання вибрані, тобто найхарактерніші, найоригінальніші. Простіше кажучи, все те, що буде, засвідчує чи закріплює норму, визначає ступінь прилеглості до неї або те, що вказує на напрям відхилення. Змальовуючи історію сцени, історик не може відповідати на всі запитання, які можна (і треба) ставити. Не можна показувати у найрізноманітніших ракурсах одночасно все: форми та функціонування окремих вистав, відкриття та нюанси у знаменитих ролях талановитого актора, якості організації сценічного простору окремих прем'єр, що їх помітили сучасники, а отже, очевидні, – і тих, які вони не зауважили, а отже, тільки потенційні та ін. Неможливо реконструювати ані роль, ані виставу, охоплюючи все в обсязі макро, можна натомість показати істотні моменти, що мають значення для одиначної події і симптоматичні для загальних тенденцій. Не слід відмовлятися

від пошуків шансу зближення між охопленням макро та мікро, де, по суті, мусить бути взаємообмін, взаємна підтримка й доповнення, але найголовнішим є те, що повторюється.

Це стосується особливо XIX ст., якому чужий був намір створення індивідуальних, “оригінальних” постановок, яке не знало цього поняття в сьогodнішньому його розумінні, яке, не відмовляючи театрові в творчих рисах, – загалом бачило в ньому мистецтво відтворення, цінувало його як різновид “образної драматичної літератури”; в театрі насамперед цікавилися літературою (репертуаром), а не режисурою, у виставі найбільше цінувало було акторську гру та актора. Театр довго майже ідентифікували з акторським мистецтвом. У критиці прикладом такого типу розуміння театру є лише спорадичні висловлювання про декорації, а також режисуру.

Одним із головних обов’язків історика театру є відтворення ієрархії оцінки минулої епохи, реконструкція властивих їй мистецьких, естетичних норм, якими керувався у своїй творчості театр, якими вимірювали тодішній театр його глядачі. Михайло Бахтін<sup>18</sup> писав: “Головне завдання історика зводиться до встановлення, як люди року ... могли розуміти ...” конкретний твір” і як вони – не ми – розуміти його не могли”<sup>19</sup>.

Це одне з найістотніших положень: не деформувати образ сценічного мистецтва минулого впровадженням наших сучасних критеріїв, мірок, уподобань, пріоритетів. Спершу слід відповідати на питання, чим театр був для своєї публіки, і тільки тоді на питання: чим театр є для нас сьогодні. Цих двох перспектив не можна змішувати.

Очевидним є акцентування досягнень, важливих з погляду подальшого розвитку театру, але не можна допустити деформації образу минулої мистецької дійсності її вписуванням у наші зацікавлення, легковажачи те, що було властивим для минулого тільки тому, що сьогодні воно вже мертве. Я цілковито схвалюю мірку-

---

<sup>18</sup> Бахтін Михайло (1895–1975) – російський літературознавець і мистецтвознавець (*прим. ред.*).

<sup>19</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rablais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, opr. S. Balbus, Kraków 1975, s. 215.

вання Доброхни Ратайчакової як історика драми: “Найпростіше було б [...] здійснити селекціонування, що відобразило б “випробування часом”, піддати відбору написані тоді твори, концентруючи увагу на тих, що й досі існують або увійшли назавжди до канону національної літератури. Але тоді на узбіччі залишились би всі твори нижчого рангу, які, однак, становили повсякденність драми й театру, доказово засвідчуючи широко розповсюджену й стосовану тоді норму й традицію. Тому слушно зауважує [...] Лотман, що “важливим також є описування масових, середніх, найстандартніших текстів, у яких особливо виразно проступає загальна норма мистецької мови”. До рангу творів “типових”, трактованих як своєрідні “твори-ключі”, що найкраще виявляють взірець і норму різновиду, підносять інколи речі другорядні, незначні як мистецьке явище. Але це наслідок вибору, який вбачає мету не стільки в описі індивідуальних досягнень окремих творців, не в аналізі окремих творів чи шедеврів, хоча вони й визначали розвиток національної сцени і мистецтва, скільки в показі реально і широко пануючих норм...”<sup>20</sup>.

Таким чином, одним із головних принципів історика театру є реконструкція свідомості людей минулої епохи. Ганс-Петер Баєрдерфер сформулював це так: “Геть якнайдалі від однобічного зацікавлення творчою індивідуальністю і окремим твором, що є мірилом, – до того, що однаково формулюють Іфланд і його останній актор, що мають спільного Райнгардт і його останній глядач”<sup>21</sup>. Звичайно, це правило не можна абсолютизувати та вилучати з опрацювання індивідуальну теорію й практику Іфланда<sup>22</sup> чи Райнгардта<sup>23</sup>.

Для історика театру меншою мірою предметом уваги повинні бути погляди на театр, сформульовані дискурсивно. У більшості

---

<sup>20</sup> D. Ratajczakowa, *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*, Poznań 1985, s. 101-102.

<sup>21</sup> Н.-Р. Байєрдорфер, *Probleme der Theatergeschichtsschreibung*, Theaterwissenschaft heute, Hrsg. Möhrman, Berlin b.d., s. 51.

<sup>22</sup> Іфланд Август Вільгельм (1759–1814) – німецький актор, драматург, режисер (*прим. ред.*).

<sup>23</sup> Райнгардт Макс (1873 –1943) – австрійський театральний режисер, актор (*прим. ред.*).

випадків, принаймні в період Молодої Польщі, зафіксована неприлеглисть театральної думки до театральної практики. У таких роздумах виявлялися мрії, перед театром ставили віддалені, інколи нові цілі, формулювалися індивідуальні погляди. Знаменно: ці голоси переважно належать не людям театру, а людям, які живуть поблизу театру, живуть театром, але не творять його. Для історика театру (не – театральної думки!) важливішою від поетики сформульованої є поетика іманентна, якщо можна так висловитись: практична теорія – модель театру, вписана у творчість. Йдеться, отже, про таку модель, яка б не була наслідком спекуляцій, а модель, “заховану” в мистецьких фактах.

Виявлення її, розкриття на підставі інтерпретації свідчень сучасників, насамперед критиків, – адже ж тільки таку перспективу і можливість ми маємо – непросте, нелегке завдання. “Шлях від вистави через рецензію до історика довгий і сповнений перешкод... Результат – враження історика, набуті з вражень рецензента. І перше, і друге висловлене неточною розмовною мовою”<sup>24</sup>. Всі розмірковування там, де йдеться про артистизм, мають завжди більшою чи меншою мірою гіпотетичний характер, і цього не можна приховувати. Шанс максимального віддалення від правдоподібності до “правди” зростає відповідно до використання дедалі більшої кількості документів, відмови від амбіцій відтворення та оцінки окремих творів задля реконструювання стилю, обов’язкової норми, що домінує в межах якоїсь епохи. Слушно зауважує Єжи Гот: “Тільки тоді, коли йдеться про тривалий процес, тобто про фази розвитку театрального мистецтва, історик може досягти такого ступеня певності та точності, який взагалі є можливим у гуманітарних науках”<sup>25</sup>.

Однак і ця, на перший погляд, обнадійлива констатація не може сповнювати нас оптимізмом. Збігнев Рашевський зауважив: “Про стилі ми, без сумніву, знаємо менше, ніж про “життя театру”. Однак цілком ймовірно, що навіть тоді, коли знання у цій сфері значно розширяться, ситуація не дуже зміниться. Стиль несе знак свого часу і тому є, на думку історика театру, чудовим об’єктом дослідження. Але стиль має в собі стільки первісних,

<sup>24</sup> J. Got, loc. cit., s. 94.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 98.

неповторних елементів, що такій класифікації, яку вже вдалося вибудувати, порівнюючи різні форми театрального життя, може піддаватися тільки з великим опором”<sup>26</sup>.

Останнім часом цікаву – вона збігається з нашими міркуваннями – пропозицію методу дослідження у сфері, можливо, найважчій – акторського мистецтва минулого (адже відомо – як об’єкт це мистецтво не існує) висунув Дарій Косіньський. Оскільки акторство дане нам лише як “запис враження”, він запропонував, щоб предметом проникнення рефлексій зробити мову розповіді, почати досліджувати її семантично як частину певної особливої мовної системи, що закодує визначений спосіб спостереження і оцінювання<sup>27</sup>. Зрозуміло, що це завдання не можна трактувати й реалізувати вузько, обмежуючись лише акторським мистецтвом. Чому? Бо “... для досліджень історії акторства (йдеться про дослідження його сприйняття) фундаментальним є реконструкція світогляду театральної епохи”<sup>28</sup>. Варто про цей виклик пам’ятати, прагнучи його реалізувати. Творення історії театру сприяє виконанню такого завдання.

Доказовий матеріал мусить бути настільки багатим, щоб висвітлення норми служило водночас її екземпліфікацією. Багатство матеріалу гарантує історикові вірогідність, робить можливою верифікацію власних тез, оберігає від формулювання поспішних і фальшивих суджень. Над усім багатством фактографії мусить підніматися “дух синтезу”. Думка про потребу створення синтетичного образу театру повинна супроводжувати дослідження зібраного матеріалу і письменницьку працю історика і опісля не полишати читача.

Фрагментарність підходу – про це вже згадували – це одна зі спокус і один із найважчих гріхів тих, хто пише про минуле театру. Необхідно постійно пам’ятати про цілісність. Не можна жертвувати цілим, цілісністю навіть задля особливо звабливих фрагментів. Їх треба подавати разом із контекстом, з якого вони витворюються, на тлі якого вони існують. Завдяки цьому

<sup>26</sup> Z. Raszewski, op. cit, s. 38-39.

<sup>27</sup> D. Kosiński, *Aktorstwo, jakim się wydaje*, Dialog 2001, nr 8, s. 130.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 131.



неодноразово виявлялась фальш широко визнаних та схвалюваних суджень.

Коли пишуть про репертуар театру, як правило, кількісні дані редукують до переліку кількості прем'єр. Однак важливішою є кількість вистав, вечорів, які були заповнені виставами.

Щоб уникнути непорозуміння, завжди слід брати до уваги ще низку інших чинників, які ми тільки назовемо: момент у розвитку національної драматичної літератури, доступ до чужих творів, зумовлений посередництвом агентів та наявними перекладами, можливості виплати бажаних гонорарів, цензура, особовий склад колективу, що інколи вилучає твір з репертуару, технічне забезпечення сцени і т.д. Варто також пам'ятати про можливість “маніпулювання” фрагментарними даними, про те, як легко істориків театру стати або адвокатом, або прокурором. А він тим часом повинен зайняти, якщо дотримуватись юридичної термінології, виключно позицію судді, який неупереджено зважує всі “за” та “проти”, а свою думку формулює після всебічного розгляду генези та функції явища, після довгих роздумів.

Запропоноване вище розуміння завдань історика театру, запропонований напрям пошуків має також негативні наслідки. По-перше, це призводить до затрачання чи замовчування, чи затертя блиску великих ролей і чудових вистав, які визначали колись позицію театру, сприяли виникненню театральних легенд. По-друге, призводить до концентрації дослідницького зусилля на процесі функціонування театального організму, процесі народження театального твору, на описі театру “із внутрішнього боку”. У силу цього, а не іншого профілювання дослідницької майстерні, з трьох основних питань, які повинен розглянути історик театру (історія установи, театральне мистецтво і “вплив вистави на зовнішній світ”<sup>29</sup>), занедбуваним виявляється це останнє, тому з'являється небезпека надмірної ізоляції театру від суспільного життя. Це суперечить суспільному характеру цього мистецтва, яке живе, повноцінно існує лише і винятково в суспільстві. Я, однак, переконаний, що тільки добре знання принципів “внутрішнього” функціонування, знання обумовленостей і

---

<sup>29</sup> Z. Raszewski, *op.cit.*, s. 14.

можливостей творчості може в наступній фазі досліджень привести до формулювання правильних висновків на тему “зовнішнього” функціонування, повного і вичерпного опису ролі театру в житті міста, суспільства, народу.

Такі міркування про завдання історика театру сьогодні становить – мені здається – своєрідну адаптацію до дослідницьких дій одного із принципів “краківської школи”, яку вже понад 100 років тому сформулював та оцінив Фелікс Конечний: “дати трохи менше, аніж перебільшити – чудове правило”<sup>30</sup>.

*Переклад:  
Наталя Вус*

*Першодрук в українському перекладі: Міхалік Я. Як писати історію театру? / Пер. з пол. Н. Вус // Просценіум. – 2002. – №3 (4). – С. 27-33.*

---

<sup>30</sup> F. Koneczny, *Przegląd Polski*, 1897, t. 126, s. 536.

Славомир СВЙОНТЕК

ПРО МОЖЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ  
В НАУЦІ ПРО ТЕАТР ДЕЯКИХ НОВИХ  
ДОСЛІДНИЦЬКИХ МЕТОДІВ  
(Перспективи та обмеження)

Ця стаття є спробою огляду можливостей, що їх створювали і створюють перед наукою про театр деякі дослідницькі методи чи концепції останніх десятиліть. Однак не завжди можемо назвати їх у повному сенсі слова науковими методологіями, що використовують чітко визначений і опрацьований (як, наприклад, структуралізм) дослідницький інструментарій (такі, зрештою, викликають нині недовіру); деякі з них становлять лише якусь пропозицію нового “філософування” про мову, культуру та літературу, а саме – пропозицію нового способу їх осмислення (як деконструктивізм чи когнітивізм); інші виникають з глобального погляду на фізичний макро- та мікрокосмос, на універсум природної дійсності (теорія хаосу); ще інші звертаються до джерел культури та релігії, щоб у пізніших суспільних явищах й мистецьких здобутках віднаходити пам’ять про “прихований початок” (генетична антропологія).

Творення можливостей не завжди означає, що ними послуговуються. Польська театрологія, здається, не використала їх достатньою мірою, хоча б так, як польське літературознавство чи фільмознавство. Не хочу зараз вникати у причини такого стану речей. Мені довелося б говорити про аберації, що з’являються тоді, коли маємо справу із зайвиною історіографічного мислення, яке не супроводять теоретична й методологічна рефлексії. Проте прагну звернути увагу на одне (фатальне, на мій погляд) переконання, за яке вперто тримається польська те-

атрологія і яке, видається, керує її діями, ведучи до таких, а не інших результатів.

Отож, польські дослідники театру (хоча й не всі) так захопилися тезою про так звану незалежність театрального мистецтва (власне, “бойовою” тезою першого періоду Великої Реформи Театру, яка відбулася сто років тому), що визнали: театр становить окремий і також незалежний об’єкт дослідження. Це призвело (принаймні в Польщі) до своєрідної ізоляції театрології, яка перестала розглядатися навкруги, втрачаючи через те обізнаність не тільки з тим, що нове й надихаюче у науці та гуманістиці ХХ сторіччя, але й забуваючи про важливу для театру синкретичність, яка повинна схиляти дослідника до перманентного розширювання перспективи бачення.

Величезна (не перебільшуючи) прірва, що розділяє польську театрологію від досягнень хоча б – дисципліни в якомусь сенсі спорідненої – польського фільмознавства, виникає з браку спроможності польського театрознавця сформулювати таке, наприклад, твердження, яке, стосуючи до фільмознавства, написала Аліція Гельман<sup>1</sup>:

“Фільмознавство ніколи не було автономною дисципліною. Завжди виступало боржником або партнером інших царин знання про мистецтво, а навіть ширше – усієї гуманістики. Цей стан речей завжди визнавали та санкціонували як корисне з обох боків. Окремі дисципліни чи субдисципліни науки про фільм розвивалися за зразком своїх попередниць – історія мистецтва фільму як варіант історії мистецтва чи історії літератури, теорія – подібно до мовознавства та психоаналізу”.

Варто зауважити, що скромність, прихована у тезі про неавтономність фільмознавства, дала поза сумнівом більші наукові результати, ніж самолюбство театрознавства, яке пишається собою та претендує на окрему галузь знань.

Подаємо тут (дуже вибірково!) огляд дослідницьких пропозицій, які могли б (ймовірно, ще й можуть) надихнути польські міркування про театр, при чому цей огляд не претендує на вичерпний опис розглянутих концепцій. Навпаки: у випадку “давніх”

---

<sup>1</sup> Гельман Аліція (1935) – теоретик та історик кіно, есеїстка, перекладач (*прим. ред.*).

методів здебільшого підкреслювали застереження, на які вони натрапляли з боку своїх критиків та опонентів; у випадку “новіших” пропозицій – звертаємо увагу на помітні в них перспективи щодо іншого погляду на мистецтво театру. Чи польський театрознавець спроможний з цього щось використати і стати їхнім боржником – не знаю. Але, як гадаю, варто спробувати; може, ще не запізно, не зважаючи на те, що однією ногою ми вже у XXI столітті.

### Антропологія

Спочатку згадаємо міркування про театр, які їхні прихильники називають антропологією театру. Я обмежуся лише короткою згадкою, тому що обсяг і предмет досліджень цієї галузі не здаються мені ані достатньо сконкретизованими, ані доволі чіткими. Цей напрямок пов’язаний радше з театральною практикою, аніж з науковими роздумами з приводу мистецтва театру.

Зрештою, антропологію театру розуміли дуже по-різному. В абсолютно глобальній перспективі бачить її Ірена Славінська: як “віднесення театру до метафізичної ситуації та екзистенційної проблематики людини, її слова, жесту, простору, часу”.<sup>2</sup>

Менш глобально, в “етнологічно-ритуалізаційній” перспективі, антропологію театру хотів би бачити Лешек Колянкевіч<sup>3</sup>. Його пропозиція, висловлена у чотирнадцяти частинах есею, надрукованого на сторінках часопису *Диалог (Dialog)*<sup>4</sup>, є певною антропологічною (як цього бажає автор) можливістю історичного розгляду польського театру (зрештою, не тільки польського). Таку думку можна назвати антропологічною історією театру, яка є пропозицією нового погляду на певний фрагмент історії польської драми та театру, історії, в якій загублені у збірній непам’яті обряди міфологізуються, а інколи містифікуються

---

<sup>2</sup> I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 362.

<sup>3</sup> А в міжкультурній перспективі – Збігнев Осінський (*Zbigniew Osiński*).

<sup>4</sup> L. Kolankiewicz, *Kropelka brandy ze Stonehenge*, “Dialog” 1998, nr 5–7, 9–12; 1999, nr 1–7; *Dziady*. przedruk ze zmianami *Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999, s. 17–467.

потім у мистецтві. У праці Колянкевича першу спробу демістифікації концепції так званого “монументального” чи “великого театру”<sup>5</sup>, на яку, починаючи з Леона Шиллера, звикло посилалися польське театрознавство, творячи ще один міф “автономності” та “відокремленості” – цього разу польського театру.

Натомість найвідоміший у світі різновид антропології театру репрезентує *International School of Theatre Anthropology (ISTA)* (Міжнародна Школа Антропології Театру), але її програма, яку започаткував Евдженіо Барба<sup>6</sup>, служить радше навчанню актора (“дослідженню біологічної і культурної поведінки людини у сценічній ситуації”, як пише Барба), аніж театрознавчим досліддам. Спробу включити культурну антропологію до роздумів про театр репрезентує Ріхард Шехнер<sup>7</sup>.

Усі ці тенденції створюють враження, що антропологія театру, “претендуючи на ймення теорії, що впорядковує знання про театр, не виходить поза наміри чи бажання та не становить сьогодні науки достатньо конкретизованої; виступає швидше як незорана рілля чи неподоланна незаймана пуща, ніж систематизована дослідницька галузь”<sup>8</sup>. Можна припустити, що такою не-систематизованою (з погляду потреб театрознавства) дослідною галуззю є інший вид антропології, а саме – когнітивна антропологія, яка все-таки не викликала ширшого зацікавлення в театрознавстві (у Польщі - наскільки мені відомо – жодного). Проте слід згадати й інший варіант антропології, яку її засновники називають генетичною або фундаментальною (Рене Жирар) чи генеративною (Ерік Ґанс), але до цих обох напрямків доведеться повернутись у подальшому.

---

<sup>5</sup> Про нього писав ще Збігнєв Осінський, але уже інакше починають сприймати його згадані Колянкевичем дослідники польського романтичного театру, такі, як Збігнєв Майхрович чи Міхал Масловський.

<sup>6</sup> Барба Евдженіо (1936) – італійський письменник, режисер Одін-театру, засновник Інституту театральної антропології в Денмарку. (*прим. ред.*)

<sup>7</sup> Шехнер Ріхард (1934) – відомий американський театрознавець і режисер, теоретик перформенсу (*прим. ред.*).

<sup>8</sup> P. Pavis, *Słownik terminów literackich*, przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, Wrocław 1998.

## Соціологія

Жорж Гурвіч 1956 р. казав, що соціологія театру перебуває лише у стадії народження.

Жан Дювіньйо 1965 р. писав про [наукову] недостатність соціології театру, яка задовольняється тим, що спостерігає паралелі між двома абстракціями: суспільною моделлю (заввичай це реконструкція, яку роблять на основі фрагментарних і неповних даних) й моделлю театру (театру мертвого).

Роком пізніше, у дискусії з Ж. П. Фейє<sup>9</sup> розмірковували, як уникнути безвихідного становища, яке народжується між двома тенденціями у соціології театру: вульгарним і механічним соціологізмом та ідеалізмом і формалізмом “чистої естетики”, що розглядає театр ізоляційно-автономно, не враховуючи історичних та суспільних умов.

Дослідження Дювіньйо охоплювали два типи явищ, чи радше – виростили з двоякого спостереження:

– розширення розуміння театральності та театру до сфери суспільних явищ під впливом нових театральних засобів (театру експериментального, авангардного та театру пошуку), завдяки чому з’явилося нове розуміння таких понять, як гра, фікція, маска, роль;

– спостереження за театралізацією суспільного життя у момент якихось особливих трансформацій (кризи, революції). Дювіньйо відверто стверджує, що суспільство звертається до театральних ефектів, приймаючи якісь важливі рішення, коли прагне їх узаконити (отже розширення бачення театру: не тільки обрядами або святами).

Дювіньйо бачить єдність і складність розмежування того, що він називає драматичними церемоніями (отже, театром *sensu stricto*) та церемоніями суспільними.

Паралельно з дослідженнями Дювіньйо аналіз характеру нашої щоденної міжлюдської комунікації проводив Ірвінг Гоф-

---

<sup>9</sup> J. Duvignaud, J. P. Faye, *Débat sur la sociologie du théâtre*, “Cahiers Internationaux de Sociologie” 1996, vol. XI.

ман<sup>10</sup>; він вбачає її сенс радше у творенні нашого образу в очах інших, ніж у реальному переказі інформації<sup>11</sup>.

Я згадав тут про різні соціологічні намагання знайти місце театру у суспільній реальності ніби з двох кутів зору, враховуючи або зміни, що відбуваються у самому театрі (стирання межі між залом і сценою, хеппенінги, *performances*, енвайронментальний театр, *events*) або цивілізаційні зміни, що ведуть до особливої театралізації чи спектакуляризації життя, коли у суспільних відносинах важливішим стає наш *image* для інших, ніж автентичність міжлюдських стосунків. (Проте слово “автентичність” дуже підозріле, адже ніщо не заважає, щоб “автентичним” визнати саме підміну оцих *images*).

Знаменно, що результатом театральних пошуків, метою яких було створення цієї “автентичності” за допомогою театру, була відмова від підготовки театральних вистав для ширшої публіки та практика пошуків всередині вузької групи осіб, яка часто функціонує ізольовано від нормального театального життя.

Якщо загалом маємо на увазі соціологію театру як галузь театрознавчих досліджень, то тільки тому, що її перші “методологи” (Ж. Гурвіч, Ж. Дювіньйо, в Польщі певною мірою – А. Герц) визначили шляхи, що виходять поза межі механічних соціологічних досліджень типу анкетного, статистичного, статифікаційного тощо.

Отже, уже від 70-х рр. соціологія театру, збагачена семіологічними та психологічними дослідженнями, дала змогу розширити сферу досліджень, що привело до вагомих наслідків<sup>12</sup>, а саме:

– перегляду поняття публіки, яке досі означало щось доволі однорідне та абстрактне, а також наголошення на важливості глядача, на вартості антропологічній, визначеній не лише суспільними чинниками, але й психологічними, культурними тощо;

---

<sup>10</sup> Гофман Ірвінг (1922–1982) – відомий американський соціолог (*прим. ред.*).

<sup>11</sup> E. Goffman, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York 1974.

<sup>12</sup> *Théâtre. Modes d'approche*, sous la direction de A. Helbo, J. Dines Johansen, P. Pavis, A. Ubersfeld, Bruxelles 1987.



- дослідження так званих театральних зв'язків (*relation théâtrale*) співвідношення вистава – глядач як стосунку, що базується на комунікації, отже, на взаємодії, в якій виникають значення і, при тому, роль глядача є тут вагома<sup>13</sup>;

- дослідження умов комунікації та їхнього впливу на створення й сприйняття значень. Під умовами комунікації тут треба розуміти: різні мотивації, схильності, очікування глядача (але й творців), а також, наприклад, взаємне розташування сцени й публіки<sup>14</sup>.

Таке розуміння соціології театру, збагачене методами, якими послуговуються в антропології, семіології<sup>15</sup> чи психоаналізі, а також історіографічними й філологічно-мовознавчими аналізами, призвело у певний час до визнання її метадисципліною для театрознавчих досліджень. Це можна зрозуміти, якщо звернемо увагу на особливу роль, яку відіграє в театрі адресат (індивідуальний і груповий), чия присутність під час театральної дії так чи інакше завжди впливає на мистецьку форму вистави, а навіть більше – дає змогу бути співтворцем мистецької акції.

### Семіологія та структуралізм

У шістдесяті та сімдесяті роки паралельно з соціологічно-комунікаційними дослідженнями з'явилися праці, інспіровані семіологією. Немає тут місця на виклад їхніх концепцій та методів, які, зрештою, часто піддавалися критиці. Проте не можна заперечити, що семіологічна рефлексія виробила досить точні інструменти для аналізу театральних явищ.

Однак, із сьогоденішньої перспективи видно, що польські семіологічні праці грішили наївною вірою, ніби драму й побудоване на ній видовище можна пояснити певною універсальною

<sup>13</sup> R. Durand, *La relation théâtrale*, Lille 1980.

<sup>14</sup> Дослідження архітекtonіки театального простору дали змогу Доброхні Ратайчак виділити види театру та підпорядкувати їм окреслені види драми. Див.: D. Ratajczak, *Teatralność i sceniczność*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1998, див. теж: D. Ratajczak, *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*, Poznań 1985.

<sup>15</sup> K. Kowalewicz, *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego*, Łódź 1993.

моделлю комунікації, коли достатньо ствердити, що якісь творці (драматург, режисер, актор) кодують певні повідомлення, котрі без значних втрат має декодувати адресат-глядач. (Ця наївність найбільше проявлялася у спробах пошуку так званої мінімальної одиниці значення, виокремлення якої мало б пояснити, що ж врешті ці творці кодують й що бідному глядачеві доведеться декодувати).

Театрознавець ставав безсилим перед практикою нового театру. Його (як глядача) озброєння – надзвичайно точні й “стерильно” визначені класифікації театральних знаків (Ковзан, Елам, Фішер-Ліхте) виявлялося марним щодо вистав, які вже у вихідному пункті ці класифікації піддавали сумніву.

Допомогти у безвихідному становищі семіології мала пропозиція, що полягає на переверненні кута зору. В ній покликалися або на особливе розуміння “письменництва” (*écriture*), де адресатові приписували особливу роль у творенні сенсів (Еко, Крістева, Соллерс: “Автором тексту є читач”), або на фрейдистський спосіб аналізу снів, або ж на концепцію “прихованих сенсів” Бенвеніста. Проте найбільшу, здається, заслугу у процесі “десеміотизації” досліджень відіграли деконструктивізм і постмодернізм. Ліотар просто мріє про “загальну десеміотизацію”, яка поклала б край “головуванню знаку”, й про “енергетичний театр”, що “не хотів би навіювати нічого понад те, що сам промовляє”<sup>16</sup>.

Застереження та критика, яку викликала семіологія театру, призвели до відмови від характерного для семіологічного аналізу статичного опису знаків.

Це звучало приблизно так: замість того, щоб інтерпретувати код як якусь знакову систему, “втиснену” у виставу тільки щоб вона [система] могла стати об’єктом аналізу, доречніше було б обміркувати процес кодів, які творить інтерпретатор, адже не хто-небудь, а саме адресат стає герменевтом, що з власної волі вибирає код, який буде для нього визначальним для інтерпретації певного аспекту вистави. Саме цей код більшою мірою повинен стати об’єктом аналізу, ніж використовувані театром знакові системи.

---

<sup>16</sup> J.-P. Lyotard, *La dent, la paume*, [w:] *Des dispositifs pulsionnels*, Paris 1973.

Замість того, щоб вираховувати знакові системи вистави та самовільно визначати сенси, які дає застосування цих систем, необхідно інтерпретувати складові частини спектаклю (отже, його знакові елементи, його “матеріальність”) як сферу, що “очікує на приймання значень”, як систему знаків, згрупованих векторно, тобто так, що їхній сенс виявляється в залежності від розвитку значень, які їх з’єднують і надають їм окреслену динаміку в певний момент спектаклю та його сприймання.

Для противників семіологічного погляду на театр він постає як “енергетичне” явище (Ліотар вживає термін “енергетичний театр”): вистава не є уже зорганізованою мережею знаків: театр спирається на пульсування незмінно мінливих вражень, а його сила полягає у присутності й становленні в теперішності та одноразовості матеріальної, фізичної верстви (що для семіологів може бути лише *signifiants*), зіткнення з якою викликає в глядача передусім тілесні й психічні враження, а не інтелектуальне декодування знаків.

Піддали сумніву характерний для семіології дуалізм (бінарність): знаку й значення; мови та мовлення, Греймасових<sup>17</sup> дискурсивних структур і структур глибоких – натомість говорять про те, що є реальне і що є виявом фантазії, отже, що видиме й невидиме, що показане та приховане, або, щонайбільше, про “семіотизацію” чи “векторизацію” бажань, які лежать в основі дій як авторів вистави, так й рецепційного налаштування глядачів.

Така десеміотизація театру, на мою думку, дозволила усвідомити, наскільки сильно семіотична модель вистави була пов’язана із традиційною естетикою театру, що спирається на *mimesis*, для якої підставою була правда чи схожість. Так само, як знак невід’ємно пов’язаний зі своїм референтом, із чимось іншим, ніж він сам, так і вистава мала відсилати до чогось, що існувало поза нею, завданням же глядача мав бути пошук предмета цього ставлення, а також вирішення його влучності за допомогою таких кваліфікаційних елементів, як: правдиве, правдоподібне, менш правдиве чи менш правдоподібне, неправдиве, неправдоподібне. Семіологічний аналіз мав натомість завдання описати способи цього зіставлення.

---

<sup>17</sup> Греймас Альгірдас Жульєн (1917–1992) – литовський та французький лінгвіст, фольклорист і літературознавець (*прим. ред.*).

Сучасний театр (такий, що шукає) й постструктуралістські методи викликали зміну цієї парадигми. Глядач, дивлячись виставу, має відчутти театр, а не іншу реальність, отже, справжнім є не спосіб ставлення до неї, а власне театр. Правила *mimesis*, ілюзії, тимчасово відкладають, і, тим самим, несуттєвими чи, може, не найважливішими стають також всілякі маневри, що заперечують сценічну ілюзію, забава у так зване руйнування ілюзії.

Семіологія стає безпорадною або, може, тільки непридатною, коли театр заперечує свою референтивність, коли починає бути подією настільки ж справжньою, як інші події, а глядач має відчутти саме таку його справжність, і не мріяти про якусь “іншу дійсність”, ніби створену театром. Не існує жодна “інша сцена”, окрім тієї, що виникає внаслідок переживання події, і лише цей досвід є справжнім. Спектакль є творенням сюжетної напруги, є – як називає його Патріс Паві – “енергетичним зарядом” (*charge énérgétique*). Найновіша книжка Паві<sup>18</sup> становить спробу виходу з обмежень семіології театру, а водночас – спробу пристосувати її інструментарій до нових явищ у театральному мистецтві та примирити її з новими дослідницькими тенденціями<sup>19</sup>. Саме тому з’являються в його роботах пропозиції створення “енергетичної семіології”, “семіології бажання” (*sémiologie du désir*) або “інтегральної семіології” (*sémiologie intégrée*), яка могла б досягнути і те, що “знакове”, і те, що “енергетичне”.

До зміни, що унерухомлює дослідження (а також їхній об’єкт) статичної перспективи семіології театру, спричинилася критика основних семіологічних і структуралістських понять, яку здійснив деконструктивізм, про що скажу далі.

### Деконструктивізм

Щоб використати деконструктивістський спосіб мислення в просторі театрознавства, слід визначити предмет, який міг би підлягати зусиллям деконструктивізму.

---

<sup>18</sup> P. Pavis, *L'analyse des spectacles. Théâtre – mime – danse – danse-théâtre – cinéma*, Paris 1996, s. 287.

<sup>19</sup> Це уже було помітно в третьому виданні його *Dictionnaire du Théâtre*, 1996 (переклад польською мовою).

У випадку історії театру такий предмет, власне, не існує, а сподівання істориків театру про те, що можна його “реконструювати” на основі збережених матеріальних слідів, усього лише ілюзія.

Найбільшу придатність деконструктивістських поглядів можна вбачати у дослідженнях сучасних театральних практик, які самі деконструюють існуючі театральні традиції чи вживають деконструктивістські підходи щодо існуючих драматичних текстів. Чи не варто поглянути на старе і без кінця обговорюване питання співвідношення текст – сцена не у перспективі проблеми “відповідності/невідповідності”, а також не з семіотичного кута зору як перекладання з однієї системи знаків на іншу, але саме з перспективи реконструкції? Постава тексту як деконструкція тексту – це звучить привабливо, якщо дивитися на практику сучасного театру.

З моїх висловлювань можна дійти висновку, що термін “деконструктивізм” я уживаю в значенні, близькому до слів: “реінтерпретація” чи “переоцінка”, чи ще щось подібне. Але таке враження спричиняє, може, неточність – з необхідності – конспективність моїх записів.

Коли кажу, що постава тексту є його деконструкцією, то маю на увазі такий підхід сучасних театральних митців до тексту, у якому їхнє читання тексту є явищем у розумінні Ліотара (також й Дерріди, наскільки його розумію), подією, після якої усе стає іншим, подією, “що розриває попередньо існуючі координати, в яких вона могла б бути представленою чи зрозумілою, пригодою, що вичерпується в одиничності своєї дії, “відбувається” на відміну від тої, “що відбулася”<sup>20</sup>.

Отже, йшлося тут про акт сценічного читання тексту, акт, який у своїй одиничності призводить до того, що не можна окремо інтерпретувати текст та його читання, використовуючи для цього якусь закриту систему понять, що спирається на онтологічну фальсифікацію, яку створюють судження на кшталт: “А це Б” або “А означає Б”.

---

<sup>20</sup> M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 129, przypis.

Деконструкція становить певний загальний закон кожної події, “є тим, що діється, відбувається, має намір настати або минає”<sup>21</sup>.

Ці доволі неточні формулювання звучать незрозуміло тоді, коли – як я в цьому випадку – прагнуть переказати ідеї Дерріди у декількох реченнях. Але коли читаємо Дерріду, тоді в повному контексті його висловлювань й аналізів немов переживаємо про-світлення, усе поступово розвиднюється, незрозумілі значення, здається, проливають світло одне на одного, і ми починаємо відчувати себе співавторами сенсу, який народжується перед нами, піддаємося зачаруванню нашого співсприйняття, стимульованого мовою Дерріди. Стимульованого – бо Дерріда тримається думки, що акт читання щоразу є одиничною подією, виступає “ідіоматичним письменництвом” (*écriture idiomatique*); власне, читання становить деконструкцію, що полягає на “певному способі писання і творення іншого тексту”<sup>22</sup>.

Це своєрідне “читання-писання” (*lecture-écriture*), виникаючи у самій події, якою є акт читання, видається мені тотожним, неначе характеризує, чи може здається мені придатним до опису двох сфер сучасного театру, а саме:

- сторінку театральних творців – до тексту,
- способу сприйняття, вписаного в мистецьку стратегію (в мистецьку програму).

Одиничність події, яка щоразу встановлює собі власні межі інтерпретації (напр., у випадку читання чи сприйняття театального видовища), заперечує не тільки семіологічні методи опису тексту (тобто так зване декодування значень, начебто закодованих творчим актом), але й упевненість в міметичній природі літератури чи театру. Перенесення такого погляду на простір досліджень сучасного театру, може, дозволило б дійти до розуміння нинішніх театральних практик, що відмовляються від традиційних методів театального мімезису, практик, в яких намагаються не наслідувати, не копіювати світ, а вести “вільну, легку та радісну” гру зі світом, гру, де найважливішим (а може, й зовсім несуттєвим) є – не як хотілося Гамлетові – “тримати дзеркало

<sup>21</sup> Ibidem, s. 123.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 130.

перед природою” і “показувати всякому вікові і втіленню часу – їхню форму і відбиток”<sup>23</sup>, а лише абсолютно довірливе утвердження театральної дії, де не важливі критерії правди й фальшу, достовірності чи недостовірності життя. Залишається лише “безпечна й вільна гра” знаків<sup>24</sup>, кожен з яких – згідно з деррідіанським розумінням “інших” – ані не означає чогось, ані не відсилає до чогось, а сам у собі виявляється рухом значення, знаком з “відтермінованою присутністю”<sup>25</sup>, отже, завжди актуальною подією, неминуче й одночасно модифікованою своїм минулим й своїм майбутнім, подією із розповсюджуваним і розсіяним сенсом, в “розмноження” якого (у значенні деррідіанської *dissémination*) ми повинні добровільно зануритись, піддатися зачаруванню присутньої дійсності, яку – делікатно стимульовані театральною виставою – самі співтворимо, заперечуючи нашим сприйняттям будь-яку сталість знерухомилого сенсу й відкриваючи із задоволенням історію сенсів, що переступає – відповідно й відкидаючи – через теперішність, яку ніколи не слід містифікувати за допомогою понять, що намагаються ув’язнити її в структурі.

### Когнітивізм

Складно буде зараз означити ту дослідницьку тенденцію, яка із сорокових років ХХ ст. захоплює вчених – представників таких різних галузей, як філософія, теорія культури, психологія, антропологія, мовознавство, дослідження штучного інтелекту. Когнітивізм не піддається визначенню його як дослідницького методу; він швидше виступає певною перспективою, з якої розглядаємо питання, що їх порушуємо у різних ділянках досліджень. Зокрема, в літературознавчих та

<sup>23</sup> В. Шекспір. Гамлет / Пер. Віктора Вера; В. Шекспір. Вибрані твори. Т. II. – С. 307. – Київ: “Мистецтво”, 1950.

<sup>24</sup> J. Ślósarska, *Funkcja struktur poetyckich i malarskich w swietle współczesnej analityki przedstawienia*, “Sztuka i Filozofia” 1993, nr 7.

<sup>25</sup> J. Derrida, *Różnia (différance)*, przeł. J. Skoczylas, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, wybrał i wstępem opatrzył J. Siemek, Warszawa 1978.

фільмознавчих<sup>26</sup> аналізах. Театрознавство – поки що – “когнітивістського” шансу не використовує.

Я впевнений, що наука про пізнавальні процеси (як інколи називаємо когнітивізм) зробила корисний внесок як у сферу історичних досліджень театру, так і в можливість кращого пізнання самого феномену театральності. Когнітивізм більше зосереджується на процесах нашого пізнання, аніж на його результатах<sup>27</sup>, що сприяло б можливості:

1. У випадку історико-театральних досліджень – поглиблення роздумів над джерелами рецепції театру як документами пізнавальних процесів та схем, що їх зумовлюють: психологічних, нейрофізіологічних, чи, врешті, культурних, отже, дослідження культурної компетенції реципієнтів як контексту, що окреслює не лише історичні види рецепції, але й практику творців театру;

2. У випадку досліджень сучасного театру – рефлексії над театром як різновидом досвіду<sup>28</sup>, в якому відбувається конфлікт між театральною оповіддю і тим, що семіологи-когнітивісти називають “ідеалізованими пізнавальними моделями”<sup>29</sup>, з яких починається пізнавальна евристика твору.

---

<sup>26</sup> Див. хоча б останнє видання антології перекладів *Kognitywna teoria filmu*, ред. І. Осташевська, співпраця ред. А. Гельман і І. Осташевська, Краків, 1999.

<sup>27</sup> Водночас піддаючи сумніву міф пізнавального об’єктивізму разом із його намаганням дійти до абсолютної правди, а також суб’єктивістський міф імажиністського пізнання, основою якого є романтичне переконання про безмежність уяви. Див.: G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przekł. i wstęp T. Krzeszowski, Warszawa 1988.

<sup>28</sup> Лакофф і Джонсон пишуть про “альтернативу досвіду”, її розуміють як надавання нових значень “старим міфам”, згаданим у попередній примітці. Див.: *Ibidem*, s. 254 ін.

<sup>29</sup> У які входять – крім структур суджень – також попередні наші судження про твір, “несудженнєві схематичні структури, які виникають з нашого тілесного досвіду”: схеми уяви, метафоричні, а також метоніміїні відображення. Див.: J. Simons, *“Wypowiadanie”: od kodu do interpretacji [w:] “Kognitywna teoria filmu”*, s. 375.



Тут, власне, слід підкреслити відмінність когнітивістського підходу у ставленні до традиційних уже способів аналізу театрального та драматичного творів, які пропонували семіологія й структуралізм. У спрощеному вигляді це полягало або на вираховуванні та окресленні функції кодів чи субкодів, вжитих у певному спектаклі, або – у випадку драматичного тексту – на аналізі актантних функцій у перебігу дії й реконструкції фабульних моделей за допомогою моделей, окреслених Проппом, Сурио чи – у найкращому випадку – наративними граматами греймасівського типу. У будь-якому випадку цей твір, прийнятий ізоляційно, був би предметом аналітичних маніпуляцій дослідника, який забував про власні біологічну, нейрофізіологічну, мовну і культурну зумовленості.

Наука про пізнавальні процеси доводить, що наше сприйняття твору не починається й не закінчується розшифруванням його значень у розумовому процесі, що (і це важливо при сприйнятті видовища) процес пошуку значення починається уже з перших відчуттєвих спостережень (кольору, форми, звуку тощо); ми приходимо до театру з нашими вже сформованими в свідомості системами репрезентації, схемами спостережень, з деякими “початковими даними”, а наша перцепційна та пізнавальна активність не починається *ex nihilo*, тобто від моменту отримання інформації, але існує і поза отриманими інформаціями<sup>30</sup>.

Подібний шлях до розуміння веде в сприйманні фабули, яку трактують не як ефект реалізації авторського задуму, вираженого в текстово-розповідній структурі, а як взаємну інтерференцію такої структури і пізнавальні схеми, що діють у свідомості адресата і за допомогою яких ми упорядковуємо світ. Озброєні знанням про лінеарність і залежність подій, про їхню схожість і відмінності, їхню ймовірність, необхідність чи випадковість, ми користуємося пізнавальними схемами, які, в розумінні когнітивістів, становлять – як пише Едвард Браніган – “один з видів інтелектуальних структур, а схема фабули – це лише одна з чисельних видів схем, уживаних для вирішення багатьох щоденних проблем”<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Por.: J. S. Bruner, *Poza dostarczone informacje. Studia z psychologii poznawania*, przeł. B. Mroziak, Warszawa 1978.

<sup>31</sup> E. Branigan, *Schematfabularny*, przeł. J. Ostaszewski, [w:] *Kognitywna*

Деякі дослідники (наприклад, Ден Лойдс<sup>32</sup>) вважають фабульне мислення відмінним від раціонального видом мислення і пропонують проведення досліджень його психологічних основ у рамках нової науки – психонаратології<sup>33</sup>.

Це лише мала частка можливостей, які створює когнітивістична перспектива. Науку про пізнавальні процеси використовують у багатьох галузях, тому важко навіть розпізнати, що і якою мірою могло б бути корисним для театрознавства. Але я схильний припустити, що дослідження театру – як синкретичного, неавтономного мистецтва, створеного з матеріалу життя та дійсності, у вивченні яких ми застосовуємо наші психологічні пізнавальні схеми, мистецтва, яке, з огляду на особливий статус сприйняття, певним чином, цими схемами схвалений – могли б багато чим завдячувати когнітивізму.

### Хаологія

Вище ми згадували про деконструктивізм, що вніс хаос у голови дослідників літератури (й не тільки її), піддаючи сумніву різноманітні архімедівські “точки опори”, які вони використовували як певні постійні аксіоми. Може, тому він і викликав у світі стільки суперечок, відлуння яких дійшли також до Польщі, але не у театрознавчому середовищі, тому що у польському театрознавстві деконструктивізм зовсім не відлунює, отже, й заперечень викликати не міг.

Треба однак, звернути увагу на певний відгомін, якого в польському театрознавстві набула теорія, що поряд з деконструктивізмом руйнує усталені способи бачення світу і застосування якої в гуманістичних науках стає дедалі більшим.

---

*teoria filmu*, s. 126. І далі: “Нефабулярні види схем можемо використати в фабульному тексті і навпаки, фабулярну схему застосуємо на певному рівні узагальнення, щоб перетворити дані, а навіть використаємо її для творення сенсу з “абсурдних” даних” (*ibidem*), що, на мою думку, відбувається під час сприйняття драматургії чи видовищ, які відкидають фабульність у традиційному розумінні.

<sup>32</sup> D. Lloyds, *Simple Minds*, Cambridge 1989.

<sup>33</sup> E. Branigan, *op.cit.*, s. 124

Маю тут на увазі теорію хаосу – як способу опису дійсності, що нею керує, як добре знаємо (хоча б від часу ефектної поразки гегелівсько-марксистського детермінізму), випадок, тобто, хаотичні процеси, які хаологія намагається відтворити за допомогою математичних рівнянь, що невід’ємно пов’язане з зусиллям упорядкування. Хаологічні способи пояснення деяких загадок природи та космосу знедавна почали використовувати також для опису культурних явищ<sup>34</sup>, тобто у сфері, де нез’ясованих питань – принаймні за допомогою застосування дотеперішніх методів – зовсім не менше.

Якщо застосуємо такі підходи у деяких видах драми чи до певних театральних вистав, яких “не вміємо описати за допомогою добре відомих нам понять”, то нас можуть здивувати здобуті результати. Прикладом може слугувати результат аналізу *Картотеки* та *Do piachu*/В могилу Тадеуша Ружевича, який провела Доброхна Ратайчакова. Критики вбачали в драмах цього автора скоріше “акт мистецтва заперечення, аніж творення”. Тим часом хаологічна геометрія фракталу дала змогу Ратайчаковій знайти “описовий інструмент дослідження неправильних форм і процесів” та “схопити формальну ідею твору, яка виражається його формою – тривожною й непередбачуваною, не піддатливою спробам дотеперішніх класифікацій”<sup>35</sup>.

Можливо, за допомогою теорії хаосу можна було б пояснити доволі часто явлену фрактальну структуру театральних подій у сучасному театрі та хаотичну візію світу, вписану в драматичний текст, в якому меандрична побудова дії не виникає з логіки (причинно-наслідкової, тематичної чи будь-якої іншої) подій, але, радше, з дій, що концентруються навколо такого собі пункту фазового простору, який називаємо “дивною звабою” (*strange attractor*).

---

<sup>34</sup> K. N. Hayles, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca-London: Cornell University Press; M. Bartosiak, *Some Aspects of the Fractal View on Science and Culture*, “Bulletin de la Société des Science et des Lettres de Łódź”, vol. XLVII, série: “Recherches sur les Arts”, vol. VIII.

<sup>35</sup> D. Ratajczarowa, *Dwie sztuki Tadeusza Różewicza, “Kartoteka” i “Do piachu”, jako przykład sukcesu i porażki*, “Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” III (XXIII), Poznań 1996.

Використання хаології для досліджень драми та театру відбувається ніби у трьох напрямках. Перший полягає на застосуванні понять хаології в аналізі плану змісту драматичних творів. Скажімо, співвідношення між персонажами трактують як квазі-стабільні динамічні процеси; аналізують значення, яке мають образи та метафори фрактальних явищ у конструкції уявного світу (наприклад, образи бурі у Шекспіра); описують функцію, яку в цій конструкції виконують непояснювальні дивні вчинки певних драматичних персонажів (Клеопатра Шекспіра як дивна зваба<sup>36</sup>), пояснюють таємничі загадки драматичного моделювання світу (хаос у Ібсена та Стоппарда<sup>37</sup>). Те, що можна закинути аплікації понять хаології до вивчення літератури чи театру, то це їхнє радше метафоричне вживання, хоча це зовсім не має зменшувати їхньої евристичної цінності; для з'ясування загадок світу та космосу (особливо хаосу) такі точні інтелекти, як-от фізики чи математики, часто звертаються до метафор<sup>38</sup>.

Основою другого способу в застосування хаології є концепція існування паралелей чи радше синхронності між еволюцією форм драми останнього сторіччя (тобто XIX – Й. Г.) і розвитком наукових теорій. Особливо тих, що торкаються хаосу. Вільям В. Демастес намагається помітити паралелізм поміж розвитком самої теорії хаосу та еволюцією драматургічних форм в останньому столітті<sup>39</sup>.

Третій напрям концентрується на феномені театру загалом. Прикладом можуть слугувати дослідження Гордона Армстронга<sup>40</sup>, для якого театр – це “складна система адаптацій”, де йдеться

---

<sup>36</sup> Н. Hawkins, *Strange Attractors. Literature, Culture and Chaos Theory*, New York-London-Toronto-Sydney-Tokyo-Singapore 1995.

<sup>37</sup> W. W. Demastes, *Re-Inspecting the Crack in the Chimney: Chaos Theory from Ibsen to Stoppard*. “New Theatre Quarterly”, vol. X, nr 39, August 1994.

<sup>38</sup> Д. Ратайчакова (*Dwie sztuki...*) і J. Gleick (*Chaos. Narodziny nowej nauki*, Poznań 1996) наводять думку (цілковито з нею погоджуючись) одного з відомих фізиків Роберта Шоу: “Не бачиш нічого, поки не маєш відповідної метафори, яка допоможе тобі це помітити”.

<sup>39</sup> W. W. Demastes, op.cit.

<sup>40</sup> G. Armstrong, *Theatres as a Complex Dynamic System*, “New Theatre Quarterly”, vol. XIII, nr 51, August 1997.

про близький зв'язок між сенсом театральної події й еволюційною концепцією людського мозку. На думку Армстронга, “діяльність мозку і людської свідомості у процесах інтерпретації та реалізації театральної вистави є найселективнішим і найбільш адаптаційним механізмом, відомим науці”; “театр, як субстрат свідомості, найповніше визначає сучасну людину як рефлексійний вид” (*reflective species*). Армстронг пропонує досліджувати театральну свідомість як особливий випадок людської свідомості і в перцепційному аспекті (чуттєвий імпульс – реакція нейронів), і в інтелектуальному (семантична інформація про імпульс). У виступі на XIII Світовому конгресі FIRT (*Fédération Nationale pour la Recherche Théâtrale*) він порушує когнітивістську тезу (на основі творчості Роберта Вільсона та деяких обрядів Бутто) про безпосередню відповідність між нейроновими та театральними процесами (однаково, якщо йдеться про режисера чи актора, глядача чи драматурга), а також про нинішню парадигматичну заміну “наслідування дії” Аристотеля на “переміщення нейронового образу”<sup>41</sup>.

У Польщі перші несміливі спроби використання понять хаології в дослідженнях драми й театру можна знайти в публікації *Від символізму до пост-театру (Od symbolizmu do post-teatru)* (ред. Е. Вонхоцька, Варшава, 1996). Натомість значно універсальніша праця, яка вказує на можливості застосування теорії хаосу в дослідженнях драматичної форми, написана на кафедрі теорії літератури, театру і кіно Лодзького Університету. Йдеться про докторську дисертацію Маріюша Бартосяка *Динаміка нелінійної форми. Введення у моделювання складності драматичної дії (Dynamika formy nieliniowej. Wprowadzenie do modelowania złożoności działania dramatycznego)*.

### Генетична антропологія

На завершення, я хотів би повернутися до антропології, але в зовсім іншому розумінні, ніж те, про яке я писав вище, як відмінної від моделі структурної антропології Леві-Строса.

---

<sup>41</sup> Інформація Маріюша Бартосяка.

Маю на увазі антропологію, яку називають генетичною або фундаментальною, творцем якої є Рене Жирар. Незважаючи на те, що найважливіші книги Жирара перекладені польською мовою, його теорія культури та релігії не набула досі широкого розголосу у світі польського театрознавства, навіть попри те, що серед надрукованих у Польщі перекладів маємо також книжку Жирара про Шекспіра, де сам автор застосував свою теорію для аналізу драматичних текстів<sup>42</sup>.

Як мені здається, антропологія Жирара створює можливості глобального орієнтування в світі драматургії, а також відкриває для інтерпретаторів шляхи проведення такого аналізу окремих драм, який міг би роз'яснити “речі, приховані від часів заснування світу”.

Що більше: хоча Жирар, аналізуючи Шекспіра чи Софокла, шукає підтвердження своєї теорії жертвенного механізму як прихованого джерела суспільних процесів, я вбачав би в теорії Жирара можливість переходу меж, які створив структуралістськи налаштований “наратологічний” чи “актантний” аналіз драми, що в дещо механічний спосіб (хоча не без поважних результатів), займався функціями авторів – творців фабульних моделей у драматургії.

Як пригадаємо собі, на думку класиків нратології (В. Пропп, Е. Сурйо, А. Греймас), модель драматичної фабули ґрунтувалася на функціях, репрезентованих такими актантами: суб'єкт – жада-ний об'єкт (цінність) – противник – арбітр.

Їхнє вирізнення у драмі дало змогу нратологам точно аналізувати фабульний перебіг в окремих творах, а також створити типологію фабульних моделей у драматургії.

Тільки й усього: окреслюючи властивості структури, ніхто не побачив (а втім навіть не маючи наміру помітити) можливості вийти поза неї; план вираження був водночас об'єктом і метою аналізу.

Однак, коли оці “актантні функтори” зіставимо з жирарівсь-

---

<sup>42</sup> R. Girard, *Szekspir. Teatr zazdrości*, przeł. B. Mikołajewska, Warszawa 1996 (наприклад, переклад французького слова *envie* чи англійського *envy* як *ревности* (*zazdrość*), а не *зздрість* (*zawiść*) обмежує сенс оригінальної назви, а навіть усієї концепції Жирара). [В українській мові такого розрізнення не існує. – *Й. Гамеля*].

ким аналізом прихованих міжлюдських механізмів: наслідувального механізму прагнення, жертвенного механізму, механізму, що викликає насилля, й, врешті, механізму сакралізації та “культуралізації” – тоді помічаємо дивовижний збіг і водночас принципову різницю. Отже, міжлюдська взаємодія ґрунтується, на думку цього дослідника, на міметичному взаємопоборюванні за жадані блага, що нагадує наратологічний опис конфлікту між об’єктом і противником. Проте наратологічна модель не охоплює наслідку цієї боротьби, яким є розрізненість, що веде до кризи в рамках спільноти, для розв’язання якої ця спільнота має знайти цапа-відбувайла. Жиран наче відкриває те, що залишалося прихованим навіть для найвдумливіших наратологів, котрі обмежувалися до аналізу структури, що зрештою, також сприяла такій закритості.

Жиран говорить не про те, які формальні моделі генерують побудову фабули, а про те, що приховує фабула, в якомусь сенсі саме про її значення, хоча воно не виникає з семіотичного декодування окремих елементів твору чи розшифрування використаних у ньому конвенцій, але є в ньому приховуване культурними механізмами, які роблять менш помітними (навіть у самих авторів, хоча, на погляд Жирана, Шекспір їх усвідомлював) справжні причини людської взаємодії.

Основою більшості драматичних сюжетів є подолання перешкод, що постають перед героєм на шляху досягнення жаданого блага, або знехтування заборонаю, вихід за межі норм існуючого порядку. Жиран показує прихований механізм – підвалину таких людських дій, а в драматургії вистежує меншою чи більшою мірою розкриті чи приховані образи цього механізму. Проте, для Жирана драматичні фабули є не “самонакручуваними механізмами”, а часто несвідомим у авторів, камуфляжем одвічного механізму, який – з часів першого “основоположного вбивства” – повторюється в культурі. Обмежуючись дослідженням сюжетних схем, наратологи не сягали того, що – несвідомо – часто таять свідчення взаємин між людьми. При тому треба зазначити, що для Жирана механізми витіснення в підсвідомість чи в несвідомість знання про всеохопне насилля діють аналогічно як у мистецтві, так і в житті. Розкриваючи “заховані речі” в структурі

мистецького повідомлення, Жирар доходить того, чого не змогли досягнути ні структурний, ні семіологічний аналізи – обидва замкнені в світі понять, що маскує “речі приховані з часів створення світу”.

Концепція Жирара дає, і це видається справді вартим уваги, шанс подолання структуралістських обмежень.

### Питання історії театру

У цій статті я лише накреслив напрямки досліджень задля створення доволі різноманітних можливостей рефлексії над мистецтвом театру. Їх можна також використовувати – як, наприклад, у літературних дослідженнях – для аналізу драматичних текстів. Проте, чи вони можуть знадобитися для історико-театральних досліджень, досліджень створених для видовищ текстів, які не залишили жодних матеріальних слідів?

На це питання повинні відповісти історики театру. Припустімо, що це було б можливе у випадку, коли розглядати історію театру у дуже широкому культурному контексті, чого, зрештою, театр вимагає будь-що як “міждисциплінарне” явище. Може, тоді зникнуть ілюзії, властиві донині польським історикам театру, нібито вони займаються історією автономно існуючого мистецтва. Не хочу нехтувати тим, що театральний факт, який з’явився в історії, є (був) естетичним фактом, але стверджувати це можна лише на основі почуттів, переказаних його учасниками й спостерігачами. Завдяки цьому історія театру як мистецтва може бути або історією рецепції театральних вистав (для неї матеріалом стають різні джерела – рецензії, спогади, листування глядачів і записи сприймання іншого типу), або історією способів використання розмаїтих видів мистецтва у театрі (тут джерелом можуть бути нариси і сценографічні та костюмні фрагменти, архітектура – або її залишки – будинків чи місць репрезентації, музичні партитури тощо). Йдеться про те, що – на противагу до естетичного факту – не можна на їх основі робити висновки про естетичну інтегральність театрального факту. Щонайбільше, вони можуть самі для себе бути час до часу різновидом неподільного естетичного предмету, але тоді вони стають об’єктом досліджень не так



історії театру, як, наприклад, історії образотворчого мистецтва, костюму, рукоділля, архітектури тощо.

Жодні дані, жодні сліди чи залишки історичних постанов не дозволять, щоб історія театру перетворилася – як зазвичай буває з історією інших видів мистецтва – на низку естетичних аналізів, компаративістичних зіставлень та теоретичних узагальнень про внутрішні закони розвитку театру як окремої дисципліни.

На відміну від історика літератури чи будь-якої іншої дисципліни, історик театру приречений лише на інформацію, найчастіше часткову, про факти історії, які хотів би досліджувати. Окрім того, за її допомогою не можна визначати естетичну природу тих фактів. Дослідникові театру, навіть, якщо він глибоко переконаний, що пише історію однієї з дисциплін мистецтва, необхідно відмовитись від екзальтації, яку інколи приносить застосування методу естетичного аналізу, а інструменти і методи, які вживає, не можуть відрізнятись від історіографічних: попросту характер історико-театральних джерел не дозволяє йому використати інший метод. А на джерела годі ображатися.

Історія театру як така, що аналізує мистецькі факти, є гіпотетичною в тому сенсі, що ми пишемо про такі факти, в естетичній природі яких впевнені, але до яких не маємо жодного доступу. Існувати може або тільки театрографія, або історія театрографії.

Позбутися ілюзій, що ти є істориком мистецтва – це не трагічне рішення, якщо за це можна набути історіографічну сумлінність, що могла б успішно замінити упертість “естетика”, яка затьмарює йому усвідомлення, що він плете кошики<sup>43</sup>.

Я визнаю, що натрапляю на таку історіографічну сумлінність в польських історико-театральних працях. Маю таке враження, коли переглядаю, скажімо публікації, вміщені на сторінках *Театрального щоденника (Pamiętnika Teatralnego)*, чи монументальну *Історію польського театру (Dzieje teatru polskiego)*.

Однак сумлінність цих праць є сумлінністю фактографічною. Вона потрібна – бо факти вимагають чіткого визначення, але мені здається, що читач, який переглядає історико-театральні

---

<sup>43</sup> S. Świontek, *Teatrologia teatrologii*, [w:] *Od dokumentacji do interpretacji, od interpretacji do teorii. Wybór materiałów z sesji Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Nieborów 9–11.10.1991*, red. D. Kuźnicka i H. Samsonowicz, Warszawa 1998, s. 9–14.

книги, хотів би не тільки гортати сторінки і звертатися до них як до енциклопедії, яка дає змогу перевірити чи згадати щось необхідне саме цієї миті, але також читати їх. А це означає читати з зацікавленням, яке порівнюємо з відчуттям під час читання про часи соборів Жоржа Дюбі, про Середземне море в епоху Філіпа II Фердинанда Броделя, чи про історію божевілля Мішеля Фуко.

Хотілось би лишень розділити з авторами радість не тільки з приводу їхнього відкриття нових знахідок чи їх хронологічного упорядкування (що, врешті-решт, не надто складне), а з їх зрозумілого висвітлення. Хотілось би, щоб описувані події не нагадували отих світлячків, що їх змалював Фердинанд Бродель у бразильську ніч, чиї “слабкі вогники спалахували, потім гасли, знову спалахували й знову гасли, і все це без будь-якого рішучого запалювання ночі справжньою феєрією світла”. Йдеться про те, щоб, поза подіями, поза колом їхнього світла розсіяти пануючу непроникну темряву.

Йдеться про те, щоб історія театру стала герменевтичним запрошенням до розуміння пов’язаної з різноманітними контекстами (суспільними та естетичними) його історії та її інтерпретації, навіть ціною похибок чи помилок.

Тим часом польські історики театру поводяться так, ніби не існувало дискусії істориків навколо концепції зі школи Анналів (що точиться уже кількадесят років), ніби семіотика історії з московсько-тартуської школи торкалася подій не з цього світу, ніби в концепції археології знання Фуко не можна було знайти щось цікаве.

І ніби не існували теоретичні ідеї, з яких лише декілька стали об’єктом цього обговорення.

*Переклад:*

*Йоанна Гамеля (Joanna Hamela)*

*Першодрук:* “Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 3–4, s. 50–68; передрук у: Teatrolgia polska u schyłku XX wieku, red. J. Michalik i A. Marszałek, Kraków 2001, s. 113–127. Реферат виголошений на Міжнародній конференції “Театр – театрологія в Польщі під кінець XX сторіччя” (“Teatr – teatrolgia w Polsce u schyłku XX wieku”) в Осечанах (4–6 жовтня 1999).

## СТАРЕ Й НОВЕ

## 1. Історіографія

Моя бібліотека – на перший погляд – зовсім не є бібліотекою театрознавця. На полицях лежить усе – книги з філософії, історії, теорії літератури, соціології, психології, герметизму, астрології, алхімії, фізики, навіть економіки... Звичайно, серед усього цього розмаїття знайдемо й те, що стосується театру в різних його формах, насамперед драматичній, а також оперній чи танцювальній. Щиро кажучи, це бібліотека дилетанта. Виправданням для мене може бути лише те, що театр – це, однозначно, і все, і нічого. Нічого – бо нічогосінько після нього не залишається, театр не має довготривалого буття і минає разом з життям, залишаючи нам у спадок у найкращому випадку добірку свідчень, з об'єктивної точки зору не обов'язково достовірних, що, однак, зовсім не означає, що вони позбавлені вартості. І театр є всім – переважно тому, що концентрує у собі все; я маю на увазі не лише велику кількість різних видів мистецтва, але й вагомий набуток індивідуального й загального досвіду, набуток, вкорінений у матеріальних артефактах і нематеріальній сфері ментальності, на перетині екзистенції та есенції, фізичності та духовності. Театр належить життю. Він минає разом з життям, він – явище чисте, підсилене мінливістю і нетривалістю. Як же досліджувати й описувати такий витвір, повністю занурений у минулому? Адже кожен спектакль від миті, коли опустилась завіса, належить уже минулому, залишаючи тільки якийсь слід свого існування.

Отож, хочу сама себе запитати, хочу замислитися: яка історія театру задовольнила б мене – дослідника й мене – читача. Тому

не зупинятимуся на рисах нашої історії театру, яка й надалі зберігає свою класичну форму з усіма її умовностями й наслідками. Зупинюсь лише на історії, якою вона могла б бути, якби рухалась шляхом, ідеально второваним філософією історії та історіографією ХХ ст., досвідом яких філософія театру не користується.

Обґрунтування історії сучасна філософія віднаходить у самій людській природі: “Оскільки всі ми смертні і знаємо про це, то приречені на наше минуле”. Такою є людська детермінанта, неминучість “залишатися насамперед тим, чим ми вже були”, минуле трактоване як “відсутність вибору, ким є я сам”<sup>1</sup>.

Тягар традиції та родоводу, яким закінчується минуле, надає історії своєрідної безвладності, спричинює лише певні обмежені зміни і власне ці зміни треба обґрунтувати, адже “тягар впровадження змін лежить на тому, хто змінює”. І завжди буває так, що змінити можна менше, ніж хотілось би, неможливо змінити все і завжди лише небагато<sup>2</sup>. Різниця завжди буде надто малою, а повторень не уникнути. Нашою відповіддю на минулість є тривалість. Так само триває парадигма класичної історії, що виводиться з досвіду раціоналізму, емпіризму та сцієнтизму, якою займається зінституціоналізована історіографія. Тому й не дивно, що перетворення, як правило, виникали тут повільно, і поступово збільшувалася лише кількість дослідників, незначних трансформацій зазнавали предмет, методи, функції, мета.

Можна помітити, що перетворення історіографії збігаються із проблематикою, якою займаються різні галузі науки, а зокрема філософія. Однією з проблем стала раціональність гуманістики, яку врешті визнано наукою, що відрізняється від раціональності природознавства. У своїй прагматичній версії її бачать як комплекс моральних цнот, який містить дискусію, позбавлену догматизму, дискусію, що відмовляється від синдрому облоги та обурення, що веде до поєднання “невимушеного порозуміння і незгоди, що шанує й поважає принципи й правила толерантності в ім’я науки – моделі людської солідарності, яка посилається

<sup>1</sup> O. Marquard, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa 1994, s. 127.

<sup>2</sup> Ibidem, s.129.

на системність і єдність цієї науки та лояльність дослідників”<sup>3</sup>. Адже межі поміж дисциплінами є корисними з адміністративної точки зору, а також для університетів та книгарів, – зазначає Квін, – тоді, коли на науку слід дивитись як на цілість і бачити дисципліни в їх природних зв’язках”.

Однак, я усвідомлюю, як важко досягнути порозуміння навіть не стільки між дисциплінами, скільки у межах окремих видів та форм, відгалужень, варіантів однієї з них. Саме так виглядає справа з істориками з-під знаку класичної і некласичної історіографії. Адже обидві посилаються на окремі системи вартостей, мають різні історичні концепції, різні методи, цілі.

Зазвичай стверджують, наче нова історіографія вступає на території, які в попередніх творах спихали до коментарів, що не привертали уваги істориків випадковостей. Вона виросла із досвіду школи *Annales*, яка значно розширила межі зацікавлень своєї дисципліни. Вона досліджувала феномен колективного життя у тривалих і повторювальних реляціях, використовувала здобутки економіки, соціології, суспільної географії. Її назвали модерністичною історіографією. Потім настала пора антимодерністичного визначення, щоб ще далі повести процес дослідження території, використовуючи тепер досвід антропології, етнології, мовознавства, семіотики і фольклористики, застосовуючи філософські інспірації – Ніцше<sup>4</sup>, Шопенгауера<sup>5</sup>, Ділтея<sup>6</sup>. Цю нову галузь назвали історичною антропологією. Тут виникли надзвичайно цікаві дослідження менталітету, суспільної історії культури, мисленневої дійсності часів. Історіографія відкинула виведений з природознавства сцієнтизм і раціоналізм, кате-

<sup>3</sup> R. Roty, *Nauka jako solidarność*, *Objektywizm, realizm i prawda*. Pisma filozoficzne, przeł. J. Margański, Warszawa: Aletheia 1999, t. 1, s. 64.

<sup>4</sup> Ніцше Фрідріх Вільгельм (1844–1900) – німецький мислитель, філософ, психолог і класичний філолог (*прим. ред.*).

<sup>5</sup> Шопенгауер Артур (1788–1860) – німецький філософ (*прим. ред.*).

<sup>6</sup> Ділтей Вільгельм (1833–1911) – німецький історик культури та філософ-ідеаліст, представник філософії життя, літературознавець. (*прим. ред.*)

горію факту замінила категорією життя. З'явилася історіографія постмодерністична, що залишалася на краю різних дисциплін, мікроісторія, яка протиставлялася макроісторії, проникала під поверхню подій, ставила запитання екзистенціального і морального характеру, підпорядковувала дискурс законам розповіді, майже до знищення його традиційного характеру.

Некласична історіографія має інтердисциплінарний вимір. Вона змінилася, зрозумівши, що історія не має шансу на об'єктивізм, що історія завжди переживається, інтеріоризується, що вона ніколи не виникає нізвідки, а завжди – звідкілясь, і що найбільше, може створити лише міф, і що цей міф є також конструкцією окресленого часу, хоча й тікає від конкретизації, належачи до характерного *temps jadis* і підтверджуючи свою понадчасовість і універсальність. Недарма Вітгенштайн<sup>7</sup> акцентував, що елементи нашого світу мають міфологічний характер. А коли так, то їх слід зрозуміти і водночас зрозуміти їхню потребу, генезу, перетворення і функції. Однак, не тільки міф виявився потрібним історії. Історія використовує різні форми писемності та літератури, літературні або паралітературні свідчення, повідомлення, оповіді, відомі і неодноразово перевірені засоби висловлювання. Історія, залишаючись у широкій сфері вживання слова, балансує поміж міфом і літературою, використовує у своїх цілях рефлексії лінгвістики і літературознавства над розмаїттям форм цього слова. Три основні, споріднені нині способи побудови повідомлень – історичний, міфічний та літературний – можна було б звести до різниці між дискурсом, оповіддю і презентацією, між виходом від питань про існуючий стан речей (історія) і виходом від процесу передавання певного знання і взірця дійсності (міф), а також від розпізнання прихованого характеру явищ (література). Попри всі відмінності можемо їх потрактувати як оповіді, що самі себе пояснюють, як споріднені між собою типи оповідання: дискурсивно-оповідний (історія), оповідний (міф) або оповідно-показовий (література).

---

<sup>7</sup> Вітгенштайн Людвіг Йозеф Йоганн (1889–1951) – австро-англійський філософ, один із засновників аналітичної філософії і один з найяскравіших мислителів ХХ століття (*прим. ред.*).

Шукаючи різні способи опису і зрозуміння процесу перетворень складного, мінливого світу, нова історіографія звертається до досягнень багатьох дисциплін. Вона звертається до антропології, звідки “позичає” собі (кажучи загалом) трактування культури-матриці символічних значень, інтерпретаційний еkleктизм чи категорію уяви; звертається до теорії літератури, урухомлюючи рефлексії над конструкцією власного дискурсу, що завжди підпорядковувався правилам риторики і естетики, а сьогодні стає дедалі ближчим до літературного процесу творення; звертається до філософської рефлексії над категорією правди і визнає, що оскільки ми напевно її ніколи не досягнемо і не висловимо, то, може, саме час зацікавитися не лише правдою подій, але також і способами виживання наших попередників, їх спробами освоїти потік подій, і нарешті тим, яким чином ці події бачимо й інтерпретуємо ми.

Зупинімось біля цих трьох названих дисциплін, що зовсім не означає, ніби вони вичерпують і блокують можливість інших зв'язків, навпаки, можемо намалювати шестикутник, складений з найважливіших для нової історії часток науки<sup>8</sup>. Але зараз мене цікавлять лише три: антропологія, теорія літератури і філософія. З них виведемо проблеми, на яких я б хотіла затриматись довше, три проблемних питання, що є зрештою тісно між собою пов'язані: уява, розповідь і правда. Але перш, ніж ми це зробимо, слід усвідомити, що за ними ховаються основні проблеми для сучасної філософії науки: раціональність, реалізм і релятивізм. В'язанка трьох “р”, що проявляється у всіх вибраних випадках. Почнемо з першої проблеми – уяви, яка у цій в'язанці кидає виклик традиційній раціональності.

---

<sup>8</sup> Шестикутник дисциплін, які мають найбільше значення для нової історії і які вона найчастіше використовує, має такий вигляд: у верхній точці міститься антропологія, в нижній – теорія літератури (нараторологія); дві бічні точки зліва займають соціологія та філософія, на протилежному боці – відповідно – психологія та мовознавство.

## 2. Уява

Класична історіографія маскувала суб'єктивність висловлювання.

Вона представляла перебіг подій, що розглядалися із зовнішньої щодо них точки зору, і, концентруючись на фактах, рідко застосовувала уяву. Вона будувала свою розповідь, зазначаючи дистанцію до подій. Класична історіографія не хотіла входити на терени мистецтва, дбаючи про ясність компетенції, чистоту та інтегральність предмета досліджень, відмінність методології. Минуле трактувалося як безпосередній об'єкт пізнання, який дуже обмежено вимагає допомоги уяви. Уява стала потрібна лише тоді, коли розповідь набула форми зустрічі іншого – репрезентанта культури минулих часів, який інакше мислить і живе в інакше сконструйованій спільноті. Цього іншого потрібно було тепер собі уявити, щоб мати можливість порівняти його з самим собою і перевірити себе. Адже історія – це безперервне порівнювання, як зауважує Гайдеггер<sup>9</sup>, це перевірка іншого, в якому ми віддзеркалюємося як той, хто йде далі, порівнювання, яке мислить у напрямі від себе, оскільки з собою впоратися не може<sup>10</sup>.

Приведення уяви в дію було одним із чинників, що поклали кінець забсолютизованій і зраціоналізованій об'єктивізації історії. Не тільки тому, що інший, найчастіше звичайний, хотілось би сказати партикулярний інший, без претензій до власної величч, мав право на власне існування, але й тому, що історик став свідомим конструктором-оповідачем минулого, відкриваючи тим самим проблему опозиції між суб'єктом і об'єктом, ментальним і фізичним, що є у нас всередині і що є назовні нас<sup>11</sup>. Опозиція ця мала місце ще у XVII ст. Наші судження про т.зв. природу речей не є незалежними від способу уявлення, процес пізнання завжди буде втягуватися у схему, в теорію і матиме мовний характер.

---

<sup>9</sup> Гайдеггер Мартін (1889–1976) – німецький філософ, який зосереджував свою роботу у сферах феноменології та екзистенціалізму (*прим. ред.*).

<sup>10</sup> M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii (Z wydarzania)*, przeł. B. Baran i J. Mizera, Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński, 1966, s. 452.

<sup>11</sup> R. Roty, *Nauka jako solidarność...*, s. 58-64.



“Можна одну теорію замінити іншою, але ми не можемо повністю відірватися від теорії і бачити світ, що не був би прикритий жодною іншою концепцією світу”, – пише Альфред Айєр<sup>12</sup>, поміркований феноменаліст із сильними традиціями емпіризму<sup>13</sup>. Дихотомію світу і схем його розуміння сьогодні вже не можна зберегти згідно з думкою Вітгенштайна, Квіна чи Гудмана<sup>14</sup> (вони посилаються на Канта – “наочність без понять є сліпа”)<sup>15</sup>. Це пересуває історичні твори у напрямі інтерпретації (пов’язуючись також із експансією текстуальності), дає шанс уяві. В результаті дискурс стає у певному розумінні розповіддю, яка ведеться із точно й виразно зазначеної точки зору, а історія – актом творення з медіумною роллю історика (це творення часто не подає чистого перебігу подій). Тепер історик опанував нову роль, роль творця, віднайшов свій власний голос; вписаний у кадри розповіді, він не промовляє десь з-поза неї, не виникає з об’єктивного “нізвідки”, не приховує власної епохи, хоча одночасно й виявляє свідомість того, яке глибоке коріння він має в історії культури. Скористаймося фразою Р. Г. Колінгвуда<sup>16</sup>: “Його самознання є одночасно знанням про світ людських справ”<sup>17</sup>.

Уява впливає на небайдуже ставлення історика, виражає близькі стосунки між ним та епохою, ним та героями його оповіді, вимагає безпосереднього контакту не з самою подією, а з витворами свідомості свідків події. Уява конкретизує мить з минулого, використовуючи неважливі досі екзистенціальні “дрібниці”, різноманітні *petits riens* деталі повсякдення, що надають історії естетичного виміру (про це пише Філіпп Арієс). Цей естетизм

---

<sup>12</sup> Айєр Альфред Джулс (1910–1989) – англійський філософ, представник неопозитивізму (*нрпм. ред.*).

<sup>13</sup> A. J. Ayer, *Filozofia w XX wieku*, przeł. T. Banaszek, Warszawa: PWN, 1997, s. 197.

<sup>14</sup> Гудман Нельсон (1906–1998) – американський філософ аналітичної традиції, логік (*нрпм. ред.*).

<sup>15</sup> W. V. Quine, *Granice wiedzy i inne eseje filozoficzne*, wybór i przekł. B. Stanosz, Warszawa: PIW 1986, s. 87.

<sup>16</sup> Колінгвуд Робін Джордж (1889–1943) – британський філософ-неогегельянець та історик, дослідник історії Старої Британії (*нрпм. ред.*).

<sup>17</sup> A. J. Ayer, *Filozofia w XX wieku...*, s. 265.

належить не лише до спроби зрозуміти людей певного часу, але й до спроби почути звуки, відчуті смаки, запахи, побачити барви того періоду. Таке позавербальне почуття близькості вимагає, однак, не лише реконструкції моди епох, способу поведінки та реакцій, смаків, звичаїв та традицій, забобонів, але вимагає також, і це очевидно, певної схеми, своєрідної схеми а ргіогі теоретичного характеру, який виникає із усього “знання резервів”<sup>18</sup>. Ця схема дозволяє виходити за межі поля спостереження, відрізнити істотне від другорядного і випадкового, так само, як у мистецтві (літературі) вона визначає ідейно-розповідну точку зору.

Згадаймо гомбріховський принцип взаємодоповнюваних схеми і коректури. І нам легше буде сприйняти одне з переконань сучасних філософів, а саме: “ми можемо робити апріорні відкриття, якщо наше бачення предмета так тісно пов’язується із самим предметом, що властивості, які відкриваються, містяться уже в нашому уявленні”<sup>19</sup>. Адже апріорні схеми мають культурні знамення, а свідомість їх існування і функції пов’язується із прийняттям подвійного бачення (*diploria*) – одночасно зоб’єктивізованого, трансцендентного і інтеріоризованого взірця а ргіогі. Адже (як стверджував Вітгенштайн) навіть суб’єктивні поняття мають свою об’єктивність, а емпіричне знання (як писав Нагель<sup>20</sup>) – апріорну основу<sup>21</sup>.

Усе, отже, є “відразу” і “водночас”, у зав’язанні конфлікту, взаємодії, змішанні. Не існує також історія ані об’єктивна, ані суб’єктивна, пише Гайдеггер. “В сутності історії є опертя на суб’єктивно-об’єктивній розповіді; історія об’єктивна, оскільки вона є суб’єктивна, і оскільки вона є об’єктивна, то також повинна бути суб’єктивна; тому суперечка між історією “суб’єктивною” та “об’єктивною” взагалі безсенсовна”<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> D. Davidson, *O schemacie pojęciowym*, przeł. J.Gryz, Literatura na świecie 1991, nr 5, s. 107, 109, 115, 117.

<sup>19</sup> T. Nagel, *Widok znikąd*, przeł. C. Cieśliński, Warszawa: Aletheia 1997, S. 104.

<sup>20</sup> Нагель Томас (1937) – американський філософ, дослідник у сфері філософії свідомості, політики та етики (*прим. ред.*).

<sup>21</sup> T. Nagel, *Widok znikąd*..., s.102.

<sup>22</sup> M. Heidegger, *Przyczyunki do filozofii*..., s. 452-453.

У цій ситуації не дивує залучення метафори, яку вважають одним із знарядь пізнання<sup>23</sup>, важливою модальністю мови, що відкриває дорогу фактам з фікції<sup>24</sup>, що дозволяє помітити і зрозуміти нові аспекти дійсності, виразити проблеми, які визначаються лише інтуїтивно. Посилюється функція парадигматичних відношень у структурі тексту, таких як аналогія чи протиріччя. Адже світ співтворить те, що відоме, і те, що ще не розпізнане, але що схоплює оперта на аналогії метафора, а також і те, що залишиться нерозпізнаним. Тепер? Завжди? В одному можемо бути певні, що “розпізнання наших можливих обмежень мусить становити інтегральну частину нашої концепції дійсності [...]”; навіть потенційно світ, – стверджує Томас Нагель – не є нашим світом”, а частина провини за його непізнавальність лягає на наші обмеження<sup>25</sup>. У такій ситуації метафора може виконувати істотну роль. Вона дозволяє помітити і виразити те, що здається надто важким (навіть неможливим), щоб його зрозуміти або окреслити, а миготливість значень можна використати власне з пізнавальною метою. Уява знаходить у метафорі опору свого наукового буття так, як це сталося у фізиці чи математиці, які віддавна користуються її допомогою у своїх дискурсах. Адже звідси беруться чорні діри, притягання частинок, ефект метелика.

### 3. Розповідь

Некласична історія трактує розповідь не тільки як інструмент, значенневотворче знаряддя, підручне знаряддя освоєння минулого, перетворення цього минулого на щось акцептоване й зрозуміле, але й як знаряддя перенесення іншої культури на культуру нашого часу. Важливим виявився у цьому випадку ряд лінгвістичних та філософських роздумів, які підтримала наратологія. З моменту, коли Роланд Барт показав універсальність розповіді як культурного процесу (1966), коли наратологія здобула автономію у літературних дослідженнях, а історіографія, черпаючи з

<sup>23</sup> R. Roty, *Nauka jako solidarność...*, s. 243.

<sup>24</sup> N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa: Aletheia 1997, s. 123.

<sup>25</sup> T. Nagel, *Widok znikąd...*, s. 132.

цього натхнення, вибудувала свідомість власних цілей, обмежень та можливостей, започатковуючи розповідні роздуми (рефлексії) (метаісторія Гайдена Вайта, 1973), проблема розповіді набула вагомішого значення, піднімаючись щораз вище, не звертаючи уваги на трактування способу розповіді як способу мислення, “форми складання окремих елементів дійсності в єдине і організоване ціле”<sup>26</sup>, аж до трактування його як структури розуміння, як витвору “людської здатності окреслювати дії або події, справжні або вигадані, що розвиваються під час секвенції, у цілісні структури значення”. Розповідь розуміли як явище переддискурсивне, що належить до сфери примарного досвіду, яке може з тим досвідом ототожнюватися, як первинну структуру розуміння (і саме розуміння), як щось, що є властиве людині<sup>27</sup>. Образно кажучи: я розповідаю, отже, я існую, існую в розповіді, завдяки їй і через неї, я – це розповідь і розповідь – це я, я – це світ. Адже мережа розповідей інших людей і про інших людей оплітає мене. А моя розповідь є часточкою цієї мережі.

Нова методологія історії посилається на визначення наративізму і текстуалізму. Наративізм не має нормативного характеру, описує радше застосовувані вже способи творення історичних дискурсів-розповідей (розповідних дискурсів або *vice versa*), надання сенсу подіям, пояснює багатогранність потенційних розповідей і роль суб’єкта, що розповідає, виявляє, наскільки істотною функцію у пізнанні й розумінні минулого виконує спосіб розповіді, що трактується як властивість і феномен нашої культури, яка також реалізує себе через розповідь. Історія у цій ситуації – це вид письменства, що входить у зв’язки з літературою. Вона має тему, героїв, сюжет, дію, сконструйовану з визначеної точки зору, навіть інтригу, застосовує риторичні прийоми і семантичні тропи. Історична розповідь – бо так власне я називатиму її – ви-мальовується у формі зміцненого багатоголосся. Зміцненого, бо велику кількість голосів ми відкриваємо в одній розповіді (муза

---

<sup>26</sup> J. Lalewicz, *Opowiadanie i rozumienie*, Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna, Studia pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław: Ossolineum 1982, s. 175.

<sup>27</sup> K. Rosner, *Narracja jako struktura rozumienia*, Teksty drugie, 1999, nr 3, s. 11.

історії завжди зверталася і промовляла за посередництвом численних доказів) і творить вона всю історіографію.

З текстуальної перспективи історія постає як “штучно сфабрикований текст”<sup>28</sup>, що вплутується у цілу мережу текстів і виводиться з неї для того, щоб негайно натомість ввести його у взаємо-відносини з іншою широко розгалуженою мережею. У такому контексті не може існувати акт безпосереднього пізнання історії, подій, сумніву піддаються класичний емпіризм, узаконене суб’єктивне, суверенне творення. З такої точки зору історія підтримує традиційні цінності філософії життя, категорія *res gestae* піддається ерозії, перемагає *rerum gestarum*. Адже про історію ми знаємо лише стільки, скільки нам розказано і яким чином це розказано. Ми спілкуємося з історією за допомогою переказів, стикаємося з багатьма версіями історії.

Отже, історія не існує без процесу оповіді і поза цим процесом. Ми усвідомлюємо це мимовільно, рефлексивно. Адже найбільше нас цікавить не перелік фактів і дат, а їх інтерпретація, що надає їм сенсу; погоджується з нашою потребою надавати сенсу і змісту буттю та його історії. Бо якщо у сфері подій у в’язанці сигматичних відношень (таких як наступність, зв’язок і т.д.) домінують причинно-наслідкові відносини, то у сфері духа – зв’язки сенсу, логіка, що посиляється на символічне мислення, на уяву, яка залишається в межах ідеалів та цінностей<sup>29</sup>. Зміцненню і ускладненню підлягає (якщо можна так сказати – літераризація) темпоралізація представленого світу. Це вводить у потік роздумів дотичні інтуїцію та рацію. А конкретніше, йдеться про пошану для вимог інших, всіх інших – також свідків подій. Дивлячись з цієї перспективи, можемо сказати, що описувані події потрібно зробити пластичними і сконкретизованими через їхню уявну реконструкцію, піддати інтерпретації, що поєднує їх, – вірогідній, влучній, пристосованій до існуючого знання, зв’язній, можливо, й корисній... Я не перелі-

---

<sup>28</sup> E. Domańska, *Filozoficzne rozdroża historii*, E. Domańska, J. Topolski, W. Wrzosek, *Między modernizmem a postmodernizmem. Historiografia wobec zmian w filozofii historii*, Poznań 1994, s. 28.

<sup>29</sup> A. Chmielecki, *Rozumieć naukę*, Literatura na świecie, 1991, nr 5, s. 270-271.

чую комплекту критеріїв. А ще десь під ними ховається старий ідеал, тріада правди, добра і краси, що живе переодягнена, в масці. І це знову розпалює давню суперечку між (науковим) реалізмом і антиреалізмом<sup>30</sup>.

Однак, не все вдається вберегти і зберегти. Сучасна історіографія порушує безпосередність причинно-наслідкових відношень, оголює їхню апіорність, хоча вони так міцно вкорінені у нашому повсякденному досвіді. Це видобуває факти з однієї системи, відкриває їх на інші зв'язки, що веде своєю чергою до багатьох описів дійсності. Нельсон Гудман, пояснюючи це, впадає в крайність, коли радить сконцентрувати увагу на версіях світу, а не на світах. Адже істота – не є найістотнішою, матерія не така вже й матеріальна, факти обтяжені теорією, теорії вгинаються під фактами, “речі і світи, і навіть саме їх творення – матерія, антиматерія, свідомість, енергія і що там ще – все це наскрізь сформувала версія”<sup>31</sup>, а об’єктивне “Я” дає право одиниці на суб’єктивізм<sup>32</sup>.

Звернемося ще раз до Гайдеггера: “Історія поширює ілюзію повної опановуваності всього, що дійсне, оскільки позначає її вздовж усієї поверхні, а саму поверхню пересуває як єдину достатню дійсність. Вміщена в історії безмежність пізнання всього під будь-яким кутом і за допомогою всіх засобів бачення, розпорядження всім наявним, провадить до відриву від подій, до відриву, який, чим рішучішим стає, тим менш відчутний і видимий для відірваних”<sup>33</sup>. Це слова застереження. Від надмірного відчуття власної сили, об’єктивності пізнання, від метафізичності не лише історії, але й Буття як історії. І стосуються вони як класичної, так і некласичної історіографії. Всєї історії.

В умовах такого ускладнення і переплетення всього – науки “у стані перебігу” і “невиразного світу” – які проектують рух, що веде від простого до складного (аналогічний процес можна помі-

---

<sup>30</sup> B. C. Fraassen van, *Zachować zjawiska*, przeł. A. Chmielecki, Literatura na świecie, 1991, nr 5.

<sup>31</sup> N. Goodman, *Jak tworzymy świat...*, s. 115.

<sup>32</sup> T. Nagel, *Widok znikąd...*, s. 80.

<sup>33</sup> M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii...*, s. 452.

тити зрештою в науках точних) – саме час торкнутися наступної проблеми – проблеми правди.

#### 4. Правда

Проблема правди завжди належала до сфери філософії та етики, хоча має також вимір естетичний і теоретично-літературний. Для історіографії ця проблема була основною, хоча, як правило, не викликала надмірних емоцій. Говорилося про істинність суджень радше механічно (автоматично), стверджуючи їх відповідність чи невідповідність дійсності, верифікуючи за допомогою конфронтації із свідченнями історії та існуючим знанням. Текстуальний підхід до джерел піддав сумніву це таке просте розв'язання; не порушуючи походження чи вірності розповіді, воно виявляло, що кожен текст більшою чи меншою мірою є витвором, що характер і цінність передачі залежить від способу оповіді.

Наслідком цього мало би стати ствердження, що ми не маємо доступу до об'єктивної дійсності, а висловлювання думки про правду стало внутрішньою справою кожної оповіді. Цю плутанину підтримала філософська думка, яка, підважена простотою емпіризму (на цьому ґрунті неможливо знайти правду, по суті, ми не досягаємо певності, а засада неозначеності Гайзенберга<sup>34</sup> пов'язує об'єкт з суб'єктом досвіду), дала шанс досягти правди універсальної та остаточної, в ім'я свободи, наперекір будь-якому монополізму.

Сьогодні правду трактують як “цінність, що межує із адекватністю”<sup>35</sup>. Вона стала радше проблемою прагнення і намагання її досягнути і віри в її існування, категорією моральною, що належить до горизонту та етики суб'єкта-мовця. Це відчутний крок уперед: правда втратила автономію свого існування, втратила

---

<sup>34</sup> Гайзенберг Вернер Карл (1901–1976) – німецький фізик-теоретик, один із творців квантової механіки, лауреат Нобелівської премії з фізики (1932), член кількох академій та наукових товариств світу. (прим. ред.)

<sup>35</sup> А. Chmielecki, *Rozumieć naukę*, Literatura na świecie, 1991, nr 5, s. 268.

також свій абсолютний характер. Передовсім береться до уваги прагнення до правди, воно власне й визначає шляхи поведінки. Отже, береться до уваги лише прагнення досягти раціональності та об'єктивності, що, зрештою, визнається лише як один зі способів наближення до неї, записане у людській природі, мотивоване визначальним для цієї природи прагненням до узагальненості, але водночас визнається, що сама лише об'єктивність ще нічого не гарантує: інколи правду можна побачити виключно з індивідуальної точки зору; парадоксально наближає нас до неї невідворотний конфлікт між об'єктивними раціями і суб'єктивними нахилами<sup>36</sup>. Конфлікт, який слід зрозуміти і з яким належить погодитися – а не відкидати.

Філософія історії стверджує, що вплетені у розповідь судження “істинні”, а згідно з давньою фактографією – згідно з джерелами, вони не можуть бути кваліфіковані як істинні. Адже їх не так легко виділити з потоку розповіді, вони функціонують у складених секвенціях (епізодах) і секвенціях секвенцій, якщо їх вийняти звідти, то вони вже не є частинами цих епізодів, а їх істинність має внутрішній характер, вона належить до оповідної цілості, пов'язується із одиничним вмінням (майстерністю) читати свідчення, з вірогідністю реляції і ретельністю інтеграції. Адже факти “говорять лише те, що ми дозволяємо їм говорити”, і треба захищатися від їхнього тиску, “оскільки, – як пише Вінцент Декомбе<sup>37</sup>, – слабкі, об'єднані у стадо, беруть гору над сильними”<sup>38</sup>. Якщо суб'єкт-мовець не займе якоїсь позиції стосовно фактів, які його засипають, якщо візьме на себе лише роль медіума-реєстратора їх послідовності, то легко може загинути під розкішною лавиною цих фактів. І буде це водночас загибель правди.

“Таким чином виявляється присутність в історичній розповіді чогось, що не піддається аналізу з точки зору правди (принаймні, якщо йдеться про переважну функцію риторики), – пише

36 T. Nagel, *Widok znikąd...*, s. 199.

37 Декомб Вінцент (1943) – французький філософ (*нприм. ред.*).

38 V. Descombes, *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933–1978)*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa: Spacja 1996, s. 191.



Єжи Топольський<sup>39</sup>. – Адже переконання не є фальшивими або правдивими, оскільки можуть спиратися на фальшиві чи істинні знання. Переконання – це норми, директиви”<sup>40</sup>. Напрошується аналогія з теорії літератури; адже в літературному творі “емпіричні судження, підтверджені поза літературним контекстом [...], втрачають цю властивість (бути судженнями), якщо вони існуватимуть у функційному просторі представленого світу”<sup>41</sup>. Вони мають характер квазі-суджень.

Зміна сфери зацікавлень, перетворення історії на щось приватніше, щоденне, я б сказала, це екзистенціалізація історії, а, отже, опис основних для екзистенції дій, поведінки, емоцій, почуттів, способів мислення, тематизація страху, голоду, бруду, смерті, еротики, хвороби – визначає інший перебіг розповіді. Те, що найважливіше, у більшості випадків залишається схованим під поверхнею свідчень, а історія виявляє їхню таємну суть, ледь відкриті таємниці людської мотивації та реакцій. Цим секретам і таємницям надає пластичності уява, їх описує історична нарація. Їх поєднує спорідненість з літературними квазі-судженнями, не дивує, отже, те, що вони не претендують бути названими єдиною та винятково правдою, хоча й можуть так функціонувати. Але, оскільки вони належать до не завжди помітних на перший погляд взірців культури, то відкривають глибину антропологізації сучасної історії.

## 5. Театр

Це все, що я представила в такому значному (аж надто значному) скороченні, провокує відновити вихідне питання мого тексту:

---

<sup>39</sup> Єжи Топольський (1928–1998) – польський історик, що спеціалізується у сфері суспільно-господарської історії та методології історичних досліджень (*прим. ред.*).

<sup>40</sup> J. Topolski, *Problemy prawdy historycznej*, E. Domańska, J. Topolski, W. Wrzosek, *Między modernizmem a postmodernizmem. Historiografia wobec zmian w filozofii historii*, Poznań, 1994, s. 38.

<sup>41</sup> J. Ziomek, *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*, *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, Studia pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa: Ossolineum, 1982, s. 209.

що з того всього матиме історія театру. Проблема ця дуже делікатна. Адже, з одного боку, мій виступ не має жодних ліквідаторських намірів і я ціную доробок класичної історіографії. На карті способів письма і для неї знайдеться місце. Однак, з іншого боку, я замислююся, чи не варто було б вписати її до течії трансформації, яка так освіжила іншу дисципліну. Некласична історіографія з різних причин захоплює, хоча й має свої небезпеки (зрештою, як будь-яке відгалуження будь-якої дисципліни) і варто було б їх розпізнати. Важко до кінця передбачити ціну такого відкриття, найкраще було б перевірити це на практиці. Однак, я вважаю, що підсумок здобутого і втраченого був би позитивним.

Якщо, наприклад, ми глянемо на історію як на “культурне відкриття”, у певному розумінні як на антропологічну функцію, здетерміновану нашим відчуттям часу, а на театр як на культурну символічну систему, котра одночасно є мистецтвом – каналом передачі і системою комунікації, що міститься в рамках широко трактованої трансляції – причому тут не йдеться про т.зв. переклад літературного твору мовою театру (мова інтерсеміотична), а про значно більше, про “переклад” “я” на “він”, “ми”, “ти”, про переклад іншої дійсності чи дійсності іншого, зроблений у специфічному для театру поєднанні кодів – то слід визнати, що фактографія подання історії театру втрачає всю символічність цього взірця, перетворює у звичайні результати його змінність у тривалості, резигнує зі спроб вловити сенс його існування, сенс дуже складний, який не можна обмежити, спрощуючи до поверхневих обґрунтувань, що надавались йому у кожній епосі. Здається, що, вперто переслідуючи недосяжну правду, ми втрачаємо з поля зору щось важливе – сенс існування театру, відповідь на питання, для чого предки передали нам вміння і потребу творення цього світу-фікції. І боюсь, відповідь ця не буде проста.

Може, вона матиме багатошаровий характер, який виявить актуалізацію, що проводилась у різні епохи, і процес перетворення давнього сенсу його існування, коли з-під нових нашарувань пробивається відгомін минулого, стара мета, цілі та функції спектаклю, що досконало можна виразити за допомогою метафори колообігу. Поруч з цією проблемою з'являється інша, проблема меж (кордонів) театру, що постійно пересовуються то

туди, то сюди, що розширюються і звужуються (може, цього разу, це найкраще відобразить метафора маятника?), проблема меж, барвистих, інтригуючих розмаїтістю форм і рішень, пов'язаних з течіями, ідеями, стремліннями колективу та одиниць.

Уже ці проблемні пропозиції вказують, що одним із важливих чинників перетворень буде нова тематизація історії театру, настановлення на кантівські речі самі в собі – у драматичній, динамічній конфронтації образів, які несуть свідчення з минулого і образів наших, оскільки ми бачимо явища з перспективи їх майбутнього. Ця тематизація пов'язується з двома типами даних, ментальними та фізичними, при ліквідації дихотомії світу і свідомості, яку сьогодні вже неможливо вберегти, при ліквідації дуалізму дійсності та схем, яку творить понятійний релятивізм. Без цього догмату “істинність суджень залишається (...) зведена до мови, і вона є об'єктивна, як це лише можливо”<sup>42</sup>. Це одночасно означає, що нова історична розповідь повинна зводити в одному тексті два ідеальні типи (способи) обробки історії: залежний від позиції історика, що пише хроніку, і позиції історика-антрополога.

Перше положення можна окреслити так: є події, які потрібно вписати в каталог, упорядкувати та описати, а друге – таким чином: існує проблема, яку необхідно підняти і зрозуміти. Першому досить самої історії театру, яка рідко виростає понад рівень широко трактованої історії, що користується здебільшого визначеннями інших родів історичних дискурсів: політичної історії, історії мистецтва, історії літератури, історії ідеї. Друге положення вимагає виходу на підтримку ряду інших дисциплін (шість найважливіших з них творить уже згаданий багатокутник зв'язків), а спроба досягти описану дійсність відбувається у конфронтації. Не лише між різними дисциплінами, а й між різноманітними текстами. Адже вхід у сферу фактів та ментальних явищ вимагає розпізнати способи вираження, найперше тих, що мають вартість свідчень та документів.

Слід зрозуміти також те, що, з одного боку, це не є щось нове, а з другого, однак, – таки є, оскільки ми маємо справу не лише з простим кроком уперед, але також із розпізнанням іншо-

---

<sup>42</sup> D. Davidson, *O schemacie pojęciowym*, przeł. J. Gryz, *Literatura na świecie* 1991, nr 5, s. 118.

го способу підходу до історії із цілковитим підпорядкуванням сфери фізичних фактів сфері фактів ментальних. Відомо, що ці останні рідко здобували автономію, бо не надто часто ними займалися в минулому, не надто часто досліджували їхню природу у їх власних еволюційних рухах, у рамках однієї чи кількох епох. Найчастіше їх визначення подавали скорочено і з поспіхом описували, викликаючи їх у певному моменті дискурсу, а потім – залишаючи. Рідко показували, як формувалося певне явище, яким перетворенням піддавалося, які із його складників були тривалі, а які модифікувалися, в якому обсязі і чому так сталося, які причини і які права є тут обов'язковими, які функції пов'язані з процесом перетворень, за якими ведеться спостереження. Практика неklasичної історіографії показує, що при такому підході все мусить змінитися. А одночасно це пропозиція синтезу макро- та мікроісторії. Може, лише важкого, а може, й неможливого до виконання. Але чи ступінь труднощів може стримати нас від прийняття виклику?

Нова тематизація повинна була б охоплювати явища *stricte* театральні, такі як, наприклад, історію забобону (або комплексу забобонів), плітки або анекдоти, історію *emplois* (амплуа), які трактуються як системи і мережа одночасно, які охоплюють ситуацію актора у цій мережі, які показують процес розбудови, а потім переломлення впроваджених і утверджених обмежень (чи один із пунктів віднесення сучасного акторства не є власне процесом переломлення амплуа?). Інший приклад – це історія антрепренерства (звичайно, тут не йдеться про біографії окремих антрепренерів) разом зі зв'язками, що виникають між роллю антрепренера і процесом інституціоналізації театру, історія суспільного прийняття акторства, а тому відповідь на питання, що означало бути актором в різні епохи, що ховалося за цією культурою та суспільною роллю, ніби за маскою. Як функціонувала свідомість, розірвана між життям та сценою, в якомусь розумінні (сенсі) зігнана зі свого місця, відділена від себе самої (*nota bene*, я не знаю, чи це влучне розпізнання), як представляється в різні епохи ідея сценічного образу фантома, упрія і способи його театралізації, стилі та форми театральної смерті (тут зачіпаємо ще й танатологію). Чому б не спробувати писати інакше

про спектаклі, про драми, що трактуються як експресія життя, необов'язково при цьому зосереджуватись на найбільших творах. Незважаючи на загальну готовність до діалогу, вся драматична література стоїть перед нами відкрита, зокрема й та, що вважалася підрядною, ужитковою, репертуарною.

Теми вказати найлегше, значно важче методи, а особливо коли предмет роздумів сам їх підказує, в залежності від того, що прагнемо досягти, але також від того, з якою теоретичною схемою і “знанням резерву” до нього підходимо. Безсумнівно обов'язковим буде мистецтво інтерпретації, структуралізм, який практикується як перевірене знаряддя аналізу, герменевтика, котра виходить поза “святі” тексти культури і охоплює все, що має мовний характер. Це, звичайно не “все” і вказати “все” неможливо. Однак, найважливішим залишається точка виходу, загальне настановлення, присутнє сьогодні в різних дисциплінах і наукових школах – “принцип незакінченої розмови – “говорити й дозволяти говорити”, що охоплює також “читати і дозволяти читати”, служить життю і дозволяє жити” – пише О. Марквард<sup>43</sup>.

Результатом специфічного характеру нашого предмета дослідження, а одночасно, властивістю театрології, а навіть – я ризикну – її перевагою і т.зв. щастям, виявляється піддатливість дисципліни на різні речі, явища, методи й дисципліни. Особливий мультиінструменталізм. Це, зрозуміло, не виключає жодного шляху – зокрема і шляху самообмеження дослідника, який завжди усвідомлює своє амплуа. Однак, існує так багато можливостей вибору, а розмаїття є шансом того, що є одночасно всім і нічим, – театру.

Коли б мене запитали, як я уявляю собі ідеальну працю з неklasичної історії театру, то я б відповіла узагальнено так: усе в русі, в зустрічах, у конфронтації, нестійке, мінливе, таке, що досягає лише стану короточасної рівноваги, плинний і минуший лад, опис не завжди лінійний, який підпорядковує собі події, чітка темпоралізація при збереженні неперервності і плинності часу, необов'язково поділеного на епохи, концентрична мета-

---

<sup>43</sup> O. Marquard, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad...*, s. 140-141.  
Марквард Одо (1928) – німецький філософ (*нприм. ред.*).

фора. Оповідь, яка віддзеркалює структуру розуміння, а не ніби об'єктивного, байдужого дискурсу. Інтерпретація, що надає сенсу, втягнена у перетворення ментальності і перетворення сценічного конкретного... Як це звучить?

Можливо, це надто ідеально, власне, саме так і є. Але потракуймо ці зауваження лише як початковий взірець, шанс творчої зміни, який відкрився перед польською історією театру у вдалий для таких заходів момент. Я зовсім не стверджую, що ми у нашому доробку не маємо аналогічних або близьких за своїм характером позицій, а також не хочу зліквідувати класичну історіографію подій. Навпаки, я прагну ідеального доповнення в багатьох напрямках. І багатьох історичних оповідей, які дозволяють інакше подивитися на театр. Мені йдеться про генеральну реорієнтацію дисципліни, зміну підходів, прийняття єдності, але у многості і барвистості нарацій, дискурсів, позицій. Згадаймо ще раз фразу Гайдеггера: “Точний перехід – це відвага до давнього і водночас свобода до нового. Давнє, однак, не є чимось антикварним, що неухильно розростається, коли тільки щось первісно велике, що в результаті своєї першої початковості залишається великим понад усе, перетворюється на трофей історичної традиції і негачії. Давнє, тобто таке, яке не може по суті перевищити нічого молодшого, виявляється тільки в історичній суперечці та роздумах.

Нове своєю чергою не є чимось “сучасним”, що забезпечує собі вагу і милість у панівному Сьогодні є і залишається прихованим, не знаним самому собі ворогом усього, що вирішується. Нове тут означає свіжість джерел нового починання, яке відважується зазирнути у приховане майбутнє першопочатку і тому в жодному разі не може бути “новим”, а радше мусить бути *давнішим* від давнього”<sup>44</sup>.

*Переклад:*  
*Тетяна Білик*

*Периодрук в українському перекладі:* Ратайчакова Д. Старе й нове // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2001. – Вип. 1. – С. 14-25.

<sup>44</sup> М. Heidegger, *Przyczynki do filozofii ...*, s. 197.

## ТЕАТРАЛЬНА ПАРТИТУРА

Існують три чіткі значення слова “гра”: музичне, театральне і спортивне. В музиці для розмови про гру потрібні інструменти, в театрі – актори, а в спорті – щонайменше – двоє партнерів, які дотримуються певних вказівок. Решта значень може вважатися фігуральними, хоча й ті найточніші здаються віддаленими одне від одного. Бо й справді – хіба можна помітити якусь подібність поміж футболом та виставою *Кордіана*<sup>1</sup>. Тим часом трояке значення “гри” дуже давнє. Воно веде щонайменше до латинського “*ludus*”. Коли йдеться про театр, корінь “гра” вживали в давнину значно послідовніше, ніж тепер. “Грою” в середньовіччі навіть називали драму (напр., *ludus paschalis*), а в багатьох мовах на актора досі кажуть “грайко” – той, що грає. (*Schauspieler*, herec, the player). Цей факт змушує замислитися. Спершу може виникнути підозра, начебто давніше люди вбачали значно більшу подібність поміж колективною забавою, театром та музикою. Підозра посилюється у зв’язку з фактом, що в жодному іншому мистецтві аж ніяк не можна грати. Адже ніхто не грає в поезії, в малярстві чи, наприклад, в архітектурі. Правда, варто трохи більше подумати, і порівняння стає не таким уже й чудернацьким. Усі три види гри мають щонайменше одну спільну рису. Годі заперечити, що концерти й театральні вистави, так само, як спортивні змагання, виникають на підставі вказівок. У забаві вони стосуються основних засад, і найкращою вона (забава) буває тоді, коли вивільняє винахідливість партнерів, які розігрують матч, як самі вважають за потрібне, аби тільки згідно з засадами. В мистецтві усе нав-

---

<sup>1</sup> *Кордіан*, п’єса Юліуша Словацького, великого польського поета та драматурга, написана 1834 р. (*прим. ред.*).

паки. Автор очікує від партнерів послуху, оскільки він сам до найтонших нюансів передбачив весь перебіг гри. Автор не хоче, не може, не вміє самовиявитися без посередництва виконавців. Зате він виявить незмірну винахідливість, щоб нав'язати їм свою концепцію.

Питання: якою мірою він може цього досягнути і від чого залежить успіх його вказівок, мають уже свою наукову традицію. Ними цікавляться філософи й історики, а особливу увагу викликають вони віднедавна у людей фахово зацікавлених. У Польщі добрим прикладом могли б слугувати дискусії авторів, критиків та акторів театру. Запропонована стаття (позбавлена будь-яких претензій на наукову вичерпність) виникла з кількох подальших практичних причин.

По-перше, це досить серйозні сумніви, на які можна натрапити в історичних дослідженнях. Наприклад, історик театру розглядає твори уславлених драматургів, про які кажуть, що грали їх добре або погано, а також більш чи менш відповідно до “задумів автора”. За виконання, що не відповідає “задумові”, на виконавця сипалися докори. Доки йдеться про причини технічні або ж політичні, або ж і просто про культуру й смаки театру, справа начебто більш-менш зрозуміла. Але трапляється й так, що вельми видатним виконавцям приписують лихі наміри. Мовляв, вони могли зіграти знамениту п'єсу як належить, однак фальшива амбіція спричинилася до того, що вони поставили себе понад рівень творців. Зобов'язаний мотивувати свої погляди, історик радий би знати: на яких підставах тримається таке звинувачення? Невже на тих самих, які – після з'ясування відхилення від рукопису – дозволяють звинуватити несумлінного видавця у фальшуванні тексту?

Це питання пов'язане з нинішніми театральними дискусіями. Сучасні драматурги також охоче дискутують про моральність театру, який довільно інтерпретує їхні п'єси. Запевняють, мовби то це завдає їм цілком незаперечної кривди. Бо уже тільки за те, що відкрили чи обмізкували проблему, порушену в п'єсі, вони заслуговують на лояльне ставлення до себе з боку виконавців. Автор п'єси взагалі може не бути ані режисером, ані актором. Він і без того передбачав усі деталі гри. Театр, що не цікавиться



його вказівками, ніколи не зуміє відгадати справжньої суті п'єси і в такий спосіб паразитує так чи інакше на його, автора, творчості. Втім, дискусії злободенні відрізняються від історичних, допускаючи до слова виконавців, а ті захищаються досить переконливо. Скажімо, нагадують про свою професійну освіту, котра не раз допомагає їм набагато краще виразити думку недосвідченого автора. Знову виникає нагальна потреба порозуміння, і знову – відсутні будь-які формальні критерії. Відсутній прецінь будь-який юридичний закон, що міг би унормувати стосунки авторів з виконавцями. Єдиним стражем моральності тут, у цьому випадку, можуть стати традиції. Першої миті можна подумати, нібито вони мусять бути подібними у всіх видах мистецтва. Насправді все виглядає зовсім інакше, бо музичні традиції відмінні від театральних. Драматурги, помітивши це, радо покликаються на нібито справедливіший уклад стосунків поміж композитором і оркестром. Оркестр – запевняють вони – завжди лояльно ставиться до партитури композитора. Отже, найперше спробуємо систематизувати їхні спостереження. Адже мусить виявитися врешті-решт об'єктивна причина, яка примушує людей інакше розуміти слово “лояльність” у театрі, аніж у концертній залі.

\* \* \*

Для початку – кілька історичних прикладів. Партитура як книжка, котра містить всі інструкції виконання для цілого оркестру, в Європі, як відомо, з'явилася у XVI ст., хоча в повсякденний свій ужиток увійшла щойно в XVII. Але й тоді вона не відразу набула сучасного вигляду. “Голоси” окремих інструментів упродовж певного часу видруковували окремо і в одну книгу їх почали укладати відносно пізно, а саме це становить найважливішу ознаку партитури. Від поєднання багатьох “голосів” якогось твору в одній композиції походить навіть її назва (з лат. *partito*, “поділ”, на *partes*, “частини” одного і того ж твору, до речі, в опері й досі окремі частини називаються “партіями”). Одне слово, партитура поставала довго й нелегко. Те, що її визнали як текст, обов'язковий для оркестру, становило певний злам у європейській музичній практиці. Поки утвердився теперішній пошанівок

до партитури, необхідно було побороти давню традицію. Полягала вона в зумисне необов'язковому дотриманні композиції і вибору відповідного інструменту. Вибір інструменту, остаточний рисунок мелодії і звучання акомпанементів залежали від виконавців. У ті роки роль виконавців у формуванні твору була справді значно більшою, ніж тепер. Тому й цінували їх не раз більше, ніж самих композиторів. Поборювання такої практики часто відбувалося вельми драматично. Так, наприклад, у Франції композиторові Люллі<sup>2</sup>, який був придворним капелмейстером, довелося створити цілком новий оркестр, щоб відвчити музикантів від зайвої імпровізації. Той оркестр, який він застав, не мав бажання відмовлятися від старого привілею. Одне слово, сучасне ставлення оркестру до партитури має свою історію, й до того ж вельми цікаву. З цього випливає, що композитор загалом недавно й після доволі складних перипетій здобув таку владу над оркестром, на яку нині так охоче покликаються драматурги.

Масмо, отже, одне уточнення часто повторюваних порівнянь, але потрібне ще й друге. Незважаючи на те, що влада композитора над оркестром утверджувалася упродовж віків, вона і сьогодні не позбавлена компромісу. Хоча ми вважаємо, що дотримання партитури є обов'язковішим, аніж цього вимагала традиція першої половини XVII ст., однак і сучасна музична традиція дозволяє існування багатьох вельми відмінних між собою інтерпретацій одного твору. Причини цього явища вважаються "об'єктивними", тобто не залежними від волі окремих творців. Найпростіше це довести на прикладі музичної мови й письма.

Спеціальне музичне письмо в Європі удосконалювали з часів стародавньої Греції. Точність письма стала гордістю музикантів ще у Середньовіччі, і саме тоді один теоретик зазначив, що співак, який не співає по нотах, є звіриною. Теоретичні основи музичної мови вже в давні часи обмірковували дуже старанно. Греки скористалися арифметикою: ділячи струни на частини, різницю у висоті тонів вони використали за лічбу. Підрахунки

---

<sup>2</sup> Люллі Жан Батіст (1632–1687) – французький композитор, скрипаль, танцюрист, диригент і педагог італійського походження; творець французької національної опери (*прим. ред.*).

їхні уточнили за допомогою механічних вимірів аж у XIX ст.: домовилися, скільки коливань за секунду повинні викликати окремі тони. Ця досить докладна умова дала змогу всім людям порівняти ноту, яку написав композитор, з тоном, що його загравав виконавець. Подібний спосіб використали, коли за допомогою метронома в XIX ст. спробували відрегулювати час тривання музичного звуку. Та що з того, коли поза висотою й “довжиною” звуку інших рис його не вдалося докладно окреслити й записати, й артикуляція звуку ще досі розрізняється дуже загально, а поради подаються у вербальній формі. Наприклад: “грати сильно” (*forte*). Або ж: “солодко” (*dolce*). Отож, як бачимо, в сучасному записі музичного звуку тільки з приводу його висоти докладно відомо, про що йдеться. Час тривання звуку визначають із значно меншою докладністю, а сила й артикуляція взагалі бувають заледве підказані.

Цими обставинами користується виконавець. Щодо висоти звуку – то музичний звичай забороняє виконавцеві робити будь-які зміни. Недоторканими він мусить визнавати як рисунок мелодії, так гармонічну структуру твору. Значно більше свободи йому залишають щодо темпу, хоча надто довільний темп (особливо, якщо він вказаний з посиланням на метроном) викликає дискусію. Натомість динаміка (вона полягає на диференціації сили) і барва (вона впливає з артикуляції звуку), власне кажучи, загалом залежить від культури, смаків і темпераменту виконавця. Йому дозволяється заграти дужче чи слабше, голосніше чи тихше, “м’яко” чи “твердо” – аби лиш не грав нижче – чи вище, ніж написано; інша річ, що рухаючись у визначених межах, досвідчений віртуоз вміє надати творові свого дуже особистісного чуття, у чому власне й полягає компроміс.

Цікаво, що композитори не мають бажання з тим погоджуватися. Ми нині стали свідками зворотної хвилі музичної імпровізації. Але водночас ми й свідки виникнення нової партитури для електронних інструментів. Багато хто з композиторів уважає її за досконалішу від традиційної і сподівається від неї, наприклад, детальнішого, ніж досі, розрізнення й закріплення барви звуку. Однак цей приклад нам не підходить, бо стосується машини, а не людини як виконавця. Зате бачимо в ньому ще одне свідчення

справжньої пасії авторів, які на кожній, навіть найдрібнішій окрушині твору, прагнули б залишити печатку власної особистості.

Історія музики не говорить нам, до якої міри можна заспокоїти такі прагнення. Історія навіть не дозволяє припустити, чи була б можливою цілковита відповідність твору і його виконання. Переважна більшість нинішніх теоретиків заперечує таку можливість. Зате з історії випливає, що композитори, незважаючи ні на що, уперто прагнули досягнення цієї мети й з покоління до покоління збільшували свій вплив на виконання. Історія інтерпретації доводить, що зміни музичних правил полягали на поступовому обмеженні свободи виконавця. Усе скінчилося на свободі щодо складників, виражених неточно й записаних недокладно.

Цей висновок може викликати певне збентеження у пильного спостерігача театральної дискусії. Адже п'еса, надрукована в книжці, не містить жодних вказівок, поданих так чітко й записаних так детально, як висота звуку в партитурі. Навіть про слова, що їх вимовляють персонажі п'еси, ми не можемо цього сказати. Правда, ми відчитуємо зміст слів з книги, але інтонація їхня ледве зазначена синтаксисом. Вигляд і пластика героїв, їхнє оточення – про все це ми довідуємося з описів. Окреслення “темно-червоний” – а саме такими бувають у найкращому випадку вказівки авторів – стосуються, як відомо, величезної шкали відтінків, полюси якої, на додаток, були б напевно спірними. Вибір певного відтінку червоного може заважити на інтерпретації твору. Часто єдиною вказівкою щодо вибору відтінку кольору у виставі є аналіз твору. Це не вельми тонкий спосіб закріплення власних ідей, і його аж ніяк не можна прирівняти до запису нот. Ноти завжди становлять компроміс між творцем і виконавцем, але це компроміс, утверджений привілеями творця. Межі театрального компромісу – невловимі. Брак точної мови та брак театрального письма, що його можна було б порівняти з нотами, без сумніву визначає величезну різницю між театром і музикою. Висновок цілком простий, однак не раз прості висновки при уважному розгляді здаються дивовижними. Запал, з яким драматурги захищають свої погляди, міг би слугувати доказом, що пасію особистого формулювання всього перебігу гри вони ділять з композиторами. Вивчення їхніх “об’єктивних” можливостей доводить, що вони

є меншими від можливостей музикантів. Чому самі драматурги ніби й не переймаються браком якихось театральних нот? Спостерігаючи за роботою театру, ми мусимо зробити висновок, що ані вигляду, ані мови чи оточення персонажів ми не можемо точно записати словами, бо слова для цього не придатні. Істину цю знає кожен сценограф: він довів би до остовпіння робітників декоративного цеху, якби замість ескізів оформлення вистави спробував розповісти їм, як мають виглядати декорації. Дивно: навіть балет випрацював власну партитуру, терпляче вдосконалюючи її ще від XVI ст. І тільки в театрі й досі всевладно панують, майже ні до чого не зобов'язуючи, давні правила гри.

На те може бути дві причини. Перша – притаманна самому театру, витвори якого чомусь не сприяють появі партитури. Друга – відсутність театральної партитури доводиться приписати якимсь історичним обставинам, що затримали її появу. Якби погодитися із слухністю другого припущення, то театр можна вважати відсталішим у порівнянні з музикою. Стосунок драматурга до актора треба тоді порівняти з ситуацією композитора – щонайменше – двохсотлітньої давнини.

Історикам театру віддавна не дає спокою це питання. Упродовж п'ятдесяти літ університетських студій над театром вони однаково рішуче обстоювали як одну, так другу можливість. Отож, спробуємо у кількох словах переповісти їхню дискусію.

Послідовна наукова дискусія почалася десь на початку нашого [автор говорить про XX ст. – *ред.*] століття, коли німецький учений Макс Геррманн<sup>3</sup> започаткував у Берліні університетські дослідження театру. У XIX ст. університет не виокремлював таких студій. Вчені займалися драмою як родом літератури, а театр сприймали як звичайну техніку розповсюдження драми, до того ж значно примітивнішу від тексту п'єси. Геррманн визнавав театральну виставу твором мистецтва, без якого інвентар європейської культури був би неповноцінним, фальшивим. Він пустив у науковий обіг назву нової дисципліни – Theaterwissenschaft (театрознавство, наука про театр), заклав 1919 р. Товариство іс-

---

<sup>3</sup> Геррманн Макс (1865–1942) – німецький літературознавець і театрознавець (*прим. ред.*).

ториків театру, а 1924-го – перший у світі Інститут театральних досліджень. Водночас, обмірковуючи методу досліджень, він створив “наукову школу”, яка незаперечно вплинула на розвиток дослідження театру в усьому світі. Підсумок наукових досягнень цього вченого (він загинув 1942 р. в концентраційному таборі) вельми значний.

Окрім величезних ресурсів знань, ми завдячуємо його школі без сумніву фундаментальним відкриттям, без якого знання про театр не можна було б вважати наукою. Полягає це відкриття в тому, що театральна гра може бути системою, неповторним комплексом засобів, властивих якомусь певному середовищу або певній епосі. Створення такого поняття є неабияким досягненням. Щоб дійти до нього, треба було здобути величезні відомості про всі складові стародавнього видовища, часто навдивовижу відмінні від нашого власного театального досвіду.

Відкриття систем театальної гри було, отже, важливим досягненням, а з нього виникало одразу ще одне, аж ніяк не менш важливе, ніж попереднє. Геррманн виявив ще також тісний зв'язок поміж театральними системами і загальною практикою драматургів у певних епохах. Це спостереження нам важко сприйняти, бо сучасна мова театру винятково плинна і весь час змінюється. У часи розквіту давнього театру мова його засобів була значно консервативніша. Посередній драматург, який жив кілька віків тому, міг натрапити упродовж свого життя лише на одну систему гри, і нема в тому нічого дивного, що користувався саме нею. Він виявляв інакше події в часи середньовіччя, використовуючи властивості симультанної сцени, і цілком інакше в часи бароко, пишучи для сцени-коробки. Переконання про вплив театального досвіду на уяву і практику драматургів також витримало випробування часом. Недовготривалими виявилися тільки найзагальніші висновки, яких дійшов Геррманн на підставі своїх спостережень.

Особливо багато застережень викликали постанови драматургічних шедеврів. Геррманн, власне, дійшов висновку, що вони пов'язані з театром якнайменше. Він вважав, що мета й засоби всіх письменників, а в його розумінні й драматургів, протилежні театрові. Єдиним оригінальним компонентом цього мистецтва

він визнав гру актора. Драматичний текст, декорацію та музику, що супроводила виставу, вважав витворами інших мистецтв. Участь стількох “нахаб” навіть в його очах принижувала ранг театру, мистецтва неоднорідного, а отже нижчого від автентично справжнього *eigentlicher Hochkünste*, тобто літератури, пластики і музики. Він бачив лише один спосіб певного узгодження різних компонентів вистави – а саме поміркованість амбіцій всіх співтворців вистави, включно з драматургом і актором. Адже видатний драматург завжди обмежує можливості останнього. Лише добрий ремісник може їх стократ збільшити, тож реконструюючи стародавній театр, Геррманн радо звертався до творчості посередніх письменників, чиї п’єси були основою репертуару. Він запевняв, що в їхній творчості якнайчіткіше відбився театральний досвід. Шедеври ж драматичні, в його розумінні – твори слова (вербальні), залишив для оцінки філологам.

Отож, ми бачимо, що згідно з концепцією Геррманна слушним мало б бути наше перше припущення. Відсутність театральної партитури – це риса, притаманна самому театру. Можливості цього мистецтва в такому випадку виключали б появу творів незмінних у своїй поставі. І єдино притаманними театрові мали б бути власне скороминущі досягнення режисерів, акторів, які діяли б так чи інакше на тлі всього, що поза грою є також частиною вистави. Звідси у всіх послідовників Геррманна виняткова цікавість до “мімів”, дуже самостійних мандрівних акторів, імпровізаторів, а вже особливо до комедії дель’арте.

Погляд цей надзвичайно важливий для нашого аналізу, отож варто ще поміркувати над його походженням. Скажімо, концепція Геррманна, вельми новаторська щодо університетської практики XIX ст., чимало перейняла власне з гуманістики XIX ст. Принаймні з *Völkerpsychologie* [народна психологія] XIX ст. походило сприйняття акторського мистецтва як мистецтва “міма”. *Völkerpsychologie* зацікавилася “мімом”, визнавши його праактором, а в походженні різних за жанром вистав приписала йому вирішальне значення. Отже, від “міма” всі актори нібито успадкували ті самі інстинкти, передусім інстинкт наслідування, який протиставляється будь-якому узагальненню і метафорі – головним атрибутам красного письменства. “Мім” буває автором, бо

творить для себе сценарії, але не майстром слова, з яким віддавна ворогує. Геррманн повірив у ту священну війну.

Годі з того дивуватись. *Völkerpsychologie* мала багато дуже цікавих рис. Її прихильники вважали мистецтво “міма” одним з найдавніших, цілком зрілих у часи появи шедеврів давньої драматургії. У співпраці “міма” з драматургом вбачали випадковість: вважали, що видатні драматурги використовували “міма” тільки для популяризації своїх творів, як поети користувалися рапсодами. Лише від часів читання друкованих драматичних шедеврів, розповсюджених через видання книжок, розв’язалося багато загадок. Наприклад, загадку Шекспіра, геніального драматурга, якого багато хто воліє читати, аніж дивитися на сцені. Крім того, теорія “міма” добре гармоніювала з реформою театру на зламі XIX–XX ст. (Геррманн покликався на неї). До подібних висновків, хоча з дещо інших причин, дійшов на початку своєї творчості Гордон Крег<sup>4</sup>. Він також захоплювався “мімом” і “чистим” театром, а драматургічну спадщину по Шекспірові вважав антитеатральною.

\* \* \*

Найновіші дослідження у царині шекспірівського театру, а особливо театру Мольєра, суперечать таким поглядам. Сучасні міркування про Шекспіра особливо ускладнені, і тому в нашій статті ми їх обминемо. Значно простішими здаються висновки, що торкаються Мольєра, і це, зрештою, для нас найважливіше. Адже саме нинішні дослідники Мольєра впровадили в наукову критику поняття театральної партитури, до того ж у широкому масштабі.

Театральну виставу як твір мистецтва почали вивчати у Франції пізніше, ніж у Німеччині. Приклад і здобутки Геррманна спричинилися, ймовірно, до подолання упереджень тамтешнього університету. Організація французьких досліджень свідчить про інше їх спрямування, ніж у *Theaterwissenschaft*. Геррманн міг

---

<sup>4</sup> Крег (Крейг) Едвард Гордон (1872–1966) – англійський актор, театральний і оперний режисер епохи модернізму, найвідоміший представник символізму в театральному мистецтві, художник (*прим. ред.*).



дозволити собі відокремити історію вистав від історії драми. Він працював у Німеччині, країні з давніми й цікавими театральними традиціями, але пізніми й слабо пов'язаними з драматичними шедеврами дослідженнями театру. У Франції вилучення Мольєра з історії театру було б абсурдом: тут ніколи й нікому це й на думку б не спало, а заснований 1951 р. заклад у Сорбонні названо кафедрою театру і драми. Втім, це не надто важливо.

Загальновідомий факт, що Мольєр був одночасно і комедіографом, і актором, виправдовує поєднання відповідних досліджень, але не виправдовує порівнювання його театру з оркестром, а комедій – з партитурою. Однак більшість мольєрознавців, навіть найвидатніші з них, наполягають на цьому порівнянні. Ось дуже коротко їхні аргументи.

Від давньої дослідницької традиції, започаткованої ще німцями, у французьких дослідженнях збереглося поняття системи, а також переконання про взаємозалежність вистави і драми. Погляди на виставу змінилися цілковито. Геррманн вважав їх неоднорідними. Він вирізняв у виставі тільки театральне акторське мистецтво, а також ніби приторочені до нього декорації, драму і музику. Мольєрознавці вважають виставу цільним твором; замість того, щоб вбачати у виставі “поєднання” акторської гри з драмою, вони воліють обидва явища трактувати як прояв тих самих прагнень, виражених мовою одного мистецтва: театру.

З усього вищесказаного можна дійти остаточного висновку, на який не надто довго чекали. Хто вважає, що Мольєр вичерпався у театральній мові, той не може зарахувати його комедій до літератури. Комедії Мольєра відрізняються від літературних творів своєю мистецькою структурою. Все, що автор мав намір розповісти, він виразив через персонажів, через їхню поведінку, мову, рухи, жести і взаємини. Переважно це засоби, для письменника не доступні, а хто на них не розуміється, не може зрозуміти Мольєра. Справді, перше враження від прочитання найновіших і найважливіших книжок про Мольєра – це здивування при відкритті справжнього мистецького материка, про існування якого донедавна ніхто й не підозрював. Ми відкриваємо для себе прекрасний театр, відмінний від нашого. Інструмент – щоб залишитися вірним французьким порівнян-

ням – здається винятково чутливим. Він надавався однаково добре як до вираження найзагальніших роздумів про життя, так і капризів упертого актора. Мольєр, гадаємо, до кінця вичерпав його добрі якості, але треба мати досконалий театральний слух, щоб почути усе, що він на ньому заграв. І досконало натренований зір, щоби в друкованих текстах відчитати все написане для цього інструмента.

Театральна екзегеза мольєрівських текстів становить уже цілу дисципліну, яку, на щастя, відразу популяризували, навіть у газетах. Те, наскільки вона може бути дріб'язковою і які ще готує несподіванки, засвідчує приклад, однаково забавний і повчальний. Товариство істориків театру в Парижі 1951 р. зорганізувало конференцію, присвячену французькій комедії XVII ст. Метою конференції була конфронтація поглядів: історика, режисера та глядачів. Дискусія точилася переважно навколо театральної партитури. Розпочав її представник істориків, Роберт Піньяре, який охарактеризував комедії Мольєра як винятково доцільну й логічну структуру. Погляд не новий, як на його думку, але набуває нового змісту, якщо вміло прочитати текст, видрукуваний у книжці, – наприклад, жест у Мольєра “бував вписаний завчасу у схему діалогу, завжди скомпонований тематично, як партитура або як хореографія; кожне речення мовлене настільки чудово, що – коли можна так висловитись – диктує виконавцеві інтонацію, жест, поставу та ін.”<sup>5</sup>. Наступним доповідав Жуве<sup>6</sup> і цілком з тим погодився. Зайшов навіть так далеко, що як режисер відмовився від інтерпретацій Мольєра. Факт, що класичний твір в різні епохи викликає щораз то інші асоціації, видався йому аж надто зрозумілим. Грати треба так, як написано. Відповідаючи на запитання про власну працю над драмою, Жуве порівнював цю працю з проявником у фотографії. Якщо проявник добрий, якщо драма становить партитуру, вистава без сумніву розширить контури, не видимі у тексті.

---

<sup>5</sup> *Les Entretiens de la Société en Sorbonne. Problèmes de la mise en scène des chefs-d'oeuvre classiques. III. La comédie du XVII siècle*, “Revue d'Histoire du Théâtre” 1951, nr. 4.

<sup>6</sup> Жуве Луї (1887–1951) – французький режисер, актор, педагог. Від 1934 керівник театру “Атенеї” (Париж) (*прим. ред.*).

Декларація виявилася ризикованою. Йому відразу вказали на очевидні відступи від тексту, яких Жуве допустився як постановник. Найгучнішими були зміни у фіналі *Тартюфа*. Йшлося про тираду гвардійського офіцера, виголошену після арешту Тартюфа, яка віддавна вважалася дуже нудною. Як відомо, критика дійшла висновку, що Мольєр був чудовим, видатним письменником, але не вмів закінчувати свої комедії. У *Тартюфі*, крім механічної розв'язки, їх вражала монотонність 45-ти віршів, у яких їм вчувалася сама тільки хвала Людовікові XIV. Жуве “зінсценізував” той фрагмент. Він відкрив задню стіну покою. У глибині з'явилося шестеро суддів, і вони виголосили текст офіцера, поділений на голоси. Паризька публіка сприйняла це як ересь і, звичайно, дорікала постановників, Жуве оборонявся, запевняючи, що як і в *Школі друзин*, так і в *Тартюфі* він намагався виконати партитуру, але в деяких випадках мусив брати до уваги публіку, яка не була готовою сприймати театр XVII ст., особливо тоді, коли єдиним достоїнством за часів Мольєра була актуальність: спілка Мольєра з королем залишилася у минулому і не може зацікавити глядачів. Тому постановник мусить рятувати той фрагмент, принаймні оживити, зробити абсолютно статичну сцену театральною. Виправдання Жуве тоді прийняли.

П'ять років по тому Й. Шерер, професор історії театру в Сорбонні, повернувся до цього епізоду під час конференції в Аррасі, яку організував французький осередок наукових досліджень. Займаючись сценічною історією *Тартюфа*, Шерер звернув увагу на перелік реквізиту, який уцілів після однієї з вистав у Бургундському готелі, а точніше на одну позицію. Була то тростина, “une batte”. Пізніші виконавці не використовували її, і жоден критик не міг здогадатися, для чого вона могла знадобитися. Шерер припустив, що то тростина Арлекіна, її міг тримати тільки офіцер з фіналу п'єси як символ своєї влади. Дотик такою тростиною означав, що хтось заарештований. Тоді персонаж завмирав, позбавлений власної волі. Тобто поява офіцера створювала напружену атмосферу. Всі думали, що він торкнеться Оргона. Насправді ж офіцер змусив завмерти Тартюфа, а потім виголошував промову, жонглюючи при цьому тростиною, як то завжди робить Арлекін. Тут навіть мови не було про якусь статичність. Мольєрівські

прем'єри були насправді живіші й дотепніші, ніж зазвичай припускають. Маніпулювання тростиною вимагало великої вправності, а тираду офіцера можна собі уявити як дуже дотепний суд над Тартюфом. Тож театралізація Жуве тієї сцени – робив висновок Шерер – не мала сенсу. Гра, передбачена в оригіналі, значно театральніша<sup>7</sup>. Очевидно – можна було б додати – за умови, що знайдеться актор, котрий опанує техніку Арлекіна з XVII ст. Так ймовірно відповів би Жуве, якби він був на той час живий.

\* \* \*

Немає сумніву, що він би не звинуватив професора у педантизмі, бо перейнявся сприйняттям мольєрівської комедії як партитури. Від 1938 р. і до смерті він навіть був головою товариства істориків театру. Його постава *Школи друзин*, з якою він об'їхав чи не цілий світ, свідчила про замилювання до театру XVII ст. й знання його. Факт, що знайшовся митець його рівня, який трактував справу серйозно, є досить цікавий. Так би мовити, доводить, що дослідження істориків мають практичне застосування, а без цього балаканина про театральну партитуру втратила б усілякий сенс. Адже автографи Баха вивчають тільки задля того, щоб такий собі “Wohltemperiertes Klavier” (Добре темперований клавір) виконати без штукоч з XIX ст., бо естетика і практика виконання “автентичного” Баха цікавить нас найбільше.

Уперті дослідження, як грати “автентичного” Мольєра, можна порівняти з нашим ставленням до Баха. Можна навіть розширити це порівняння на ставлення сучасного театру до класиків. На дуже великій кількості новітніх постанов Шекспіра також помітний вплив наших знань про театр елізаветинської епохи. Часом ледве помітний, але таки помітний. Позиція майже зовсім чужа практиці XIX ст., отже могла б свідчити про якусь зміну в театральних традиціях. Однак ближче порівняння з музикою натрапляє на спротив. В автографі Баха вивчається і те, що записано дуже точно, і те, що музична традиція дозволяє інтерпретувати цілком особистісно. Йдеться тільки про з'ясування, на-

---

<sup>7</sup> *La mise en scène des oeuvres du passé. Études reunites et présentées par. J. Jacquot et A. Veinstein, Paris 1957, s. 215-216.*

скільки привілеї виконавців формально обґрунтовані щодо Баха. У комедіях Мольєра не можна виявити такої відмінності. Мольєр залишив нам свої комедії в книжках, котрі як запис в цілому не надто відрізняються від сучасних. Отже, згідно з нашою традицією, уповноважують до інтерпретації вільнішою, як музична. Ситуація була б іншою, якби ту оповідку з тростиною Арлекіна було записано в нотах. Якби, наприклад, виявилось, що класичний театр використовував якісь точні театральні ноти і якби вони одного дня знайшлися, виконавці напевно ще дужче зацікавилися б їхнім правильним виконанням.

Отож, цікавим видається свідчення, нібито вони таки були. Мольєр принаймні міг їх використовувати. Єдине джерело цієї інформації відоме давно, але тривалий час ніхто до нього не заглядав. Йдеться про книжку ксьондза Дю Бос *Критику поезії та живопису* (1719–1723). Ще Вольтер говорив про неї, що вона найцікавіша зі всіх, коли-небудь написаних про мистецтво. У ХІХ ст. знали її лише ерудити, і тільки сьогодні відкривають її автора як предтечу сучасної театральної естетики. У наших дослідженнях це є, безперечно, коронний свідок: перший критик, який ґрунтовно вивчав театральну партитуру.

Він був чудово підготований до цього. Знав однаково добре і театр, і музику. Зокрема його цікавив вплив творця на публіку за допомогою досконало укладеної гри. Порівнюючи два мистецтва, він дійшов висновку, що під цим оглядом театр не досягне музичної досконалості, якщо не винайде власного письма. Як робили зазвичай у ті часи, він покликався на авторитет античних авторів. Був переконаний, що стародавній театр володів інтонаційним письмом, а фіксація віртуозної інтонації тогочасних акторів здавалося йому найважливішою. Припускав, що можна цього досягти завдяки певному удосконаленню нот. “Хтось мені казатиме, – відмахувався він проти скептиків, – що більшість вправних у тому ремеслі людей вибухають на саму згадку про застосування нот для укладання і записування декламації. Насамперед відповім йому: багато осіб, гідних довіри, запевняло мене, що Мольєр, який начебто нічого не знав з того, що я подав про стародавню музику, застосував її засади. Лише завдячуючи силі свого генія, він винайшов ноти, що слугували для позначен-

ня тонів, які йому доводилося брати, декламуючи ролі, і [завдяки тому] виголошував їх завжди однаково”<sup>8</sup>.

Це свідчення цілком вірогідне. Мольєр був не тільки досконалим актором. Ним захоплювалися як режисером. Хоч неприхильний до нього, та, безсумнівно, компетентний свідок після прем’єри *Школи дружин* записав, що “ніколи [ще] не ставили комедію краще і ніколи в ній не було мистецтва більше; кожен актор знає, скільки кроків він повинен ступити, і кожне підморгування вираховане”<sup>9</sup>. Похвала знаменита. Змінивши деякі слова, можна було б нагородити нею колег Мольєра: композитора Люллі і балетмейстера Бошана. Перший, – рішучий новатор, – переконав оркестр у необхідності виконати партитуру. Другий створив “класичний” танець, ділячи всі рухи на п’ять основних “позицій”, і достосував до нього нове письмо. Це було мистецьке середовище, яке заохочував й підтримував король. Мольєр, Бошан і Люллі співпрацювали дуже тісно, створюючи спільно опери та комедіо-балети.

У вступі до одного з цих творів Мольєр написав часто цитовані нині слова: “Усім відомо, що комедії пишуть виключно з метою грати їх; отож раджу читати цей твір лише тим, хто, читаючи, вміє відтворити для себе весь хід сценічної дії”. Пізніше вболівав, щоб під час вистав музика й танець завше вдавалися так досконало, як на прем’єрі. Міг би напевне повторити те саме, маючи на думці виконання всіх деталей найкращих своїх комедій. Відомо, наприклад, як він дбав про належну інтонацію мови. Свідченням може слугувати хоча б *Імпровізація у Версалі*. Мольєр відверто бавився в цій комедії розмаїтими інтонаційними комбінаціями. “Мій Боже, але ж це зовсім не тон маркіза, – дорікав він Ля Гранжеві, – треба узяти трохи вище”<sup>10</sup>. Може, він умів уже тоді фіксувати такі тонкощі? Однак, не оприлюднив своєї системи. І Бошан, хоча працював над своєю системою запису упродовж усього життя, також не

<sup>8</sup> *Réflexions*, Paris 1775, wyd. 2, t. III, s. 346.

<sup>9</sup> Donneau de Visé, *Zélinde ou la Véritable Critique de l'École des femmes et la Critique*, Paris 1868.

<sup>10</sup> Molière, *Dziela*, przeł., oprac. i wstępem opatrzył T. Żeleński-Boy, Warszawa 1952, t. III, s. 366 i t. 454.

оприлюднив її. Зробив це тільки 1700 р. його наступник, Фейє. Здається, Бошан зволікав, вважаючи свою ідею ще не зовсім дозрілою. Так чинив єдиний придворний, якому Людовік XIV привселюдно подав руку. Мольєр міг мати ще більше причин для роздумів. У той час драматичний театр цінували нижче, аніж мистецтво танцю. Зацікавленість партитурою драматичного театру була напевно також меншою, а небезпека натрапити на кпини – значно більшою.

Мольєрівські ноти, отже, здаються дещо міфічними, хоча не тільки Мольєр міг застосувати їх у той час. Про Расіна теж збереглося свідчення, що він терпляче навчав акторів різних інтонацій, “які сам занотовував”. Крім того, в розповідях про Мольєра цікавим для нас є Дю Бос та його роздуми про партитуру. Ще просвітники трактували її вельми поважно. Дідро також був дуже вразливий щодо краси декламації. В надривних криках трагедійної актриси йому найбільше імпонувало те, “що вони виважені”. “Що творять частину системи декламації, що підпорядковуються закону єдності, що на одну двадцяту тону нижчі або вищі, вони б зазвучали фальшиво; що їх як у гармонії [музичній] опрацьовують і розв’язують”<sup>11</sup>.

Величезного значення він надавав жестові як виразникові драматичної дії і наполягав, щоб його зазначали в тексті п’єси. Саме зазначали, оскільки просвітники дуже цікавилися видовищем, а не надто вірили в можливість і потребу його фіксації. Щоправда, вірили в те, що такими записами послуговувався стародавній театр. Та, однак, припускали, що навряд чи вдалося б вигадати щось подібне, придатне для театру, якого самі жаждали. Дідро навіть уважав, що коли драматург відтворює реальні моделі (а на цьому йому залежало чи не найбільше), то актор може створити досконалий образ, та до уявлень драматурга він ніколи не буде подібним. Актор також зобов’язаний наслідувати реальні моделі, практично завше відмінні від тих, котрі обрав автор. Взагалі Дідро був нетерпимий і безкомпромісний. Домагався від митців, щоб писали правду й виправляли мораль. Досконалість відсунув “на потім”.

---

<sup>11</sup> D. Diderot, *Paradoks o aktorze*, przeł. i wstępem opatrzył J. Kott, Warszawa 1958, s. 37.

В *Енциклопедії*<sup>12</sup> отець Дю Бос отримав оригінальну відповідь. Його ідеям присвячено там окрему статтю, з якої довідуємося, що театральна партитура була б небажаною допомогою для кепських акторів, “роблячи їх холоднішими, ніж якби вони наслідували природу”<sup>13</sup>. Дю Бос зазнав поразки. Переміг Дідро. Упродовж наступних ста п’ятдесяти років європейська драма розвивалася приблизно так, як передбачив законодавець просвітників. Тож беззастережно утвердився започаткований просвітниками радше літературний, аніж театральний опис декорацій та акторської гри, витісняючи попередні пропозиції класиків.

Треба було довше затриматися над історією так званого відкриття Мольєра і його епілогом у XVIII ст. Тоді б інакше оцінювалося їхнє значення для дискусії про партитуру. Можемо лише зробити висновок, що на початках університетських досліджень про театр не застосовували подібних підходів, ба навіть заперечували їхнє можливе застосування. По суті, щойно мольєрознавці обґрунтували їх науково. Вони вказали такий момент в історії європейського мистецтва, коли театр мав уподібнитися до музики. Відносно найменше значення в їхніх міркуваннях припадає самій інформації про ноти. Свідчення про їхнє винайдення надто нечисленні і майже не піддаються перевірці. Та хоч би й були вони правдивими, то однаково ми не знаємо, як могли б виглядати мольєрівські ноти.

Зате інша обставина привертає нашу увагу. Поширення думки про точність театральної мови і досконале її опанування драматургами цілком природно підказувало думку про застосування нот. Адже люди не створювали нового письма, аж поки думка про явища не набирала достатньої гостроти, викликаючи потребу докладно їх розрізнити. Допіру тоді поява нового алфавіту зробилася потребою. Щось схоже на це відбулося після удосконалення класичного танцю, коли точно відпрацьовані і зафіксовані пози й жести треба було записувати, щоб не загубитися поміж усіх можливих комбінацій. Щось подібне мало відбутися з

<sup>12</sup> *Енциклопедія, або Тлумачний словник наук, мистецтв і ремесел (1751–1780)*, головний редактор Дені Дідро (*прим. ред.*).

<sup>13</sup> Duclos [Charles Pineau], *Déclamation note*, [w:] *Encyclopédie*, t. X, 1782, s. 413-421.



театральною грою за Мольєра, такою точною, зокрема, в мові та жесті, що саме виконання роботи над виставою воляло про появу партитури.

\* \* \*

Не можна цього сказати про театр XIX ст. Навпаки, вистави того часу вважаються за клубок суперечностей, і в них, як завжди, брали участь знамениті актори, якими в Європі захоплювалися більше ніж будь-коли раніше. Однак були це радше зірки, що своїм блиском затьмарювали всіх інших партнерів. З часів романтизму здобула собі право голосу сценографія, яку раніше експлуатували майже виключно в опері, але саме через надмірне зловживання у ній “видовищних” ефектів вбачають крах романтичного театру. В порівнянні з романтичним театром складові гри ставали дедалі мінливіші й дедалі менше скоординовані.

Порівняння театру з музикою, дуже переконливе щодо театру класичного, не підходить у випадку театру XIX ст. Навіть у тій самій Франції, де ніколи не бракувало драматургів амбітних і цілковито відданих театрові. Може, найамбітніший з усіх у другій половині XIX століття Анрі Бек також вважав театр своїм покликанням. Він доклав багато зусиль, щоб його п’єси відповідали потребам сцени. “Я дуже часто працював перед дзеркалом, – писав він про свою творчість, – шукаючи навіть жестів моїх героїв, чекаючи, поки потрібне слово, з найпотрібнішим звучанням торкнеться моїх уст”<sup>14</sup>. Тим часом нам відомо, що, власне, драматургічна кар’єра Бек’ю є прикладом найгостріших конфліктів з виконавцями. Таких гострих, що історії *Парижанки*<sup>15</sup> не можна порівняти з історією написання жодного квартету чи симфонії. Комерціалізація театру й потурання поганим смакам, інтелектуальні лінощі і політичний опортунізм – важливі причини численних поразок драматургів, та аж ніяк не єдині.

Драматург XIX ст. щораз більше втрачав вплив на виконання, навіть якщо театр рахувався з ним, як, наприклад, з Вікто-

<sup>14</sup> *Oeuvres complètes*, IV, 1, t. II, s. 9. [Paris 1924–1926].

<sup>15</sup> *Парижанки* (1885), автор Бек А., французький драматург та літературний критик (прим. ред.).

ром Гюго. Важко порівняти його з композитором. Тогочасний композитор теж щораз рідше сам диригував виконанням своїх творів. Однак йому залишився надійний засіб порозумітися з диригентом: значно точніша мова й спеціальне музичне письмо. Найпроникливіші драматурги XIX ст. усвідомлювали цю різницю.

“Зважмо тільки, – написав Гете на початку століття, – невірорідні привілеї композитора, який всі наміри і прагнення вміщає в тисячах слів і знаків партитури, зрозумілій кожному музикантові. Будьмо ж тоді поблажливими для драматурга, який усе, необхідне для успіху свого твору, віддає на розсуд дирекції і режисерові”<sup>16</sup>.

Можемо навести не один приклад, як дирекція відповідала на той виклик. Найпростішим є порівняння драматичних текстів з нашими знаннями про їхнє виконання на сцені. Зіставлення катастрофічне для авторів, яким хоч трохи залежало на власній концепції гри. Більш-менш від XIX ст. п’єси друковані й зіграні мають цілком різні оцінки в історії театру.

Часто критики навіть не розуміють, як ці історії відрізняються одна від одної. Особливо яскраве нерозуміння викликає, мабуть, опис позасловесної дії, що її охоче автор подає у розлогих літературних ремарках у новітній європейській драмі. Наприклад, трапляється, що довгі описи обставин чи жесту героя наводять як аргумент театральних здібностей автора і його володіння механізмом театального видовища. У зіставленні п’єси із її постановою на сцені все виглядає навпаки. Розлогі авторські ремарки викликають в історика театру підозріння. Театр до розлогих літературних ремарок ставиться переважно цілком байдуже, а драматург, що попри це все ж їх подавав, виказував найчастіше свої ліричні або епічні пориви, часами доречні, як у романтичній “амфібії”, – напівпоетичному, напівтеатральному витворі. Однак значно частіше літературні ремарки народжувалися з ілюзії, мовби драматург працює на театр, хоча насправді він працював на літературу. Наївні ремарки “натуралістичної” драми справ-

---

<sup>16</sup> J. W. Goethe, *Über das duetshe Theater* (1815), według *Ausgabe letzter Hand*, t. XLV, Stuttgart 1833, s. 28.

ляють враження якоїсь помилки літераторів, які методами свого мистецтва намагалися впливати на театр, але безрезультатно.

Вивчаючи історію театральних постанов, можна помітити лише один дійовий спосіб впливу автора на виконавців, значно складніший для відкриття. Він полягає виключно на вмілому формуванні змісту, виявленого в тексті “головному”, а не в “побічному”. Деякі ремарки-поради, яким автор надає виняткового значення, театр іноді враховує. Спершу це виглядає як тріумф, коли сценічну історію якогось твору розглядати статистично, але значно менш очевидним видається на практиці. При порівнянні виявляється, що тільки деякі ремарки, доволі нечисленні жести або деталі оточення персонажа здобувають привілей тривалого існування на сцені. Якщо когось цікавить драма як театральний твір, то нема іншої ради: мусить врахувати лише ті поодинокі ремарки і поради автора, які ніколи не викреслюють і виконують у театрі на сцені. Лише на такій підставі, якщо їх у драмі є достатньо багато, можна говорити про панування автора над театральною мовою новітніх часів. Хто практикував такі вправи, той дуже обережно ставиться до оцінки драм, писаних “для театру майбутнього”. Таке визначення віднедавна увійшло в нас у моду і ним уже почали навіть зловживати. Чи можна взагалі писати для інструмента, який не існує – це питання вимагає сумлінного розгляду. Добре усвідомлюємо, що багато творів XIX і XX ст., яких не грали за життя авторів, напевно чудові драми. Однак найчастіше складається враження, що насправді “театральні” драми продиктовані тією епохою. І що до них застосовується засадниче спостереження з найефективнішим впливом на театр зовсім не за допомогою описів, а таки вмілого формування змісту. Дуже цікавим і повчальним здається, зрештою, з’ясування, як з допомогою розмаїто скомпонованих мотивів і навіть добору спеціальних тем відомі драматурги, хоча й не мали нот, намагалися нав’язати свою індивідуальність театрові. Але той авторський метод годі порівняти з можливостями Мольєра. Принаймні каприз, який, згідно з Шерером, міг дозволити собі Мольєр у фіналі *Тартюфа*, був би для сучаснішого драматурга немислимим. Намагаючись описати подібні речі, був би змушений наражатися на те, що їх викреслять або переінакшать на сцені.

\* \* \*

Спробуємо зараз підсумувати висновки всіх попередніх розділів. З них випливає, що театральної партитури у строгому розумінні слова немає, і що історія сучасного європейського театру навіть не сприяла її виникненню.

Партитури (музична і балетна) могли виникнути завдяки певній точності гри, яку в них записано. Зрілість гри дозволила створити тут діапазон засобів, які докладно розрізняли, а, отже, їх можна було передати в записі. Пізніше ці засоби змінювалися: якісь відмирили, їх замінювали іншими, а письмо достосовували до цієї зміни. Історія балетної партитури докладно розкриває таємниці механізмів цього процесу.

У виставах ХІХ ст., плінних, частково хаотичних, годі було дотримуватися такої точності. Без сумніву, відомий чи хоча б спритний драматург у ті часи вмів зобов'язати театр до виконання його (драматурга) задумів. Згідно з вищесказаним, найефективнішим виявилися певні комбінації мотивів, особливо важливих для осмислення сенсу твору. Основна риса цього методу – полишений “вільний простір” для виконавців, вкрай необхідний, якщо твір претендував на успіх. Уже з першого погляду видно, що тут мови нема про якесь близьке порівняння з музичною партитурою, бо надто вже обшир свободи, наперед залишеної для виконавців, є різним у театрі і в музиці.

Найважливішим прикладом застосування цієї методи ми визнали практику ХІХ ст., хоча з розділу про театральні ноти випливає, що практика ХІХ ст. (відома і за згодою драматургів) утвердилася значно раніше, а як типова триває до сьогодні. Інший погляд можна виробити собі на театр ХVІІ – початку ХVІІІ ст., зокрема на театр Мольєра. Згідно з сучасним станом знань, видовища того часу перевершували пізніший театр такою досконалістю гри, яку можна було передати в записі. Ми навіть володіємо даними про спроби здійснити щось подібне, а незаперечним є те, що спроби обґрунтовано теоретично. Але навіть щодо театру Мольєра поняття театральної партитури треба, мабуть, застосовувати помірковано. Хай би якими були успіхи його прем'єр, Мольєр залишив нам замість нот “книжні” видання своїх комедій,

і як запис вони не надто відрізняються від пізніших. Якщо вірити фахівцям у цій справі, то ці комедії так добре скомпоновані, що легше, ніж у інших, відчитати в них сценарій до гри на сцені. Однак порівняння з партитурою Баха знову підводить, а цікаві приклади показують, на які клопоти наражає вірність Мольєрові таких ентузіастів, яким був Жуве.

Інша річ, що дискусія, розпочата у справі Мольєра, викликає певні роздуми щодо можливості (чи – неможливості) виникнення партитури. Сам факт, що один творець зміг тоді зреалізувати цілу виставу згідно з власною концепцією і, незважаючи ні на що, зберегти її у найзагальніших рисах, заперечує міркування, нібито театр не має таких привілеїв. Аргументом, який дозволяє злегковажити прикладом Мольєра, є його професія режисера й актора. Поки автор бував одночасно режисером – можна так розмірковувати – далеко просунута узгодженість його власного твору з його виконанням не повинна дивувати. Сьогодні таку ситуація можна б сприймати як виняткову. Поєднання стількох талантів в одній особі трапляється рідко, й сьогодні саме окрема спеціалізація диригента і композитора вважається нормальною.

Однак можна висувати й контраргументи. Композитор часів Мольєра одночасно міг бути диригентом, і тільки пізніше відбувся поділ цих професій. Ситуацію французького класичного театру, де Мольєр був тільки одним із найвидатніших представників, можна б сприймати як “нормальну” для тих часів, а допіру те, що пізніше трапилося в Європі, як “ненормальний” розвиток процесу, що розпочався цілком правильно. Справді, ХІХ ст. не зараховують до періоду найбільшого розквіту театрального мистецтва в Європі. Радше, навпаки. Врешті, знаємо, що у ХІХ ст. про театр були дуже низької думки, значно нижчої, ніж про музику, а такі типові представники напрямків ХІХ ст., як Огюст Конт<sup>17</sup>, пропонували його взагалі знищити. Може тому шляхи розвитку європейського театру, цілком відмінні від шляхів музики, варто було б – передусім – пояснювати його долею в історії? Без сумніву, була вона набагато бурхливішою від долі музики. Протягом довгих століть гармонійного розквіту музичного мистецтва європей-

---

<sup>17</sup> Конт Огюст (1798–1857) – французький філософ, представник філософії позитивізму (*прим. ред.*).

ський театр ледве живогів. Однак це роздуми, яких у короткій статті не можна навіть викласти.

\* \* \*

На цьому можна б і закінчити статтю про театральну партитуру, якби не ще одна обставина: виняткове зацікавлення, яке ця проблема викликає сьогодні. Напевно, існує якась глибша причина, що попри брак відповідного явища, поняття й назву застосовують дуже охоче. Справді, достатньо заглибитися в історію найновішого європейського театру, щоб натрапити на провідний знак. Ситуація з драматургами, мабуть, не дуже змінилася від XIX ст. Зате всередині сучасного театру виникають зміни, яким донедавна не було відповідників. Адже помітно, що театральні вистави нашого століття начебто вивільняються від суперечностей, котрі сковували їх у XIX ст. Знавці загалом погоджуються, що відбувається це завдяки режисеру-постановнику. Постановник віддавна є першим митцем європейського театру, який може і мусить висловлюватися без порівняння точніше, ніж будь-хто з його давніших попередників. Причина проста: він відповідає знову істотно за цілу виставу. За зміст і за звучання слова, за барви, жест і форми, “загальну красномовність” твору, одне слово: за всі пережиття, що пробуджуються у публіки завдяки створеній ним виставі.

Неодноразово звинувачений у спричиненні хаосу в театральному житті, історикові театру він здається провісником ладу. Він – ворог випадковості. Навчас переконливо виражати думки в театральній формі. Не може вирішити для себе, що скаже, не з’ясувавши щонайдокладніше: як? Нічого дивного, що він перший дуже давно запримітив також потребу можливості надійного укріплення власних задумів. Випробує це, щоб удосконалити працю над виставою, полегшити її відновлення, нарешті врятувати її від забуття. Навіть найдовший опис не розв’яже таких завдань, якщо не забезпечити його принаймні ілюстраціями, що супроводили б “режисерську партитуру”. Тим часом, окрім ілюстрації, в “режисерській партитурі” усе частіше з’являється ще один складник: діаграма, яка пояснює систему декорацій, взаєморозташування й

рух акторів на сцені. Діаграма дає змогу обходитись без загальників на кшталт “ліворуч”, “близько” або “на першому плані”. Події на сцені вміщує у масштабі, який можна перевести у метри. Імена таких режисерів-постановників ХХ ст. як Леон Шиллер<sup>18</sup>, зовсім не асоціюються з класицизмом. Незважаючи на це, пригадується Жан Доно-де-Візе<sup>19</sup> і його оцінка мольєрівської прем’єри *Школи дружин*. “Кожний актор знає, скільки має зробити кроків, і кожне примруження ока обраховане”.

“Режисерські партитури” дедалі частіше з’являються друком і вже навіть творять видавничі серії. Вони становлять неоціненне джерело знань про розвиток найсучаснішого театрального мистецтва, бо дозволяють вивчати найрізноманітніші можливості розв’язання конкретних театральних задач на сцені. Непереборна асоціація: невже треба вбачати в них зав’язь нової техніки драмописання? В наш час трапляються видатні драматурги, які беруться за режисуру. І навпаки: мало не кожний із найвідоміших постановників буває бодай трохи драматургом. Може, репрезентування театральної мови становить тільки перший ступінь якогось генерального оновлення театру, а “режисерська партитура” провіщає “справжню” партитуру?

Якщо так, вигляд майбутньої партитури мусив би відрізнитися від сучасної. Нинішня, режисерська, є описом дуже частковим і незручним. Думка про можливість написання в такий спосіб цілих п’єс видається звичайнісіньким дивацтвом. Однак важко відмахнутись від думки, що саме від дуже подібних діаграм, ще й переплетених на додаток описами, походять балетні партитури. З часом як опис, так і образне вирішення сцени в тому записі вдалося подолати. Сучасна кінетографія Лабана послуговується лише спеціальними знаками, дуже подібними до нот. Може, і “драматичний” театр запрагне колись на свій ужиток такого письма, а “режисерську партитуру” наші наступники зарахують до його передісторії? Ми, на щастя, звільнені від цієї відповіді. За нас уже вирішить життя.

<sup>18</sup> Шиллер Леон (1887–1954) – польський театральний діяч, режисер, педагог (*прим. ред.*).

<sup>19</sup> Доно-де-Візе Жан (1638–1710) – французький письменник і публіцист, драматург (*прим. ред.*).

### Додаток

Завдання цієї статті полягало виключно в тому, щоб звернути увагу читачів на певну проблему, яку, на нашу думку, треба обміркувати, беручись до написання нової історії або ж до ретельної, отже, ніяк не гарячкової дискусії про стан нинішнього театру. Докладно задокументувати всі порушені питання у короткій статті було б просто неможливо. Сама лише суперечка про школу Геррманна, її помилки й заслуги могла б розростися до окремої наукової праці – з необхідності, оскільки йдеться про справи, ледве чи знані в Польщі. Довоєнна польська дискусія (див. “Scena polska”, 1938, ч.1, с. 204-228 ) почасти просто наївна, як натепер, стала вже неактуальною, її потрібно доповнити цікавим і добре виконаним еволюційним доробком послідовників Геррманна, тобто, насамперед, Артура Кучера (*Grundriss der Theaterwissenschaft*, Дюссельдорф, 1932–1936, видання 2-ге, Мюнхен, 1949) і Карла Ніссена<sup>20</sup> (незавершене ще видання *Handbuch der Theaterwissenschaft*, Емсеттен 1949–1958, дотепер три частини). Це ще досі невиконаний обов’язок “Театрального щоденника” (“Pamiętnika teatralnego”). Натомість повинен вийти в одному з найближчих чисел “Щоденника” звіт з найновіших французьких досліджень про Мольєра. Теоретичні дослідження щодо театру, які дуже цікаво провадить у нас передовсім Стефанія Скварчинська (*Studia i szkice literackie*, Варшава, 1953). не увійшли до статті, хоча теоретичні висновки Скварчинської збігаються з висновками найновіших історичних досліджень.

Авторові доводиться відмовитися від усього наукового апарату, для якого б навіть не знайшлося місця в цьому зошиті. Вкрай необхідним йому здалося тільки коротке доповнення, що стосується спроб спеціального балетного і театрального журналу, з яким читач “Щоденника”, правдоподібно непогано ознайомлений із поданими тут музичними проблемами, міг би стикатися доволі рідко.

1. Про спроби застосування танцювального письма в стародавню епоху збереглася тільки загальна й неперевірена інформа-

---

<sup>20</sup> Ніссен Карл (1861–1945) – німецький актор (*прим. ред.*).



ція. Вона стосується Поліклета<sup>21</sup> і Лісіппа<sup>22</sup> (IV ст. до Р. Христового). Історію танцювального письма в Європі починають зазвичай від XVI ст. Саме тоді виникли незалежно один від одного методи записування. Один полягав на образі шляху, який мав долати танцівник. Метод цей відомий нам передовсім з книги Фабриція Карозо<sup>23</sup> *Il Ballerino* (1851 – здається, це вже друге видання, перше не збереглося). У такий спосіб у XVI ст. записано надзвичайно багато композицій *basse danse*, улюбленого танцю того століття. *Basse danses* вимагали особливої зграбності, але, компоновані головню для придворних, тобто аматорів, вони ґрунтувалися на доволі простих фігурах. Тому достатньо було записати порядок окремих фігур, щоб зберегти різні композиції цього танцю. Фігури мали свою назву; скорочені до перших літер, назви творили, власне, танцювальне літературне письмо. Наприклад, коли танцівник того часу читав *R b s s d*, то він знав, що повинен виконати: *rèverence*, *branle*, двократне *pas simple*, опісля *pas double* і т.д. Найдавнішою публікацією, яка знайомить нас із цією методою, є *Manner of Dauncynge* (спосіб танцю) Роберте Копланда (1521). Багато інших, найважливіших публікацій, оприлюднив до кінця століття Туано Арбо<sup>24</sup> (Jean Tabourot) під заголовком *Orchestographie* (1588). Окрім буквенного письма Арбо використовував дереворити, які представляли фігури танцівників.

Італійська метода XVI ст. перестала виконувати свої завдання у Франції в XVII ст. При французькому дворі з'явився театральний професійний танцівник, який уперше у ті часи довів танець до віртуозності. Сама танцювальна фігура тоді настіль-

<sup>21</sup> Поліклет із Аргоса, або Поліклет Старший – давньогрецький скульптор і теоретик мистецтва; жив і творив у другій половині V ст. до н. е. (*прим. ред.*).

<sup>22</sup> Лісіпп (IV ст. до н. е.) – давньогрецький скульптор, найвидатніший представник пізньої класики. Був придворним художником Александра Македонського (*прим. ред.*).

<sup>23</sup> Карозо Фабриціо (бл. 1526–1535 – бл. 1605–1620) – італійський середньовічний танцюрист, хореограф і теоретик танцю, а також композитор (*прим. ред.*).

<sup>24</sup> Туано Арбо (фр. Thoinot Arbeau, анаграма імені та прізвища Жан Табур) (1520–1595) – французький письменник, священик (*прим. ред.*).

ки ускладнилася, що букв уже не вистачало для її позначення. Шарль Луї Бошан<sup>25</sup> (1636–1719), придворний балетмейстер Людовіка XIV, повинен був на замовлення короля опрацювати нове письмо. Про це відомо нам лише з історії його процесу з Раулем Фейє<sup>26</sup>, який це нове письмо уперше використав у друкові, в книжці *Chorègraphie* (1700) і якого Бошан звинуватив у плагіаті. Фейє оголосив винахід як свій власний, але, найправдоподібніше, використав доробок попередника, може, трохи удосконаливши винахід. Хай там як, але Бошан створив танцювальну систему, записану в *Choregraphie*. Система ця була надзвичайно характерною для уподобань французького класицизму. Автор ділив усі пози і жести на п'ять позицій, що виникали з геометричного аналізу тіла. У класичному танці найбільше цінувалося дотримання правильної позиції, і до того передовсім достосовувався запис. Його найважливіші знаки додавали уяву про взаємне положення стіп.

Вадодою класичної системи було використання зображення для означення шляху, що його мав подолати танцівник, і це спричинило плутанину запису і викликало труднощі у виконанні. Попри це, хореографія, яку вдосконалювали ще інші танцівники і теоретики (серед них і Новерре) чудово виконала своє завдання. Вона поширилася по всій Європі, а вплив її, як твердять, сягав навіть Індії. Фахівці запевняють, що про менует, гордість XVIII ст., ми б не знали нічого, якби не тогочасні записи.

Нові течії в балеті XIX ст. викликали подальші зміни. Горизонтальне сприйняття танцю у XVIII ст. поступалося сприйняттю вертикальному. Тепер уже не цикл окремих позицій, а плавний рух романтичного танцівника на сцені становив го-

---

<sup>25</sup> Бошан Шарль-Луї (1636–1705) – знаменитий французький балетмейстер. Перший став випускати на сцену танцівниць – до нього жіночі ролі виконували чоловіки в жіночому вбранні. Підпорядкував уперше танець певним правилам, що досі збереглися в танцювальних школах; йому ж приписується винахід так зв. 5 позицій (*прим. ред.*).

<sup>26</sup> Фейє Рауль-Ожье (1660–1710) – французький танцюрист, видавець і хореограф. Автор системи запису танцю, автор трактату “Хореографія, або Мистецтво запису танцю” (1700) (*прим. ред.*).

ловну проблему. Зміни зафіксовані в книжках Карла Блазіса<sup>27</sup> *Traité élémentaire Code* (1820), *Code de Terpsichore* (1828), *Code complèite de la danse* (1829). У дусі реформи Блазіса працював Артур Сен-Леон<sup>28</sup> *La stenochorègraphie* (1852). Однак найважливіші спроби реформування запису у XIX ст. здійснили: Альберт Цорн<sup>29</sup>: *Grammatik der Tanzkunst und Tanzschreiekunst* – (берлінське видання), а насамперед В. Степанов: *Alphabet des mouvements du corps humain* (1892). Степанов<sup>30</sup>, дуже культурний російський балетмейстер, проїнявся природничим спрямуванням свого часу і перший виконав систематичний аналіз жесту на засадах анатомії (якої навчався, між іншим, і у Шарко). Він спробував виявити основні складові жесту, поділив їх на “первинні” і “вторинні”, а також обміркував “гаму людського руху”. Його система, яку високо оцінювали фахівці, була складною і не прийнялася, але стала предтечею сенсаційних досягнень Рудольфа Лабана вже у XX ст.

Рудольф Лабан<sup>31</sup>, уславлений німецький танцівник і хореограф, оприлюднив свою систему у книжці *Choreographie* (Йена, 1926). Правда, сам він дав своїй системі іншу назву: кінетографія, тобто запис руху, що користується кінетограмою, знаком руху. В Америці цю систему нині іменують Labanotation. Назва, яку запропонував Лабан, здається справді влучною. Його запис слугує уже не тільки записуванню танцю, принаймні, не тіль-

---

<sup>27</sup> Блазіс Карло Паскуале Франческо Рафаелі Бальдассаре, де (1797–1878) – італійський танцюрист, хореограф і теоретик танцю (прим. ред.).

<sup>28</sup> Сен-Леон Артур (справжнє ім’я Артур Мішель) (1821–1870) – відомий французький балетний танцюрист і хореограф (прим. ред.).

<sup>29</sup> Цорн Фрідріх Альберт (1816–1895) – німецький і російський хореограф, танцюрист, педагог і теоретик танцю (прим. ред.).

<sup>30</sup> Степанов Володимир (1866–1896) – артист балету імператорської Петербурзької трупи, творець однієї з систем запису танцю (прим. ред.).

<sup>31</sup> Лабан Рудольф (1879–1958) – угорський танцівник і педагог, хореограф. Як теоретик створив методику аналізу руху (кінетографія Лабана) і розробив власну систему запису рухів людського тіла – лабанотацию (прим. ред.).

ки танцю класичного. Упродовж багатьох років Лабан систематично вивчав властивості кожного людського руху і створив врешті певну універсальну систему, що слугує компонуванню балетів, водночас надаючи величезну допомогу в записуванні фольклору. Переваги цього письма була настільки великі, що воно вперше від часів системи Бошан-Фейє поширилося чи не на цілий світ (восени 1958 р. у Польщі, в Закопаному, було влаштовано під керівництвом закордонних фахівців спеціальний курс кінетографії). Систему Лабана продовжує вдосконалювати вже третє покоління його однодумців, передовсім в Англії (де від гітлерівських часів постійно мешкав Лабан), в Західній Німеччині, в Америці. Наші репродукції узято з книжки наполегливого популяризатора кінетографії в ФРН: Альбрехт Кнуст (*Abriss der Kinetographie Laban, Гамбург, 1956*). На підставі репродукцій читач зорієнтується, як виглядає партитура Лабана (в удосконаленій версії Кнуста<sup>32</sup>). Їх потрібно читати знизу вгору, розрізняючи “зліва” й “справа” від глядача. Подані поряд із значками ключі допомагають краще їх зрозуміти. Здається, що інші сучасні системи не витримують жодного порівняння з кінетографією, ба навіть часто скидається на те, що саме сучасні системи є застарілими. Прикладом можна вважати подані вище репродукції з книги: Вальтер Арндт *Tanz und Bewegungsschrift* (Дрезден, 1951).

2. “Режисерська партитура” ХХ ст. має, звичайно, своїх попередників, навіть вельми давніх. Креслення, що подають взаємне розташування декорації (мансіонів), створено вже у Середньовіччі, на вжиток “керівника гри”. Найважливіші з уцілілих документів такого характеру – широковідомі нині й часто репродуковані. Дещо гірше читач може орієнтуватися в пізнішій історії “книги суфлера” або ж “книги режисера” (оскільки найчастіше це назви чужомовні, наприклад: *Prompt-book* чи *Regie-buch*; в польському варіанті обидва види в театрі дотепер мають назву “екземпляри”). Вони містили зазвичай театральне опрацювання тексту (т.зв. креслення, позначки, дописки), вказівки (поради для

---

<sup>32</sup> [Por. R. Lange, *Podręcznik kinetografii według metody Labana-Knusta*, Kraków 1975 (*przypis wydawcy*).]

суфлера – наприклад, коли опустити завісу), врешті, примітивні рисунки декорацій (у Польщі дуже часто аж у ХІХ ст.). Нарешті, щонайменше з ХVІІІ ст., почали з’являтися друком спеціальні публікації, що фіксували багато деталей з постав. Як здається, ініціатива належить французьким видавцям, на що звернула увагу М. А. Аллеви-Віала, *Inscenizacja romantyczna we Francji*, (польський переклад В. Натансона, Варшава, 1958, с. 153 і далі). Спостереження Аллеви нещодавно доповнила дуже цікава стаття Госта М. Бергмана – *Les Agences théâtrales et l'impression des mises en scène aux environs de 1800 (Revue d'Histoire du Théâtre, 1956, ч. 2-3)*. Публікації, згадані в цих працях, містили описи вистав та ілюстрації до них (вид і план декорації, постаті акторів, що свідчили про їхні жести і костюми). Метою їхнього виконання був, звичайно, добрий заробіток на вжиток провінційних і закордонних сцен, які намагалися наслідувати знамениті паризькі вистави. Можна припускати, що ними користувалися у ХІХ ст. також і у Варшаві. На польські тогочасні театри, без сумніву, впливали відповідні німецькі видавництва, особливо Reclams Uniewersal Bibliothek, надзвичайно популярна у другій половині ХІХ ст. Томики Reclams Uniewersal Bibliothek містили, наприклад, німецькі варіанти Шекспірових текстів (Bühnenfassungen), яким користувались німецькі театри, а також креслення найважливіших акторських позицій (ситуацій), що нагадує видрук нинішніх режисерських партитур.

Усі давніші публікації слугували скоріше фіксації певних схем, а не індивідуального твору видатного митця, що випало на долю щойно нинішніх режисерських партитур. Ми репродукуємо фрагменти з книги, яку з цього погляду вважають класикою: К. С. Станіславський, *Режисерський план "Отелло"*, М., Л. 1945, а також з книги: *l'Avare de Molière. Mise en scène et commentaries Charles Dulim (Paris 1951, II)*. Це один із томиків серії Collection "mise en scène", яку видає Edition du Seuil під керівництвом П.-А. Тушар [Ось інші постановники, вистави яких задокументувало згадане видавництво: К. Станіславського, Ж. Копо, Ж. Баті, Ж.-Л. Барро, А. Барсак, Ж. Мейер, Ф. Леду, П. Вальд, Доукін, Курвілль, Г. ле Рой]. Репродукція фрагменту режисерської пар-

титури *Krakowiace i Górale* у постанові Леона Шиллера виконана згідно з рукописом: *Partytura reżyserska "Cuda mniemanego, czyli Krakowiace i Górale" Wojciecha Bogusławskiego*, робота асистента Б. Кільковської, Вршава 1950-1951, т. I.

*Переклад:*

*Олександра Калініченко*

*Першодрук:* "Pamiętnik Teatralny", 1968, z. 3-4 (27-28), s. 380-412.

Доброхна РАТАЙЧАКОВА

## ТЕАТРАЛЬНІСТЬ І СЦЕНІЧНІСТЬ

У статті Едварда Ксато<sup>1</sup> *Uwagi o tzw. "scenicznosci"* [Завваги щодо так званої "сценічності"] (1967), яка містить розважання над несценічністю романтичних драм, читаємо: "Відповідність ефектів, закладених драматургом у п'єсі, до вимог певної театральної техніки, що існує на той час у театрі, є достатнім для визнання за твором рис сценічності"<sup>2</sup>. Я не маю наміру розглядати слушність цього формулювання, однак воно може викликати певний сумнів через свою поверховість. Ксато займається "сценічністю" в глибшому, драматургічному розумінні, що є вирішальним у визнанні твору (часто лише через певний час) сценічним, усупереч попередньо виголошеному вироку. Інакше кажучи, він бачить сценічність драми в здійсненому автором своєрідному проектуванні елементів театральної техніки в конструкцію твору, в інтеріоризацію видовищних ефектів у перебіг драматичної дії. Наслідком цього стає виконавча диспозиційність драми, її "буття в напрямі до театру", як сказав би Єжи Зьомек<sup>3</sup>, але це – однобічний підхід до проблеми. Зьомек пише: "[...] ми тільки тоді уникнемо непорозумінь, коли стосунки літератури й театру будемо розглядати як зворотній зв'язок, а отже, якщо будемо досліджувати театральні диспозиції в літературі й літературні в театрі. Література

---

<sup>1</sup> Ксато Едвард (1900–1968) – польський есеїст, критик та історик театру (*прим. ред.*).

<sup>2</sup> E. Csaty, *Uwagi o tzw. "scenicznosci"*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Konrada Cyrskiego*, Toruń 1967, s. 424.

<sup>3</sup> Зьомек Єжи (1924–1990) – видатний польський історик літератури. Досліджував епохи Відродження і Просвітництва, теорію літератури та сучасну літературу (*прим. ред.*).

в певний спосіб може “бути в напрямі до театру” і театр “бути в напрямі до літератури”.<sup>4</sup> Зрештою запитасмо: наскільки в минулому театр був звернений в бік драми, які сценічні можливості створював для її втілення, і – насамперед – який це був тип театру. Ці питання особливо важливі щодо мистецтва ХІХ ст., коли гостро постало питання “сценічності” і “несценічності” драми. При цьому треба пам’ятати, що виконавчим інструментом тодішньої драми була так звана сцена à l’italienne, бароковий у своїх витоках італійський театр, що домінував в Європі приблизно з половини ХVІІ ст., збудований, беручи справу глобально, на засадах змінни мальованих полотен, в основі яких лежали закони мистецтва живопису. Саме цей тип театру “з пейзажами” у нас буде нагода у визначений момент його розвитку стисло пов’язати із поняттям та явищем сценічності, трактуючи його відосібно, а не як синонім театральності.

У виданому 1980 р. *Dictionnaire du théâtre* Патріса Паві<sup>5</sup> театральність (в значенні *differentia specifica* мистецтва театру) є поняттям, позначеним передусім естетичною мінливістю та ідеологією. З цього погляду дефініцію тут накреслити неможливо, а будь-які спроби осмислити її суть посідають метафізичний характер, як “пошук субстанції, що містила б у собі всі властивості всіх театрів”<sup>6</sup>. Оминаючи поки що питання можливості чи неможливості вказати певні загальноформальні, притаманні театральності змодельовані принципи, звернімо увагу на важливість просторової побудови театру для визначення феномену, який нас цікавить. Відомо, що архітектурно-просторові конструкції визначають конкретні умови виконання, творять прагматично узаконену конвенцію, регулюють і формалізують дистанцію й

---

<sup>4</sup> J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genealogiczne, [w:] Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 108. Проблема стосунку театру до літератури тут охоплена глибше, ніж у статті Ксато, де натрапляємо лише на загальні ствердження, що “театральна апаратура епохи визначає та організує в певний спосіб драматичну уяву поетів” (s. 426).

<sup>5</sup> Паві Патріс – видатний французький театрознавець.

<sup>6</sup> P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre. Termes et de l’analyse théâtre*, Paris 1980, s. 378.



контакт між двома ансамблями, які беруть участь в акції театральної комунікації.<sup>7</sup> Тому-то вихідним пунктом для досягнення суті театральності й сценічності є категорія простору і передовсім конкретні, історично вмотивовані способи організації цього простору. Власне “просторовий” кут зору знайдемо в статті Regisa Duranda, присвяченій проблемам аналізу театральної форми. Вирішальним чинником театральності він вважає театральний простір, що урівноважує вплив лінеарності (і часовості), які вносить література<sup>8</sup>. Театральність для нього функціонує насамперед прагматично, як показник поля дослідження, явище, яке можна досягнути або в сконструйованих дослідниками моделях спектаклів, або в драмах, трактованих під кутом проекції їх виконання. Тут можна обидва явища “вистежити” певною мірою *in statu nascendi*. В поле наших спостережень входить, отже, особлива організація твору, пов’язана з виконавчим способом, тобто побудова драматургічного сюжету, менш чи більш “готового” для театру. Додамо: щодо визначеного типу театру, в конкретному історичному моменті.

## 2.

В основі розвитку форми драми й театру наступних епох знайдемо узалежненість, що впливає від вибору одного з двох основних типів театральної будови (*lieu théâtral*), з двох способів цілісної організації простору видовища, сформованого, як система двох відкритих чи двох закритих просторів.

Перший тип (реалізований, наприклад, у театрі грецькому чи епохи Єлизавети) характеризує архітектурна і традиційна відкритість сцени до амфітеатрально розташованого залу, що оточувала її принаймні з трьох боків. Властивістю амфітеатру є не

---

<sup>7</sup> Див. гасло “Distance” w Dictionnaire... Pavis, s. 123-124; A. T. Kijowski, *Chwył teatralny (Zarys instrumentalnej teorii teatru)*, Kraków 1982, s. 70-72 I n. – йдеться про проблеми контакту й дистанції в різних типах театру.

<sup>8</sup> R. Durand, *Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale, [w:] Sémiologie de la représentation. Théâtre, television, bande dessinée*, Bruxelles 1975, s.113.

тільки “бачення руху”, зв’язане з існуванням багатьох пунктів спостереження і багатьох рівноправних перспектив, але також і своєрідна колективність погляду зал<sup>9</sup>. Тут виникає гра єдності і множинності, і ця гра вимальовується також в формулі сцени, єдність якої витворюють нейтральні місця. Своєю чергою, єдність усього lieu théâtral є збудована понад поділом на глядний зал і сцену, отже території, визначені як суб’єкт і об’єкт спостереження. Завдяки цьому формується просторово-подієва цілість, основою якої є тотожність елементів: світла, простору і людського тіла. Світло об’єднує обидва основні простори, подіум сцени не приховує від очей глядача ані своїх істинних вимірів, ні властивостей; фізичність актора “доповнює” фізичність глядача. В акті подвійної відкритості – сцени на зал, зал на сцену, що є актом виявлення взаємозалежності, а одночасно актом позірною нівелювання дистанції (і відповідного розширення площини контакту) між двома просторами театру і двома об’єднаннями людей – виникає характерна для цього типу театрального приміщення ілюзія – співучасті і співдружності. Постає театр-світ, замкнена цілість, протиставлена нетеатрові. А в крайніх випадках тут може зроджуватися ілюзія здійсненої мрії про єдність, про автентичне й безпосереднє порозуміння, коли те, що одиничне, і те, що збірне, має шанс виразитися в символічних діях, що підтверджують повсюдність відчуттів і уявлень.

Драма, яка в своєму виконавчому проекті містить зазвичай начебто початкове “поєднання” складників театрального мистецтва, залишається гомологічною з погляду основної системи двох просторів lieu théâtral: емоційно та інтелектуально відкритою для глядача [адресата]. Отже, використовує у своїй структурі форми, що ніби “впроваджують” адресата в план твору (наприклад, парабазу, аргумент, апарат); апелює до уяви глядача, його здатності “читати” скорочення і символи, користуючись з рівнозначно назагал трактованих словесних і позасловесних засобів вираження. Адже на відкритій сцені з’являються і функціонують образи, що

---

<sup>9</sup> В. И. Локтев. *Театральность архитектуры и архитектура театра [в]: Театральное пространство*. Материалы научной конференции (1978). – Москва, 1979. – С. 185.

спираються не так на присутність декорацийного чинника, як на просторових і пластичних заразом системах постатей в костюмах, багатовимірних квазі-скульптурних груп у функціонально використаному просторі<sup>10</sup>. Загальна (аби не сказати безлика) локалізація і нейтральність сценічного оформлення спричиняються – як зауважує Генрі Флюгер<sup>11</sup> з приводу елізаветинської сцени – до того, що “кожній зі сценічних площин, горизонтальних чи вертикальних, відповідає якась умовна атрибуція, так що зайвим стає будь-який реалізм декораций”<sup>12</sup>.

Інакше виглядає все у випадку другого типу *lieu théâtral*, основою якого є поділ внутрішнього простору, тобто закритої сцени і закритого глядного залу, як у випадку італійського театру, який так сильно вплинув на наше розуміння феномену театральності. Цей театр сформувався завдяки підпорядкуванню системи своїх часткових просторів так званому “зв’язаному”<sup>13</sup> баченню, на підставі якого визначається особливе положення реципієнта щодо предмета огляду, а також нав’язує йому визначений спосіб сприйняття. Побудовою сценічного образу залишалася тут до ХІХ ст. глибинна перспектива, що надавала створеному світові характеру подібності до світу реального; крім того, вона тісно в’язала його із спостерігачем попри видиму незалежність обидвох сторін. Спільний погляд залу зберігає тут ієрархічну ознаку, що пов’язується генетично з існуванням ідеального місця для вибраного глядача. Коробка сцени, з підлогою, не без причини нахилена в напрямку до глядача, відкрита тільки з одного боку до глядного залу, розташованого на продовженні осі сценічного образу, пропонує глядачеві ілюзорно необмежений простір, з оманливою глибиною, охопленою аркою просценіуму, який, не-

<sup>10</sup> Zob. np. R. Chodkowski, *Funkcja obrazow scenicznych w tragediach Ajschylosa*, Wrocław 1975, s. 56,101,105.

<sup>11</sup> Флюгер Генрі (1898–1987) – голова Французького товариства Шекспіра (*нпум. ред.*).

<sup>12</sup> H. Fluchère, *Szekspir dramaturg elżbietański*, przeł. V. Komorowska, oprac. J. Ragoziński, Warszawa 1965, s. 138-139; też R. Chodkowski, *op.cit.*, s.54.

<sup>13</sup> *O obserwacji związanej* – див. завваги К. Бартля, *Perspektywa malarska*, Warszawa 1958, s. 144.

наче рама станкової картини, визначає напрям погляду глядача і робить з цієї картини самостійний світ, леонардівський мікрокосмос<sup>14</sup>. Глядний зал, що з часом одержав нахил підлоги партеру до сцени, також підкорився диктатові погляду: оглядала і його оглядали. Але простором, справді ключовим для цього театру, залишався простір третій – куліси. Місце закрите, своєрідна творча лабораторія, що допомагає зробити потаємними всі дії сценічних перетворень і оманотворчих дій, підкреслюючи ізоляцію світу сцени від світу залу.

Сценічна реальність в італійському стилі, піддана суворим законам живопису (акт інтеграції живописної картини і сценічних постатей завершився щойно у ХІХ ст.), була позначена закономірним (назагал) виглядом, хоча не була виконана в матеріалі, який підказувала цим виглядом. Різниця матеріалу була тут одною з умов окремого статусу сценосвіту. Спостерігач і сценічна реальність були між собою розділені і начебто незалежні. Глядач, розташований назовні картини, був від неї віддалений настільки, щоб речі могли йому являтись у властивій формі, як правило, без надмірних скорочень і деформації, і бачив він їх ані не надто зблизька, ані не надто здалека. Елементи загальнопросторової спільноти залишилися приховані: домінувала дистанція, підкреслена низкою технічних способів зазначення точної, дедалі все точнішої “грані контакту” двох ансамблів. Різниця рівнів, рама, рампа, завіса, оркестрова яма – засоби просторові, акустичні і візуальні – підкреслювали окремішність і непокєднуваність двох просторів, двох світів. Ілюзія, що її створювала закрита сцена, полягала не тільки у подібності двох порівнювальних реальностей, але також на наданні сценічному світові вигляду уявної незалежності, повноти, одності і самотності. То ж сцена, що еволюціонувала в бік вилучення будь-яких впливів залу, мала бути цілістю замкненою, протиставленою всьому, що нею не є. Звідси характерна позиція глядача – такого собі споглядальника і “не беручого участі” учасника, підданого мало не гіпнотичній захоплюючій омані та квазі-об’єктивній присутності світу, що

---

<sup>14</sup> E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 272.

його творили в (абсолютно затемненому з XIX ст.) театрі завдяки поєднанню зорової перспективи декорацій з живим актором<sup>15</sup>. За таких умов італійська сцена мусила накинута написаній для неї драмі характер насамперед мистецтва оживленої картини, виконаної за законами живопису, що вимагали передовсім налаштування на короткі зорові ефекти і лишень потім на мистецтво слова. Теоретичним обґрунтуванням цієї позиції стала гораціанська формула *ut pictura poësis*.

У цій ситуації можна погодитися, що оскільки для відкритої сцени знаменним є почуття театральності твору, остільки у випадку сцени замкненої маємо справу з виникненням відчуття його сценічності. Театральність, отже, буде властивістю п'єси, і театральність ця впливає з підпорядкування п'єси вимогам відкритої просторово-виконавської організації, рисою проекту драматичного світу з хиткими, не усталеними до кінця контурами, світу що використовує багатозначність поетичного слова, простору, очікуючи від глядача акту співтворчості. Сценічність, своєю чергою, потрактуємо як ознаку п'єси, пристосованої до умов закритої сцени, отже конструйованої як закрыта форма, як світ, призначений передовсім для споглядання. Він спирається на вимоги законів живопису і використовує технічні “таємниці” італійської організації театру.

### 3.

Власне кажучи, це не дефініції, а в найкращому випадку спроби схопити суть явищ, нелегких для окреслення. І театральність, і сценічність є системоідальними розташуваннями норм, що устанавлюють певні засади конструкції і відбору драматично-видовищних світів. Системоідальними, бо не піддатливі дефініції, бо обмежені насамперед до прагматики творчості – вони функціонують “поточно”, за звичаями епох, і тому приречені на поверхневі визначення, інтуїцію, більш чи менш докладний опис, що, отже, вимагає реконструкційних дій. Попри те основну різницю між цими двома явищами – як гадаю – можна осягнути, спираючись

<sup>15</sup> А. Раппопорт. Пространство театра и пространство города в Европе [в] Театральное пространство. – с. 206.

на інші відмінні, творчі й сприймаючі практики, що виникають під час постанови у замкненому чи відкритому просторі.

Перше, що завдячує свій характер живописному сценічному оформленню з уміщеною на його тлі або у просторі його рами людською постаттю, відрізняється від другого, що базується на візуальному зіткненні між персонажами. Як перше, так і друге вимагає свого особливого запису та способу існування у драматичному творі. Відмінного способу сприйняття. По-різному повинні в них формуватися зв'язки між сценою та публікою, бо іншим буде і спосіб існування героя та його світу. Отже, іншим буде статус драми, створеної для сцени відкритої, і іншим для драми закритої сцени. А зовсім іншим, додаймо, для сцени проміжної – напіввідкритої. Якби припустити, що просторово-комунікаційні та умови мистецької реалізації історичних моделей вистав (що їх виявляють зазвичай напрямок чи епоха) щоразу залишаються незмінно зінтеріоризованими в драмі, вирішуючи (у зв'язку з індивідуальними чинниками) різні способи й різновиди авторської візуалізації тексту (а, отже, задум виконання), то виявиться, що категорії театральності і сценічності, вмотивовані типом виконавчого інструменту та історично зумовлені способами театральності-літературного конструювання драматичної форми, є змінними формулами двосторонньої залежності між театром і драмою. Способи створення вистав та їхні мінливі канони виконують тут роль посередника (медіуму) між літературою та театром, театром та іншими мистецтвами. І, якщо можна було б потрактувати театральність як вписану у драму програму взаємодії творців, матеріалу і адресата в макрошкالی театру, то сценічність тоді належало б окреслити як проект взаємодії творців і матеріалу творення у мікрошкالی сцени.

На основне питання, що давав італійський театр драмі, які шанси для виконання їй створював, відповідь могла б звучати так: шанс автономності і домінування живописного образу, обмеженого до мікрошкали сцени, побудованого на відповідно організованому “видовому” просторі. Образ, на думку Гастона Башляра<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Башляр Гастон (1884–1962) – французький філософ науки і поезії (*прим. ред.*).

“благо наївної свідомості”<sup>17</sup>, у відчуттях глядачів мав створювати ілюзію незалежного і реального буття, бо набував загальних законів подібності, *sui generis* віддзеркалення зовнішнього світу. Не без причини практика італійської сцени витворила термін “дзеркало сцени”. Власне, з цього погляду, рівень насичення драми тим “виглядом” живописного походження та характеру, як і “щільність” зв’язків між таким образом, замкненим рамою і дією драми, потрібно визнати як обов’язковий у XIX ст. рівень його пристосування до вимог італійського способу театрального “висловлення”. “Образ” сцени за допомогою змінних декорацій створював простір, який становив своєрідне обрамлення для людського простору, тобто простору акторської гри. Завдяки цьому актор залишався ніби у подвійних “лапках” двох рам: сталої – архітектонічної, створеної архітектурою театру, і змінної – декораційної, що не могло не позначитись на структурі драми. Твір, призначений для італійської сцени, збільшував свою залежність від правил творення сценообразу, що відповідно зменшувало вплив його літературної вартості і жанрової побудови, – аж до остаточного “зоровачення”, пов’язаного із обмеженням ролі слова, до створення чистого видовища, підпорядкованого вже остаточній zasadі сценічної ілюзії в італійському стилі. Аж до остаточного вилучення зі свідомості “бути театральним” задля “бути сценічним”, а отже й готовності підкоритися тискові ефекту ілюзії тим більшої, чим більше без застережень і з відповідною порцією “добрих знань” приймав глядач запропоновану йому дійсність. Позиція глядача може виконувати тут роль визначника характеру та суті явища, його функціональності. Вона, власне, і “вписана” подекуди в структуру драми, визначає її відкритість чи закритість.

Знаменно, що відчуття конкретної сценічності драми зв’язувалося власне зі зміною позиції глядача щодо театрального мистецтва. Ця зміна відбувалася поволі у процесі розвитку італійської сцени XVIII ст. до своєрідного “вибуху” у XIX ст.,

---

<sup>17</sup> G. Bachelard, *Wstęp do poetyki przestrzeni*, przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, t. 2, s. 347.

що відбувся у момент витворення дуже гострого “кута зору” і збільшення дистанції між сценою та залом. І виникла ця зміна на вершині розквіту італійської сцени і її панівного становища, і це є фактом немаловажним. Давніша множина взаємодоповнювальних типів поглядів, розуміння й конструювання світу зникла також внаслідок експансивності італійського театрального взірця, як і під впливом історичних умов, що сприяли його розвитку. Йдеться про знищення елізаветинської сцени внаслідок революції Кромвеля<sup>18</sup>, про відхід у небуття *théâtres de la foire* і підтримку міщанством двірської ілюзійної сцени. Ця монополія похитнеться щойно в період виникнення Великої Реформи, в момент, коли настали зміни у зоровому сприйнятті (виразно задекларовані в живописі) і в пов’язаних з тим критеріях оцінки краси; коли домінуючий доти спосіб бачення і конструювання сценічної дійсності перестають вважати правдивим, прекрасним і достатнім. Це потягнуло за собою доконечність перебудови пластично-театральних виражальних форм і поставило в опозицію до італійського взірця відновлену амфітеатральну сцену, центральну і естрадну. У цій новій ситуації не могло не виникнути питання категорії сценічності твору, а тим самим оголошені давніше “вироки” несценічності. Гасло театральної автономії, опозиційне щодо попередньої панівної сцени, відкривало шлях, навіть підштовхувало до переоцінки суджень. Новий театр не хотів і не міг бути тільки “мистецтвом омани простаків” – як сказав би Челліні<sup>19</sup> – ані дзеркальним відбиттям світу, тінню речей.

Італійський театр, пропонуючи драматичному творові визначений спосіб організації сценічного простору, вже наперед накидав глядачеві визначений тип сприйняття, а відтак авторові – візуалізацію драматичних ситуацій. До цих загальних визначень і пристосовувалася драма – як зворотно спрямований проєкт окремої вистави. Це взаємопроникнення драми і театру, літе-

---

<sup>18</sup> Кромвель Олівер (1599–1658) – лорд-протектор Англії (1653–1658), лідер пуритан (*прим. ред.*).

<sup>19</sup> Челліні Бенвенуто (1500–1571) – італійський скульптор, ювелір, живописець, воїн та музикант епохи Ренесансу. Звертався до медальєрного мистецтва (*прим. ред.*).



ратури та її виконавчого інструменту як життєвого наслідування у європейському мистецтві посідав вагому традицію, позначену іменем Аристотеля<sup>20</sup>. У цій традиції термін “драматичний” залишався двозначним. З одного боку – належав до визначення жанру, з іншого був пов’язаний з театральною ситуацією висловлення. “[...] власне жанри, – пише Жерар Жене<sup>21</sup>, – поділялися у зв’язку з тією чи іншою системою сценічного висловлення [...]. Трагедія і комедія з драматичним мімізисом”. Поєднання мімізису драми, трактованого як категорія, що “походить [...] з певної антропології вербального висловлення”, з тематичним елементом, таким важливим у визначенні жанру, спричинило, що термін “драматичний” набув два значення: жанр (властиве драмі) і модальне (властиве театрові)<sup>22</sup>. Двозначність терміну провокувала особливий спосіб трактування жанру митцями. Виникала динамічна двополюсна система (що не траплялося в інших літературних видах), у межах якої твір посідав змінну позицію. Тяжіння до жанрової константи виявляло генологічну впорядкованість, акцентуючи увагу на важливості літературного тексту. Тяжіння зворотнє цю впорядкованість приховувало, позначаючи твір як виставу печаттю театральності. Отож, з одного боку це призводило до своєрідної субституції: драму підставляли на місце театру, ототожнюючи обидва мистецтва, стираючи між ними різницю. З іншого боку, підпорядкування жанрових структур структурам модальним повертало літературну драму до чистого видовища.

Банальним є нині твердження, що італійська сцена неприхильно ставилась до драми. Надавала перевагу “великому образу”, що “відбивав чар і велич живопису, його багатожанровість”, часто “позбавленому дії та інтриги”, натомість “багатому на аксесуари”<sup>23</sup>. В такому театрі, піднесеному “з дорогоцінних руїн

---

<sup>20</sup> Аристотель (384 до н. е. – 322 до н. е.) – давньогрецький вчений-енциклопедист, філософ і логік, засновник класичної (формальної) логіки (*прим. ред.*).

<sup>21</sup> Жене Жерар (1930) – французький теоретик літератури, пов’язаний, зокрема, з рухом структуралістів (*прим. ред.*).

<sup>22</sup> G. Genette, *Gatunki, “typy”, tryby*, przeł. K. Falicka, “*Pamiętnik Literacki*” 1979, z. 2, s. 302,303,306.

<sup>23</sup> J. G. Noverre, *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego*,

гармонії”<sup>24</sup>, в просторі, позначеному наративністю про барокове походження, обов’язково мало виникнути антиаристотелівське спрямування, таке помітне вже в творах Новерра<sup>25</sup>, у міркуваннях теоретиків та критиків італійської *melodramma*. Другорядна для античності, “показовість” тут брала гору над складовими драми, що у традиції Аристотеля вважалися найважливішими: над фабулою, характерами, словом, думкою – вирішуючи барокову театральність цих миттєвих, нетривалих як сам театр постав. Театральність – це ще не сценічність. Адже італійський театр майже аж до половини XVIII ст. зберігав елементи, що єднали сцену і глядний зал, створюючи напівзакриту – напіввідкриту форму простору, звертаючись радше до відчуття театральності, аніж до сценічної правдивості твору. До глядного залу вели зі сцени сходи (хоча б тільки мальовані на порталі). Ложі входили в кадр образу, на сцені сиділи глядачі (їх усунено звідти в другій половині XVIII ст.). Глядачі в партері стояли, тут панували рух та гамір; зал був освітлений. Перебуваючи у такому, не до кінця закритому образі, актори мусили “пам’ятати” про свого глядача: вони грали безпосередньо до нього, стоячи фронтально, неначе спіраючись “плечима” об декорації, що так часто створювали насамперед тло. Драматурги, адресуючи частину тексту до публіки (чи до придворного правителя), створювали їм шанс виявити свої таланти в тираді, у монологі, в розбудованій арії. Такі засоби підкреслювали умовність дії, зосередженої “на театрі” і виявляли взаємозалежність двох реальностей: світу сцени і світу глядачів.

#### 4.

Половинчаста ситуація італійської сцени XVIII ст. (вже не цілком відкритої і ще не повністю закритої) виникала з довготривалого процесу адаптації до нових умов театру і драми, вибудованої з давніх текстів античної театральності. Акт реінтер-

---

*sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji*, przeł. i oprac. I. Truska, wstęp J. Rey, Wrocław 1959, s. 86, 218.

<sup>24</sup> *Shiowa Piera Francesco Tozi*, za: A. Szeweykowska, *Wenecki teatr modny*, Kraków 1981, s. 144.

<sup>25</sup> Новерра Жан-Жорж (1727–1810) – французький танцівник і хореограф. Реформатор балету (*прим. ред.*).

претації античного театру належав до витоків італійської сцени; аристотелівська традиція співтворила раз по раз відновлюваний мистецький взірець, “достосований” до змінної форми театру і драми. Оскільки у цьому контексті на класицизм у театрі можна подивитися як на перемогу теорії над законами виконавської структури, остільки бароковий театр варто потрактувати навпаки: як подолання теорії сценічною практикою. Це, отже, в обох випадках був би певний етап еволюції італійського театрального простору, етап, такий необхідний, щоб позбутися античного покрову, для усвідомлення його своєрідних, оригінальних властивостей та вимог, поступового впровадження до “пам’яті” поняття жанру, такого “вразливого” щодо способу свого виконання у театральній естетиці достоїнств і обмежень італійської коробки. Не випадково саме в другій половині XVIII ст. виникли основи реалістичної сценічної драми, призначеної для виконання на закритій сцені; ця драма прямувала до усунення впливу глядача на театральну виставу. Закладено було “фундамент” під два ансамблі, що їх створювала “четверта стіна” сцени.

Передумови і цілі драматичної події, що мала реалістичний (не театральний) характер – сформулювали в своїх текстах Дідро<sup>26</sup> і Мерсьє<sup>27</sup>, теоретики міщанської *drame de condition* і піонери сценічного реалізму. “Якби дійшли до розуміння, – пише Дідро, – що драматичний твір написаний для сцени, що і драматург, і актор повинні забути про глядача і скерувати усе своє зацікавлення на персонажів, то ми б не читали так часто в поетиках: якщо зробите те і те, то зворушите так чи інакше свого глядача. Ми б читали щось зовсім супротивне, а саме: якщо зробите те і те, досягнете таких і таких результатів щодо персонажів<sup>28</sup>. Ось засадниче зміщення: від умовлянь, від турботи про ефективність впливу – до турботи про мистецький вимисел. Автор і актор повинні “замкнутися в колі персонажів і залишити глядача з його

---

<sup>26</sup> Дідро Дені (1713–1784) – французький філософ та енциклопедист епохи Просвітництва (*прим. ред.*).

<sup>27</sup> Мерсьє Луї-Себастьєн (1740–1814) – французький драматург, теоретик “міщанської” драми (*прим. ред.*).

<sup>28</sup> D. Diderot, *O poezji dramatycznej*, [w:] *Teorie dramatyczne Oświecenia francuskiego*, przeł. i oprac. E. Rządowska, Wrocław 1959, s. 114.

власною долею”. Автор, який – говорячи метафорично – “зійде до зал”, уподібниться до художників, які (аргументує Дідро), замість того, щоб відтворювати природу, прагнуть розпоряджатися нею залежно від загальноприйнятих технічних методів. “Отже, чи пишеш ти, чи граєш, трактуй глядача так, ніби його зовсім немає. Уяви собі на краю сцени високу стіну, що відділяє тебе від зали, грай так, ніби завісу не піднімали”<sup>29</sup>.

Фальшивим є наслідок театральної гри, запевняє Дідро, розрахованої на співучасть глядачів<sup>30</sup>. І висуває концепцію сценічної гри, основаної на дуалізмі глядача та вистави. Подібно звучать думки Станіславського<sup>31</sup>, що шукав способів нейтралізації “чорного глядного залу”, “як перешкоджає акторові жити нормально” на сцені<sup>32</sup>. І знаходив спосіб на її експансивність у концентрації уваги і дій актора на предметах, розташованих на сцені<sup>33</sup>. Як наслідок, прагнучи досягнути мистецького відповідника природності, отримуємо обґрунтування автономії сценосвіту. Символічна відстороненість сценічного образу від глядачів не означає при тому відмови від правил мистецької композиції цього образу (правил, таких прочитуваних у режисерських поставах Станіславського). Вони є обов’язковим “фільтром” між життям і відтвореною реальністю театральної вистави. Водночас вони є наслідком контакту між залом та сценою, контакту, обмеженого до необхідного мінімуму.

---

<sup>29</sup> Ibidem, s. 115.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 149.

<sup>31</sup> Станіславський Костянтин (1863–1938) – видатний російський режисер, актор, педагог, народний артист СРСР (1936). Засновник Московського художнього театру (МХАТ). Реформатор театру, виробив творчий метод, що здобув назву “система Станіславського”(прим. ред.).

<sup>32</sup> Станіславський К. Робота актора над собою. Ч. I, II. / Перекл. Ольховського Т. – Київ: Мистецтво, 1953. – С. 109.

<sup>33</sup> “[...] щоб відірватися від глядного залу, треба проїнятися тим, що відбувається на сцені [...] артистові потрібен предмет, на якому він може зосередити увагу”, – пише Станіславський (Там само с. 98-99). “Творча увага” і її круги, “предмет-пункт” і зв’язок, який виникає між ним і актором – ось перекладені на мову практики результати прагнень до автономної сцени.

Вимога реалістичної сценічності замість театральності, зосередження на мистецькому артистичному плані внутрішньої суті образу, відстороненість від присутності глядачів – усе це пов'язується із наступом літературної драми, жанру виведеного з-поза ієрархії поетики в аристотелівській традиції. “Драма позбувається прискореного розвитку подій, стає чудовою миттю людського життя, знайденою в родинному затишку, миттю, яка обдаровує нас цінними подробицями, не занедбуючи головної лінії”, – пише Мерсьє<sup>34</sup>. “Оті цінні подробиці”, що розбивають злютовану досі дію, створюють не тільки атмосферу вистави, а й визначають реалістичну сценічність драми. Вони, власне, і дозволяють будувати на сцені автономну дійсність, зорієнтовану на себе саму. Завдяки цьому художня єдність вистави може замінити – вважає Мерсьє – єдність дії.

У XVIII ст. сценічний реалізм, як виконавча прагматика драми, зв'язаний з вимогами італійського театрального простору, не досягнув своєї повноти, усе ще залишаючись у “тіні” класицизму. Оскільки класицизм, відновлюючи античний, “чужий” взірць драми, будував основані на великій синхронності канонів давньої літератури і нового театру інше відчуття театральності, ніж відкрита грецька сцена, використовуючи з цією метою свій не закритий ще простір гри, постільки вже міщанське мистецтво наступного століття цілковито потрапило в полон чарівності та зумовленості італійської сценічної коробки. І згідно з законами цієї структури намагалося обмежити творчі процеси лише до плану вираження, відмовляючись від безпосереднього втручання у план сприйняття. Між сценічною моделлю міщанського світу і театральним взірцем світу дворянського легко помітити виразну цезуру.

У цій ситуації варто було б відрізнити дію пристосування драми до конвенції театральної події і конвенції події сценічної. Покликаючись на витримані в традиції твердження Волькера Кльотца<sup>35</sup>, можна б говорити про драму відкриту і закриту як про атектонічну і тектонічну структури, цілість у фрагментах і про

<sup>34</sup> J.-S. Mercier, *O teatrze czyli nowa próba sztuki dramatycznej (wybór)*, [w:] *Teorie dramatyczne...*, s. 193.

<sup>35</sup> Кльотц Волькер (1930) – німецький літературний і театральний критик, драматург (*прим. ред.*).

фрагмент як цілість, симетричні й асиметричні композиції та ін.<sup>36</sup> Однак погодься: у першому випадку драма, використовуючи план цілісно сприйнятої дії театральної комунікації, прямувала б до здійснення ідеї участі глядача у виставі, конструюючи світ, представлений як багатоперспективну нецілісну дійсність, однозначну до рухомого кута зору глядного залу, дійсність символічну. Акт авторської візуалізації мав би нетривалий характер, вимагав би від глядачів участі в універсальному “синтаксисі” світу, “синтаксисі”, що відкривається перед ним і на нього відкрито у всій своїй неоднозначності, сумнівах і хаосі. У другому випадку драма, створюючи світ незалежний від глядача, абсолютизований, суттю якого є *repraesentatio*, факт демонстрації, обмежувалася б до конструювання автономного сценічного образу, втиснутого в “раму” і “поставленого” навпроти глядача. Цей світ дарував би йому дійсність, призначену до оглядання, складену із низки мінливих “образків”, упорядкованих і подібних у деталях до зовнішнього світу. Сприйнятого у часі неперервної авторської візуалізації, що має віддзеркалювати буття в певному сенсі унаочнене, начебто “ув’язнене” в просторі сцени, світ-образ, який дотримується засадничих вимог художнього бачення<sup>37</sup>.

Театральна драма, яку треба було б відрізнити від реалістично-сценічної (беручи, звичайно, до уваги структурні наслідки авторського вибору перспективи виконавства), була б драмою, створеною для театру, в якому акторська гра насамперед спрямована у залу. Тут відбувається, скероване на пошук різних форм, залучення глядачів до театральної пригоди. Реалістично-сценічна драма, на протигагу театральної, призначена для сцени як драма, в якій гра сконцентрована на самій собі. Тут гра є виявом своєрідного “нарцисизму” сцени і запрограмовано “забуває” про тих, хто підглядає із залу. Отже, театральність була б для творця першочерговою турботою про ефектність впливу твору; реалістична сценічність дбала про його артистичну досконалість. Театральна драма, як текст, вписаний у простір відкритої або – як

<sup>36</sup> V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960.

<sup>37</sup> Zob. M. Heidegger, *Czas światoobrazu*, przeł. K. Wolicki, [w:] *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wyb., oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski, Warszawa 1977, s. 141-146.

у випадку театру першої половини XVIII ст. – напіввідкритої сцени, дбала б про відповідність драматичної структури до такого способу виконання, в межах якого не існує різкого поділу на простір сцени і глядний зал. Вплив простору, в якому готуються актори до виходу на сцену (простір за лаштунками) бував би тут обмежений у зв'язку із прийнятим відносно високим рівнем умовності вистави, що послуговується більше “скульптурним”, аніж живописним методом праці. Своєю чергою, реалістична сценічна драма ставала б наслідком вибору обмеженого простору сцени – як простору свідомих авторських дій, підконтрольних лише оманливо-творчим наказам. Ця драма, користуючись перевагами зростаючих прагнень до незалежності створюваного світу, саме образ (а не дію) чинила б засадничою структурною одиницею. У першому випадку найістотнішим елементом театру був би реципієнт, у другому – творець.

Оскільки у другій половині XVIII ст., Європа “піддалася” італійській сцені-коробці, розповсюдився лише один тип сценічності, який, власне, і впливав на структуру драми. Натомість раніше велика кількість різних постанов (відкриті і напіввідкриті театральні сцени) породила багато видів театральності. Поняття “бути театральним” у бароковому театрі з незакритою до кінця сценою мало значення зовсім інше, ніж у театрі класицистичному. Не кажучи вже про сцену ярмаркову чи елизаветинську. Театральність у першому випадку шукали поза словом і віднаходили в перевазі візуальної та музичної експресії; у другому – в самому слові, в “оправі” його звукового звучання. Ці два типи театральності, сформувалися як протиставлення ще на піввідкритій італійській сцені, та тісно пов'язані з італійською манерою виконання драматичного твору – постали перед епохою романтизму.

Епоха ця, тимчасом, згідно зі своїм відчуттям відповідності театральних і драматичних форм “до звичаїв [...] народу й століття”<sup>38</sup>, піддала драму випробуванням сценічності. Її альтернативою не могла стати навіть театральність Шекспіра, на ту пору перекроюваного й адаптованого – доволі безоглядно – для потреб закритої сцени. Попри те, що саме в його п'єсах “черпали” романтики

<sup>38</sup> F. Wężyk, *O poezji dramatycznej* (1811), oprac. S. Tomkowicz, [w:] *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*, t. 1, Kraków 1878, s. 285.

дух свободи, поштовх до відкритості вистави. Туга за свободою відкритої сцени таки підштовхнула Тіка<sup>39</sup> до пошуків особливостей шекспірівської сцени; диктувала Міцкевичу<sup>40</sup> театральні тези *Lekcji XVI*; будила серед митців переконання, що поет повинен залишатися незалежним від способу виконання драматургії, він повинен мати цілковиту свободу творчості. В певному сенсі, таку незалежність мали б дарувати їм сприйняття драматичного твору під час читання як твору літератури. Читання – а не театр, що жадав тоді від драми заспокоєння загальної потреби “дивитися”; театр, що засліплював романтиків і водночас відштовхував їх.

Едвард Ксато влучно наголосив момент одночасного захоплення й опору проти канонів сценічності, які мали прийняти романтичні драми, якщо тільки вони хотіли промовляти зі сцени. Італійська театральна “машина” була ідеальною пасткою для глядача. Вона становила “неповторний спосіб промовляти до трьохтисячної громади, змушеної цього разу вислухати все те, що їй хотіли сказати”<sup>41</sup>, – писав де Віньї<sup>42</sup>. Цією двоїстістю відчуттів, які будив італійський куб, можна мотивувати, з одного боку, прагнення романтиків будь-що завоювати театр, натомість з іншого – деструкційні щодо італійської структури поетичні наміри. Бо ж романтична драма, втягаючи зал в пастку “образоманії”, сама потрапляла в тенета її сценічності. Романтизм не міг сприйняти театральності класицизму. Найвищі досягнення барокового ілюзіонізму він удосконалював і врахував, зокрема, в мелодрамі і “великій опері” (*grand opera*). Свободою відкритої сцени він не володів. Отож, залишалася тільки наука незалежності, що впливала з творів Еврипіда чи Шекспіра, перетворена, згідно з ду-

<sup>39</sup> Тік Людвіг Йоганн (1773–1853) – німецький поет, письменник, драматург, перекладач (*прим. ред.*).

<sup>40</sup> Міцкевич Адам (1798–1855) – один із найвидатніших польських поетів, засновник польського романтизму, діяч національно-визвольного руху (*прим. ред.*).

<sup>41</sup> A. de Vigny, *List do Lorda... O przedstawieniu z 24 października 1829, czyli o systemie dramatycznym*, przeł. E. Bieńockowska, [w:] *Manifesty romantyzmu, 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja, wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowa*, Warszawa 1975, s. 365.

<sup>42</sup> Віньї Альфред, де (1797–1863) – французький поет, драматург. Автор п’єси “Чаттертон” (1835) (*прим. ред.*).



хом епохи, на бунтівничий жест, що ламав визнані доти закони письменницької техніки і дозволяв поєднувати великі образи в італійському стилі з відкритою драматичною формою. Завдяки бунтові можна було провокативно визнати Олімпійський Цирк єдиним у Франції простором, який годився “для показу поважних вистав”<sup>43</sup>, або ж відокремлювати драму від театру, даючи йому негативну оцінку.

Подібна ситуація пояснює причини несценічності польських романтичних драм. Несценічні вони були не тільки тому, що у Польщі їх не могли зіграти на романтичному інструменті. Йдеться про акт майже що програмного руйнування обов’язкових, трактованих переважно як доконечні, хоча не раз важких, наче пута, законів цього інструмента. Низка тогочасних текстів небезпідставно – зовсім як твори Шекспіра – вимагатиме адаптації до рівня “коробки з картинками”. Велика романтична драма, яку писали – з необхідності – для італійської сцени, по суті весь час виривалася поза форму, в якій вона тоді існувала і була прийнята суспільством. Не йшлося [йому] про ілюзію, набуту в сценічному мікромасштабі образу, ілюзію, що становила фундамент сценічності в XIX ст., йшлося про цілісну засаду існування людського універсуму, осмислену в універсумі театру. Своєрідні антології інсценізаційних прописних істин епохи, що містяться в тих текстах, функціонують в іншому, аніж було прийнято тоді назагал, порядку: слугують для заперечення абсолютизованої засади *repraesentatio*, для виявлення неvistарчальності охопити природу світу в категоріях образу. Образ залишається тут оманливою оболонкою, маскою, яка приховує сутність буття. Сягнути сутності – якраз і означає розбити “дзеркало сцени”, трансформувати сценосвіт у театросвіт; одне слово – бути несценічним.

*Переклад:*

*Володимира Кутерного*

*Першодрук:* Miejsca wspólne. Szkice komunikacji literackiej i artystycznej, red. E. Balcerzan, Warszawa 1985, s. 63-85. Tekst został poprawione przez Autorkę.

---

<sup>43</sup> A. Mickiewicz, Lekcja XVI, [w:] *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, red. T. Sivert i R. Taborski, Warszawa 1971, s. 142.

Тадеуш КОВЗАН

## ЗНАК У ТЕАТРІ<sup>1</sup>

Поняття знаку (гр. *sema*) зробило неабияку кар'єру у філософії та історії наук. Його глибоко досліджували Гіппократ і стоїки, Платон і Аристотель, св. Августин<sup>2</sup> і Картезій<sup>3</sup>, Лейбніц<sup>4</sup> і Локк<sup>5</sup>, Гумбольдт<sup>6</sup> і Пірс<sup>7</sup>. Воно започаткувало цілу плеяду наук і дисциплін – семіотика, семіологія, семасіологія, семантика, семантологія – які з плином часу змінювали назву і зміст, а деколи, під впливом моди, канули в забуття, щоб знову виринути завдяки інспірації якогось видатного теоретика. Серед перелічених термінів семіотика і семіологія мають, на відміну від інших, довшу і багатшу історію. Їх використовували з часів давньої Греції в двох різних сферах: медицині та воєнному мистецтві (вміння маневрувати загонами за допомогою сигналів). Найдовше ці терміни утрималися в медицині. У більшості європейських країн, не тіль-

<sup>1</sup> Французька версія цього нарису з'явилася з незначним скороченнями, ч. 61 р. квартальника "Diogené" (Париж), січень-березень 1968.

<sup>2</sup> Августин "Блаженний" Аврелій (354–430) – християнський теолог і церковний діяч, головний представник західної патристики (*прим. ред.*).

<sup>3</sup> Декарт Рене Картезій (1596–1650) – французький філософ, фізик, фізіолог, математик, основоположник аналітичної геометрії (*прим. ред.*).

<sup>4</sup> Лейбніц Готфрід Вільгельм (1646–1716) – німецький філософ, логік, математик, фізик, мовознавець та дипломат. Засновник комбінаторики та диференціального інтегрального числення (*прим. ред.*).

<sup>5</sup> Локк Джон (1632–1704) – англійський філософ, один із відомих представників англійського емпіризму та Просвітництва (*прим. ред.*).

<sup>6</sup> Гумбольдт Вільгельм фон (1767–1835) – німецький філософ, філолог, лінгвіст, державний діяч, дипломат (*прим. ред.*).

<sup>7</sup> Пірс Чарлз Сандерс (1839–1914) – американський філософ, логік, математик та природознавець. Засновник прагматизму (*прим. ред.*).

ки протягом цілого XIX ст., але ще й сьогодні науку про ознаки хвороби називають семіологією, або семіотикою.

До гуманітарних наук термін “семіологія” ввійшов завдяки Фердинандові де Соссюру<sup>8</sup>, чи радше його *Курсу загального мовознавства*, відтвореного по смерті автора й опублікованого 1916 р. Нагадаймо широковідомі фрагменти з його праці, які не можна обминати, роблячи будь-яку спробу розширити межі семіологічних досліджень у ділянці суспільних наук.

“Мова – це система знаків, що виражають поняття, завдяки чому її можна порівняти з письмом, алфавітом глухонімих, символічними обрядами, формами товариського спілкування, військовими сигналами і т.д., і т.д.. Саме вона – найважливіша з усіх цих систем. Тому можна уявити собі науку, що досліджує існування знаків у сфері суспільного життя: вона була б частиною суспільної психології; а надалі – загальної психології; ми б назвали її семіологією (від гр. *semeion* – “знак”). Вона навчила б нас суті знаків, законів, які ними керують. ( ... ) Мовознавство – лише частина цієї загальної науки; закони, відкриті завдяки семіології, можна застосовувати і в мовознавстві (...). Якщо ми хочемо відкрити справжню природу мови, мусимо насамперед взяти в ній до уваги те спільне, що вона має з іншими системами подібного типу; (...) розглядаючи знаковий характер обрядів, звичаїв і т.д., побачимо їх в іншому світлі, і водночас відчуємо потребу у їхній класифікації в межах семіології та поясненні законами цієї ж науки”<sup>9</sup>.

Хоча семіологія, обґрунтована швейцарським лінгвістом, не змогла протягом півстоліття сформуватися як самостійна наука,

---

<sup>8</sup> Соссюр Фердинанд, де (1857–1913) – швейцарський лінгвіст, засновник структуралізму. Вважається батьком сучасної лінгвістики (*прим. ред.*).

<sup>9</sup> *Kurs językoznawstwa ogólnego*. przel. K. Kasprzyk. Warszawa, 1961, s. 31-32.

Оскільки у польській науковій літературі сьогодні вживаються паралельно і взаємозамінно два терміни – “семіотика” (з англ. і рос.) та “семіологія” (з фр.), пропоную зберегти термін “семіотика” для визначення загальної течії знаку, натомість “семіологією” доцільно називати, згідно з дефініцією де Соссюра, “науку, що досліджує життя знаків у межах суспільного життя”.

усе ж в останні десятиліття семіологічні дослідження здійснили значний поступ, особливо у мовознавстві і суспільній психології. Були спроби семіологічного аналізу ділянок, що є певними комплексами суспільних знаків, наприклад: дорожня сигналізація, жести, вивіски, мода, їжа. Натомість, надто незначною мірою займались семіологією мистецтва, поза мистецтвом літератури, найближчим до мовознавства.

Однією з перших спроб трактування мистецтва як семіологічного факту був реферат Яна Мукаржовського на VII Міжнародному філософському конгресі в Празі, у вересні 1934 р. Чеський філософ і мовознавець виходив із засновку, що “будь-який психічний зміст, який переступає за межі індивідуальної свідомості, набуває характеру знаку завдяки фактові своєї комунікативності”. Він стверджує, “що витвір мистецтва є водночас знаком, структурою і вартістю”; звідси випливає такий висновок: “Доки семіологічний характер вистави не буде достатньо з’ясований, доти аналіз структури мистецького твору залишиться неповним. Без семіологічного підходу мистецтвознавець завжди схильний буде дивитися на твір як на суто формальну конструкцію або навіть як на безпосереднє відображення психічної чи навіть фізіологічної диспозиції автора, чи окремої дійсності, вираженої у творі, чи також ідеологічної, економічної, суспільної, культурної ситуації певного середовища. (...) Тільки семіологічний кут зору дасть змогу теоретикам розпізнати автономне існування та істотний динамізм художньої структури, а також зрозуміти її еволюцію як іманентний рух, який все ж залишиться в постійному діалектичному зв’язку з розвитком інших ділянок культури”<sup>10</sup>.

Однак, висновки празького лінгвіста мають досить загальний характер. Він розрізняє дві семіологічні функції: комунікативну й автономну, але не пропонує жодного методу семіологічного аналізу в галузі мистецтва. Не трактуючи твір мистецтва як систему чи послідовність знаків, Мукаржовський начебто розглядає у ньому знак досить опосередковано (“кожен твір мистецтва – знак”, “твір мистецтва має характер знаку” і т.ін.).

---

<sup>10</sup> L’art comme fait sémiologique, [w:] *Actes du Huitième Congrès International de Philosophie à Prague 1936*, s. 1065-1070.

Тенденцію до трактування твору мистецтва як семіологічної одиниці виявляє також Ерік Байссенс. Його книга (1943) посіла одну з головних позицій в історії семіологічної дисципліни, яка тоді починала формуватися. Однак, автор у ній не надто багато уваги надає явищам мистецтва. На відміну від Мукаржовського, Байссенс висловлює думку, що “мистецтво є малосемічним<sup>11</sup>”.

“Його економіка, – пише він, – суто мистецька: вона є засобом вираження елементів, які повинні породжувати зворушення. Але марно було б шукати значеннєвої противаги між різними творами одного митця, тим паче між творами різних митців: метою митця є не творення окремого твору для кожного почуття чи комплексу почуттів, які він хоче викликати; не обов'язково також, щоб певне почуття завжди було виражене тими самими засобами. Художній твір не виконує ужиткової ролі семічного акту, який апелює до співпраці; він, радше, є свідком певної психологічної події”<sup>12</sup>.

У порівнянні з поглядами Мукаржовського таке твердження є кроком назад. На щастя, це не єдиний погляд на мистецтво як на факт семіологічний (або семічний, *semique*, за термінологією автора), як подибуємо<sup>13</sup> в його книжці. Згадаймо, до речі, що бельгійський мовознавець розрізняє дві категорії семії (*semies*): систематичні і асистематичні. До перших він відносить мову, дорожню і морську сигналізацію, математичні, фізичні й хімічні формули, торгівельні, музичні та просодичні записи. Асистематичні семії, на його думку, – це мистецтво, реклама, товариські форми спілкування, жестикуляція, вивіски та ін. Цей поділ сьогодні має вже тільки історичну вартість, тому що відтоді вироблено принциповіші критерії класифікації; я згадую їх тільки для того, щоб підкреслити, що Байссенс, хоч і вважає мистецтво “малосемічним”, однак, визначає його місце як окремої семії, так званого зібрання системи семів.

Після Другої світової війни семіологічний підхід до мистецтва знаходить багато прихильників. Література, мистецтво сло-

<sup>11</sup> Тут “малознаковим”.

<sup>12</sup> *Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie*, Bruxelles 1943, s. 37.

<sup>13</sup> Тут “віднаходимо”.

ва, стала привілейованим полем семіологічних досліджень, які найінтенсивніше здійснювали у Франції, США і Радянському союзі. Коли йдеться про інші сфери художньої діяльності, “прориви” стають дедалі частішими, хоча вони й до нині досить розпорошені. Варто згадати, що Роман Якобсон<sup>14</sup> давно вважає малярство і кіно “невербальною мовою”; семіологічні міркування Роланда Барта містять численні відхилення в бік різних галузей мистецтва. “Мистецтво як семіотична система” – це одна з тем симпозіуму, присвяченого знакові, що відбувся у Москві 1962 р.; на Міжнародній семіотичній зустрічі в Казимежі над Віслою у вересні 1966 р. три реферати присвячено пластичним мистецтвам і шість – кіно; в програмі Міжнародного симпозіуму семіотики у Варшаві (серпень, 1968) було вісім рефератів, що стосувалися мистецтва (переважно пластичного).

Однак, жодна з ділянок мистецтва до сьогодні ще не досліджена систематично і методично в світлі теорії знаку<sup>15</sup>. Де шукати причин такого стану речей, який виявляє виразні побоювання семіологів зануритись у сферу мистецтва? Сучасна семіологія формується, спираючись значною мірою на теорію де Соссюра. Але тоді, коли для маестро з Женеви “мовознавство є лише частиною цієї загальної науки” (семіології), то в останній період ми стаємо свідками зворотньої тенденції, а саме – трактування семіології як частини чи аспекту мовознавства.

Ця тенденція зведення всіх проблем знаків до сфери мови, можливо, є головною причиною, через яку семіологія надто неспіліво займається мистецтвом, надаючи перевагу обсягу значень, де легше знайти мовні еквіваленти.

Особливо вражаючим є факт, що хоч видовищні мистецтва і мають спільне поле з мовними явищами (слово), однак до недав-

---

<sup>14</sup> Якобсон Роман (1896–1982) – американський мовознавець і філолог (*прим. ред.*).

<sup>15</sup> У Парижі 1967 р. з’явилася велика праця Дж. Бертіна *Semiologie graphique*, яку Жорж Моунін називає “першою органічною теорією будь-якої семіологічної системи поза природними мовами”, але це дослідження, передовсім, стосується графіки і картографії, без урахування ролі графічного знаку у мистецтві.

нього часу їх оминали в семіологічних дослідженнях. Правда, у Байссенса знаходимо твердження: “мені здається, що найбагатша комбінація семічних фактів виникає під час оперної вистави”, але поруч із сценічними засобами вираження (слово, спів, музика, міміка, танець, костюми, декорації, світло) він згадує реакцію публіки, прояви товариського життя, не забуваючи про участь технічного персоналу і навіть про присутність пожежників та поліції. Тобто, Байссенс розглядає спектакль як соціологічне явище, коли робить висновок: “Словом, це цілий мікросвіт, що збирається і повідомленнями спілкується упродовж кількох годин”<sup>16</sup>.

Єдиний, можливо, рід видовища, який останнім часом став предметом широкого наукового семіологічного аналізу, це – кіномистецтво<sup>17</sup>. Проте, в працях і твердженнях не одного теоретика і практика театру міжвоєнних років – хоча б Алена чи Антонена Арто<sup>18</sup>, – з’являється термін “знак” у позначенні сценічних засобів вираження. Це свідчить про існування свідомості чи принаймні семіологічної підсвідомості серед людей, для яких театр є художньою цариною мистецької діяльності. Однак, до останніх років, окрім скупих згадок чи відступів, розсіяних у працях деяких авторів (найцікавішим з відомих мені тверджень є фрагмент інтерв’ю Роланда Барта для часопису “*Tel Quel*” в 1963 р.), театр залишався галуззю справді неторканою для семіологічних досліджень. Навіть нині бібліографія праць, які порушують це питання, надто убога<sup>19</sup>.

Подальші міркування є певною пропозицією застосувати семіологічний метод до аналізу видовища, при чому обшир спос-

---

<sup>16</sup> Там само, с. 56.

<sup>17</sup> Див.: С. Metz, *Essais suez la signification au cinéma*, Paris 1968.

<sup>18</sup> Антонен Арто (1896–1948) – французький письменник, драматург, реформатор театру, актор, поет, есеїст (*прим. ред.*).

<sup>19</sup> Нещодавно з’явилося кілька позицій польською мовою, які варто відзначити: J. Brach, *O znakach literackich i znakach teatralnych*, “*Studia Estetyczne*”, t. 2, 1965, s. 243-260; Z. Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru (zarys problematyki) : Dramat i teatr. Konferencja teoretyczno – literacka w Św. Katarzynie, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967*, s. 119-156; J. Ziomek, *Aktor w systemie znaków*, “*Dialog*”, wrzesień 1967, s.75-82.

тереження обмежується лише однією ділянкою видовищного мистецтва, тобто театру, який сприймаємо, зрештою, досить широко (драма, опера, балет, пантоміма, маріонетки).

\* \* \*

З погляду багатства, різноманітності, нашарування і накопичення знаків, мистецтво видовища – найбагатше з усіх мистецтв і, можливо, з усіх галузей людської діяльності. Слово, мовлене актором, насамперед, має вербальний сенс, воно є знаком предметів, осіб, почуттів, ідей або їхніх взаємовідносин, які автор тексту хотів виразити. Але вже інтонація, спосіб донесення цього слова можуть змінити його значення. Скільки ж є способів подачі слів “уже йду”, які можуть означати пристрасть чи нудьгу, іронію чи жалість, погрозу чи страх! Міміка і жест можуть або підкреслити значення слів, або заперечити їх чи надати їм особливого відтінку. Це ще не все. Багато залежить від пози актора та позиції щодо партнерів. Адже слова “уже йду” мають різну значеннєву вартість залежно від того, хто говорить: особа, що недбало сидить у кріслі з цигаркою в зубах (додаткова значеннєва роль реквізиту), особа, що поспіхом сходить зі сцени, чи хтось, хто стоїть спиною до свого співрозмовника.

У театральній виставі все є знаком. Картонна колона означає, що сцена відбувається перед палацом. Світло рефлектора падає на трон, і ось ми потрапляємо у зал палацу. Корона на голові актора – знак королівського сану, тоді як бліде, зморшкувате обличчя, створене за допомогою гриму, а також непевна хода є знаками старості. Врешті, тупіт коней, що усе голосніше долинає з-за куліс, є знаком того, що наближається мандрівник.

Театр однаковою мірою послуговується словом і позамовними значеннєвими системами. Вдається до знаків як слухових, так і зорових. Він користується семантичними системами, що слугують для спілкування, а також системами, створеними для задоволення мистецьких потреб. Театр використовує знаки, узяті звідусюди: з природи, суспільного життя, найрізноманітніших ремесел і всіх галузей мистецтва. Якщо задля цікавості



переглянемо список ста мистецьких творів, що його уклав Томас Мунро<sup>20</sup>, виявиться, що кожен з них можна застосувати у театральній виставі задля виконання якоїсь семантичної ролі, і що принаймні тридцять з них безпосередньо пов'язуються з видовищем. Власне, немає значеннєвої системи, немає такого знаку, який би не можна було використати у спектаклі. Семіологічне багатство, різноманітність і складність видовищного мистецтва є, можливо, поясненням, чому цю галузь так довго обходили теоретики знаку.

У театрі знаки рідко виступають у чистому вигляді. Простий приклад зі словами “уже йду” показує, що вербальний знак, як правило, супроводжують знак інтонації, мимічний знак, знак руху, і що всі інші сценічні засоби вираження – сценографія, костюм, грим, звукові ефекти – впливають одночасно на глядача як комбінація знаків, які взаємодоповнюються, взаємопідсилюються, взаємоуточнюються або ж взаємозаперечуються. Аналіз видовища з семіологічного кута зору завдає чимало клопотів. Чи застосувати горизонтальний, чи вертикальний розріз простору? Чи виділяти наперед нашаровані знаки різних систем чи ділити виставу на частини в її лінійному розвитку? Та все ж таки видовище, як і більшість комбінацій знаків, пов'язане однаковою мірою і в часі, і в просторі, і це ще більше ускладнює аналіз та систематизацію.

До явищ театрального мистецтва, як поля семіологічного дослідження, можна підходити по-різному. Отже, який метод обрати? Завдання було б значно простішим, якби існувала достатньо розвинена теорія кожної системи знаків, якою користується або може використовувати видовище. Однак, сучасний стан семіологічної науки далекий від цього. Деякі галузі, як-от пластичні мистецтва чи музика, тільки починають входити у сферу досліджень семіологів. Щодо інших галузей художнього вираження, типово театральних, як, наприклад, експресія тіла (міміка, жест, рух), грим чи освітлення, їхні семантичні значення широко ціну-

<sup>20</sup> *The Arts and Their Interrelations*, New York 1949.

Мунро Томас – американський естетик, президент Американської естетичної спілки та один із засновників-редакторів журналу “*Journal of Aesthetics and Art Criticism*” (нр.м. ред.).

ють і використовують митці на сцені, проте, тут бракує теоретичної бази; існуючі праці – це, на загал, твори чи підручники суто практичного характеру.

З огляду на те, що бракує семіологічних підстав, які могли б полегшити визначення ролі різних знакових систем у складному феномені видовища, ми приступимо до аналізу з боку результату, тобто вистави як уже сформованої реальності, пробуючи трохи впорядкувати цей нелад чи радше його видимість, що виникає з багатства явищ, які відбуваються в просторі і часі протягом театральної вистави.

Передусім, належить затримати увагу на понятті знаку. Загальна теорія знаку – це наука, що розвивається, в основному, на ґрунті логіки і мовознавства. Для семіології вона – невід’ємний вихідний пункт. Це зовсім не означає, що поняття знаку було зрозумілим і утвердженим. Навпаки, існуючі дефініції значною мірою відрізняються між собою, сам термін “знак” піддають сумніву і щоразу замінюють його такими термінами, як ознака, вказівник, сигнал, символ, симптом, сем, інформація, повідомлення, які з’являються, можливо, не стільки щоб його вилучити, скільки щоб виявити сенс поняття знаку щодо численних функцій, які він виконує. Щоб уникнути подальшого ускладнення теоретичної ситуації знаку, я не пропоную ані нових термінів, ані нових дефініцій. Серед існуючих вибираю найобґрунтованіші і водночас найвідповідніші щодо нашої теми, тобто семіології видовища.

1. Прийmemo термін “знак”, не вдаючись до інших термінів з тієї самої понятійної сфери.

2. Прийmemo схему Ф. де Соссюра: “позначуваний елемент” (signifié) і “значеннєвий елемент” (signifiant) як два компоненти знаку (позначуваний елемент – в іншій номенклатурі – це десигнат, поняття, вміст, сутність, натомість значеннєвий елемент – це слово, назва, форма).

3. Якщо йдеться про класифікацію знаків, прийmemo основний поділ на знаки природні і штучні.

Останній пункт потребує певних пояснень. Вищенаведену класифікацію знаходимо в Андре Лаланда<sup>21</sup> (*Vocabulaire technique et critique de la philosophie, 1 вид. 1917*). Ось найістотніші фрагменти його дефініції. “Природні знаки – це такі знаки, у яких відношення до позначуваного предмета виникають виключно з законів природи; наприклад, дим – знак вогню”; “Штучні знаки – це знаки, в яких відношення до позначуваного предмета ґрунтується на добровільному і найчастіше колективному досвіді”<sup>22</sup>. Така принципова різниця між природними і штучними знаками, прийнята багатьма теоретиками, спирається на досить чітку основу. Все є знаком чогось, в нас самих і оточуючому світі, в природі і в діяльності живих істот. Природні знаки виникають й існують незалежно від волі; вони набувають характеру знаків для того, хто їх помічає та інтерпретує, але відтворюються несвідомо. Ця категорія теоретично охоплює явища природи (блискавка = знак бурі, лихоманка = знак хвороби, колір шкіри = знак раси), а також функції живих істот, які не мають на меті спілкування (рефлекси). Штучні знаки свідомо створюють людина або тварина з метою спілкування. Дещо модифікуючи дефініцію Лаланда, ствердимо, що істотна різниця між природними і штучними знаками виявляється на рівні емісії, а не перцепції, і про цю різницю свідчить відсутність або наявність волі у створенні знаку.

Хоча різниця досить виразна, це не розв’язує усіх практичних проблем і не вирішує деяких межових випадків. Візьмімо приклад вербального знаку. “Ай” – вигук курця, який обпік собі руку цигаркою, є природним знаком. А прокльон, кинутий у такому випадку, буде природним чи штучним знаком? Це залежить від певних обставин, скажімо: мовні навички цієї особи, присутність чи відсутність свідків. А зараз візьмімо мімичний знак. Якою мірою гримаса вияву несмаку є природним знаком (безумовний рефлекс), а якою штучним (акт волі, мета якого – повідомлення про неприємне відчуття)?

---

<sup>21</sup> Лаланд Андре (1867–1963) – французький філософ. Написав праці з питань логіки, філософії, техніки (*прим. ред.*).

<sup>22</sup> Ф. де Соссюр вирізняє знаки природні і знаки мимовільні (арбітральні); натуральним знакам деколи протиставляються знаки конвенційні.

Ми сказали, що усі знаки, які використовує театральне мистецтво, належать до категорії штучних. Це знаки штучні *par excellence*. Вони – результат вольового акту, найчастіше створені спеціально, з метою негайного повідомлення про щось; вони слугують конкретним завданням, цілковито функціональні. Театральне мистецтво використовує знаки, які черпає з різноманітних явищ природи та всіх ділянок людської діяльності. Лише з моменту застосування в театрі кожен з цих знаків набуває семантичного, значно інтенсивнішого характеру, ніж у первісному стані. Видовище перетворює природні знаки на штучні (наприклад, блискавка), отож має здатність “оштучнення” знаків. Навіть якщо в житті вони є лише рефлексами, то в театрі стають свідомо застосовуваними; якщо в житті вони не мають комунікативної функції, то обов’язково набувають її на сцені. Наприклад, монолог ученого, який намагається сформулювати свої думки, або ж “звернення до себе” в стані сильного нервового збудження складаються із вербальних, а отже, штучних знаків, які однак, не мають на меті комунікативного зв’язку. Ті самі слова, виголошені на сцені, повертають свою комунікативну функцію, оскільки монолог цього персонажа має на меті лише донести до глядачів його думки або ж емоційний стан.

Ми вже зазначали, що всі знаки, які використовує театральне мистецтво, є штучними. Але це не виключає існування природних знаків у виставі. Засоби і техніка театру надто глибоко закорінені в житті, щоб можна було зовсім вилучити зі сцени природні знаки. У дикції та міміці актора індивідуальні навички межують із свідомо витворюваними нюансами, а задумані жести переплітаються з рефлексами. У таких випадках природні знаки переплітаються із штучними. Проте, проблеми, з якими зіштовхується теоретик, на цьому не закінчуються. Тремтячий голос молодого актора в ролі старця є штучним знаком. Але тремтячий голос вісімдесятилітнього артиста – натуральний знак як у житті, так і на сцені, тому що не створюється штучно. Однак, він є знаком свідомо і навмисно вжитим у випадку, коли цей актор грає роль старця. Це не штучний знак з волі актора, не спроможного говорити інакше; його голос стає штучним знаком з волі режисера або керівника театру, що призначили його на цю роль.

Як бачимо, навіть сам вибір актора на певну роль або ж вибір п'єси з розрахунку на актора, здійснені відповідно до фізичних можливостей (голос, вік, ріст, будова тіла, характерне обличчя), є семантичним актом, скерованим на якнайточніше відтворення основних нюансів задуму автора чи постановника.

Після цих загальних міркувань з приводу поняття знаку і специфіки знаку театрального спробуємо визначити головні знакові системи, що застосовуються на сцені. Їх буде тринадцять. Можна було б виконати стисліший поділ, обмежуючи число систем до чотирьох чи п'яти, можна також створити детальнішу класифікацію. Мета запропонованого нижче варіанту – погодити, наскільки це можливо, цілі теоретичні із практичними і прислужитися загальним семіологічним дослідженням, а при тому, запропонувати тимчасовий інструмент для наукового аналізу театрального видовища.

## 1. Слово

Слово виступає в більшості сценічних жанрів (крім пантоміми і балету), однак, його значення, на тлі інших систем знаків, змінюється залежно від драматургічного жанру, літературної чи театральної моди, стилю поставленої вистави (порівняймо, напр., виставу, у якій виголошують текст, і виставу як тотальне видовище). Знаки слова тут ми трактуємо в лінгвістичному розумінні. Оскільки семіологія мови набагато більше розвинена, ніж теорія будь-якої іншої системи знаків, потрібно, насамперед, звертатися до численних фахових праць (що, зрештою, різняться між собою багатьма принциповими позиціями), щоб відважитися на створення семіології слова у видовищі. Обмежуюсь тут принаймні натяком на кілька специфічних проблем.

Семіологічний аналіз слова може відбуватися на різних рівнях: не тільки на семантичному (це стосується як слів, речень, так і складніших мовних одиниць), а й на фонологічному, синтаксичному, просодичному рівнях та ін.. Як відомо, нагромадження в реченні щільних приголосних *с, з, ш, ж* в деяких мовах може бути знаком гніву мовця. Архаїчний порядок слів буває знаком минулої епохи або анахронічної постаті. Ритмічні, просодичні або метричні чергування можуть означати зміну почуттів

і настрою. У всіх цих випадках маємо справу зі суперзнаками (складеними знаками другого чи третього ступеня), де слова, крім суто семантичної функції, посідають додаткову семіологічну функцію на рівні фонології, синтаксису чи просодії. Якщо погодитися з думкою деяких мовознавців, то можна говорити про різні системи знаків.

А ось типово театральна проблема: стосунки між суб'єктом мовлення і фізичним джерелом мови. На відміну від життєвої практики, вони не завжди є одним цілим в театрі, і що найважливіше, ця неадекватність деколи має семіологічні наслідки. В театрі маріонеток героїв візуально репрезентують ляльки, а слова тим часом промовляють актори, яких глядач не бачить. Відповідні рухи тієї чи іншої маріонетки під час діалогу означають, що це вона, власне, “говорить”, вказують на об'єкт висловлювання, творять якийсь місток між джерелом голосу і тим, хто “говорить”. Трапляється, що такий механізм театру маріонеток наслідують у драматичній виставі з живими акторами; тоді семіологічна роль цього процесу зовсім інша. У випадку, коли герой виконує силувані рухи і беззвучно відкриває уста, тоді як слова звучать з мегафону, зумисне відокремлення джерела голосу від мовця є знаком героя-паяца, героя-маріонетки. Відокремлення слова від суб'єкта мовлення (досить поширений прийом – завдяки новітній техніці) у сучасному театрі набуває різних форм і виконує різні семіологічні функції: може означати внутрішній монолог видимого чи невидимого оповідача, колективного чи алегоричного героя, духа (деякі постанови *Дзядів* чи *Гамлета*) та ін.

Ще одна проблема постає, коли у театральній виставі вербальні знаки подають їхніми графічними образами, тобто за допомогою письма. “Мова і письмо – це дві окремі системи знаків” (Ф. де Соссюр), а письмо в театрі, згідно з нашою класифікацією, належить до системи знаків, яку називають декорацією. Однак, існують випадки межові, наприклад, коли писане слово дублює водночас виголошуване на сцені слово (синхронна проекція співаного тексту або перекладу слів іноземною мовою). Тут виникає явище редунації: маємо дві паралельні послідовності знаків, відповідно позначувані елементи яких (десигнати) – ідентичні, тоді як значеннєві елементи – різні. Коли йдеться про одну мову,

різниця стосується тільки форми виразу (слово-письмо), а в перекладі вона стосується вербального коду (лексика та ін.).

Ось лише кілька з багатьох проблем, які можуть викликати семіологічні рефлексії на тему ролі слова в театрі.

## 2. Інтонація

Слово – знак не тільки в розумінні лінгвістичному. Спосіб виголошення надає йому додаткового значення. *C'est le ton qui fait la chanson* – запевняють французи. Навіть зі слова на перший погляд ніякого і байдужого завдяки інтонації можна створити найвитонченіші і найнеочікуваніші ефекти. Починаючи від звичайного ствердження чи запитання, є безліч можливих варіантів для вираження здивування, осуду, радості чи благання. Один з акторів театру Станіславського спромігся вимовити слова “сьогодні ввечері” сорока способами, причому слухачі у більшості випадків могли відгадати значеннєвий контекст тих слів. Те, що тут називаємо інтонацією, творять такі елементи, як тон, ритм, швидкість, сила голосу. Зокрема, тон, що оперує висотою звуків і їхнім забарвленням, створює завдяки різним модуляціям велике розмаїття знаків.

У цій самій системі знаків я б також помістив так званий акцент (сільський, діалектний, провінційний, чужоземний), хоча елементи “акценту” належать як до інтонації, так і до слова у вузькому значенні (на фонологічному і синтаксичному рівнях). Вимова самого тільки приголосного *r* може мати конкретну семіологічну функцію, до того ж різну залежно від мови: на польських сценах деколи вживають *r* французьке (грасоване) для позначення аристократичних претензій певного персонажа, на французьких сценах – польське вібруюче *r* сьогодні часто вживають, коли хочуть підкреслити селянське походження мовця.

Отже, кожен мовний знак має унормовану форму (слово як таке) і низку варіантів (інтонація), що надає широке поле свободи, котре мовець, а зокрема актор, використовує менш чи більш оригінально. Варіанти ці можуть набувати суто естетичної вартості, або так, як у наведених вище прикладах, посідати семіологічне значення.

### 3. Міміка

Перейдімо зараз до знаків часово-просторових, які ґрунтуються на експресії тіла; їх можна назвати кінематичними або кінестетичними, поділяючи на три системи: міміка обличчя, жест, сценічний рух актора. Почнемо від міміки, оскільки вона є системою кінетичних знаків, найбільше пов'язаних зі словесною експресією.

Значна частина мімічних знаків зумовлена артикуляцією; деколи важко провести чітку межу між мімікою спонтанною і мімікою свідомою, між знаками природними і знаками штучними (типовим прикладом є оперна вистава, де дуже розвинута міміка буває значною мірою функцією емісії голосу та артикуляції). Натомість мімічні знаки, як функція виголошуваного актором тексту, тобто функція семантичного аспекту слова, є переважно штучними знаками. Супроводжуючи слово, вони чинять його красномовнішим і виразнішим, а також послаблюють іноді або модифікують його значення і навіть суперечать йому. Завдяки величезним експресивним можливостям, мімічні знаки деколи замінюють, і то з успіхом, мову. Існує також велика різноманітність мімічних знаків, пов'язаних з позавербальними формами вираження, з емоційними станами (здивування, обурення, страх, задоволення), з приємними чи неприємними фізичними відчуттями та ін..

Міміка – система знаків, які у своїй суті є часово-просторовими, тобто такими, що творяться в просторі і підлягають еволюції в часі. Існують, утім, і мімічні знаки, що не підлягають часовим змінам, знаки сталі, які з використанням чи без використання гриму творять певну маску (характерна гримаса, вигляд дебіла і т. п.).

### 4. Жест

Посол понтійського царя, дивлячись у Римі виступ славетного міма, звернувся до цезаря Нерона з проханням позичити йому цього актора. “Ми маємо по сусідству варварів, – пояснював посол, – яких ніхто не розуміє і які ніколи не навчаться нашої мови. Цей чоловік вміє говорити жестами і міг би передати їм наші



вимоги”. Додаймо, що римські міми, виступаючи в масках, не могли використовувати міміку обличчя...

У всіх цивілізаціях незаперечним, мабуть, є той факт, що жест поруч зі словом (і його писаною формою) – найбагатший і найточніший засіб передачі думок, тобто найдосконаліша система знаків. Теоретики жесту запевняють, що самими тільки руками можна виконати до 700 000 знаків (сер Річард Пейджет). Коли йдеться про театральне мистецтво, варто відзначити, що 800 знаків, які виконують обома долоньями актори “танцювальної драми” індійського Катхакалі, дорівнюють кількісно словникові *Basic English* і дають змогу персонажам вести довгі діалоги. Згадаймо, врешті, що мова жестів, якою послуговуються щоденно для суто практичних цілей сотні тисяч німих у цілому світі, набуває додаткової художньої функції, коли її використовують у спеціальних театрах для глухонімих (такий театр існує, наприклад, у Румунії).

Виокремлюючи жест серед інших систем кінетичних знаків у театрі, маємо на увазі рух або позицію руки, плеча, ноги, голови, тулуба, з наміром створення і повідомлення знаку. Жестикуляційні знаки можна класифікувати по-різному. Одні супроводжують слово, інші його замінюють. Жести можуть також замінити елемент декорації (рух руки, яка відкриває уявні двері), елемент костюму (неіснуючий капелюх), реквізит (рибалка без вудки, без наживки, без риби, без відра), навіть звукові ефекти. Жест буває знаком другого ступеня, коли, наприклад, визначає політичну приналежність (громадянин Третього Рейху або фашистської Італії, що підносить руку для привітання) чи релігійність (особа, яка хреститься перед споживанням їжі або в момент небезпеки).

Віддавна існували спроби запису й кодифікації жестів. Досить тільки пригадати, що кодекси жестів, створені на потребу деяких законів, сягають раннього середньовіччя<sup>23</sup> і що в XIX столітті з’являються пропозиції запису жестів для актора<sup>24</sup>. Хоча кожен жест більш або менш умовний (порівняймо форми то-

<sup>23</sup> Див. G. Van Rijnberk, *Le langage par signes chez les moines*, Amsterdam 1953.

<sup>24</sup> Див. G. Polti, *Notation des gestes*, Paris, бл. 1892 (опублікована раніше в “La Revue Independante”).

вариської поведінки в різних сферах та культурних традиціях), мусимо підкреслити, що в театральному мистецтві деяких країн (Азія) жести – це знаки суперумовні: детально закодовані й передаються з покоління в покоління; бувають зрозумілі виключно посвяченому в таємницю гри глядачеві.

## 5. Сценічний рух актора

Третя система кінетичних знаків стосується зміни місця актора і його позиції в сценічному просторі. Йдеться переважно про :

- позицію, яку актор почергово займає щодо партнерів, реквізиту, елементів декорації, глядачів;
- різноманітні способи руху (крок пришвидшений, хитлявий, величний, повзання, їзда каретою, на велосипеді та ін.);
- входу й відходу;
- колективні рухи.

Сценічні рухи актора бувають джерелом найрізноманітнішої інформації. Хитлява хода вказує на нетверезість або крайнє виснаження. Крок назад може бути знаком поваги, згідно з етикетом, знаком сором'язливості, недовіри, симпатії та ін.; справжнє значення знаку залежить тут від семіологічного контексту. Вихід (подібно як і відхід) актора з лівого чи правого боку, через двері чи через вікно, з опущеної платформи чи з просценіуму – все це знаки, вказані драматургом або ж режисером. Нарешті, колективний рух і керування натовпом доставляють специфічних знаків, часом з іншим значенням порівняно із знаками, присутніми в рухах окремих осіб. Наприклад, повільне, апатичне просування може перетворитися на знак грізної сили, коли бачимо його у виконанні кількох десятків акторів, що рухаються злітованою групою або наближаються з різних боків; множина знаків зі спільним значеннєвим елементом, розкладеним на різних носіїв, модифікує позначуваний елемент і створює нову семантичну вартість.

Потрібно додати, що деякі системи запису руху, опрацьовані під кутом зору сценічного танцю, можна застосовувати у драматичному театрі; назвемо хоча б систему німецького хореографа

і теоретика Рудольфа фон Лабана (так звана “кінетографія”), а також працю його послідовників (А. Кнаст, Ф. Полленз), чи система П'єра Конті у Франції.

## 6. Грим

Фізіономію сценічного героя визначає, окрім міміки, грим. Тоді як міміка, завдяки рухам м'язів обличчя, є джерелом насамперед динамічних знаків, грим створює знаки тривкіші. Використовуючи різноманітні матеріали і засоби, можна вказувати на расу, вік, стан здоров'я, настрої, вдачу. Для цих знаків взірцем слугують знаки природні (колір шкіри, блідість чи рум'янець, форма губ, лінія брів). Грим допомагає створити комплекс знаків, який представляє певний тип (вамп, алкоголік і т. д.), а також, вкупі з зачіскою і костюмом, певну історичну чи сучасну особу.

Існує тісна взаємозалежність між гримом і мімікою. Знаки обох систем підсилюють і доповнюють одна одну, хоча трапляється й так, що грим утруднює і обмежує мімічну експресію актора. Тут потрібно згадати про роль маски, яка в семіології видовища, на мою думку, пов'язана з системою знаків гриму, хоча з погляду техніки могла б належати до костюму, а щодо функціонального завдання – до міміки. Діапазон використання театральної маски широкий: від античності до сучасних стилізацій, від Європи (комедія дель'арте) до Японії (театр Но). Тоді як півмаска італійських комедіантів позначає тип, залишаючи відкритій частині обличчя можливість показу індивідуальних мімічних знаків, давньогрецька чи японська маска переймають однаковою мірою семіологічні функції як гриму, так і міміки, надаючи їй екстракт одночасний і незмінний. Позбавляючи актора мімічної свободи, маска посідає з погляду семіологічного певну перевагу: ховає саме природні, несвідомі мімічні знаки, неминуче пов'язані з вимовлянням слова, з артикуляцією. Це ще один привід для того, щоб віднести маску до системи знаків гриму, а не міміки.

## 7. Зачіска

Театральну зачіску як продукт ремесла не раз розглядають паралельно з гримом. Як прояв мистецької діяльності, вона належить до царини художника з костюмів. Однак, і з погляду семіології, зачіска, природна чи штучна, виконує часто не залежну від гриму і костюму (деколи навіть вирішальну) роль. Цей факт схиляє до виділення її як окремої системи знаків. Наприклад, у *Фізиках* Дюрренматта<sup>25</sup> глядач з першої миті впізнає псевдо-Ньютона завдяки типовій для XVII століття перуці; в цьому випадку грим грає роль цілком другорядну. Щось подібне трапляється, коли глядач, маючи перед собою групу конспіраторів, одразу впізнає, що той зі стриженою головою, власне, і є втікачем із в'язниці.

Зачіска може сигналізувати приналежність до тієї чи іншої епохи, географічної чи культурної території, суспільного прошарку (дворяни, міщани, слуги і селяни в комедії Мольєра), може бути знаком покоління, що протиставляє себе традиціям батьків (декадент кінця століття чи сучасний “довговолосий”). Значення цінність зачіски міститься не тільки в її стилі чи у суспільних та історичних варіантах, але також у стані її утримування; нелад на голові має різне значення залежно від семіологічного контексту (недавнє пробудження, бійка, любовна сцена). Серед знаків, що передають повідомлення через зачіску, декотрі в житті є природними знаками і тільки в театрі набувають характеру штучних. Інші, натомість (наприклад, перуки) вже в житті є знаками штучними, а використані у театрі стають знаками другого чи третього ступеня. Неможливо оминати тут семіологічної ролі, яку виконують вуса і борода – як необхідне доповнення зачіски (знак епохи або історичної постаті) чи теж як самостійний значеннєвий елемент.

---

<sup>25</sup> Дюрренматт Фрідріх (1921–1990) – швейцарський романіст і драматург. Його романи і новели, філософські притчі та п'єси сповнені гротеску й фантастики (*прим. ред.*).

## 8. Костюм

У театрі “ряса створює монаха”. Костюм перетворює актора Х чи статиста Y на махараджу чи жебрака, моряка чи римського патриція, на кухаря чи ката. Уже в житті одяг є носієм різноманітних штучних знаків. У театрі він найумовніший, найбільше кидається в очі, репрезентуючи героя. Реалістичний чи стилізований костюм може визначати стать, вік, професію, національність, віросповідання, особливу ієрархічну позицію (король, папа римський, генерал), а деколи окреслює конкретну історичну постать. В межах кожної з цих категорій, а також поза ними, костюм може виражати багато різних нюансів: матеріальне становище персонажа, його смаки, деякі риси характеру. Семіологічна роль костюму часто виходить за межі особи, яка його носить: стрій буває знаком клімату (тропічна каска) або епохи; пори року (хутро) чи погоди (калоші), місця події (гірський одяг) або навіть пори дня. Зрозуміло, що костюм зазвичай відповідає багатьом обставинам одразу і найчастіше тісно пов’язаний зі знаками інших систем. У випадку, коли значення костюму концентрується тільки в одному характерному елементі, його семіологічна роль стає ще умовнішою; наприклад, три пани в типових покриттях голови: кашкет в широку клітку – англієць, берет – француз, шапка – росіянин. У деяких театральних традиціях (Далекий Схід, Індія, комедія дель’арте) костюм, закріплений багатовіковою традицією, став, подібно до маски, знаком героя визначеного типу, знаком, який незмінно повторюється від вистави до вистави, від епохи до епохи.

Варто підкреслити, що знаки костюму, зрештою, як і знаки міміки, гриму чи зачіски, можуть мати зворотну дію: трапляється, що одяг служить для приховування справжньої статі, соціального положення, професії. В цьому вся проблема театального “переодягання”. Як знак чи, радше, антизнак статі, костюм, що служить для переодягання, виконує різну роль залежно від того, маскує він стать сценічного героя (Віола у *Дванадцятій ночі*<sup>26</sup>) чи приховує стать самого актора (у випадку, коли жіночі й чоловічі ролі грають виключно чоловіки чи виключно жінки).

<sup>26</sup> *Дванадцята ніч* – комедія Вільяма Шекспіра, 1600 (прим. ред.).

## 9. Реквізит

Реквізити з багатьох позицій становлять самостійну систему знаків. У нашій класифікації найвідповідніше місце ця система знайде між костюмом і сценографією, бо саме з ними її поєднують численні межові випадки. Будь-який елемент костюму може стати реквізитом з моменту виконання незалежної від семіологічних функцій одягу ролі. Наприклад, паличка – невід’ємний елемент костюму денді в комедії Мюссе<sup>27</sup>, але вона, забута в будуарі дами серця, стає реквізитом, який тягне за собою певні наслідки. З іншого боку, часом важко встановити межу між реквізитом і сценографією. У третій сцені *Пана Пунтили*<sup>28</sup> автомобіль радше є реквізитом, натомість він стає істотним елементом сценографії в першому акті *Кнок*<sup>29</sup>. А що ж тоді віз Матінки Кураж – реквізит чи елемент декорації?

Власне, кожен предмет, що існує в природі чи в суспільному житті, на сцені можна уявляти в ролі реквізиту. Оскільки роль реквізиту обмежується до показу предмету, який зустрічається у житті, він є штучним знаком цього предмету, знаком першого ступеня. Але, крім цієї елементарної функції, він може інформувати про місце, час, якусь деталь, що стосується героя (професія, уподобання, намір), і це – його значення другого ступеня. У театральних жанрах і традиціях, де міцно закорінилась умовність, а знаки точно кодифіковані, відмінність між значенням першого ступеня і значенням другого ступеня певного реквізиту буває доволі значною; в деяких виставах китайського театру прапор означає цілий військовий полк, а нагайка в руці актора є знаком коня (піднесена вгору – вершник сидить у сідлі).

У деяких ситуаціях реквізит може набути семіологічного значення вищого ступеня. Опудало птаха, реквізит у виставі Чехова – це знак першого ступеня щойно підстреленої чайки, підстре-

---

<sup>27</sup> Мюссе Альфред, де (1810–1857) – французький поет, драматург і прозаїк, представник пізнього романтизму (прим. ред.).

<sup>28</sup> *Пан Пунтила і його слуга Матті* – драма Бертольда Брехта, 1958 (прим. ред.).

<sup>29</sup> *Кнок або чудеса медицини* – драма Жуля Ромена, 1938 (прим. ред.).

лена чайка – знак другого ступеня (або простіше кажучи, символ) певної ідеї, яка, своєю чергою, є знаком внутрішнього стану героїв вистави. Використовуючи семіологічну термінологію, можемо сказати, що елемент позначуваний (*signifié*) знаку першого ступеня накладається на елемент позначуючий (*signifiant*) другого ступеня, позначувальний елемент останнього накладається на позначувальний елемент знаку третього ступеня і т.д. Звичайний реквізит стає знаком ідеї твору.

## 10. Сценографія

Поряд із своєю основною семіологічною функцією, що полягає в просторовому та часовому вирішенні дії вистави, декорація може позначати найрізноманітніші обставини. Обмежимось тут твердженням, що значеннєве поле театральної декорації справді таке ж широке, як і значеннєве поле всіх пластичних мистецтв: малярства, різьби, архітектури, декоративних мистецтв.

Вибір засобів, якими користується сценограф, залежить від таких чинників, як театральна традиція, художні течії епохи, особисті смаки, матеріальні умови постанови. Однак цей вибір завжди має семіологічні наслідки. Візьмімо для прикладу обладнаний по-міщанському інтер'єр в натуралістичному стилі. Кожна частина умеблювання і кожен предмет (об'ємний, намальований чи з пап'є-маше) є знаком першого ступеня автентичних меблів або предмету, при чому більшість з них не мають індивідуального значення другого ступеня; лише комбінація багатьох знаків першого ступеня, а деколи їхня загальна сума, становлять знак другого ступеня, знак міщанського інтер'єру. Зовсім інша справа із декорацією спрощеною, фрагментарною, декорацією-натяком. Якщо вона обмежується лише одним елементом, то він автоматично стає знаком другого чи навіть третього ступеня: поставлена на сцені жердина з пообриваними дротами – знак телеграфного стовпа, який, своєю чергою, є знаком дороги, а вона у підсумку дає зрозуміти, що, крокуючи серединою сцени, герой залишає своє місто. В такому випадку ледь примітний елемент декорації стає опосередкованим знаком рішення героя.

Наведені вище приклади вказують, що семіологічне значення декорації не залежить безпосередньо від кількості знаків першого ступеня. Окремий елемент може мати багатший та інтенсивніший семантичний зміст, ніж цілий комплект знаків.

Семіологічна функція декорації не обмежується функціями її складових елементів; рух цих елементів, спосіб їхнього розміщення чи зміни декорації, набувають деколи додаткового значення: використання обертового кола збагачує семіологічний потенціал оформлення сцени, проекція з краєвидом, що рухається за вікном вагона, імітує рух потяга, зміна декорації, використана акторами чи робітниками сцени при відкритті завісі, може означати певну дистанцію творців вистави щодо сценічних подій і бути елементом явища, яке називають “театр у театрі”.

Усе, що є письмом, тобто графічним зображенням слова, за своєю природою належить до системи знаків декорації. Письмо виконує в театрі різні семіологічні функції: передає інформацію, доповнюючи виголошуваний текст (назва чи мораль сцени, рухома газета), становить складову частину декорації або цілковито її заміняє (в англійському театрі часів Єлизавети – табличка з позначенням місця дії).

## 11. Світло

Зважаючи на те, що штучне освітлення запровадили в театрі відносно пізно (наприклад, у публічних театрах Франції тільки у XVII столітті) і використовували здебільшого для підсилення інших засобів вираження, можна сумніватися, чи воно є самостійною системою знаків, а чи тільки технікою для обслуговування інших систем. Але приклад вистави, в якій світло поступово пригасає відповідно до розвитку діалогу, який закінчується майже в темряві, або спектаклю, де під час промови прокурора рефлектор одне по одному висвітлює обличчя підсудних – свідчать про те, що гра світла може виконувати незалежну семіологічну функцію.

Роль штучного освітлення передусім полягає у виділенні місця театральної дії. Цей ефект певною мірою досягається завдяки контрасту між освітленою сценою та занурений в тем-



ряву зал (принаймні такою була практика європейського театру нашого століття). Однак насамперед ведемо мову про оперування світлом на самій сцені: в симультанній декорації рефлектори, скеровані на той чи інший її фрагмент, визначають актуальне місце дії, а освітлений прямокутник навіть без декорації і без реквізиту може означати замкнений простір, наприклад, кімнату чи келію. Промінь світла, що ізолює від оточення якусь постать або предмет, стає їхнім миттєвим чи абсолютним знаком. Іншим головним завданням освітлення є підсилення чи видозміна значення жесту, руху, сценографії чи навіть додавання до них нових семіологічних значень.

Окреме місце посідають проєкції. З технічного боку вони пов'язані з системою освітлення, хоча їхня семіологічна роль значною мірою виходить за межі цієї системи. Використання проєкції, як рухомої, так і нерухомої, набуває у сучасному театрі різноманітних форм. Вона є технічним засобом передачі знаків, що належать до різних систем (висвітлювана декорація), і до того ж здатним утворювати складніші знаки. Візьмемо кіно-проєкцію у театральній виставі. Її слід розглядати в межах категорії семіології фільму, натомість сам факт застосування цієї проєкції для театального глядача є знаком вищого ступеня: “дія відбувається одночасно в іншому місці” чи “це спогади або мрії сценічного персонажа”.

## 12. Музика

Легко зауважити значеннєву функцію описової чи програмної, а особливо імітаційної музики, яка відтворює, як і звуконаслідування, природні звуки (спів птахів, відгомони бурі в *VI Симфонії* Бетовена). Наукове висвітлення семантичних та семіологічних аспектів музики вимагає, однак, аналізу, що сягає її основних структур: ритму, мелодії, гармонії, що ґрунтуються на взаємозалежності інтенсивності, висоти і тембру та іноді тривалості звуків. Дослідження у сфері семіології музики починають пошавлюватися лише в останні роки.

Якщо йдеться про музику у виставі (саме цей аспект безпосередньо нас тут цікавить) – її семіологічна роль загалом безсум-

нівна. Виражаючи або ж навіюючи емоційний стан чи настрої, музична фраза стає знаком неспокою, смутку, поспіху, іронії, радості, туги. Ритмічні чи мелодійні асоціації, пов'язані з певними жанрами музики (менуєт, похоронний марш, віденський вальс, циркова музика) можуть слугувати для відтворення атмосфери, епохи чи місця події. Вибір інструмента (арфа чи саксофон, орган чи шарманка, акордеон чи кобза) також набуває семіологічної функції, вказуючи на місце, суспільне становище, настрої, а вже про звуки військової труби чи мисливського рогу й мови нема – вони мають власні, чітко визначені коди. Серед різного використання музики в театрі згадаймо хоча б музичний мотив, який супроводжує вихід певного героя і стає, почасти, його знаком (другого ступеня), або музична тема, яка, вводячи ретроспективні сцени, підкреслює контраст між сьогоденням і минулим.

У семіологічному аналізі, що торкається музики у виставі, особливе місце належить вокальній музиці. Тут музичні знаки так щільно пов'язані з вербальними (як слово та інтонація пов'язані у мовленні), що їхнє розділення можна виправдати тільки теоретичними вимогами. А однак, таки трапляється, що музика має іншу значеннєву вартість, ніж текст (напр., зворушлива музика до вульгарного тексту). В оперній виставі завдання семіолога ускладнюється тим, що знаки музики передаються одночасно на двох площинах: інструментальній та вокальній. Це явище також виступає певною мірою в оперетці та у піснях. Додамо, що в драматичному спектаклі сам факт виконання пісні, незалежно від закладених в неї знаків слова та музики, буває знаком другого або третього ступеня.

Останнім часом музика конкретна, багата на семіологічні можливості, дедалі частіше використовується у виставі. Однак у своїх крайніх проявах вона наближається до того, що ми називаємо звуковим ефектом.

### 13. Звуковий ефект

Ми наближаємося до категорії слухових знаків, які не є ані словом, ані музикою. Зазначимо відразу, що в цій ділянці існує сфера природних знаків, які залишаються природними і в театрі: відгомін кроків, скрип дверей, шелест костюмів. Вони є незу-

мисним і побічним наслідком передачі інших знаків, наслідком, якого неможливо чи небажано уникнути. Для нас важливими є тільки ті звуки, які в житті є природними чи штучними знаками й свідомо бувають відтворені для використання у виставі; вони, власне, відтворюють сферу звукових ефектів.

Семіологічний обшир звукових ефектів такої самий, а, можливо, й ще об'ємніший, ніж світ звуків у щоденному житті. Звуки, використовувані в театрі, можуть зазначати час (удари годинника), погоду (шум дощу), місце (відгомін великого міста; рев худоби), рух (звуки наближення автомобіля), атмосферу моменту (удари дзвону, сирена), можуть бути знаком різних явищ і обставин (гарматні постріли, дзенькіт розбитого скла і т.п.).

Театр володіє різноманітними засобами створення звукових ефектів, починаючи від людського голосу, який наслідкує за кулісами крик півня, і до різноманітних механічних пристроїв (традиційний лист бляхи як найскладніша апаратура), – аж до магнітофонної стрічки. Остання здійснила в цій галузі справжній переворот. З одного боку, вона уможливила фіксацію та відтворення навіть найрідкісніших натуральних звуків, з іншого – творчі пошуки і найсмівливіші спроби лабораторного продукування звуків, які часом існують на межі музики й слова. Хіба ж запис людської мови на магнітофонній стрічці, прослуханий до кінця, не нагадує белькотіння, що набирає характеру звукового ефекту?

\* \* \*

Якщо охопити одним поглядом усі тринадцять виокремлених тут систем знаків, то у висновку можуть виникнути міркування про значно синтезованішу класифікацію. Системи 1 і 2 належать до виголошеного тексту, 3, 4 та 5 – до експресії тіла; 4, 6, 7 і 8 – до зовнішнього вигляду актора; 9, 10, 11 – до вигляду сценічного місця дії; 12 і 13 – до неартикульованих звуків. Отже, маємо п'ять чисельніших груп. Звернемо увагу на той факт, що перших вісім систем (три чисельніші групи) безпосередньо пов'язані з особою актора.

Також можна застосувати поділ на слухові та зорові знаки. Дві перші та дві останні системи нашої класифікації – слово, ін-

тонація, музика, звуковий ефект – охоплюють слухові (або акустичні) знаки, тоді як всі інші – знаки зорові (або оптичні). З цим останнім поділом, підставою якого є критерій сприйняття знаків, пов'язаний інший поділ, який визначає їх згідно з часом і простором. Слухові знаки передаються в часі. Справа ускладнюється, коли мова йде про зорові знаки: деякі (грим, зачіска, костюм, реквізит) є за своєю природою просторовими; знаки тілесного вираження (міміка, жест, рух) переважно функціонують одночасно в часі і в просторі, тоді як знаки декорації та освітлення в одних випадках обмежуються простором, а в інших – еволюціонують у часі.

Поєднуючи критерій чуттєвого сприйняття (слухові і зорові знаки) з критерієм носія знаків, отримуємо чотири категорії: слухові знаки, які посилає актор (системи 1 і 2), зорові знаки, локалізовані в особі актора (3, 4, 5, 6, 7 і 8), зорові знаки, передані без участі актора (9, 10 і 11), слухові знаки, передані теж без участі актора (12 і 13).

Таблиця I, з необхідності схематизуючи явища, в своїй суті значно складніші, ілюструє запропоновану тут класифікацію.

Таблиця I

1. Слово 2. Інтонація	Виголошений текст	Слухові знаки	Час	Слухові знаки (актор)
3. Міміка 4. Жест 5. Рух	Експресія тіла актор	Зорові знаки	Простір і час	Зорові знаки (актор)
6. Грим 7. Зачіска 8. Костюм	Вигляд актора		Простір	
9. Реквізит 10. Сценографія 11. Освітлення	Вигляд сценічного місця	Без участі актора Слухові знаки	Простір і час	Зорові знаки (без участі актора)
12. Музика 13. Звуковий ефект	Неартикульовані звуки		Час	Слухові знаки (без участі актора)

Ми не розглянули як окрему систему знаків чинник з таким великим семіологічним потенціалом як колір. Він виступає в межах названих тут систем (грим, зачіска, костюм, реквізит, декорація, освітлення), маючи в них матеріальну базу. Семіологічна роль кольору буває величезною. В деяких випадках його застосування точно кодифіковане; наприклад – костюм і грим у китайському, японському чи індійському театрах. Часом функція кольору виходить за межі окремих систем знаків, тоді маємо справу зі складними знаками вищого ступеня.

Завершивши спроби систематизації значеннєвих елементів театрального видовища, мусимо звернути увагу на факт взаємозаміни знаків різних систем. Ми вже зустрічалися з цією проблемою під час розгляду окремих систем. Слово чи не найбільшою мірою має здатність замінювати інші знаки. На другому місці я б поставив жест. Однак трапляється, що найматеріальніші знаки, наприклад, знаки декорації чи костюму, міняються місцями.

“Нехай хтось зображає мур, і треба трохи обмазати його тиньком чи глиною, чи вапном, щоб він був схожий на мур”, – каже Навій у *Сні літньої ночі* (дія III, сцена 1, ст. 439). І справді, костюм Носика перетвориться на елемент декорації:

НОСИК: Лудильник я,  
мене Том Носик звати.  
І в цій виставі мур я маю грати.  
Я справді мур, змурований руками. [...]   
Показують це й тиньк, і глина, й камінь.  
А це щілина,  
І крізь неї знову  
Пірам і Тізба поведуть розмову.

(Дія I, сцена 1, ст.. 468-469)<sup>30</sup>.

А ось для різноманітності інший режисерський прийом, який полягає у тому, що елемент декорації замінює костюм: обличчя акторів, які говорять текст, з'явившись в отворах стінки, на якій намальовані їхні силуетами.

<sup>30</sup> В. Шекспір. *Сон літньої ночі*. У: Видання в VI т.; Т. II. – Київ: Дніпро, 1985. перекл. Ю. Лісняка. – С. 468-469.

Згадаймо також, що в театрі існують амбівалентні знаки, свідомо ускладнені або герметичні, які можна інтерпретувати по-різному. Та сама сценографія водночас може зображати ліс і склепіння собору (в прагненні до мистецького спрощення, з практичних міркувань або для того, щоб створити знак вищого ступеня). Один і той самий костюм може мати елементи, властиві обом статям або різним епохам. Той самий звуковий ефект може позначати і биття серця вождя, і сильний гул барабанів перед битвою, може також переходити від одного значення до другого.

Проблему сприйняття та інтерпретації знаків у видовищі варто було б, можливо, проаналізувати у світлі теорії інформації. Там, де існує система знаків, повинен існувати код. “Кодова книга” знаків, які використовують у театрі, – це життєвий досвід, освіта, література й мистецтво, загальна культура; іноді жанри видовищ вимагають знання спеціального коду або кодів. Щоб зрозуміти суть проблеми, візьмемо винятковий приклад: присутність у театрі на виставі глухого або незрячого; перший помітить лише зорові знаки; другий – знаки виключно слухові. Можливо, виразнішим буде приклад вистави іноземною мовою (ступінь знання цієї мови, рівень знайомства з п’есою). У будь-якому випадку відношення між кількістю та якістю сприйнятих знаків і кількістю та якістю показаних знаків змінюється залежно від таких чинників, як загальна культура глядача, знання середовища і звичаїв, показаних у виставі, ступінь стомленості, рівень зацікавлення тим, що відбувається на сцені, здатність глядача зосереджуватись, кількість одночасної подачі знаків (проблема економії знаків, до якої повернемося далі), умови передачі знаків (напр., погана дикція актора, погана акустика, недостатнє освітлення і, нарешті, місце глядача – перші ряди партеру чи гальорка). Все це впливає на здатність бачити і слухати при вже й без того різних індивідуальних зорових і слухових можливостях. Але такі роздуми, однаково пов’язані як з теорією інформації, так і з психологією і філософією глядача, надміру віддалили б нас від головної теми.

Питання першочергової ваги з погляду семіології театру є економія знаків, які передаються під час вистави. Марнотрат-

ство і семіологічна ошадливість – становлять тут дві протилежні межі.

Ще до початку вистави глядач оглядає завісу: розпис не залишає сумнівів щодо місця і часу розгортання подій. Музична інтродукція підтверджує, що ми переносимось в епоху Оффенбаха<sup>31</sup>. Коли завісу піднято, величезний настінний календар сповіщає достеменно дату, а одна з перших фраз, що долинають зі сцени, містить вельми цінну інформацію: “Маємо рік тисяча вісімсот...”. В іншій виставі, коли актори говорять і рухаються, “світлова газета” пробігає над їхніми головами, і одночасно пропливають висвітлювані на екрані картини, тож у результаті неможливо стежити одразу за всіма трьома планами. Ще в іншій виставі режисер, щоб відтворити місце й атмосферу п’єси (заклад для божевільних), не обмежується кількома персонажами, що тиняються сценою, а розплановує їх десятками на всіх планах кількарівневої декорації, звелівши їм виконувати найкраще відпрацьовані рухи і звуки впродовж усієї вистави. Тут величезне розмаїття знаків, але цього разу вони служать, без сумніву, мистецькій меті. Отже, семіологічне марнотратство може набувати різних форм: повторення чи збільшення кількості одного й того самого знаку; порівняння знаків, в яких позначувані елементи ідентичні або дуже близькі; постійне повернення до тих самих знаків; одночасне використання великої кількості знаків подібних чи неподібних, з яких глядач може сприйняти тільки частину. З цього бачимо, що поняття редунації, використовуване в теорії інформації, не пояснює всіх проблем, пов’язаних з тим, що називаємо надмірним використанням знаків у видовищі.

Майже порожня сцена, чорні куліси і практикаблі. Актори в комбінезонах з’являються шеренгою, наче команда. Один з них виходить наперед, бере паличку, капелюх; починає говорити; народився персонаж. Світло прожектора висвітлює другого актора, який наближається і кидає репліку. Поступово за допомогою невеликої кількості реквізиту і пари елементів костюму, завдяки слову і руху починає жити, боротися, радіти і страждати група

---

<sup>31</sup> Оффенбах Жак (1819–1880) – французький композитор, один з засновників класичної оперети (*прим. ред.*).

людей – театральний мікрокосмос. Ось дуже убога постава, в якій семіологічна ощадливість дозволяє показати кожен знак, обтяжити його завданням, яке зазвичай розкладається на багато знаків різних систем.

Між цими двома полюсами, марнотратством і скупістю, лежить ціла проблема економії знаків. Вона вимагає не тільки того, щоб не примножувати і не повторювати їх без семантичного чи естетичного обґрунтування, але й аби серед усього багатства знаків, які передаються одночасно (коли цього вимагає драматичний твір або стиль постанови), глядач міг би вловити оте найважливіше, необхідне для розуміння п'єси. Додаймо, між іншим, що відсутність знаку також може виконувати семіологічну роль (нульовий знак). Наприклад, згасання світла не завжди є знаком закінчення дії, а деколи вказує на зміну місця подій чи їхнє просування в часі. З проблемою нульового знаку пов'язана також роль мовчання в театральному діалозі.

Не можна забувати, що знаки, якими послуговується театральне мистецтво, зрештою, подібно до того, як знаки застосовують у всіх інших галузях мистецтва, не обмежуються лише до інформаційної функції. Знаки чи їхні комбінації мають найчастіше естетичну і емоційну вартість, а їхнє завдання не тільки повідомлення інформації, а й передача глядачам додаткових вартостей. Говорити можна і про аспекти використовуваних у театрі знаків, таких як семантичний і естетичний (або емоційний). Без перебільшення – питання чи проблема автономних естетичних і емоційних знаків міститься в межах семіології, тому можна стверджувати, що естетичне чи емоційне навантаження може становити головну, (якщо не єдину), рацію існування деяких знаків, використаних у виставі.

Спираючись на вищесказане і на приклади, почерпнуті з різних систем знаків, час повернутися до проблеми театрального знаку взагалі, і зокрема, до питання стосунків між елементом позначуванням і елементом, який позначає значення. Вихідним пунктом ми обрали Соссюрівську схему “*signifié – signifiant*” як два компоненти знаку. Якою мірою ця схема, створена для потреб мовознавства, витримує конфронтацію із театральним знаком, що охоплює таке розлоге семіологічне поле?



Певний звуковий ефект є знаком дощу. Шум, створений завдяки спеціальному пристрою, є в цьому випадку елементом значення, поняття дощу – означуваним елементом. Але дощ представляють у театрі різними способами, за допомогою знаків різних систем: освітлення (проекційний апарат), костюм (водонепроникний плащ з капюшоном), реквізит (парасоля), жест (актор, який стріпує краплі дощу з одягу, виходячи на сцену), зачіска, музика і, зокрема, слово. Отже, це будуть різні знаки (одночасні чи ефективні), різні елементи означальні, але означуваний елемент залишиться тим самим: “дощить”. Звичайно, кожен з цих знаків може мати додаткові семіологічні значення, наприклад, жест стріпування від дощу може вказувати на селянина чи франта.

Візьму іншу ситуацію. Поняття невихованої людини виражається в театрі за допомогою різноманітних знаків: слова, інтонації, міміки, жесту, руху, зачіски, костюму, реквізиту. Їхнім позначуваним елементом є “невихована людина”. Альфред Дулітл у п'ятому акті *Пігмаліона* Дж. Б. Шоу<sup>32</sup> з'являється в салоні пані Хігінс. Цього разу колишній смітникар вбраний як багатий міщанин: жакет, білий жилет, циліндр, лаковані черевики. Актор, який грає цю роль, сідає в крісло, кладе циліндр на підлогу, запалює сигару. Під час розмови хоче струсити попіл; якусь мить вагається і, не побачивши попільнички, використовує замість неї свій циліндр. Його жест означає: 1. що він струшує попіл з сигари; 2. що йому бракує добрих манер; 3. що хоче видавати себе за джентльмена. Однак маємо тут один знак, один елемент означальний і три нашаровані один на одного означувані елементи – чи, як ми неодноразово говорили для спрощення, знак першого, другого і третього ступенів.

Ми подали випадок, коли багато знаків мають спільний означальний елемент, а також випадок, коли один знак має кілька з'єднаних між собою означуваних елементів. Варто запропонувати ситуацію дещо складнішу, таку, коли глядачеві потрібно поєднати два чи більше знаків, котрі належать до різних систем,

---

<sup>32</sup> Шоу Джордж Бернард (1856–1950) – англійський драматург, філософ, есеїст (*прим. ред.*).

щоб відкрити складний позначуваний елемент (іншими словами, багатоступеневий знак). Група маніфестантів мовчки проходить сценою, тоді як на екрані висвітлені гасла. Тут виступає багато знаків, переважно, двох систем (колективний рух і писане слово), різні елементи означальні і різні означувані елементи. Тільки поєднуючи ці знаки з боку їхніх позначуваних елементів, глядач знаходить позначуваний складний елемент: натовп маніфестує з транспарантами, домагається реалізації своїх вимог. А ось інша комбінація. В момент, коли слова актора звучать у записі і на екрані ми бачимо зняту в експресії міміку його обличчя, а він сам у цей час стоїть на сцені з незворушним кам'яним обличчям. Поза знаками, що подаються в межах кожної системи, знаком ступеня  $x$  чи узагальненим позначуваним елементом (результат поєднання цих трьох пластів ) буде: “це є внутрішній монолог”. Уже цих кілька прикладів свідчать про труднощі, які криє в собі театральний знак. Застосування поняття конотації (Л. Холмслі в мовознавстві, Р. Барт у семіології) може допомогти у розв'язанні деяких проблем, але підводить у складніших випадках.

Застосування семіології для аналізу конкретного спектаклю вимагає напрацювання певних методологічних засад, насамперед визначення означеної (чи семіологічної) одиниці видовища. Зважаючи на те, що лінгвісти не погоджуються щодо семантичної одиниці мови (монема? слово? речення? група речень?), трудність цього завдання стає очевидною. Варто окреслити означувальну одиницю на рівні кожної системи знаків, а далі знайти спільний знаменник для всіх знаків, переданих в цей самий час. Для початку можна було б запропонувати, спираючись на поняття часу, таку дефініцію: семіологічна одиниця видовища – відтинок, що містить усі знаки, які подаються одночасно, тривання цього відтинку дорівнює триванню знаку, найкоротшого в часі. На практиці це, можливо, провадило б до надмірного подрібнення семіологічних одиниць видовища, вимагаючи впровадження малих і великих одиниць, зокрема, коли йдеться про мову і кінетичні знаки.

Теоретичні аспекти знаку у видовищі пояснюватимуть і уточнюватимуть завдяки подальшому розвитку досліджень окремих

знакових систем і різних видів видовищ. Зрештою, ці дослідження повинні черпати натхнення і досвід не тільки з семіології мови й літератури, пластичних мистецтв і музики, але також із семіології явищ, охоплених колом таких дисциплін як суспільна психологія чи соціологія культури. Багато часу сплине, доки дійде до синтезу, тобто доки буде створена семіологія театрального видовищного мистецтва. Змальовуючи подані вище рефлексії, зрештою, обмежені до галузі театру, я робив це з думкою, що вони можуть полегшити практичні дослідження, без яких справжнього синтезу важко досягнути.

Подані тут міркування висувають певний метод наукового аналізу театральної вистави. Аналіз справді науковий і порівняльний видається сьогодні вкрай необхідним. Міжнародна Конференція на тему сучасного театру, яку організував у Роямонті в листопаді 1966 р. професор Жан Жако з Національного Центру Наукових Досліджень, була однією з перших спроб у цьому напрямі. Обговорення проблеми виявило, як люди, що займаються цими справами – науковці, режисери, педагоги, критики – відчувають брак методу, що дозволив би провадити ефективні колективні дослідження. Здається, що семіологічний метод міг би з успіхом служити вихідним пунктом такого виду досліджень, зокрема, що сучасна техніка – фільм і магнітофон – уможливають довільне спостереження і аналіз кожного фрагменту вистави, вибраної для цієї мети. Зрозуміло, що семіологія в своїй основі посилається на означений пласт видовища, і є тільки одним із методів, який можна і потрібно застосовувати у дослідженнях видовищного мистецтва. Щоб не занедбати інші пласти й аспекти витворів театрального мистецтва, семіологічний метод потрібно було б застосовувати сукупно з іншими методами досліджень.

Поза їхньою ужитковою функцією, семіологічні дослідження в галузі видовищ відкривають широкі теоретичні перспективи. Конфронтація таких різноманітних знаків в лоні мистецької структурно визначеної одиниці, в досить тісних часових і просторових межах – знаків, які залишаються в різних формах взаємозв'язків – змушує до пошуку теоретичних розв'язків і відповідних висновків, які мають застосування до знаку в найширшому розумінні. Видовище може стати привілейованою

територією семіологічних досліджень взагалі, а семіологія видовищного мистецтва, завдяки необхідності безперервної конфронтації розмаїтих систем знаків, може виявитись наріжним каменем загальної науки про знак.

*Переклад:*

*Микола Перун*

*Периодрук:* “Dialog”, 1969, n. 3 (155), s. 88-104 (фрагмент книги, виданої французькою мовою під назвою “Litterature et spectacle dans leurs rapports esthetiques, thematiques et semiologiques”, Warszawa 1970).

## ЗНАК, ТЕКСТ І СЛУХАЧ У ТЕАТРІ

В останні роки ми спостерігаємо дедалі більше зацікавлення семіологічним аспектом досліджень театрального мистецтва. Підставою для того є не тільки розвиток семіології як науки, але, мабуть, також і сучасна театральна практика, яка вимагає нових методів вивчення проблем театру. Завдання, яке ставлять собі семіологи театру, вимагає дотримання однієї умови: вияв існування специфічної мови театру. Це існування інтуїтивно відчуває кожен, але не переступаючи проблеми – поки що – бар'єру інтуїції. Труднощі починаються тоді, коли семіолог театру намагається охарактеризувати цю мову в категоріях системності, тобто допровадити до реконструкції її лексики і правил зв'язку.

Досягнення у цій ділянці дозволило стверджувати, що “мистецтво, а зокрема театр, є вторинною моделюючою системою, тобто використовує природну мову як матеріал”<sup>1</sup>. Інші “матеріали”, якими послуговується театр, ще не описані достатньо в семіологічних категоріях, як і спосіб їхнього поєднання з живою мовою або між собою, – поєднання, що є найсуттєвішим чинником, визначення якого дозволило б трактувати мову театру в системних категоріях як своєрідний код.

Патріс Паві, автор однієї з небагатьох книжок, присвячених винятково семіології театру, ставить перед семіологією низку питань: що приховують театральні знаки? як комбінуються між собою вживані театром знаки, що походять з різних знакових систем? які парадигматичні і синтагматичні зв'язки існують між ними, чи існує можливість згрупування багатозначних одиниць у

<sup>1</sup> P. Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal 1976, s.4.

парадигматичні класи і визначення синтагматичних зв'язків, які їх еднають; якщо існує театральний код, доступний реконструкції, то чи потрібно її здійснювати, виходячи з окремої вистави або від якоїсь групи вистав; чи потрібно вийти при цій реконструкції із знакових систем, якими театральне вираження користується безпосередньо (напр., знаки фонічні, жестові, пластичні) – а чи від систем універсальніших (ідеологічних, аскетичних, психологічних та ін.)<sup>2</sup>.

У випадку зв'язку мовних знаків з іншими, що їх використовує театр, вказівкою може слугувати висловлювання Е. Бенвеніста<sup>3</sup>, що стосувалося загалом семіологічних досліджень: “Суттєвою проблемою семіології, яка, – оскільки знаємо, ще не поставлена, – було б вивчення того, як транспонується словесне виявлення на іконічну репрезентацію, які існують можливості зв'язків між двома системами, і якою мірою така конфронтація дозволила б визначити взаємозалежності між різними знаками”<sup>4</sup>. Пошуки, спрямовані на реконструкцію театального коду (чи радше спроби пошуків), пов'язані зі спробами виокремлення і визначення основного театального знаку як мінімальної багатозначної одиниці мови театру. Визначення саме такого знаку, сформульоване польськими дослідниками<sup>5</sup>, аж ніяк не достатнє, а в дослідницькій практиці його виокремлення за допомогою лінійної сегментації чи через темпоральну атомізацію висловлення, властиво, неможливе, або ж, щонайменше, виявиться позначеним методологічною помилкою. Дещо інші визначення, хоч також малоконкретні, але з вказівкою на певні можливості, дає Паві, під впливом, зрештою праць Леві-Строса. Театраль-

<sup>2</sup> P. Pavis, op. cit., s.4.

<sup>3</sup> Бенвеніст Еміль (1902–1976) – французький мовознавець, один з видатних лінгвістів ХХ ст. Праці з індоєвропейістики, загальної теорії мови, типології, лексичної та граматичної семантики (*прим. ред.*).

<sup>4</sup> É. Benveniste, *Sémiologie de la langue*, “Semiotica” 1969, vol. 1, nr 2, s. 129.

<sup>5</sup> Por. T. Kowzan, *Littérature et spectacle*, Warszawa – La Haye – Paris 1975, s. 178-179; *Znak w teatrze*, “Dialog” 1969, nr 3; L. Sokół, *Krytyka i teoria teatru*, [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, Wrocław 1973, s. 68.

ний знак автор намагається розглядати як комплексний підхід до сприйняття гетерогенних знаків, але таких, що належать до одного значення, який демонструють під час усієї вистави. Передане театром належало б тоді трактувати як міф, у якому “ефективний хронологічний порядок поглинає власна атемпоральна структура”<sup>6</sup>.

У такій перспективі театральний знак повинен бути охарактеризований через віднесення його до трьох сфер: до реальності з огляду на синтактичне відношення – і до коду (вірніше, до кодів) з огляду на прагматичне відношення, яке відкриває можливість його перекладності і урухомлює конотаційний механізм. Отже, метою семіологічного аналізу театрального твору повинні бути віднесення театрального висловлення як до дійсності, так і до коду, а також реконструкція знакових систем, що їх театр використовує у взаємній плутанині, в яку потрапляють знаки візуальні і знаки вербальні. Це пов’язувалось би із розривом з логоцентричним кутом зору, коли театр розглядають як слово виголошене, виявлене за допомогою візуальних знаків: адже театр – не тільки інсценізація слова, але й вербалізація сцени<sup>7</sup>. Такі міркування слушні остільки, оскільки приймається без застережень аксіома про можливість здійснення реконструкції театральної мови як системи з такою ж певністю, з якою лінгвісти реконструюють систему живої мови. У випадку театру таку можливість треба би було довести. Або хоч би для початку – охарактеризувати системність тих мов, якими театр послуговується, і які ще не дочекалися свого опису.

Проте здається сумнівним, чи виникне коли-небудь можливість дати характеристику мови театру в категоріях системи. Впливає це з одного підставового погляду: театральний витвір, виробляючи свою власну “мову”, не тільки користується з “послуг” інших мистецтв, а й використовує дійсність, як матеріал. Майже кожний елемент дійсності може бути впроваджений на сцену, стаючи таким чином театральним знаком. Отже, щодо

---

<sup>6</sup> C. Lévi-Strauss, *L'analyse morphologique des contes populaires*, “International Journal of Slavic Linguistics and Poetics” 1960, vol. 3, s. 129.

<sup>7</sup> P. Pavis, op. cit., s.10, 12.

природної дійсності творці театру здійснюють відбірково-комбіаторні заходи. Та оскільки дійсність не можна охарактеризувати в системних категоріях, неможливою видається і реконструкція мови театру як системи. Театральний переказ характеризується тим, що його творці (принаймні в сучасному театрі, який перестав бути ілюстратором літературного тексту) апелюють не до якоїсь придатної для реконструювання театральної мови, а до систем, що формують культурну свідомість суспільства і функціонують у ній.

Уживаючи елементи дійсності як субстанцію, творець театру неначе змушений брати до уваги їхні семантичні якості, окреслені саме завдяки віднесенню до цих систем. Приклади їхні перераховують Іванов<sup>8</sup> і Топоров<sup>9</sup>: жива мова, штучні наукові мови, література, фольклор, музика, танець, міф, ритуал, архітектура, пластичні мистецтва та ін.<sup>10</sup> Тут варто б додати – що у випадку театру вельми суттєве – мова звичаєва і умовності доброго тону. Театр, використовуючи елементи дійсності, надає їм характеру знаків вищого ступеня. Так само, використовуючи знаки, що походять з різних мистецтв, помножує їх на семантичну якість. Це наслідок дій творців театру, дій, що полягають на конструюванні мережі зв'язків між усіма видами знаків, які є в їхньому розпорядженні. Семантична якість того, що характеризує театральне висловлювання, народжується не стільки з огляду на застосування використовуваних знаків у системах, з яких були взяті, скільки з огляду на їхню взаємну позицію, яку вони посідають в рамках гетерогенного виявлення. Синтагма в рамках вираження, що складається з однорідних знаків, в театрі не істотна: тут вагу має синтагма інтерсистемного характеру. Прагматичних якос-

---

<sup>8</sup> Іванов В'ячеслав (1929) – російський лінгвіст, літературознавець, видатний індоевропеїст, один із засновників математичної лінгвістики та семіотики культури (*прим. ред.*).

<sup>9</sup> Топоров Володимир (1928–2005) – російський філолог, академік (*прим. ред.*).

<sup>10</sup> Іванов В. В., Топоров В. А. Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства в диахроническом аспекте, [в] Труды по знаковым системам. Т. 8. – Тарту, 1977. – С. 173.



тей натомість набуває театральний знак через віднесення його рецепієнтом до множини систем, що формують його розуміння дійсності. Завдання семіології театру – не стільки пошук “театреми” чи реконструювання системи мови театру (що, зрештою, не здається можливим при сучасному стані знань), а прагнення визначити місце театральних явищ у контексті цих знакових систем, які в певній суспільно-культурній ситуації мали вирішальне значення щодо використання саме таких, а не інших знаків у театральних посланнях, а також таких, а не інших способів поєднання цих знаків. Визначення таких систем дало б змогу повернутись до самого послання, яке в цій перспективі могло би бути інтерпретованим у символічній площині.

Театральне повідомлення – як було сказано – не є актуалізуванням якогось коду, характерного для театального мистецтва. Його значеннєвий потенціал залежний від виду та кількості кодів, що їх застосовує адресат під час інтерпретації. Величина цього потенціалу обмежена з огляду на тимчасовий характер існування театального явища, на противагу до літератури й інших мистецтв, котрим матеріальне існування у фіксованому вигляді як запис дозволяє постійно тривати в часі, що спричинює можливість поширення чи зміни якості семантичного потенціалу таких послань. У випадку театального повідомлення існує обмеження можливості його декодажу з огляду на історичну минуцність тривання повідомлення. Тому історико – театральне (хоч не тільки) дослідження повинно спрямовуватися не так до реконструкції самого повідомлення, як до характеристики семіотичних релевантних систем у певному часі, завдяки яким театральний переказ буває виражений і через які він декодується.

Театральне повідомлення існує тоді і тільки тоді, коли становить елемент театальної комунікативної ситуації, яку характеризує визначення конкретного часу та обмеженого конкретного простору, в яких повинна виникати ця ситуація<sup>11</sup>. Без дотримання цих умов театральне мистецтво не може виникнути. Наслід-

---

<sup>11</sup> Це не стосується т.з. телевізійного театру та відеоверсії театальної вистави; ці артефакти мають більше спільного із кіномистецтвом, ніж з театром.

ком погодження з ними є факт, що процес знакування в театрі відбувається одночасно з процесом декодування значень. Оскільки семантична якість театрального видовища залежить головно від того другого процесу, можна сказати, що керівна сила структури сприйняття у театрі значно потужніша від сили структури кодування. Звідси найплідніші за своїми наслідками театрологічні дослідження повинні охопити не так сферу *lexis* театрального повідомлення, як сферу *praxis*, викликану цим повідомленням.

Уживане тут поняття повідомлення не є тотожне з поняттям театрального тексту. Послання в театрі реалізоване на синтагматичному рівні; текстом воно стає тоді, коли відбудеться його перехід до семантичного рівня, тобто коли воно стає елементом комплексу, коли з рівня *lexis* переходить у сферу *praxis*. Театральним текстом слід уважати (за Єжи Зьомкем) – “суму тексту сцени і тексту глядного залу”<sup>12</sup>; з застереженням, щоб розуміння цієї суми виникло не з самого підсумовування, а з урахуванням взаємних реляцій і взаємовпливу цих двох елементів, що складають феномен театру, становлять визначений тип значеннєво-творчих культурних поведінок.

У схожому значенні розглядає літературний текст Філіп Соллерс<sup>13</sup>, коли пише: “Для мене текст тут не тільки досяжний завдяки друковій предмет, що зветься книжкою (повістю), а й конкретна тотальність, осягнута як продукт, що його можна декодувати, і як витвір перетворюючого опрацювання (*élaboration transformateur*). В цьому сенсі читання і словесний запис тексту завжди становлять інтегральну частину тексту, який врешті-решт і береться до уваги. [...] Текст є чимось небезперервним: він сформований з секвенцій, що набувають своєї значеннєвості з огляду на зовнішні стосунки. [...] Письменник і читач такого тексту змушені ставати його акторами”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> J. Ziomek, *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, “Teksty” 1976, nr. 2.

<sup>13</sup> Соллерс Філіп (1936) – французький письменник, літературний критик, есеїст, автор двох десятків романів (*прим. ред.*).

<sup>14</sup> Ph. Sollers, *Niveaux sémantiques d'un texte modern*, [w:] *Théorie d'ensemble*, Paris 1968.

Ще категоричніше Соллерсові вторує Роланд Барт<sup>15</sup>: “Виконавцем тексту є читач”<sup>16</sup>. У випадку тексту театрального виконавча функція реципієнта є ще виразнішою. Для історика театру, позбавленого можливості безпосередньо доступитися до аналізованого повідомлення, вона є засадничим джерелом пізнання самого явища. Мова в цьому випадку про театральну критику, яка є звербалізуванням власне цієї функції адресата як “виконавця” театрального тексту.

Значеннєвотвора діяльність глядача, поки триває театральне видовище, полягає не тільки в декодуванні знаків, які містяться в театральному повідомленні, але також у законотворчій діяльності, що полягає у спільному – вкупі з творцями вистави – знакуванні дійсності.

Йшлося вище про те, що театральне мистецтво використовує дві семантичні сфери: знаковий характер мистецтв, які потенційно можуть брати участь у театрі (наприклад, література, пластика, архітектура), а також знаковий аспект дійсності, якій театр надає семантичну вартість вищого рівня. Виконані в другій зі згаданих сфер операції детермінують спосіб використання семантичного потенціалу першої. Саме пріоритетний характер знаків, створених реальністю (доказом цього може бути узалежнення усілякого роду знаків, введених у театрі щодо актора<sup>17</sup>), визначає спосіб вживання театром знаків, котрі походять з мистецьких кодів. З цього погляду значно менше місце посідає в театрі так звана кореспонденція мистецтв (коли за цим вбачати взаємну співдію та узалежнення між собою знаків, які ведуть свій початок з мистецьких мов, що їх використовує театр), ніж узалежнення тих знаків від пріоритетного “матеріалу” мистецтва театру, яким є дійсність як така. Знаки, що походять з мистецьких кодів, втрачають у театрі свою семантичну цінність, яка є в їхньому розпорядженні, з огляду на вміщення в первісному коді, щоб набрати значеннєвої

---

<sup>15</sup> Барт Ролан (1915–1980) – французький критик і теоретик семіотики, науки про знаки і символи. Один із французьких “нових критиків” і представник структуралізму; виступав проти традиційної літературної критики у своїх ранніх роботах (*нрпм. ред.*).

<sup>16</sup> R. Barthes, *Par-dessus l'épaule*, “Critique” 1978, nr. 318.

<sup>17</sup> Por. J. Ziomek, *op. cit.*

вартості, здобутої через зіткнення з “стихією” дійсності, де оперує театральне мистецтво.

Створюваний у такий спосіб театральний знак є наслідком взаємного сфункціоналізування щодо себе гетерогенних семантичних категорій, причому найвагомішу роль у театрі при його формуванні виконує адресат, якому надана виконавча функція. Вона полягає у наданні конкретного значення знакам, переданим через театральне повідомлення. Поза цією функцією театр – як явище культури – не існує.

*Переклад:*

*Марія Кирилів*

*Першодрук:* Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławinskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980? s.123-128.

## МОВЧАННЯ В ДРАМІ

Запропонуємо для початку дещо провокативну тезу, нібито в кожній драмі, де виступають більше ніж одна особа, мовчання кількісно переважає над мовленням. Якщо дослідити, скільки говорить і скільки мовчить персонаж (присутній на сцені чи в свідомості інших) – передбачуваний результат свідчитиме про вагомість проблеми мовчання для теорії драми. Можуть говорити одночасно всі присутні на сцені особи, але це лише винятковий випадок: одноразове і короткочасне посилення експресії.

Могло б здаватися, що письменник, формуючи мовлення персонажа, “забуває” про усіх інших, і лише здійснюючи поставу п’єси, режисер і актор беруть до уваги спосіб поведінки героїв, які мовчать. Насправді ж акт слухання, що його розуміють як безсловесну, однак вагому дію, уже передбачений у літературному творі.

Мовчання, як спосіб поведінки персонажа, що мовчки слухає, міститься в тексті драми. Мовчання не є природним і безхарактерним: воно існує в тексті *implicite* (тобто виражається у факті кількісної, сумарної переваги над мовленням), а також *explicit* (тобто є зазначеним у ремарках або, напр., коли один із персонажів говорить, що другий мовчить, та ін.)<sup>1</sup>.

Для розрізнення “тиші” і “мовчання” доцільним є впровадження протиставлення, на яке звернув увагу Едгар Марін<sup>2</sup>: тиша

---

<sup>1</sup> Це аргументи на користь літературної теорії драми. Режисер однаково оперує словами, як і мовчанням, і тишею, що містяться в драматичному тексті.

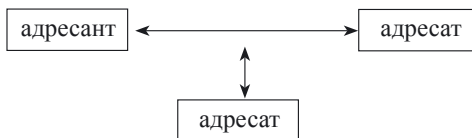
<sup>2</sup> E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975.

Марін Едгар (1921) – французький філософ і соціолог. Основні

– звук, мовчання – слово. Тиша – відсутність звуку або його метафоричне виявлення. Мовчання може бути окреслене лише у зв'язку зі словами. Мовчання – це відсутність слова, але воно реалізується також у певних випадках у мовленні, яке можна б назвати метафорою мовчання, як деякі звуки – метафорою тиші. Запропонуємо таке визначення мовчання в драматичному тексті: мовчання – частина комунікативного акту, яку можна визначити лише в конкретній “мовній грі” у поєднанні з іншими засобами вираження (слово, рух, жест, міміка). Інколи сенс його вживання уточнює традиція, а отже, для однозначної інтерпретації необхідне знання певних правил культури. Мовчання виникає у випадку відсутності вербалізованої дії, хоча реалізується також і в мовленні. Мовчання в цьому значенні є не лише симптомом, але й певною поведінкою, такою ж інформаційною, як і всі інші форми дії персонажа п'єси.

### Напрямок мовчання

Обов'язково треба запитати, “до кого ми мовчимо?” Вислів “мовчати до когось” звучить немов узятий з-поміж визначень Гомбровича<sup>3</sup>. Однак він уточнює саме те, про що тут йдеться: напрямок мовчання. Загалом можна сказати, що мовчання розігрується в запроектованому в драмі співвідношенні



У театрі-“коробці” глядачі мовчали, підглядаючи тільки за тим, що діялося на сцені. Актори могли звертатися один до одного так, щоб глядач не чув, про що йдеться. Він тоді знав менше, ніж партнер актора, який грав на сцені. Протилежна ситуація

---

дослідження присвячені сучасній західній цивілізації, масовій культурі, місцю інтелектуалів у нинішньому світі (*прим. ред.*).

<sup>3</sup> Гомбрович Вітольд (1904–1969) – польський письменник. Більшість його творів гротескні, висміюють стереотипи польської традиційної історико-національної свідомості (*прим. ред.*).

виникала тоді, коли партнер не отримував інформації або отримував її спотвореною, а публіка чула її докладно. Це допомагало викликати гумористичні ефекти або трагічні непорозуміння (напр., постать глухуватого майора зі *Скандалу в Гельберзі* Брошкевича<sup>4</sup>). Мовчанням у відповідь партнерові можна вважати також мовлення “вбік”. Це типове переривання сценічної ілюзії, вихід зі світу фікції в напрямку до глядного залу і повідомлення про наміри та вчинки або з’ясування незнаних досі з іншого джерела подій і справ.

“Падіння” четвертої стіни створило можливість прямого звернення до публіки. Автор, який встановлює безпосередній контакт з публікою (напр., у Театрі Брехта<sup>5</sup>), мовчить в напрямку персонажа на сцені; наближаючись до глядачів і співаючи зонги, він знищує сценічну ілюзію, ставить себе-актора і глядача на одній площині. Теорія Брехта заснована на тому, що автор не ототожнює себе із втілюваним персонажем. Він мав “подавати текст” і одночасно дискутувати з ним. Ставав персонажем, але також його критичним спостерігачем. Отже зонги, коментарі до виголошуваних текстів, переплетення акторського плану з планом персонажа, безпосередні звертання до публіки становили своєрідне мовчання в напрямку до зображуваного світу, подій, які розігруються на сцені. Можлива також ситуація значущої відсутності. Йдеться про відсутність, напр., Бога у *Чекаючи на Годо* в Беккета<sup>6</sup> або Покійника з *Дому жінок* Налковської<sup>7</sup>. І персонажі із показаного на сцені світу, і публіка очікують на слово (Бог), з’яву персонажа (Годо) або на непрямі випадки, які мовлять за героя (померлого). Є ще інша відсутність – постать за сценою,

<sup>4</sup> Брошкевич Єжи (1922–1993) – польський письменник, прозаїк, драматург, есеїст і публіцист (*прим. ред.*).

<sup>5</sup> Брехт Бертольт (1898–1956) – німецький драматург, поет, прозаїк, театральний діяч, теоретик мистецтва, засновник театру “Берлінер ансамбль” (*прим. ред.*).

<sup>6</sup> Беккет Семюел (1906–1989) – ірландський письменник. Один з основоположників театру абсурду. Твори Беккета відрізняються мінімалізмом, використанням новаторських прийомів, філософською тематикою (*прим. ред.*).

<sup>7</sup> Налковська Софія (1884–1954) – польська письменниця, журналіст, публіцист (*прим. ред.*).

про час існування ми знаємо. Вона може бути видимою для публіки чи невидимою для героя або й для обох сторін. Може мовчки слухати виголошені слова або не чути нічого, існувати поза дією, що відбувається на сцені.

Пригадаймо записану в ремарках *У сніжці* Є.А. Кіселевського<sup>8</sup> мовчазну сцену між Юлією та Єжи: “Єжи [чує]: Вона [Юлія] голову підвела і слухає. А перед тим говорила. Ні, ні! Жертвою Юлія не стане... жертвою... не... не... Що це ... ця чорна мелодія... Ах...Шопен... Похоронний марш. [Юлія] Повертає голову, встає, йде. Усміхається: він грає тихше, усе тихше”<sup>9</sup>. Марія Вознякевич-Дзядош пише, що ці ремарки інформують про поведінку Єжи та Юлії в німій сцені, але одночасно показують внутрішні переживання героїв у формі уривків внутрішнього монологу і нарації в мові, неначе удавано залежній.

Отже, стверджуємо: все, що для потенційного читача буде виражене словами, повинно виражатися через мовчання для глядача. Це цікавий приклад вказівок автора, які психічні стани мають виразити актори позавербальними засобами. Драматург ніби пише текст ролі, яка ніколи не буде висловленою, звербалізованою. Внутрішні переживання повинні виявитися в жесті, міміці, музиці. Часто запитуємо: хто говорить у літературному творі і кому адресоване мовлене; однак не менш важливе питання, хто, в чийй присутності і до кого мовчить.

### Мовчання і розмежування тексту

Тереза Добжинська<sup>10</sup> пише, що сигнали початку та кінця в літературному тексті можуть набирати найрізноманітніших форм: “Від лексичної форми через сигнал просодичний аж до сигналу, що оперує контрастуванням паузи із текстом (на початку вис-

<sup>8</sup> Кіселевський Ян (1876–1918) – польський драматург, театральний діяч, есеїст (*прим. ред.*).

<sup>9</sup> Cyt. za M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Funkcje didaskaliów w dramacie młodopolskim*, “Pamiętnik Literacki”, 1970, nr. 3.

<sup>10</sup> Добжинська-Януш Тереза (1943) – польський мовознавець і теоретик літератури, спеціаліст у галузі лінгвістики, стилістики та теорії метафори (*прим. ред.*).



лову) і тексту з паузою (в кінці)”<sup>11</sup>. Мова драми призначена для голосової реалізації. Для призначених до виголошення текстів, стверджує Т. Добжинська, особливо важливими є обмеження, що полягають на протиставленні фонічного потоку – довколишній тиші. Це найпоширеніший спосіб розмежування голосових текстів. Тут потрібно зазначити, що мовчання, яке виникає після слів чи випереджує їх, не є тільки чимось “природним”: браком голосу, але й істотною, семантично схарактеризованою частиною твору. Гадаю, в цьому мовчанні міститься певне мисленнєве та чуттєве наповнення, яке належить ще до тексту. Розглянемо, напр., закінчення *Вишневого саду* Чехова<sup>12</sup>: “Настає тиша і чути лише, як далеко в саду цюкає сокира об дерево”<sup>13</sup>. Стукіт сокир у вишневому саду впливає подвійно гнітюче й виразно, коли шириться у просторі, позбавленому інших відгомонів, відбивається від стіни покинутого дому, сягає слуху безнадійно самотнього Фірса. Стукіт сокир контрастує з мовчанням старого, він заміняє слова. Фірс міг би закричати, що сад гине під сокирами, але існувала теж можливість використання акустичного ефекту, оточеного мовчанням. Сигнали такого типу, подані відверто і просто, трапляються найчастіше. В кінці норвідівського<sup>14</sup> *Персня Великої Дами* Дурейко намагається сам собі вклонитися. Виконує він цю дію мовчки. В тиші ми усвідомлюємо видимість *happy end*’у. Новий жанр, який створив Норвід – “біла трагедія” – передбачає щасливий фінал, що несе в собі неминуче лихо.

В епоху Ренесансу, читаємо далі в статті Добжинської, нещасливий поворот долі героя, проектуючи близький кінець драми, був узгодженим сигналом розмежування. Отож, багато акторів у цьому випадку вимагали щасливого закінчення: трагедія почала перетворюватися на трагікомедію і втратила свою недавню делімітаційну виразність. У Норвіда маємо також зміни

<sup>11</sup> Т. Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu literackiego*, Wrocław, 1974, s. 5.

<sup>12</sup> Чехов Антон (1860–1904) – російський драматург і прозаїк (прим. ред.).

<sup>13</sup> А. Czechow, *Wiśniowy sad*, [w:] *Utwory dramatyczne*, przeł. A. Sandauer, t.2, Warszawa 1953, s.191 (переклад наш).

<sup>14</sup> Норвід Ципріан Каміль (1821–1883) – польський письменник, маляр і скульптор (прим. ред.).

делімітаційного сигналу, це аж ніяк не типовий happy end. Насправді трагічний кінець міститься в тиші, яка запановує в останній дії драми. Він неначе перенесений в якесь незвербалізоване, однак нав'яне всією виставою продовження. Існують драми, які розпочинаються відразу виголошеними проблемами; адресат неначе “входить” у словесний потік. Інший тип драми вводить глядача в тишу. Іноді це сцена, наповнена фізичною дією, але трапляється також такий початок, як, напр., у Гарольда Пінтера<sup>15</sup> в *Колекції*. Біллі мовчки дивиться на Гаррі. Присутність персонажів, які мовчать, і все, що діється між ними в цей момент, стає своєрідним драматургічним “жестом”. У такому випадку мовчання є сигналом розмежування. Про початок свідчить не перше виголошене слово, а те все, що відбулося в полі мовчання. Багато монологів починається з тиші, і не лише природної, необхідної для зосередження чи роздумів, як почати говорити; це монологи, які беруться до вже обміркованих мотивів, що провадять до стадії мови внутрішньої, незвербалізованої. Мовчання дозволяє дужче концентрувати увагу, вивільняти психологічну напругу, звідси й походить особлива роль мовчання у таких відповідальних місцях драми як початок і кінець.

## МОВЧАННЯ ЯК ВІДСУТНІСТЬ ДІЇ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ

### 1. Мовчання як відсутність слова

Мовчання може проявлятися як немовлення. Прикладом важливої ролі німого персонажа є Катрін з *Матінки Кураж* Брехта. Інші персонажі, говорячи про мовчання Катрін, вводять її в дію п'єси. Героїня постійно бореться з мовчанням, намагається інформувати оточення іншими, позавербальними, засобами. Мовчання задумане як контраст до дії. Катрін вдається привертати до себе увагу тільки різкими рухами і голосними діями, напр., кидаючи щось на землю, раптово відбігаючи. Коли вона зами-

---

<sup>15</sup> Пінтер Гарольд (1930–2008) – британський драматург, поет, режисер та актор, лауреат Нобелівської премії з літератури (2005) (*прим. ред.*).

кається в собі, її мовчання стає непомітним. Однак, воно постійно змінюється; в ньому наче відбиваються переживання героїні. Нагромаджений розпач, бажання привернути увагу до свого права діяти й спілкуватися, до права говорити Катрін заманіфестує в заключній сцені. Здається, вперше в житті стільки людей одразу почуло і зрозуміло її, Катрін, що в розпачі б'є в барабан, намагаючись попередити людей в місті: це образ її перемоги над мовчанням і здобутого, хоч на мить, почуття власної гідності.

Існує ще один тип німої постаті. Найкращим прикладом тут буде волоцюга, продавець сірників, з п'єси Пінтера *Легкий біль*. Пінтер створив так звану “comedy of menace” (“комедію загрози”). Болеслав Таборський<sup>16</sup> пише, що menace (страх, загроза) набуває тут реальних форм волоцюги, який самим своїм пасивним і німим існуванням доводить до розриву невдалого шлюбу і вдавано впорядкованого способу життя подружжя. В своїй інтерпретації Таборський не врахував – як на мене – дуже вагомого факту, що п'єса *Легкий біль*, як, зрештою, багато інших п'єс Пінтера, була написана для радіо. На радіо постать, яка не відгукується, не подає жодного звуку, просто не існує. За Пінтером, найбільші небезпеки народжуються в нашій уяві. Можливо, постать немови-продавця сірників є лише витвором уяви пари людей, які розповідають цій мовчазній істоті про власну самотність.

Придивімося ще до промовистої і перенасиченої трагічністю сцени німого рапорту Вяруса у *Варшав'янці*<sup>17</sup>. Поява німої постаті має тут сценічну мотивацію. Усю сцену заповнює лише ошадливий жест (військове вітання, подання листа і пакетика, знову віддана честь). Велику роль тут відіграє погляд. Виразним є зв'язок мовчання з рухом. Цікаво, що в Норвіда мовчання завжди було пов'язане зі статикою. Тут, навпаки, означає руйнування статичності. Все, що відбувається в салоні, має статичний характер – на протигагу динамічності залишеного десь далеко поля бою. Тільки німа поява Вяруса руйнує майже нерухому композицію. Мовчання в сцені приходу Вяруса не в'яжеться з ти-

<sup>16</sup> Таборський Болеслав (1927–2011) – польський поет, есеїст, театрознавець, перекладач і викладач (*прим. ред.*).

<sup>17</sup> *Варшавянка (1898)*, автор Станіслав Виспянський, відомий польський драматург, маляр, поет, архітектор (*прим. ред.*).

шею, – йому передусе спів, і далі супроводжує мелодія пісні, виконаної на клавикорді. Музика тут має підставове значення, пісня *Варшав'янка* інтерпретує німу звістку з поля битви. Особливо важливим для побудови драми здається спосіб переходу від мовчання до слова. Після відходу Вяруса першою озветься Марія, але вона говоритиме, стежачи за рухами генерала й описуючи їх. Обірвані речення – перехід від мовчання до слова. Погляд, скерований на генерала, поєднується зі щойно зіграною німою сценою, наче продовжуючи її. Думки ледве піддаються вербалізації, поки що виявляючись у поодиноких словах. Тире, паузи, недомовлення переривають фрази...

Часто кульмінаційним пунктом у драмі є *німі сцени*. Багато таких ситуацій зустрічаємо у творах Пінтера. Для прикладу – *День народження Станлея*. Прагнучи показати єство Станлея, автор дає йому не слова, а дії для виконання (напр., сцена, коли він б'є в бубон і рве газету). Реквізити тут продовжують німий жест. Щоб підсилити виразність жестів, їх багато разів повторюють і вони тривають урочисто довго. Ситуація, яку вже годі виразити словами, зумисне розтягнена в часі.

## 2. Мовчання як відмова

Мовчання може бути спричинене свідомою і цілеспрямованою відмовою від слова. Найчастіше проявляється воно у небажанні відповідати або висловлювати думки. Воно вказує на героїзм персонажа або ж слабкодухість (однак тут міститься уже певна етична оцінка). Звернімо увагу на мовчання як відмову від рими. Пропоную приклад з *Імпровізації*. Конрад наприкінці свого виснажливого монологу починає богохульствувати. Упиваючись власним голосом, він волає:

Озвись ... а ні, то я своє знаряддя двину  
Хай світ не оберну в руїну,  
Та горами струсне мій залп і океаном,  
Бо пролунає він на все Твоє створіння,  
Той крик, що з поколінь піде у покоління:  
Не батьком світу є Ти, а ...

ГОЛОС ДИЯВОЛА: Тираном!

*[Конрад стоїть хвилину, хитається і падає]*<sup>18</sup>.

На підставі системи римування у монолозі Конрада ми легко можемо реконструювати рими, яких бракує. Адже ми вибираємо з певної кількості можливих рим відповідні й незаперечно очевидні. Конрад не закінчив речення, він замовк, бо такого прокляття, яке спало йому на думку, не хотів вимовляти навіть в найвищому пориві.

У III частині *Дзядів* можна зрештою знайти також яскраві приклади мовчання як недомовленості на вимогу. Сенатор, допитуючи ксьондза Петра, часто наказує секретареві: “Запиши, що мовчав”<sup>19</sup>. Виголошені були також зауваження:

Коли влада каже говорити, мовчати не годиться

*[Ксьондз мовчить]*

Ксьондз Петро перед Сенатором мовчить. Належні відповіді він міг би знайти у ще не торканих глибинах свого “я”. Правда являється йому у видіннях. (Покора перед Богом дає йому ясність серця і розуму).

### 3. Мовчання у співіснуванні зі словом

Відомим літературним прийомом є контрастний перехід від тиші до крику, і навпаки. Так само потужно впливає зіставлення мовчання і потоку слів. Мовчання западає, наче останній акорд, після слів, які викликають особливе враження, після всіляких фатальних пророкувань чи несподіваних лихих звісток. В *Гомері та Орхідеї* Гайци<sup>20</sup> Гомер відкриває те, що почув у пророкуванні богів:

<sup>18</sup> Поминки / Адам Міцкевич; пер. Б. Тена // Вибрані твори: в 2 т. Т.1, ч. 3. – К.: Худ. літератури, 1955. – С. 353 – 361.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Гайци Тадеуш (1922–1944) – польський поет (*прим. ред.*).

Два слова: будеш сліпий  
[глухе, важке мовчання]<sup>21</sup>.

Мовчання в співіснуванні зі словом змінює дуже часто семантичне забарвлення сказаного. Воно виявляє фальш або слабкість слова, іронізує, модифікує сенс думок.

Мовчання є також с и г н а л о м, що хтось, власне, уникає відповіді. Те, що говориться потім, є лише ухилянням од відповіді, стандартним виявом ввічливості. Почата розмова або швидка зміна теми повинна не допустити мовчання.

Приклад з *Вишневого саду*:

ВАРЯ: Думаю, що нічого з того не буде [...] Всі говорять про наше весілля, всі вітають, а властиво даремна надія... все як сон...

[іншим тоном]

У мене є брошка у вигляді бджоли<sup>22</sup>.

У п'єсах Беккета співіснування мовчання зі словом має філософську мотивацію. Як блякнуть, ниціють і гинуть образи, як розкладається тіло, так згасає і розпливається мова. Втрата мовлення є ознакою смерті людини. Люди говорять (байдуже що), прагнучи уникнути тиші. Ян Блонський<sup>23</sup> вважає героєм п'єси Беккета сам процес мовлення, оскільки значення слів<sup>24</sup> не є важливим. Парадоксом життя людини є факт, що вона існує задля смерті. Так, отже, і слово, яке підтримує існування, не може не прямувати до розпаду. Ми промовляємо до мовчання. У висловлюваннях персонажів Беккетових п'єс відкриваються несподівані зони мовчання: жести і слова анулюються. У творах, задуманих як радіоп'єси, втрата свідомості є втраатою голосу.

<sup>21</sup> T. Gajcy, *Homer i Orchidea*, [w:] *Utwory zebrane*, Warszawa 1952, s. 208 (переклад з пол. наші).

<sup>22</sup> A. Czechow, op. cit., s. 118.

<sup>23</sup> Блонський Ян (1931–2009) – польський літературознавець і літературний критик. Автор монографій про творчість М. Пруста, С. Мрожека та ін. (переклад наші).

<sup>24</sup> J. Błoński, *Posłowie*, [w:] S. Beckett, *Teatr*, t. 2, Warszawa 1973.

Мовчання може цілком замінити слово. Едвард Бальцежан<sup>25</sup> і Збігнев Осінський<sup>26</sup> звертають увагу на явище субституції, яке полягає у заміні сподіваної інформації в одному субкодї інформацією, поданою в іншому субкодї. Врешті-решт, відбудеться заміна мови музикою чи пластичним субкодом. Перемагаючи в цій секвенції, вони несуть, як правило, більше експресії, ніж заявлене слово. Автори цитованої праці пишуть також про мовчання як елемент редуванції. Воно часто буває повторенням того, що вже попередньо було звербалізованим (це стосується, зокрема, повідомлень, які шокують, вражають, влучають у героя) – таке мовчання містить начебто ту саму інформацію, тільки інакше виражену: вона поглиблює і утверджує те, про що вже було мовлено.

### Мовчання як розмова про щось інше

Мовчання, яке реалізується у мовленні, може мати емпіричну мотивацію.

Залежність між словами, вимовленими в ролі, і усією мовчазною течією, що нуртує в її глибині, дуже виразно бачив Костянтин Станіславський: “Найважливішими є думки і почуття, а не слова ролі. Стержень ролі міститься в підтексті, а не в самому тексті”<sup>27</sup>. Пінтер відчував і описував тип мовчання, яке реалізується в словах: “Є два види мовчання. Один, коли не вимовляється жодного слова. Другий, коли вживається потік слів. Вони говорять про мову, завуальовану ним, постійно повертаючись до неї [...]. Одним зі способів сприйняття мови є трактування її як сталої хитрості, яка має на меті приховати голизу. Я ва-

---

<sup>25</sup> Бальцежан Едвард – польський поет, прозаїк, літературознавець, критик, перекладач.

Збігнев Осінський – історик театру, автор кількох книг про Є. Гротовського (*прим. ред.*).

<sup>26</sup> E. Balcerzan, Z. Osiński, *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*, [w:] Wprowadzenie do nauki o teatrze, t. I, Wrocław 1974.

<sup>27</sup> Станіславський К. Робота актора над собою. Ч. I., II. / Перекл. Ольховського Т. – Київ: Мистецтво, 1953. – С. 497.

жаю, що ми аж надто добре контактуємо між собою в нашому мовчанні, в тому, що залишається неказаним; і що люди весь час уникають чогось, прагнуть ухилитися від спілкування, відчайдушно, запізно намагаються зберегти себе для самих себе. Контакт з іншими є надто сповненим тривоги”<sup>28</sup>. Ось приклад мовчазного порозуміння двох людей із п’єси Пінтера *Коханець*. Подружжя, знуджене своїм співіснуванням, вирішує змінити ролі: вона грає його коханку й одночасно дружину, яка під час відсутності чоловіка, чекаючи на нього, зраджує його з ним самим як коханцем:

РИЧАРД [стоїть мовчки]: Цікаво, що б сталося, якби котрогось дня я прийшов додому раніше.

[пауза]

САРА: Цікаво, що б сталося, якби одного дня я пішла за тобою.

[пауза]<sup>29</sup>

Паузи виражають певне зняковіння від слів, які виявили справжні наміри партнерів, а також є мовчазною згодою прийняти нові ролі. У Пінтера треба вловити багатозначні, змінні в своєму перебігу події, які бувають вдало приховані плетивом слів і жестів. У Чехова навпаки – персонажі часто під час діалогу ведуть розмову якби самі з собою. Це добре показує розмова Андрія з глухим Ферапонтом:

ФЕРАПОНТ: Не знаю, пане... Не дочуюю..

АНДРІЙ: Якби ти чув так, як треба, то, може, я б з тобою не балакав. Я так би хотів з кимось порозмовляти, а дружина мене не розуміє, сестер не знати чому боюся, що мене висміють, завстидають... присоромлять

ФЕРАПОНТ: А в Москві [...] якісь купці їли бліни: один з’їв сорок блінів і, здається, помер<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> B. Taborski, *Nowy teatr elżbietański*, Kraków 1967, s.253-254.

<sup>29</sup> H. Pinter, *Kochanek*, przeł. B. Taborski, “Dialog”, 1966, nr. 8. (*переклад нау.*)

<sup>30</sup> A. Czechow, *Trzy siostry*, [w:] *Utwory dramatyczne*, t. 2, Warszawa 1953, s. 37.



Фрази втрачають цілісність, не збігаються тематично і виявляють іншу мотивацію мовлення кожного, хто говорить. Власне вони творять два окремі монологи. Це, мабуть, найдосконаліший спосіб вираження самотності: показати її в перспективі діалогу, який насправді не є діалогом.

### Мовчання у зужитій мові

Окреслення “мовчання у зужитій мові” впроваджено задля визначення результату розмаїтих зусиль порозумітися між собою через код, який перестав виконувати свою основну комунікативну функцію. Ми стаємо жертвами вимовлених нами слів, зворотів, ходячих мовних стереотипів, над нами панує пишномовність. Це ситуація відчуження через мову. Ми вже не вміємо виразити того, що є в нас індивідуального і неповторного.

Пишучи про драматургію Йонеско<sup>31</sup>, Блоньський назвав *Голомозу співачку* “трагедією мови”.<sup>32</sup> На його думку, персонажі Йонеско, які не можуть висловитися інакше, аніж через посередництво мови, що є мертвою структурою й не виражає цілості й автентичності особистості, таким чином виявляються німі. Різні типи мовчання можна впорядкувати за ступенем ослаблення контакту: прохання мовчати з боку адресата (Пожежник, який хоче, щоб ніхто не слухав, як він оповідає анекдоти), відмова відповідати (пані Сміт говорить, а пан Сміт весь час мовчить і, не перериваючи читання, плямкає язиком), убивство адресата (Професор, доведений до божевілля неможливістю порозумітися, вбиває ученицю). І ще –домінуюче мовчання, що пронизує більшість п’єс Йонеско, мовчання, яке виникає з факту послуговування мовою із “заялжених” слів. Прикладом цілковитого розірвання контакту між партнерами є шоста сцена *Голомозі співачки*:

[На початку тривала тиша, що викликає зніяковіння; потім знову хвилина тиші і вагання].

<sup>31</sup> Йонеско Ежен (1909–1994) – румунський і французький драматург (*прим. ред.*).

<sup>32</sup> J. Błoński, *Posłowie*, [w:] E. Ionesco, *Teatr*, t. 2, Warszawa 1967, s. 518.

ПАН МАРТИН: гм...

[Тиша...]

ПАНІ СМІТ: гм, гм...

[Тиша...]

ПАНІ МАРТИН: гм, гм, гм...

ПАН МАРТИН: гм, гм, гм, гм...

[Тиша...]<sup>33</sup>

Невиразні звуки, що їх постійно перериває тиша, виконують лише фіктивну функцію [тобто мовлення з метою підтримати бесіду].

Мовчання реалізується в незв'язному тексті. Йонеско веде гру з адресатом, демонструє йому семантичну незв'язність тексту на різних рівнях, а також на рівні представленого світу. Адресат не має ні в чому опори, не володіє можливістю звернутися до емпірії, він спровокований до асемантичного вивільнення через крик. Для героїв драми виголошені тексти нічого не означають, вони створюють лише ілюзію порозуміння. Технічні умови комунікації збережені (адресант, адресат, код, контакт). Однак їм раптово суперечить брак когерентності висловлення:

ПАН СМІТ: Усе треба передбачати.

ПАНІ МАРТИН: Підлога під нами, а стеля над нами.

ПАНІ СМІТ: Коли я кажу "так", то це ще не означає "так".

ПАН МАРТИН: Кожному це написано<sup>34</sup>.

Жодна фраза семантично не перетинається з іншою. В результаті цілісність тексту розпадається і дія комунікації стає неможливою.

Розглянемо приклад з "Картотеки" Т. Ружеви́ча<sup>35</sup>:

"Під час вакацій така собі Марися закохалася у Вацека, потім вони зустрічалися, але Вацек, який для Марисі був першим палким коханням, раніше зустрічався з Ядзєю і приховав

---

<sup>33</sup> E. Ionesco, *Łysa śpiewaczka*, [w:] *Teatr*, t. 1, Warszawa 1967, s. 57 (*непереклад з пол. наші*).

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 79.

<sup>35</sup> Ружеви́ч Тадеуш (1921) – польський поет, прозаїк і драматург, один з найвідоміших у світі сучасних польських письменників (*прим. ред.*)

це від Марисі, і його забрали до війська. Коли я написала листа до Вацека, що я сподіваюсь дитинки, зачатої раніше, Вацек не відповів, лише написав мені пізніше, що чекає малятка з Ядзею, котра зустрічалася з Тадеком. Батьки не дозволяли мені зустрічатися з Яцеком, бо Вацек був молодший від мене на 50 років. Мені зараз, “Przujasiółko”, років 16, а коли познайомилася з Ґенеком, було мені ледве що 8 років і я вірила в людей”<sup>36</sup>.

Досить довгий текст зберігає видимість важливої розповіді. Випадково вирвані зі словникової інертності слова поєднані зв’язками, які так само випадково актуалізують певні граматичні норми. Тут для читача без сумніву поставлено “пастку”. Призвичайний до правил міметичного чи символічного читання, він не знайде підтвердження відомих йому засад. І просто відкрив мовчання замість очікуваного повідомлення.

Механізм незв’язаного тексту у п’єсах Йонеско описано у такий спосіб: “Коли руйнується семантична зв’язність між висловлюваннями, неможливість акту зв’язку стає очевидною тільки після залучення до розмови адресата. Натомість зруйнування семантичної цілісності в межах одного висловлювання призводить до перекреслення акту зв’язку на рівні адресанта. В цьому випадку повідомлення приєднується через різні свої елементи до таких відрізків контексту (дійсності), що існують ізольовано і їх ніяк не можна поєднати. [...] Своєю чергою семантична непоєднуваність на рівні слова вирішує семантичну непоєднаність більшої текстової одиниці, а тому виключає також будь-яку можливість порозуміння”<sup>37</sup>.

Жодної інформації про людей і ситуації не передають також затерті, стереотипні звороти, які є чи не в кожному реченні. Часто персонажі говорять наче різними мовами. Відправлення повідомлення в напрямку адресата, який цього повідомлення не розуміє, може вважатися мовчанням у сцені відмови подати інформацію. Герої чують один одного, бо, наприклад, відповідають до рими, але це свідчить тільки про те, що вони чують слово, яке для них є

<sup>36</sup> T. Różewicz, *Kartoteka*, [w:] *Sztuki teatralne*, Wrocław 1972, s. 30.

<sup>37</sup> O. Riewzina, I. Riewzin, *Ionesco jako eksperyment semiotyczny*, przeł. J. Faryno, “Dialog”, 1973, nr3, s.117.

порожнім звуком. На рівні семантики – вони мовчать. Це мовчання парадоксально приховане словами. У Ружевича натрапляємо на таке: “ПАНІ: Я його, він мені, він тобі, вони йому, знаєш, який він, коли йому, мууууу”<sup>38</sup>. Позбавлений сенсу перелік граматичних форм, відмін розпливається в неартикульованому – муканні. Граматика, другорядна щодо значення, тут безоглядно запанувала над ним<sup>39</sup>.

Коли ми так потрактуємо мовчання, воно матиме філософську мотивацію. “Ми є такими, як говоримо, а говоримо пустопорожні слова й речення. Пустопорожні, бо готові, не власні, нічийні. Занурені у пусті вирази, втоплені в морі очевидності, відчужені мовою, ми не можемо між собою порозумітися: насправді темою *Голомозі співачки* є самотність”, – пише Блоньський<sup>40</sup>, а Ружевич додає з розпачем: “Невже не можна нічого сказати, пояснити іншій людині. Не можна передати те, що є найважливішим [...]”<sup>41</sup>.

### Закінчення

Мовчання в драмі може мати таку мотивацію:

- філософську – вона проявляється в драмах Беккета, які показують мовлення, що прямує до мовчання як процес розпаду особистості, а постійні змагання з мовчанням сприймаються як боротьба за існування. Філософську мотивацію має також мовчання, яке реалізується у спілкуванні за допомогою “зужитої” мови, наприклад, у творах Йонеско і Ружевича;

- емпіричну – вона переважає, зокрема, в драмах Чехова, Брехта, Шанявського<sup>42</sup>. Виявляється у мовчазній поведінці

---

<sup>38</sup> T. Różewicz, op. cit., s.20.

<sup>39</sup> T. Kostkiewiczowa, “Kartoteka” T. Różewicza, [w:] *Dramat i teatr*, Wrocław 1967.

<sup>40</sup> J. Błoński, *Ionesco: Genealogia stereotypu*, [w:] E. Ionesco, *Teatr*, t. 2, Warszawa 1967.

<sup>41</sup> T. Różewicz, op. cit., s.27.

<sup>42</sup> Шанявський Єжи (1886–1970) – польський драматург, фейлетоніст і письменник (*прим. ред.*).

персонажів або у прикриванні мовленням важливих думок, які ховаються в підтексті;

- сценічну – найкращим прикладом є безмовна поява Вяруса у *Варшав'яниці*, пов'язана з передбачуванним театральним ефектом цієї сцени в контексті усього тривання вистави.

Функції мовчання у п'єсі можна поділити на три групи і в кожній з них вирізнити низку функцій, які в конкретній сценічній реалізації можна докладно назвати й окреслити. Основні функції такі:

- експресивна – зв'язок мовчання з рухом, жестом, обігруванням реквізиту, зі світлом – різноманітними засобами театральної виразності. Мовчання стає своєрідним сценічним дійством. Має вражати глядача (читача), викликати особливе психічне напруження, керувати емоційним сприйняттям;

- семантична – мовчання є додатковим текстом, що набуває значення завдяки впровадженню його в словесний контекст драми. Модифікує те, що стало звербалізованим, змінює семантичне забарвлення висловленого, доповнює його новими вартостями (ідейними, психологічними та ін.);

- конструктивна – вдале розміщення мовчання в різних частинах драми, що є важливим композиційним елементом. Мовчання може, наприклад, виконувати функцію розмежування тексту або ж бути кульмінацією дії.

*Переклад:*

*Наталя Сімків*

*Периодрук: "Teksty", 1978, nr. 5(41), s.140-152.*

Доброхна РАТАЙЧАКОВА

GALERIE LAFAYETTE,  
АБО ПРО МИСТЕЦТВО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мистецтво інтерпретації можна сьогодні розглядати як своєрідний рай для гуманітарія. З одного боку, це заняття, яке впритул наближає його (гуманітарія) до т.зв. пересічного читача: це спільний для нас усіх спосіб читання, універсальний показник і елемент олюднення, сполучна ланка культури. Але, з іншого боку, з ним так само тісно пов'язаний ще один спосіб семантизації, і на своєму найвищому рівні він набирає форми мистецтва інтерпретації. Та це ще не все. У ньому прихована – як пише Януш Славінський<sup>1</sup> – “антидоктринальна сила”<sup>2</sup>, завдяки якій цим мистецтвом можна займатися поза напрямками, методами чи дослідницькими позиціями сучасної гуманітарної науки (а то й усупереч їм), ба навіть понад дисциплінами. Платона читає і майстерно інтерпретує не тільки Жак Дерріда<sup>3</sup>, а й фізики Вернер Гайзенберг<sup>4</sup> чи Карл Фрідріх фон Вайцеккер<sup>5</sup>. У цьому контексті мистецтво інтерпретації вимальовується як захоплююча, творча орієнтація читача й дослідника і водночас як місток між різними

<sup>1</sup> Славінський Януш (1934) – польський теоретик та історик літератури (*прим. ред.*).

<sup>2</sup> J. Sławiński, *O problemach “sztuki interpretacji”*. Dzieło, język, tradycja, Warszawa 1974, s. 160.

<sup>3</sup> Дерріда Жак (1930–2004) – французький філософ алжирського походження, засновник деконструкції (*прим. ред.*).

<sup>4</sup> Гайзенберг Вернер Карл (1901–1976) – німецький фізик-теоретик, один із творців квантової механіки, лауреат Нобелівської премії з фізики (1932), член кількох академій та наукових товариств світу (*прим. ред.*).

<sup>5</sup> Вайцеккер Карл Фрідріх, фон (1912–2007) – німецький фізик, філософ і політичний діяч (*прим. ред.*).

галузями науки, як поєднання багатьох методологій, критичний відповідник твору й акту творення.

Та чи насправді це – рай? Сучасні обриси цього раю значно відрізняються від традиційних, хоча в їхній основі ми й відкриваємо аналогії до прадавнього образу-символу, глибоко закоріненого в колективній уяві, знаного в найрізноманітніших варіантах: Едем, Острови Щастя, Аркадія, Золотий Вік, *hortus conclusus*... Така своєрідна двоякість, архаїчність і водночас модерність візерунку інтерпретації витворює в ній подвійний рух – одночасно в напрямках до міфологізації та деміфологізації.

Міфологізація спирається на старі уявлення про райський сад, чию самодостатню автономну красу доповнюють потаємність і неосяжність, власне кажучи, – неприсутність, незважаючи на розмаїття символічних локалізацій як у часі, так і в культурному просторі. Міф приховує тут сферу творчої діяльності, усе ще віддаленої від здобутків промислової революції, суціль у вимірах “кустарництва” і “хуторянства”. Бо творчий рай (як і давніше) – це мета індивідуальних (метафоричних) мандрівок. Місце виокремлене, важкодоступне, оточене темрявою, муром, пустелею, воно вимагає пристрасности, випробувань і самопосягати. Натомість на жест деміфологізації натрапимо деінде – в нашому часі – на поверхах *Galerie Lafayette*, у переходах поміж ятками, повними краму; воно спирається на новітню дистрибуцію, на рекламу, на всюдисущу гру між попитом і пропозицією. Близкучі магазини, такі, як паризька *Galerie Lafayette*, лондонські *Harrods* чи, у варіанті значно примітивнішому, популярні супермаркети є витвором сучасної цивілізації Заходу, простором для торгівлі, однак предметом продажу тут так само стає інтерпретація. На метафоричні прилавки метафоричної Галереї лягли записи безлічі прочитань літературних творів, зібрання дослідницьких нарацій, позначені різними методологіями та інтерпретаційними практиками, свідомістю різних епох, із яких вони походять або на які покладаються.

Ми натрапляємо тут на достеменний лабіринт інтерпретацій. Визирає він до нас із прірви, що розмежовує анахронічне продукування творів та їх експлікацій – і сучасне розповсюдження одного й другого. Індивідуальна творчість і розповсюдження такі

взаємозаперечні, що це робить неоднозначним співвідношення поміж образом магазину чи маркета і прихованим під ним топосом раю, зрівнює міфологію з деміфологізацією, унікальність акту інтерпретації з його доступністю, одним жестом виявляє потрібність і непотрібність цього діяння, ставить його начебто в ситуацію підозрюваного.

Тлумачення засад існування і значень мистецького *imago mundi* належить до осяйного обрамлення твору, стає його продовженням, засвідчує тривалість його екзистенції. Це водночас сам акт і його наслідок, відмінний від мистецького, хоча також творчий. З перспективи давнього досвіду коментування він вимальовується як мандрівка до знань і за знаннями. Однак не тільки це. Бо, з іншого боку, виявляється наслідком більш чи менш відвертих розрахунків ринкових цілей і засобів. Усупереч ідеї твору ідея інтерпретації опиняється поза вічністю, вона належить до сфери хвиливого (й корисливого) зацікавлення читача-клієнта, моменту моди, несподіваної атракційності. Ідея інтерпретації втілюється в мінливості й множинності, у своєрідній недовершеності й тривкій відкритості самого діяння. Результат цього діяння як витвір має насамперед темпоральний (часовий) вимір. Він може стати наслідком випадкового вибору або вписатися до низки прочитань, щоб таким чином стати співтворцем чогось, що нагадує естафету інтерпретаторів. Але завше інтерпретація спокушає своєю доступністю і видимою простотою, викликає суперечки щодо її форми, характеру і функції, а також статусу самого інтерпретатора. Це зрештою зрозуміло, позаяк її мінливість нерозривно в'яжеється із характером епох, із способом зрозуміння мистецького твору і диференційованою рефлексією над тим твором.

У щойно минулому столітті інтерпретація – практика досконало відома – пережила істотну еволюцію у напрямі мистецтва. Еміль Штайгер<sup>6</sup> примостив її на широченному підвіконні свободи індивідуальних виборів і талантів, почуттів та емоцій, потрактував як маніфестацію, яка пошановує індивідуальність культури західного світу, оскільки впливає з “особистих джерел усіляко-

---

<sup>6</sup> Штайгер Еміль (1908–1987) – швейцарський теоретик літератури. Засновник так званої школи інтерпретації, що споріднена з “ною критикою” (прим. ред.).



го знання”<sup>7</sup>. Така стартова позиція запевнила їй багатоголосся, ефектність, експресивність і креативність, щоб врешті підштовхнути її від “начебто вторинного творення” (Вольфганг Кайзер<sup>8</sup>) до амбіцій стати “самостійним літературним текстом”<sup>9</sup>.

Сучасна кар’єра інтерпретації справді вражаюча. Адже ж вона замінює деякі з традиційних способів тлумачення літературного твору. Саме з нею відразу мають справу адепти знань про літературу й мистецтво, від неї починають своє втаємничення, придбавши її в метафоричному спеціалізованому магазині *explikation de texte*. І опісля до смерті займаються інтерпретацією – навіть коли вперше вона постала перед ними у вигляді шкільних шпаргалок, хоч би вони цього й не пам’ятали.

Інтерпретація є основою праці сучасного гуманітарія, наслідком будь-якого читання. Вона породжує не то рай, не то маркет або ж крамничку своїх досягнень, багатоповерхову Галерею ринкових читацьких і наукових втіх (звичайно, і тих перверзійних), що накопичує велетенську історію прочитань; вона стає першим і останнім притулком дослідника. Якщо рай, то невідомо – віднайдений чи втрачений. Який же він не схожий на образ справді щасливого закутку! Ніхто не виганяє з нього Адама та Єви (навіпаки – їх туди запрошують), на сторожі його не стоїть вогненим янгол (хоча, правду кажучи, його присутність часом би й знадобилась), повернення сюди завжди можливе, й не скажеш, що це якась незвичайна милість, бо це радше необхідність, яка впливає з поширення мистецтва читання й безлічі способів тлумачення прочитаних творів. У сучасному магазині інтерпретації не існує ані гріха, ані покарання, нема переходу від добра до зла, та є зате в ньому вічне життя, а поза ним – неочікувана смерть твору. Можна знайти в них етапи розрахунків і перелік індивідуальних

---

<sup>7</sup> E. Staiger, *Sztuka interpretacji*, przeł. O. Dobijanka-Witczakowa, *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, antologia, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, t. 1, s. 240.

<sup>8</sup> Кайзер Вольфганг (1906–1960) – німецький літературознавець, представник так званої школи інтерпретації (*нрпм. ред.*).

<sup>9</sup> W. Kayser, *Ocena dzieła literackiego a jego interpretacja*, przeł. O. Dobijanka-Witczakow, *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, Antologia, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, t. 1, s. 253.

внесків, потенційні стани і поступовість появи творів. З одного боку – це рай для гендлярів, вони користуються викладеними на ятках плодами з дерева пізнання, це простір для комунікації та інтеграції, збирання пропозицій вибору та закупівлі, а з другого – усе ще простір інтерпретаційної свободи незліченного розмаїття форм, відкрита, гостинно спокуслива своїм багатством країна дивовижних можливостей.

### Ситуація

З огляду на свій темпоральний характер мистецтво інтерпретації поєднується не тільки зі станом обізнаності гуманітарія в тій чи іншій конкретній епосі, але також (чи навіть насамперед) із значно загальнішими чинниками. Те, що з ним (мистецтвом інтерпретації) відбувається, виявляє вражаючі риси нашого часу: ринковість, непевність, плюралізм, гіпотетичність – і вимагає відповіді на два найважливіші запитання: що таке нині інтерпретація і що таке інтерпретатор.

Ринок, як пише Зигмунд Бауман<sup>10</sup>, – “центральна інституція західного суспільства”<sup>11</sup>, назагал демократична, але водночас доступна для власників достатньої кількості грошей. І хоча сама позбавлена центрів влади і місць, призначених для авторитетів, вона є власне єдиною системою, що єднає *loci* сучасності<sup>12</sup>. Коли ринок поглинув культуру і заходився диктувати їй умови, він мусив прихопити також інтерпретацію, впроваджуючи її (принаймні в якісь періоди) в характерний для нього лад: спокушання й узалежнення, витворення потреб, в тенета *pub lic relations*, у рекламну справу, у розмаїті потреби, що випливають із подвійного зв’язку між появою і використанням. Подаючи

---

<sup>10</sup> Бауман Зигмунд (1925) – польський і англійський соціолог. Професор Університету Лідса; відомий завдяки своїм дослідженням Голокосту і постмодерністського консумеризму. У сферу його наукових інтересів входять глобалізація, антиглобалізм/альтерглобалізм, модерн, постмодерн (*прим. ред.*).

<sup>11</sup> H. Markiewicz, *Rzut oka na najnowsza teorię badań literackich za granicą*, Współczesna teoria badań literackich za granicą, Antologia, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996, t. 4, cz. 1, s. 23.

<sup>12</sup> Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, przeł. A. Ceynowa i J. Giebułtowski, Warszawa 1998, s. 216, 244, 246.

безліч пропозицій, ринок незмінно пов'язаний з індивідуальним вибором, з “приватизованим” сприйняттям, але притому не втрачає характеру загальної корисності ані специфічного поєднання конкурентності й партнерства, – поєднання, що міститься і в рамках окремих спільнот, і на їхніх зіткненнях. Отож, провокує, таким чином, множинність часто протилежних контактів, конфліктів і компромісів. Плюралізм підходів і дій у цьому випадку пов'язаний з гіпотетичністю будь-яких досягнень – вони відбуваються водночас у багатьох планах, мають симультанний характер і (в засновку, хоча не завше *de facto*) рівноправні. Звідси впливає їхня відносність, яка веде у бік іншої властивості нашого часу – невпевненості. “Кладовищем впевненості” назвав ХХ ст. Феліпе Фернандес-Арместо<sup>13</sup>, говорячи про “цивілізації браку довіри”, про порушення визначень правди внаслідок виникнення релятивізму, як квантової теорії чи принципів невизначеності, а з 1963 р. – теорії хаосу: остання внесла в науку ХХ ст. “нову якість невпевненості”, що стала “ноюю впевненістю” століття.

Існування на ринку безлічі інтерпретацій поєднується з набутою нами “здатністю жити поза впевненістю”<sup>14</sup>, з дедалі вправнішим використанням гри мерехтінням, мінливістю геть усього, як і значеннями текстів; гри, заснованої не на відчутті об’єктивної правди, захованої в них, а тільки на визнанні вартості індивідуального, суб’єктивного сприйняття, пов’язаного з новою ситуацією читача і твору, з іншим підходом до акту творчості. Завдяки ринковим механізмам текст абсолютно досяжний для кожного, рецепція набуває характеру безконечного відкривання<sup>15</sup>, змагаючи до рівня творення. Так само виглядає ситуація з інтерпретацією.

Її (цю ситуацію) можна описати за допомогою метафори маятника. Гойдається він то в один, то в другий бік, сиріч – то

---

<sup>13</sup> F. Fernandez-Armesto, *Historia prawdy*, przeł. J. Ruszkowski, Poznań 1999, s.198.

Фернандес-Арместо Феліпе (1950) – британський історик та автор популярних праць з історії (*прим. ред.*).

<sup>14</sup> Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, przeł. A. Ceynowa i J. Giebułtowski, Warszawa 1998, s. 265.

<sup>15</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s.168.

в бік традиційної переконаності в існуванні в тексті сталих детермінант його структури, то в бік знаменних для сучасності сумнівів щодо їхньої відсутності. Маятник рухається то в бік полюсу доцільності, інтегральності і неповторюваності твору, ведучи до реконструкції використаних у творі систем правил і значенневотворчих механізмів, а то в бік протилежний – полюсу невпевненості, ведучи до прочитань нескінченних, оманливих, розпорошених, зайнятих екзистенцією самодостатнього предмета інтерпретації. І оскільки правдиве твердження, що все може бути інтерпретацією, можна так тлумачити й сам твір, – таку собі нетривку позірну цілість із багатьма центрами, що їх єднає лише око чутливого, озброєного знаннями читача.

Коли (у минулому столітті) зароджувався порядок інтерпретації, ситуація інтерпретатора здавалася безсумнівною: існує відокремлений, ізольований острів, окремих твір, і побіч – безліч індивідуальних інтерпретацій, “допасованих до особливостей пізнаваного об’єкта”<sup>16</sup>. А сьогодні ми вважаємо, що не існує ізольованих островів, що тексти (повідомлення) вступають між собою в складну взаємодію, а зв’язність твору залишається (більшою чи меншою мірою) функцією інтерпретації<sup>17</sup>. Звідси порядок із закликами до поміркованості, пошанівку щодо тексту, ощадливості в поясненнях чи прагнення до розпізнавання ізотопії доводять також, що насамперед над-інтерпретації мають право на існування, що вони цікавіші й значно вартісніші, ніж оті, надто розсудливі в своїй обмеженості. Такими є навіть інтерпретації зумисне помилкові (*misreading* деконструктивістів), бо вони роблять можливою “гру в здивування”<sup>18</sup>, виходячи поза межі питань, які ставить текст умовному реципієнтові. Взаємини між споживачем і твором аж ніяк не усталені раз і назавжди. Споживач змінюється – розширює, але й звужує свої можливості прочитань,

---

<sup>16</sup> J. Sławiński, *O problemach “sztuki interpretacji”*, Dzieło, język, tradycja, Warszawa 1974, s. 158.

<sup>17</sup> R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, U. Eko oraz R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose. *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 64.

<sup>18</sup> U. Eco, *Replika*, U. Eko oraz R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose. *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 143.

одні просто не використовує, інші відкидає. Змінюється й текст, який (за визначенням Поля Рікера<sup>19</sup>) “відлучається (...) від своїх первісних споживачів. Отож, він може здобувати собі інших”<sup>20</sup>. Текст не належить ані авторові, ані читачеві. Цей останній може хіба докласти зусилля, щоб зробити його своїм<sup>21</sup>.

Ясна річ, виникає неоднозначний проміжний кут зору. Згідно з ним ще існує твір як окремий предмет досліджень, і в ньому зашифровано певним чином *intentio operis* (намір твору), який (за бажанням Умберто Еко<sup>22</sup>) обмежує *intentio lectoris* (наміри читача) і (додаймо) *inventio lectoris* (вигадки читача). Нас переконують, що з твору ми зможемо відчитати схеми, в яких зберігається ефективність впливу завдяки існуванню особливих, понадособистісних інтерпретаційних рамок. Ці схеми покликаються на колективні вірування, досвід, типові вчинки<sup>23</sup> – це з одного боку. Але водночас прихильники цієї позиції визнають, що текст породжує всесвіт із необмеженою кількістю стосунків і значень, які завжди залишатимуться незавершеними, оскільки будуть від нас вириватися, будуть диференціюватися і видозмінюватися, прямуючи до нічогості (порожнього місця – як пише Еко), а прецінь усяк може подивитись на справу інакше, використати різні контексти, які виявляють різні ізотопії твору.

<sup>19</sup> Рікер Поль (1913–2005) – французький філософ, поряд з Гайдеггером і Гадамером один з провідних представників філософської герменевтики, нової гілки філософії, що виросла з кореня феноменології (*нприм. ред.*).

<sup>20</sup> P. Ricoeur, *Przyswojenie*, przeł. P. Graff, *Język, tekst, interpretacja: wybór pism*, Wybrała i wstępem poprzedziła K. Rosner, Warszawa 1989, s. 187.

<sup>21</sup> Для П. Рікера “зробити своїм” означає не привласнення, а відчуження “его” читача, збільшення “я” реципієнта на обсяг інакшого світу твору. Ricoeur P. *Przyswojenie*, przeł. P. Graff, *Język, tekst, interpretacja: wybór pism*, Wybrała i wstępem poprzedziła K. Rosner, Warszawa 1989, s. 273.

<sup>22</sup> Еко Умберто (1932) – італійський письменник, філософ, лінгвіст, літературний критик, семіотик і медієвіст (*нприм. ред.*).

<sup>23</sup> M. Zawisławska, *Rama interpretacyjna jako narzędzie analizy tekstu*. [w:] *Tekst. Analizy i interpretacje*, red. J. Bartmińskiego i B. Bonieckiego, Lublin 1998, s. 36.

Нинішня практика припускає, що текст настільки сповнений життя, наскільки здійснено “навколо нього інтерпретаційних зусиль”, що ймовірні значення твору не становлять уже тільки вихідного пункту, але належать і до царини інтерпретації (в найрадикальнішій версії сама інтерпретація витворює ці значення)<sup>24</sup>. У зв’язку з цим ніщо не перешкоджає сприймати інтерпретацію як творчу дію, підходити до неї з інструментарієм фікції, нарації, конструкції – адже ж вона є завше фікцією, оповідкою, конструкцією. Зрештою, мистецтвом витворення сенсу. Таким чином, статус інтерпретатора наближається до статусу митця, хоча водночас не втрачає позиції коментатора, тлумача, навчителя, експерта – словом, когось такого, хто має певну владу, що впливає із знань. До його статусу нині вписують подвійний – творчий і водночас ринковий аспект започаткованої дії, яка дає багато можливостей, але й накладає певні обов’язки. Ну, а як же автор твору? Так по правді, то він зникає у своєму витворі. І не тільки тому, що його майже зовсім ліквідували до решти сфункціоналізовані проміжні інстанції, виокремлені наукою в його ж власному творі, але також і тому, що авторський задум нам, власне, недоступний, і лише зрідка щастить торкнутись якогось жмутку чи сліду цього задуму. Значення мають лише текст і читач, замкнені в герменевтичному колі, яке свою цінність підтверджує лише самим собою, античний же бог Гермес стає патроном сучасного тигля прочитань, в якому виплавляються безліч підходів, вірних з обраного погляду, нараційних варіацій на тему конкретних творів. Такий собі спеціальний магазин чи маркет оповідок про оповідки. Їхній глашатай – інтерпретатор теж у певному сенсі зникає. Врешті-решт значення набуває сам твір, який існує в оболонці менше чи більше знеособлених свідчень його прочитання.

### Драма

Якщо в цій ситуації ми усвідомимо, що драма є особливим твором мистецтва насамперед через свій прадавній і такий тісний зв’язок з театральним актом виконання, то виявиться, що останній поєднує дію читання з дією споглядання/слухання, відкри-

---

<sup>24</sup> Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, przeł. A. Ceynowa i J. Giebułtowski, Warszawa 1998, s. 263, 270.

ває два шляхи інтерпретації, поєднані з двома різними видами сприйняття: пов'язує Бібліотеку з Театром. Адже в європейській традиції не можна до решти відділити театральність від драматичності, бо ж драматичність завше (засадничо) домагається сцени. Але однак з огляду на участь у театральному видовищі багатьох творів, матеріалів, кодів онтологічне відкриття драми для її сценічного втілення відкриває її (драму) водночас для різноманітних актів мистецької взаємодії, надає їй надважливого характеру. Зостаючись моделлю дійсності, вона водночас зберігає виконавсько-комунікативний вимір. І при тому це єдиний твір мистецтва, який підпорядковується такому могутньому тиску виконавства. Вписані в інші структури, виконавські проекти давно вже з них вилучені або ж їхня присутність і значення вельми обмежені. Утверджену, незмінну форму виконання зберігає лише драматичний твір, і відбувається це внаслідок перетворення театру на установу: театр розвинувся як складний творчий організм спілкування, із мінливими функціями і власною широкою традицією, що надає йому незалежності. То що ж тоді означає в такій системі читання драматичного твору, яке його місце в сучасній крамниці – раю інтерпретації? Вона (драма) займе більше, ніж одне місце, тому що може бути приписана лише до літератури, лише до театру – або до літератури і театру водночас.

Інтерпретувати драму – означає читати її не тільки з перспективи літературної чи театральної, але й із перспективи методологій, наукових поглядів, підкреслюючи значення окремих елементів його структури та системної традиції. Адже в нашій *Galerie Lafayette* панує еkleктика. Отож інтерпретувати драму означає також читати її подвійно, в її літературних (записаних) і театральних (потенційних або ж зреалізованих) переплетіннях, причому треба пам'ятати, що сценічний образ і акт виконання були заплановані в невластивій театрові мові – мові літератури, що вони живуть текстовим життям. Те, що літературне, здається, легше відкрити, воно вимагає літературних контекстів, часто систематизованого або й квазісистематизованого характеру – видових, стильових, тематичних, символічних etc.; те, що театральне, треба відстежувати, йдучи залишеними в творі слідами, розсипаними, іноді нечіткими, невиразними, неповними, зумисне позатираними, але власне вони передають нам примарну інструкцію виконання. Ав-

тор драми з'являється тут у масці внутрішнього режисера свого власного твору і саме в цій ролі визначає театральність драми. Він "ставить" ситуацію, накреслює ролі, пропонує певну організацію простору – представленого і непередставленого, підказує характер твору, хоча цю сценічну програму режисер аж ніяк не зобов'язаний виконувати. Зрозуміло, що найбільша трудність полягає в тому, що драма як літературний твір має зазвичай лінійний характер, тим часом вистава завше гіпотетична – за європейською традицією вона насамперед має якості картини симультанного і багатосюжетного характеру, що спирається на прийняті історичні зразки сцен і на мистецькі визначники вистави, а також на мінливі співвідношення між сценою і залом.

Лінійність драми, тісно пов'язана з її фабулою, має троякий характер: вона є часова, причинно-наслідкова і телеологічна. Вектори дії мають лінійний характер. Гіпотетичність вистави лише потенційна, а звідси потенційною буде її сценічна нелінійність. Театр не знає – на відміну від літератури – канонічної форми твору/вистави, не існує єдиного варіанта сценічного втілення драми. Завдяки тому, що виставу не можна записати, що вона не має закріпленої та остаточної форми, драма може інспірувати безконечну кількість виконань і перетворень. Однак знаменно, що нелінійність вистави аналогічна нелінійності окремої інтерпретації і водночас колекції інтерпретацій у нашому великому магазині. Бо не тільки (як сказав Виспянський) не можна грати "не інтерпретуючи" – вистава завжди є інтерпретацією п'єси – але не можна також інтерпретувати, "не інтерпретуючи". Отже, лінійність не може бути засадою інтерпретації (незалежно від лінійності самого запису), оскільки – навпаки – визначає виклад. Її розчленовують численні контексти, а кожен із них виявляє свій вплив нелінійно, ведучи до симультанної мозаїки комплементарних і взаємопроникних елементів, які існують в різних системах. І вистава, яка уможливорює пристосування п'єси до автономної і різномірної традиції театру, і багатоконтекстна за своєю природою інтерпретація – стають стосовно твору *mundi novi*.

Лінійність і нелінійність – це поняття фізичні, і їх не можна застосувати в гуманітарній науці дослівно. Жодного фізичного терміна не можна перенести сюди "живцем": дійсність у фізиці означає цілком щось інше, суперпозиція – це зовсім не та супер-



позиція, що в літературі чи в театрі, а об'єктивних рівнянь взагалі не існує. Ньютонівський “Бог лічби” тут не панує, нема математичних принципів мистецтва. Якщо, попри все, таки здається, що “позичка” можлива, то це завдяки тому, що проєктований п'єсою світ вистави складається з фізичних елементів, доступних чуттєвому пізнанню – таких, як простір, тіло, звук, світло, барва, і в альтернативній до життя сценічній дійсності підпорядковується особливому відтворенню єдності природи. Але ця витворювана дійсність належить одночасно до світу культури, підносить на фізичний фундамент світ цінностей понад-чуттєвих, духовних. “Позичку”, про яку йдеться, підтримує, отже, значеннєвий обсяг і новаторство метафори, зв'язана з нею модифікація діапазону терміна “нелінійність”, а також сам механізм інтерпретації. Таким чином, маємо можливість цілісного охоплення театральної дійсності, пов'язання світу уявного із світом реальним, того, що фізичне, з тим, що метафізичне. Гуманітарну “нелінійність” можна, отже, визнати за особливу інтерпретацію фізично-математичної нелінійності. Адже математика у фізиці є головним знаряддям, а від часів Картезія наука марить про зредукування до елегантної, красивої і простої математичної формули<sup>25</sup>.

Якщо ми метафорично потрактуємо прийняте у фізиці визначення нелінійної системи, тобто системи, параметри якої належать до складу цієї системи, а переділи змін цих станів є необмежені, то інтерпретація виглядатиме саме такою системою. По-перше, тому, що параметри будь-якої інтерпретації залежать від неї самої; по-друге, тому, що оскільки намір твору ставить певні вимоги до наших способів читання, то *de facto* зміни в інтерпретації часто бувають вельми далекосяжні. Так, зокрема, відбувається в театрі. Інтерпретатор, як режисер, не тільки руйнує лінійний порядок твору, але й складає текст наново, користуючись різними ключами.

Отож існує не лише один інтерпретаційний розв'язок “рівняння” п'єси, а зібрання інтерпретацій у сутності своїй теж має нелінійний характер. Його нелінійність означає, “що вже навіть початок гри може змінити її правила”, а це “нагадує блукання в

---

<sup>25</sup> A. Koyre, *Od zamkniętego świata do nieskończonego wszechświata*, przeł. O. i W. Kubiński, Gdańsk 1998, s. 108.

лабіринті, стіни якого пересуваються після кожного твого кроку”<sup>26</sup>. Гра з твором – це завжди гра з відомим у невідоме; тут, як і в театрі, немає канонічних розв’язків і навіть дрібні зміни можуть спричинити вражаючий результат. За Едвардом Лоренцом<sup>27</sup>, дослідником-метеорологом, назовімо це інтерпретаційним ефектом метелика, маючи на увазі аналогію функцій. В його основі зазвичай помітно дрібний несистемний зсув, вказівку, знак, що природа мистецьких стосунків ніколи не буває до кінця визначеною. Навіть у комерційній драматичній продукції може виникнути більший чи менший другорядний план невідомого, незначне збурення, ймовірність нестабільності. Адже системи не завжди і не все пояснюють, у певному сенсі вони сліпі, коли йдеться про непередбачуваність творчих рішень.

Може здатися парадоксом, що літературна зумовленість драматичного твору привласнила собі право на сценічне виконання. Це відбувається внаслідок перетворення театру на сталу інституцію, тобто внаслідок появи спеціалізованого адаптуючого організму, окремі вимоги якого увійшли до літературного розуміння особистості сценічних видів, стали частиною специфіки їхнього походження. Прислужився до цього насамперед афінський тиран Пізистрат, який у 534 р. до н.е. започаткував діяльність театру-інституції, театру-установи, тісно пов’язаного з театром-мистецтвом, перспективою виконання, вписаною в специфіку драматичної *mimesis*. Адже між п’єсою та виставою існують міцні генетичні зв’язки, присутня симбіозна подвійність творення; її можна описати як зіткнення, де йдеться про визначення переможця між партнерами.

Наслідок перемоги однієї зі сторін можна звести до гри, позбавленої одного з визначальних складників. Варіант перший, перемогу п’єси, що відходить від театру, міг би реалізувати описаний Вернером Гайзенбергом і запропонований Нільсом Бором<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> J. Gleick, *Chaos. Narodziny nowej nauki*, przeł. P. Jaśkowski, Poznań 1996, s. 33.

<sup>27</sup> Лоренц Едвард (1917–2008) – американський математик і метеоролог, один із творців теорії хаосу (*прим. ред.*).

<sup>28</sup> Бор Нільс Генрік Давид (1885–1962) – данський фізик-теоретик і громадський діяч, один з творців сучасної фізики. Лауреат Нобелівської премії в галузі фізики (1922) (*прим. ред.*).

тип покера без карт, заміненіх переконливим, роз'яснюючим словом<sup>29</sup>. На цьому ґрунті виник оманливий двійник покера, у нашому випадку – модель *simulacrum* (двійника) театральності, втілена, наприклад, у драматичній поемі XIX ст., а в найвиразнішому вигляді у *Buchdram*-і (учена драма). Варіант другий, театральний, можемо назвати грою в тілесність, грою, що обмежує або ж виключає вживання слова. Моделлю цього разу буде Гомбровичів мимічний поєдинок (за яким – цілком ймовірно – стоїть традиція дуельних жартів). Цей зразок своєю чергою породжує двійника п'єси. Ми знайдемо його в творах фабрик мистецтв у XIX ст., а в наш час – у текстах, що є пост-записом уже не вистави, а чимраз більше поширюваних драматургічних майстерень, що їх створюють окремі театри. Ці сценарії визначає не так літературна, як радше театральна цінність.

В обох цих випадках зміні підлягає позиція автора, вона коливається між зміцненням і ослабленням, аж до особливої ролі монтувальника ефектів, техніка-складача окремих сцен чи номерів, записувача результатів різних форм колективної театральної творчості. Витвір такої діяльності коливається поміж знаменним для літератури стремлінням до тривкості, понадчасовості, досконалості і – прийняттям миттєвої та змінної характеристики театру. Крайнім виявом тут постають твори одноразові, які неможливо повторити, які піддаються інтерпретації лише як вистава, а не драма. Такі об'єкти зустрічаємо в межах як комерційного, так і високого мистецтва.

Театр – на противагу літературі – ніколи не був охоплений рамками чітких правил і нормативних поетик, хоча траплялися спроби саме таким чином запанувати над ним. Він завжди був непередбачуваний, неозначений, надто відкритий для зв'язків із дійсністю, зі своїми старанно прихованими таємницями, надто узалежнений від визнання глядача і – нелінійний. Такий характер мистецтва відкриває інтерпретатора назустріч всіляким – можливим й (на перший погляд) неможливим – контекстам твору, збільшує шанси його непостійності, творчої зради. А втім, у сучасний

---

<sup>29</sup> W. Heisenberg, *Część i całość. Rozmowy o fizyce atomu*, przeł. K. Napiórkowski, słowo wstępne C. F.von Wiesacker, Warszawa 1987, s. 181.

статус інтерпретатора вписано (так само, як у справу кожного перекладача) мало що не обов'язок творчої зради. Незалежно від того, чи це режисер, чи критик, а чи дослідник. Усі вони перекладають драматичний твір – на мову сценічного мистецтва, мову критичних або ж наукових понять. І всім бракує чистоти намірів, чистоти винахідливості, чистоти обраної форми. Всі пізнають (або роз-пізнають) і творять певну дійсність, цілком свідомі свого права власності і водночас недовершеності свого витвору. Явище театрального або ж інтерпретаційного резонансу драматичного твору дає змогу модулювати первісний текст і змінювати його сенс. Звичайно, не все тут буде інтерпретацією – деякі рудиментарні засади твору залишаються, а деякі аспекти п'єси можуть зберегти свою тотожність, у той час як інші її втрачають (напр., інтерпретатор може не зважати на вірш, а режисер може запропонувати акторам трактувати цей вірш як прозу). Абсолютна єдність цих “виконань” з твором є неможлива.

Інтерпретація – це своєрідний міх для безлічі ролей – від варіантів ролі звичайного читача, через критика й літературознавця, до режисера (театрального чи кінорежисера), актора etc. А водночас у цій торбї ховається колекція методологічних масок, ба, знайдете тут навіть пусті маски, місця для майбутніх інтерпретацій, цілий набір поки що невидимої зброї наступних інтерпретаторів.

Кожна інтерпретація – як “сад з розгалуженням стежин”. Дослідник, інтерпретуючи, руйнує літературну лінійність запису твору, піддає його інтерпретаційному струсові, нищить його структуру, аби сконструювати все по-своєму. Отже, усяка інтерпретація починається з упорядкування хаосу, що виникає внаслідок зіткнення твору з вибором і рішенням дослідника. Руйнуючи лінійну систему драматичного твору, ми піддаємо його випробуванню інтерпретацією, розриваємо його і складаємо наново, доповнюючи досі прихованими або ж невластивими чинниками, навіть ефектами блукання сліпими стежками. Процедур у цій дії, їхніх відмін і варіантів існує надзвичайно багато. Адже відомо, що достатньо одного відгалуження, аби “виросло” з нього ціле дерево інтерпретаційних можливостей.

Відтворення усього репертуару драматичних набутків в окремій інтерпретації просто неможливе (навіть у колекції інтерпретацій одного твору), частина з них залишається в потенційному стані. Можна сказати так: нечитаний твір, що перебуває частково в стані імплузії, нагадує згасаючу падаючу зірку; багатократно інтерпретований твір здатний вибухати багатством значень і сенсів. За цих умов абсолютна й довершена інтерпретація є фікцією, так само як інтерпретація єдина або ж винятково правдива. Ми можемо говорити лише про інтерпретацію, зведену до вибраних носіїв значень. Не завжди при тому твір накидає нам напрям і спосіб інтерпретації, хоча й підказує їх. Але інтерпретатор у пошуках нового способу читання може вчинити всупереч усім підказкам. Його свобода певним чином виростає з dna провалля, що з'явилося між продукцією та дистрибуцією; вона закорінена в тьмяних розколинах після-читального хаосу, в емоційному виборі методів, засобів, помилкових визначень автентичності текстів і ризикованих контекстів. Трапляється, що інтерпретація набуває виміру гри. І – меншою чи більшою мірою – визначає хід процесу пояснювання, провокує надінтерпретацію, зумисне ризиковану чи хибну.

Інтерпретація – це завжди творчий акт – і не лише щодо твору, але й щодо себе самої. Свобода інтерпретатора надає обраним діям авторський характер і неповторність експлікації, диктує право власності на неї, хоча водночас є виявом раціонально-емоційної інтеграції читача і твору, дає можливість виявлення нового (іншого) й неочікуваного зв'язку між ними. Свобода інтерпретатора як сигнал культурного індивідуалізму залишається поєднаною з актом колективного зв'язку, поєднує індивідуальне читання з суспільною екзистенцією твору. В такому контрастному, антагоністичному поєднанні ми знайдемо відповідник пов'язання топосу раю і образу крамниці, знак подвійної тотожності сучасного інтерпретатора. Райський аверс визначає тут також обмежену свободу творця, ринковий реверс – сумнівну свободу споживача. І це може перетворити інтерпретацію також на ужиткове мистецтво, а що найгірше – на інвестиційну діяльність.

## Образ

Інтерпретація – це завжди з певною метою спрямований, немовбито створений режисером образ твору. Вона виникає й функціонує як цільний, зв'язний текст, що спирається на специфічну гру особистості з твором. Належачи до його рецепційної оболонки, особистість, власне кажучи, не має цілковитої автономії, однак усе ж здобуває певний вимір незалежності в широкому, власному просторі.

У цьому просторі годі знайти інтерпретації правдиві чи фальшиві вже в засновку: тут не діють ті чи інші закони логіки. Рай інтерпретатора іноді здається доволі близьким до пекла автора, а сила твору – до його слабкості. Почасти це заслуга Galerie Lafayette. Бо незалежно від вписаних до твору експлікаційних обмежень (вплив *intentio operis*) – нині він радше власність інтерпретатора, царина демонстрування свободи авторської діяльності. Позбавлений інтерпретаційного повітря, твір осушується в небуття. Ми витягаємо його звідти, надаючи сенс творові і виставляючи наш текст на продаж в Galerie Lafayette. Вона стає посередником у конфлікті поміж тим, що понадособове (об'єктивне в трактуванні Поппе) та індивідуальне (суб'єктивне).

Інтерпретація, однак, не є (й не може бути) універсальним роз'ясненням, прийнятним для кожного, навіть тоді, коли вона стає широко званою. Це тлумачення індивідуальне, якщо можна так висловитися, – приватне, хоча й наділене ознаками об'єктивності. Такого ж ефекту можна досягнути, вдаючись (не обов'язково відверто) до розмаїтих мистецьких (і позамистецьких) систем і кодів – видових, версифікаційних, символічних, тематичних etc., а також і до процедур соціальних чи психоаналітичних, намагаючись водночас осягнути особливості твору (його різниці, відмінності) як систематизованих властивостей (тобто того, що повторювальне).

Тим часом – попри все – вона набуває лише видимої об'єктивності і не піддається фальсифікації, бо пропонує нам лише один-єдиний із багатьох образів пояснюваного твору. Щонайкраще – інтерпретатор ніби продукує твір наново, перетворює його, переступаючи competence – прямуючи до performance.

Інтерпретатор надає життя *simulacrum* твору, його інтерпретаційному двійникові. І таким чином стає гарантом присутності твору, його існування в межах особливого світу – *orbis tertius*.

Для Карла Поппера<sup>30</sup> *orbis tertius* (третій світ) – це світ усіх творів культури, піднесений понад першим (фізичним) і другим (ментальним) світами<sup>31</sup>. Він може посідати нині вимір т. зв. третьої культури, в межах якої інтелектуали силкуються засипати прірву між гуманітарними й точними науками, творячи над поділами дисциплін особливу сферу. Джон Брокмен<sup>32</sup> іменує її “наука, що живе”<sup>33</sup>. У такій дії випадок і правило визначають і творення, і розповсюдження. Сукупно це складники гри з неповною інформаційною програмою. І тексти, що тут з’являються, вимагають глибокого розуміння описуваних явищ, наукових досліджень, таланту наратора і простоти висновків, що мають широку адресу реципієнтів. Завдяки цьому продукт може з’явитися на полицях Galerie Lafayette і бути якнайкраще проданий.

Аналогічний шанс здобуває мистецтво інтерпретації саме завдяки своїй недоктринальності, своїй відкритості, одночасному існуванню в читацькій, мистецькій, дослідницькій та загальнокультурній дійсності.

*Переклад:*

*Тетяна Білик*

*Першодрук в українському перекладі:* Ратайчакова Д. Galerie Lafayette, або Про мистецтво інтерпретацій // Просценіум. – 2002. – № 2 (3). – С. 25-31.

---

<sup>30</sup> Поппер Карл Раймунд (1902–1994) – британський філософ, логік і соціолог (*прим. ред.*).

<sup>31</sup> K. Popper, *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna*, przeł., przypisy A. Chmielewskiego, Warszawa 1992, s. 209; Eigen M., Winkler R. Gra. *Prawa natury sterują przypadkiem*, przeł. K. Wolicki, przedm. Z. Grabowskiego, Warszawa 1983, s. 249-256.

<sup>32</sup> Брокмен Джон (1941) – американський філософ, видавець праць авторів руху “третья культура” (*прим. ред.*).

<sup>33</sup> *Trzecia kultura*, red. J. Brokmana, Warszawa 1996, s. 14.

## БІОГРАФІЧНІ НОТАТКИ ПРО АВТОРІВ

**Ковзан Тадеуш** (1922–2010) – філолог-компаративіст, театролог, семіолог; доцент театрології Інституту мистецтва Польської Академії Наук і Торунського університету ім. М. Коперніка, доцент театрології і порівняльної літератури Université de Lyon II, професор Університету Канн (Кальвадос) і директор Каннського департаменту французької і порівняльної літератури (1975–1991), член Польського Семіотичного Товариства, учасник багатьох міжнародних конгресів, лауреат премії Польської Академії Наук (1971).

Основні праці: *Teatr francuski od 1848 do 1893 r.* (1955); *Jules Renard i jego teatr* (1966); *Littérature et spectacle dans leur rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques* (1970); *Hamlet ou le miroir du monde* (1991); *Sémiologie du Théâtre* (1992); *Znak i teatr* (1998).

**Красвська Анна** – літературознавець, історик і теоретик драми і театру, професор Познанського університету ім. А. Міцкевича, керівник Робітні літературної естетики, головний редактор теоретико-літературного журналу *Przestrzenie Teorii*. Автор багатьох праць, присвячених теорії, методології та естетиці драми ХХ ст., серед них: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonalisci i nowatorzy* (1889, wydanie II: 2004), *Dramat i teatr absurdu w Polsce* (1996), *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja* (2005), *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki* (2009).

**Міхалік Ян** – історик польського театру. Професор Ягеллонського університету, багатолітній керівник кафедри театру і драми на факультеті полоністики, дійсний член Польської Академії Наук (Umiejętności). Досліджує історію краківського театру часів С. Козьмяна, Т. Павліковського, Є. Котарбінського, Л. Сольського. Написав п'ять книжок про польський театр періоду 1865–1915р. Дослідник історії драматургії ХХ ст. Під його керівництвом було засновано інформаційний вісник *Dramat obcy w Polsce 1765–1965*.

Основні праці: *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906* (1971); *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893. Przedsiębiorstwa teatralne* (1997); *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze, praca zespołowa pod kierunkiem J. Michalika*. Т. I (2001), Т. II (2004); *Dramat obcy w Polsce 1966–2002. Premiery, druki, egzemplarze* (2007) (співавтор).

**Ратайчакова Доброхна** – історик літератури, театрознавець, видавець, професор Познанського університету ім. А. Міцкевича, керів-



ник Закладу драми і театру, член Комітету наук про польське мистецтво Академії Наук і Наукової Ради Інституту мистецтв ПАН, член Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale; член наукових рад журналів: *Teatr*, *Slavisches Drama*, *Theater und Kino* (Мюнхен), *Théâtre Opera Balett* (Париж).

Основні праці: *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przelomu teatralnego w Polsce (1893–1913)* (1979); *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru* (1985); *Polska tragedia neoklasycystyczna* (1989); *Komedia oświeconych 1752–1795* (1993); *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze* (1994); *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1-2 (2006).

Редактор видавничої серії *Theatroteka. Źródła i materiały do historii teatru. Nowoczesna Myśl Teatralna*, а також редактор антології *Polski dramaturgia emigracyjna 1939–1969* (1993).

**Рашевський Збігнєв** (1925–1992) – історик театру і драми, видавець, професор Інституту мистецтва Польської Академії Наук і Державної вищої театральної школи у Варшаві, редактор квартальника *Pamiętnik Teatralny* (1957–1992) і *Słownika biograficznego teatru polskiego* (1968–1984), співредактор серії *Materiały do Dziejów Teatru w Polsce* (1945–1962), член *Societe d’Histoire du Théâtre*, почесний голова Товариства істориків театру, член Польського ПЕН-клубу. Варшавський Театральний Інститут носить його ім’я.

Основні праці: *Staroświecyczna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765–1865* (1963); *Bogusławski*, tom 1-2 (1972); *Krótką historia teatru polskiego* (1978; wyd. III: 1990); *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru* (1990); *Mój świat* (1997); *Bilet do teatru* (1998); *Weryfikacja czarodzieja i inne szkice teatralne* (1998); *Raptularz*, tom I-II (2004); *Spacerek w labiryncie. O teatrze polskim po roku 1958* (2007).

**Свійонтек Славомір** (1942–2001) – історик і теоретик драми та театру, літературознавець, перекладач, професор Лодзького університету, керівник Робітні драми і театру; викладач польської літератури Université de Lyon III та теорії драми Université de Paris VIII. Автор багатьох досліджень про драматичну творчість Ц. К. Норвіда та теоретичних статей, присвячених драмі і театральному мистецтву; перекладач *Słownika terminów teatralnych* П. Паві (1998). Співорганізатор Товариства *Terapia i teatr*.

Основні праці: *Norwidowski teatr świata* (1983); *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego* (1990); *Sławomira Świontka dwanaście wykładów z wprowadzenia do wiedzy o teatrze* (2003).

## СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

*Артикуляція* (у музиці) – спосіб виконання на музичному інструменті чи голосом послідовного ряду звуків.

*Гетерогенний* – неоднорідний, той, що складається з різних за складом частин (протилежне – гомогенний).

*Гомологічний* (від д.гр. homoios – “той самий” і logos – “слово”, “закон”) – відповідний; однозначний; такий, що має однакове відношення до чогось.

*Делімітація* (від лат. de – префікс із значенням віддалення, припинення і limitatio – обмеження) – обмеження, наприклад визначення державного кордону.

*Десигнат* – означуване, зміст слова.

*Дефініція* – стисле наукове визначення якогось поняття, що містить у собі його найістотніші ознаки.

*Диспозиційність* (лат. disposition – нахил, схильність) – розташування моментів дії в хронологічній і логічній послідовності. Другий розділ риторики, в якому формулюються основні поняття про предмет виступу і визначення правил оперування ними.

*Екзегеза* – пояснення, тлумачення малозрозумілого тексту, основ езотеричних вчень.

*Екземпліфікація* (від англ. exemplification – поснення на прикладі, ілюстрація) – поведінка, зорієнтована на зразок (за шаблоном).

*Емісія* – тут: випромінювання – транслявання

*Емпірія* – людський досвід, сприйняття зовнішнього світу за допомогою органів чуттів.

*Знаки-ікони* – зображальні знаки, в яких означуване і те, що означає, пов’язані між собою за подобою.

*Знакова система* – система одноманітно інтерпретованих і трактованих повідомлень/сигналів, якими можна обмінюватися в процесі спілкування

*Іманентний* – властивий, притаманний якомусь предметові чи явищу.

*Інтеріоризація* (від лат. interior – внутрішній) – процес перетворення зовнішніх реальних дій на ідеальні внутрішні дії. І є передумовою перетворення зовнішніх факторів у психічний процес та його інтерпретації в художній формі.

*Інтродукція* – короткий вступ до великого музичного твору.

*Кінематика* – розділ механіки, в якому вивчають рух тіл тільки з геометричного боку, без урахування їхньої маси і фізичних причин, що викликали цей рух, беручи до уваги лише час.

*Клавикорд* (від лат. *clavis* – ключ та гр. *chorde* – струна) – клавішно-струнний музичний інструмент XV–XVIII ст.

*Когеренція* – узгодження протікання процесів, фаз, зв'язність елементів, структур, систем.

*Конотація* – сумарне чи тотальне значення слова, як описове, так і емоційне. У лінгвістиці використовується для опису супутнього емоційно-експресивного значення мовної одиниці, пов'язаного з описовим значенням (доповнює його).

*Конфронтація* – протиставлення, зіткнення, боротьба переконань, думок, соціальних систем, естетичних цінностей, поглядів, приписів.

*Лінеарність* – послідовність звуків, які утворюють мелодичну лінію. Поняття Л. близьке до інтонації і застосовується переважно до поліфонічної музики.

*Монема* – двосторонній лінгвістичний знак, не поділювана єдність означуваного та означального; вперше введена в науковий вжиток А. Фреєм.

*Номенклатура* – сукупність або перелік назв, термінів, які використовують у якійсь галузі науки.

*Парабаза* – рух хору в бік глядачів і звернення до них від імені автора.

*Парадигматичні відношення* – відношення вибору, асоціації, що ґрунтуються на подібності й відмінності позначувальних і позначуваних одиниць мови.

*Партитура* (італ. *partitura* – розподіл) – система роздільного запису на кількох нотонаосцях, розташованих колонкою і поділених спільними тактовими рисками, всіх голосів багатоголосого твору для виконання ансамблем, оркестром або хором.

*Перцепція* – сприйняття.

*Пластичні мистецтва* (також мистецтва просторові) – поняття, що об'єднує види мистецтва, твори яких існують в просторі, не змінюючись і не розвиваючись в часі, і сприймаються зором.

*Практикабель* – частина декорації, що складається з реальних твердих предметів (для практичних цілей).

*Просодичний* – той, що стосується явищ висоти, довготи й сили інтонації або співвідношення ритміко-інтонаційних особливостей у віршуванні.

*Просценіум* – передня, ближча до глядачів частина сцени.

*Редунданція* (лат. *redundantia* – надлишок, залишок) – формальна перенасиченість; явище, що дає поняття, на скільки можна скоротити знак.

*Релевантність* – міра відповідності отриманого результату бажаному. В термінах пошуку – міра відповідності результатів пошуку завданню, поставленому в пошуковому запиті. Визначає, наскільки повно той або інший документ відповідає критеріям, вказаним в запиті користувача.

*Секвенція* (лат. *sequentia* – послідовність, ланцюг) в теорії музики – послідовне переміщення мелодичного або гармонічного звороту тими ж голосами на іншій висоті, що йде за першим проведенням як його продовження.

*Семантика* – розділ мовознавства, пов'язаний з лексикографією; вивчає значення слів і їх складових частин.

*Семантологія* – наука, що вивчає значення мовних одиниць.

*Семасіологія* – давніша назва “семантики”, науки про значення слів та словосполучень, що використовуються для називання, номінації окремих предметів і явищ дійсності.

*Семіотика*, або *семіологія* – наука, що досліджує способи передачі інформації, властивості знаків та знакових систем у людському суспільстві (здебільшого природні та штучні мови, а також деякі явища культури, системи міфів, ритуалів), у природі (комунікація у тваринному світі) або в самій людині (зорове та слухове сприйняття тощо). Іншими словами, семіотика – це теорія знаків та знакових систем.

*Синтагма* – інтонаційно-сміслова єдність, мінімальна інтонаційна одиниця мовлення, що виражає у певному контексті одне поняття і може складатися із одного слова, словосполучення і цілого речення.

*Синтагматичні відношення* – відношення одиниць, розташованих лінійно; здатність мовних елементів поєднуватися.

*Стоїцизм* – вчення однієї з найвпливовіших філософських шкіл античності.

*Субкод* – різновид, підсистема певного загального коду, комунікативний засіб меншого обсягу, вужчої сфери використання й меншого набору функцій, ніж код.

*Фонологія* – розділ мовознавства, що вивчає звуки мови як засіб творення, розпізнавання і розрізнювання морфем, слів і їхніх форм, тобто властивості функціонування фонем.

**ТЕАТР:**  
**історія, теорія, практика**

Збірник статей.  
Переклад з польської

*Ідея видання, передслово*  
**Богдан Козак**

*Набір, наукова редакція*  
**Уляна Рой**

*Літературна редакція*  
**Ніна Бічуя**

*Дизайн та верстка*  
**Інна Шкльода**

Підписано до друку 23.07. 2013. Формат 60x90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Друк офсетний. Папір офсетний.

Гарнітура: Times New Roman.

Умовн. друк. арк. 12,75. Наклад 300 прим.