

1980
1980
ЛЕОНІД КРАСОВСЬКИЙ

ДРАМАТУРГІЯ

ТЕОРІЯ Й ТЕХНІКА ДРАМИ
У СТИСЛОМУ ВИКЛАДІ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

801
1-78

ЛЕОНІД КРАСОВСЬКИЙ

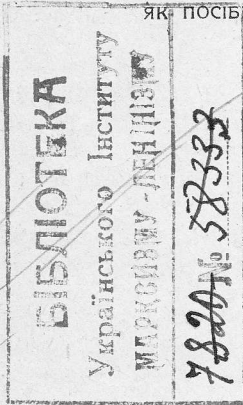
ПРОБЛЕМО

ДРАМАТУРГІЯ

ТЕОРІЯ Й ТЕХНІКА ДРАМИ
У СТИСЛОМУ ВИКЛАДІ

ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО - МЕТОДОЛОГІЧНИЙ
КОМІТЕТ НАРКОМОСВІТИ УСРР ПО СЕКЦІЇ
ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ ДОЗВОЛИВ ДО ВЖИТКУ
ЯК ПОСІБНУ КНИЖКУ ДЛЯ МУЗДРАМ ВУЗІВ

14180



49

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ
ХАРКІВ

1930



1933

Бібліографічний опис цього видання вміщено в „Літописі Укр. Друку“, „Картковому репертуарі“ та інших покажчиках Української Книжкової Палати



Укрголовліт № 4453. 27/X 1929.

Зам. № 356. Тираж 5.000.

А₃— 4³/₄ арк.

Бібліографічний опис цього видання вміщено в „Літописі Укр. Друку“, „Картковому репертуарі“ та інших покажчиках Української Книжкової Палати

Передмова

Цей стислий курс драматургії завданням своїм має цілком практичну мету — дати драматургам-початківцям перше знайомство так з теорією драми, як і з її технікою. Беручи на увагу ту чималу кількість драматичних творів, що їх щороку надсилається до Вищої Репертуарної ради Головополітосвіти Наркомосу, треба гадати, що потяг серед робітничо-селянської молоді до драматичної творчості є досить значний. Але разом із тим, по тих же самих творах можна спостерегти, що в молодих драматургів-початківців нема ні теоретичної, ані практичної підготовки до того мистецтва, якому вони віддають свої сили. Без ґрунтового ж вивчення теорії й практики свого діла не може бути ніякого справжнього майстерства навіть у ремесві. А що ж тоді вже казати про мистецтво, яке є перш за все — умілість?

Цю непідготованість та недосвідченість молодих драматургів можна в значній мірі пояснити нерозумінням того, що за мистецьку творчість можна братися тільки у всеозброєнні знання, — а, може, ще в більшій мірі, відсутністю на книжковому ринкові практичних підручників драматургії, що дали б драматургові-початківцеві перше обізнання основ драматургічного майстерства.

Така недостача підручників руських і цілковита відсутність українських спонукала мене переопрацювати для цієї мети курс драматургії та теорії театру, читаний мною у вищій театральній школі. Однак, не треба гадати, що вивчення цієї коротенької (через видавничі умови) книжки дасть молодому драматургові цілковите знайомство з мистецтвом драматургії: це є тільки перший щабель. Для того ж, щоб досягти певної драматургічної майстерности, крім природженого таланту, без якого краще не братися за працю драматурга, потрібні ще й знайомство з літературою та певний рівень культурности, спостережливість і багатство життєвого досвіду і — особливо — серйозне ставлення до своєї праці.

Для майстра, за думкою відомого теоретика мистецтва, Волконського, в мистецтві є три фази. Перша є учоба, друга — захоплення мистця віртуозним умінням перемагати технічні труднощі і аж третя фаза — вільна творчість.

Мистецтво не легко дається в руки. Воно вимагає великої праці, великої впертости і ще більшої любови до себе. Тому, кожний мистець повинен ставитися з повагою до своєї праці. На жаль, багато молодих товаришів-драматургів легковажать роботою над собою і недооцінюють потребу ґрунтового вивчення основ свого мистецтва. Це є велика помилка, що перешкоджає багатьом молодим драматургам набути потрібної для них кваліфікації. Шлях мистецтва є шлях великої та упертої праці, і тут ми повинні вчитися в старих майстрів, що з них один казав: — „Талант — це є терпіння, терпіння й ще раз терпіння!“

Завдання цієї розвідки, як я вже казав, є цілком практичні: навчити драматурга - початківця (а може й не тільки початківця) драматургічної техніки. Техніка бо в драматургії є перший і невідмінний щабель до мистецької завершености. Тому то, теорію драми й театру я притягаю до свого викладу лише остільки, оскільки це потрібним є для висвітлення питань драматургічної техніки.

Але я вважаю при тім за доконечну потребу ґрунтовно (оскільки дозволяла стислість викладу) ознайомити читача з основними твердженнями науки про мистецтво й театр, щоб малообізнаний в мистецтвознавстві початківець здолав самостійно розбиратися в питаннях мистецтва й цілком свідомо ставитися до своєї роботи.

Харків
1929

Вступ

Методологічне настановлення

„Все тече“, — сказав Геракліт¹⁾, — і як не можна двічі пірнути в ту ж саму течію, так не можна двічі бути в тім же самім тілі.

Така вічна плинність, така ненастанна мінливість усього, що існує в природі, характеризує й наше розуміння істоти мистецтва, а значить — і істоти театру, як одного з мистецтв. Театр бо, з так характерною для нього колективною творчістю, особливо щільно зв'язаний є із своїм соціальним оточенням та його змінами. Тим то ми й повинні розглядати театр тільки як *явище соціальне*, яке не можна відокремити від кожного даного соціального оточення, доби, кляси й насамперед, — від сучасного йому стану економічного розвитку. Бо марксизм учить нас, що „певним організаціям господарства завжди й скрізь відповідають неминучо, закономірно, певні суспільні формації, а цим останнім так само неминучо, як і закономірно, — певні типи й форми ідеологічних надбудов, а між ними й — мистецтва²⁾“. Тому, й театр, як такий, не можна брати, як щось дане раз на завжди та незмінне на протязі всієї його багатотисячолітньої історії.

Але, попри всій тій плинній мінливості форм та характеру театру, ми все ж таки можемо простежити в історії його розвитку деякі прикмети, що характеризують театр на протязі всього його історичного життя — наскільки ми можемо його дослідити — від перших проявів театральності в мисливських танках первісних дикунів аж до останніх досягнень сьогочасного витонченого та вишуканого європейського театру.

Таких характерних прикмет театру можна зазначити п'ять :

1. Рух і дія, яко основи театру (ритмічний *рух* людського тіла в простороні і *дія*, що її показується в самім її процесі, а не розповідається про неї, як в оповіданні).

¹⁾ *Геракліт* — один із найоригінальніших та славнозвісних старогрецьких філософів. Народився десь коло половини VI віку до початку нашої ери.

²⁾ В. Фріче. „Соціологія мистецтва“. ДВУ, 1929, стор. 11

2. Наявність виконувача (актора) та сприймача (глядача), яко співтворців театральної вистави.
3. Колективність театральної творчості.
4. Синтетичність театрального мистецтва.
5. Примат зорового елемента в театральному видовищі.

Ці характерні ознаки, що театр доніс їх через ціле своє історичне життя аж до наших днів і що відрізняють його від інших мистецтв, ми й називаємо природою театру.

На цих п'яти ознаках ми повинні будувати й теорію драми як однієї із складових частин театру, а тому повинні брати цю ознаку на увагу, і як основні підвалини драматургічної техніки.

Друге методологічне питання, якого ми повинні тут торкнутися, є проблема змісту та форми в мистецтві.

В цьому питанні ми стоїмо на рішуче моністичній точці зору. В творі мистецтва, на нашу думку, не можна зазначити зміст, що не був би одночасно й елементом форми, як не можна зазначити форму, що не була б тим самим і моментом його змісту. Зміст і форма є розуміння відносні, що залишилися нам у спадок від дуалістичного світогляду. „Твір мистецтва, — каже т. Луначарський, — як він стоїть перед нами цілком готовий, є єдність, що не дозволяє ділити себе на зміст і форму“.

„Зміст, — каже він далі, — є світовідчужання митця, а форма — ті засоби вимовності, що їх вживає мистець, щоб розповсюдити свій твір“. Але в цьому другому означенні своєму т. Луначарський вже робить поступку загальноновживаній термінології і заперечує цілком ясну категоричність першого вислову. Далеко влучнішим нам здається означення М. Семенка: „Мистецький твір складається з суті зовнішньої — фактури, і суті внутрішньої — ідеології. Ідеологія матеріалізується в фактурі“¹⁾. Але й тут ще далеко від дійсно-марксистської діалектології.

Ми, в своїм розумінні проблеми змісту й форми, виходимо з інших розумувань.

Припустімо, що зміст є те, як і в яких подобах (образах) світ переломлюється в душі митця, як і в які подоби перевтілюється в його уяві той клаптик життя, що він бере його за матеріал для свого твору. Але ж цей матеріал — сюжет, фабула, інтрига — це ж усе є разом з тим і частиною форми, елементом, що входить складовим моментом у наше уявлення про форму мистецького твору. Сюжет бо (як і фабула) є будівельний момент форми, той кістяк, що обумовлює собою зовнішній вигляд твору, його структуру.

¹⁾ Семенко, М. „Семафор у майбутнє“, К. 1922, № 1.

Таким чином, немає ніяких ознак, за якими можна було б встановити демаркаційну лінію, що відділяла б форму від змісту і зміст від форми, за якими можна було б зазначити, де кінчається одне й починається друге. Змісту й форми, як окремих категорій, немає. Твір мистецтва, як би ми його не розглядали, є живий організм, що змінюється в часі і з часом, — є певний цілокупний ідейно-мистецький комплекс, де ідейну суть щільно й нерозривно зв'язано з усіма його частинами, де все об'єднується та організується єдиною цілеспрямованістю.

Якщо погодитися з тим, що моністичне розуміння мистецтва є єдино-правильним, то не можна не поставитись негативно і до позиції тих критиків, що вважаючи себе за марксистів, обстоюють примат змісту над формою. Позиція ця є така ж хибна і така ж далека від матеріалістично-діалектичної методики, як і позиція прихильників методи формалістичної. Бо, визнаючи примат змісту над формою, ці критики стають тим самим на точку зору дуалістичної схоластики, збочують на старі манівці ідеалістичного поділу мистецького твору на дві категорії змісту й форми.

Наприкінці — ще одне останнє зауваження. І тут, у вступі, і далі, в самій розвідці, ми розглядаємо театр і драму завжди в щільному зв'язку між ними. І робимо ми це не випадково. Ми рішуче обстоюємо той погляд, що остаточним цілеспрямованням кожного драматичного твору є, кінець-кінцем, — театральний кін. Тільки там, з підвищення театрального помосту здолає він справити той сконденсований, невідпорний вплив на людські маси, якого він ніколи не досягне в читанні.

Розділ перший

Драма і театр

1. Природа драми

В основу сьогочасного театру звичайно кладеться текст писаної драми. Актор, цей справжній мистець театру, бере такий текст, перекладає його з мови словесного вислову на мову живого людського тіла і утворює цілком нове мистецтво — театр. В цьому й полягає основна відміна драми від інших літературних жанрів. Роман, оповідання, поема, навіть невеличкий віршик, уявляють із себе цілком закінчені твори мистецтва. Але драматичний твір чекає ще свого остаточного завершення на кону театру, і тільки тоді він стає таким же закінченим твором, як і всі інші.

Більше того. Якщо завданням мистецтва взагалі, — а театру найпаче, — є систематизація людських почувань у подобах (образах), якщо воно є усупільнення й організація цих почувань, то драма досягає цієї мети тільки там, на кону театру, коли своїм огненним словом, насиченим всерединною емоцією, звертається до театральної залі, наповненої затихлим, мовчазливим натовпом. Невидимі нитки співчуття простягаються тоді між коном та залею, і глядачі й актори зливаються в єдиному спільному переживанні. Тоді тільки й відбувається те, що ми називаємо, організацією людських почуттів, тоді тільки драматичний твір виконує своє основне призначення.

Отже, ми бачимо, що драма, як особливий гатунок літературного жанру, має в собі двоїсту природу. З одного боку це безперечно є літературний твір, оскільки засобом для його утворення є слово. Але з другого боку це є й театр, оскільки всяку писану драму призначається її автором для сценічної інтерпретації. Таким чином, ми спостерігаємо на прикладі драми таке дивовижне явище, що вона належить одночасно до двох, цілком різних, особливих і навіть, як побачимо далі, у деяких стосунках цілком протилежних, мистецтв і що вона живе якимсь подвійним життям — літературним і сценічним.

Така двоїста природа надає їй характеру цілком одмінного від інших літературних жанрів, і вимагає від драматурга особливої вмінності та досвіду не тільки в царині літератури, але ще й у царині театру.

Отже, драматичний твір (драма) не має цілком самостійного значення¹⁾. Для повного виявлення закладених у нього можливостей, він потребує ще співробітництва цілої низки інших мистецтв, як от — акторського мистецтва, мальовництва, музики, танцю тощо. Тільки за допомогою всіх цих мистецтв — або частини їх — драматичний твір набуває, нарешті, того закінченого вигляду, тієї завершені мистецької форми, які уявлялись драматургові, коли він замислював і писав свою п'єсу.

Звичайно, кожний драматичний твір, якщо його цікаво написано, придається і для читання. Але не в тім полягає центр його ваги, а в його театральних можливостях, у тім, що він дає для розгортання пишної видовищної природи театру, що він дає авторові для вияву його специфічного мистецького відруху. Тим то, кожний драматург, не забуваючи й про літературний бік справи, повинен завжди мати перед очима театр і його специфічні умови, що вимагають особливої маніри писання. Для того ж, щоб уміти так писати, треба розумітися на театрі, треба знати його природу, закони й форми. Без такого знання драматург творитиме навпомацки, набезбач, по-аматорському, і така творчість буде далекою від того, що в мистецтві є найголовнішим, — від мистецької досконалості.

Тим то той, хто хоче вивчити ґрунтовно природу драми, повинен вивчити попереду природу театру. Театр бо, його техніка і його форми обумовлюють техніку, форми й, почасти, саму природу драми. І це є цілком зрозуміло, бо драма ж є тільки однією із складових частин театру, і як така, вона мусить пристосуватись — і пристосовується — до його вимог.

З огляду на таку залежність драми, драматичного мистецтва від мистецтва театрального, ми тепер повинні ознайомитися ближче з питанням: що ж таке уявляє з себе театр?

2. Театр і його природа

Наука про театр перебуває ще в дитинстві. Театрознавство — це є та наука, що тільки-тільки починається її розроблювання. Тому більшість істориків літератури не відокремлюють навіть театр у окрему наукову дисципліну, а розглядають

¹⁾ Застерігаємо знов, що ми розглядаємо драму в її театральному, а не літературному аспекті. Бо драму можна розглядати, звичайно, і як чисто-літературний твір. Але це не входить в наші завдання.

історію театру, як один із відділів історії літератури. Це є глибока помилка. Театр не тільки не є галуззю літератури, а є мистецтво цілком особливе і багато девчому навіть протилежне їй.

Довести це не так тяжко. Візьмімо такий наочний приклад.

Уявімо собі кін театру. На кону сидять актори, зв'язані по руках і по ногах, але одягнені й загримовані відповідно до доручених їм ролей. Тепер нехай вони почнуть грати, тобто читати свої ролі, бо рухатися й ходити по кону вони не можуть. Що ми в даному разі маємо?—У кращому разі—гарне читання літературного твору, деклямацію, але ні в якому разі не театр.

Тепер розв'яжімо акторів, але зав'яжімо їм роти, і нехай вони вільно рухаються на кону, хоч і з закритими ротами, нехай вони розиграють ту ж саму сцену, тільки мімічно. Що ми тоді матимем?—Актори мовчатимуть, бо роти їм закрито, але й мовчки, без слів, самими тільки рухами, жестами та мімікою вони дадуть нам суто театральне видовище: це буде пантоміма, один із найтеатральніших видів театру. Пантоміма бо—це є вистава такого масштабу, коли слова завмирають і назамін їм народжується суто сценічна дія.

Отже, тільки тим самим, що актори вийшли з непорушності, що вони зарухалися по кону, вони літературне читання (мистецтво статичне) перетворили на театральну виставу (мистецтво динамічне).

Що доводить цей приклад?

Він доводить те, що обидва мистецтва мають протилежну природу: література — статичну, театр — динамічну, що в основі літератури лежить *слово*, в основі ж театру — *рух, дія*.

Але не цим тільки театр відрізняється від літератури. Відрізняється він і багатьма іншими особливостями. Істотною ознакою театру (сценічного мистецтва) є уділ у ньому живої людини, для якої її тіло править за струмент, що утворює театральні подоби (образи). До того ще, в інших мистецтвах (в тому числі і в літературі) ми сприймаємо тільки *результати* мистецької творчости, самого ж процесу творчости ми не бачимо. На театрі ж цей процес творчости відбувається на наших очах, ми мимохить беремо в ньому уділ, і це споглядання творчого процесу, це прилучення до нього глядача й є в театрі найціннішим.

Відрізняється театр від інших мистецтв ще й своєю складністю, своєю *синтетичністю*. Ми вже казали мимохить, що в утворенні театральної вистави беруть уділ усі, чи майже всі, мистецтва. Дійсно, в яру свого власного мистецтва театр,

як губка, вбирає й поезію (драму), і мальовництво (декорацію), і музику, і танець, і архітектуру, і пластику. В утворенні пишного театрального видовища - вистави беруть уділ не тільки драматург, не тільки актор, але й композитор, і мальовник, і інші другорядні митці театру, не кажучи вже про режисера.

Отже, ґрунтуючись на всьому сказаному вище, ми можемо встановити що в основі театрального мистецтва (театру) лежать — рух (дія) і синтетичність. Театр є мистецтво руху і є мистецтво синтетичне. За творчий же матеріал для нього править живе людське тіло в русі.

Таким чином, ми бачимо, що театр, як особлива відміна мистецтва, має свій специфічний характер і свої специфічні засоби систематизації почувань у образах. В яких же стосунках до нших відмін мистецтва перебуває театр і яке місце в їх колі він займає?

Про це ми побалакаємо в наступній рубриці.

3. Клясифікація мистецтв

Мистецтво по своїй суті є єдине. Бо всяке мистецтво виникає з єдиної, властивої навіть первісній людині, потреби виявляти своє всерединне „Я“ в зовнішніх ознаках, тобто в творчості¹⁾. Але в залежності від того, до яких органів сприймання безпосередньо звертаються мистецтва і через які органи вони на нас впливають, їх можна було б розбити на кілька груп, що різко відрізняються одна від одної. Так само можна розбити їх на окремі групи і в залежності від того, чи відбуваються вони в часі чи в простороні.

Розгляньмо ці питання докладніше.

Людина, його внутрішнє життя й околишне оточення обмежуються в нашому світосприйманні рямцями простороні й часу. Час і просторинь є тільки форми нашого мислення, і якими б умовами не були наші уявлення про них, але переступити через їх грані ми не можемо, і все, що ми бачимо, чуємо або переживаємо, ми сприймаємо або в рямцях часу, або в рямцях простороні. Явища простороні ми сприймаємо зором, явища часу — слухом. Ці два зовнішні почуття, та ще третє — м'язеве і правлять за посередників між нашою свідомістю і явищами простороні або часу. Тому, ми й називаємо їх „вищими“, почуттями.

¹⁾ „Твір мистецтва, — каже Жан д'Удін, — є зовнішній знак, що висловлює зворушення митця, знак здатний викликати своєю чергою, зворушення в інших“. Жан д'Удін — Искусство и жест. 1911, стор. 8.

Таким чином, всі мистецтва щодо простороні й часу поділяються на такі три групи :

I. Мистецтва простороні :

1. *Мальовництво* (живопись).
2. *Різбярство* (скульптура).
3. *Будівництво* (архітектура).

II. Мистецтва часові :

1. Поезія.
2. Музика.

Але ще є мистецтва, в яких час зливається з просторонню, або одне переходить у друге. Як же це відбувається ?

Уявімо собі таке явище. В полі непорушно стоїть дерево. Це є явище просторонне, і ми його бачимо очима. Але ось повіяв вітер (явище часове), гілля заворушилися, листи зашелестіли, зашуміли. Що ми маємо в цьому випадкові? — Ми *чуємо* дерево і *бачимо* вітер (в русі гіллів). Тобто, явища простороні перейшли тут у явища часу, вони злилися в нашому сприйманні.

Таке саме явище відбувається й на театрі.

Візьмімо твір поезії — драму (мистецтво часове) і поставимо її на кону театру. Цим самим поетичний твір ми перетворимо в видовище, тобто в мистецтво зорове й просторонне. Іншими словами, ми маємо мистецтво часове, перенесене в простороні, або мистецтво, що відбувається й у часі й у простороні, цебто мистецтво злите.

Пояснімо прикладом.

Поставмо на кону „живу картину“, взявши для цього сцену з якогонебудь балету. Це буде мистецтво просторонне і статичне. Але примусьмо артистів вийти з непорушності і перейти в танець. Що тоді буде? — Непорушні постаті оживуть, статика перейде в динаміку — і народиться нове мистецтво, в якому рух у простороні зіллється з рухом у часі. І дійсно, коли ми придивимося уважніше до театральної вистави, то побачимо, що театр будує свою дію в часі, а свої подоби (образи) творить у простороні.

Візьмімо ще інший приклад. Зупинімо танець в балеті, хоч музика в оркестрі й буде грати далі. Що ми тут маємо? — Ми роз'єднали злиття видовища з музикою (мистецтва простороннього з мистецтвом часовим), об'єдналих раніше танцем.

Так от, значить, рух є той первісток, що об'єднує відчуття зорові й слухові в одне суцільне неподільне. Тільки в русі сполучаються просторонне з часовим і два (або й більше) мистецтва зливаються в одне.

Отже, таким чином, ми маємо ще й третю групу мистецтв:

III. Мистецтва часово-просторонні:

1. Театр.
2. Танець.

Крім того, в наведених прикладах ми бачили вже, що мистецтва бувають статичні й динамічні. За цією ознакою вони поділяються так:

I. Мистецтва статичні:

1. Поезія.
2. Мальовництво.
3. Скульптура.
4. Архітектура.

II. Мистецтва динамічні:

1. Музика.
2. Театр.
3. Танець.

Щодо сприймання мистецтв нашими органами зовнішніх почуттів, то вони поділяються на такі чотири групи:

I. Мистецтва зорові:

1. Мальовництво.

II. Мистецтва зорові й мускульно-сприймувані:

1. Скульптура.
2. Архітектура.
3. Танець.

III. Мистецтва слухові:

1. Музика

V. Мистецтва, що їх сприймається всіма трьома видами почуттів:

1. Театр

Поезію, ясне діло, доведеться вилучити з цієї таблиці, бо вона звертається не до наших зовнішніх органів сприймання, а просто до нашої свідомости.

З наведених вище таблиць ми бачимо, що театр займає цілком особливе, відмінне від інших мистецтв, місце. Він є найскладніше й найрізноманітніше мистецтво, що посідає найпотужніші засоби впливу на психіку масового глядача. Тимчасом, як всі інші мистецтва діють одним якимсь засобом і через один якийсь орган сприймання, театр діє засобами всіх мистецтв і впливає на всі наші вищі органи сприймання. Він мобілізує на службу собі всі мистецтва і всі наші почуття і тим досягає найбільшої сконденсованости, найбільшого дійового ефекту. В цім полягає його сила і його особлива цінність для тієї мети, якій — свідомо або несвідомо — служить усяке мистецтво, а в найбільшій мірі — театр. Яка ж то мета? — „Театр, — за висловом Бухаріна, — це є наймогутніший засіб суспільного впливу, засіб організації суспільних почуттів“. Цій то меті — організації суспільних почуттів — найбільше відповідає театр, озброєний для того найсильніше. Сила театру полягає в його синтетичності, в його видовищності і в його експресивній динамічності. І це треба завжди мати на увазі при виборі для своєї п'єси тієї чи іншої театральної форми, тієї чи іншої комбінації в ній різних окремих мистецтв.

Резюмуємо в кількох словах усе сказане вище. Театр є мистецтво синтетичне й динамічне. Мистецтво театру є мистецтво виразистого відруху (жесту). Театральна вистава є оживлена картина, — картина, що рухається й звучить. І про цей видовищно-динамічний характер театру треба пам'ятати драматургові, щоб написати дійсно театральну п'єсу.

4. Роля драми на театрі

Театр, як можна бачити з попереднього викладу, по суті свій, є, перш за все, мистецтво зорове. Театральна вистава є видовище. Отже, театр можна було б із цілковитим правом зачислити до мистецтв образотворчих. Але, як ми вже бачили, він намагається розсунути свої рямці й вийти за вузькі межі тільки самого видовища: з'єднати можливості літератури з мож-

ливостями образотворчих мистецтв — таку складну задачу взяв на себе театр.

Однак, таке не зовсім природне сполучення відбувається в театрі не безболізно. Обидва первістки — і літературний і образотворчий — завжди ворогують у театрі один із одним, завжди один одному перешкоджають, один одного намагаються перемогти. Від цих періодичних перемог того чи того первістку залежить, у значній мірі, і характер і форми театру кожної даної доби, чому й сама історія театру є, чи не головним чином, історія цих змагань і цих перемог.

Драма, оскільки вона є частиною театру, так само є формою певного компромісу між цими двома первістками. І тут змагання за першенство іде цілий час. Перемога одного часто вбиває в драмі театральність, перемога другого вбиває в ній літературність. Тому, дійсно мистецька драма мусить іти якимсь середнім шляхом, намагаючись злити в собі можливу літературність із можливою театральністю.

Розгляньмо тепер ту ролю, яку відіграє на театрі драматичний твір (драма).

Кожний рід мистецтва має свої особливі засоби вислову і своє особливе коло явищ, які найкраще можна змалювати засобами того чи іншого мистецтва. В літературі таким засобом буде слово, в мальовничстві — лінії й барви, в музиці — звуки, на театрі — живе людське тіло в русі. Що ж його, це тіло, примушує до цього руху? — Воля драматурга, яку той передає через свій твір — драму. Актор, мистець театру, бере цей твір, що править йому за своєрідні ноти, і ці ноти перекладає з мови виразистого слова на мову виразистого руху (під рухом я розумію й порухи в простороні, і відрухи (жести), і міміку, і навіть дикцію). От у цій саме здатності втіляти загад автора в русі свого промовистого тіла й полягає роля актора, як посередника між драматургом і глядачем.

Такими є взаємовідносини між драмою і театром. Які ж тоді завдання драматурга щодо театру?

Він повинен дати театрові дійсно-театральну п'єсу, яка не прозвучала б дисонансом у міцно-збудованім театральнім видовищі. А для цього він повинен пам'ятати, що пише він *для театру* і пише *театральну* п'єсу, і тому повинен погоджувати свій творчий загад із природою й вимогами театрального мистецтва. Він повинен пам'ятати, що твір його доходить до глядача не сам по собі, а тільки через творчість актора, і тому драматург повинен пристосовувати свою творчість до творчості

актора, до особливостей техніки, засобів і прийомів його гри. Він повинен писати так, щоб дати акторові максимум можливостей виявити на кону своє акторське мистецтво. Тим то, кожне речення в драмі має бути написане з розрахунком на те, щоб дати акторові найбільше матеріялу для його специфічної творчості.

Читач зауважив уже, мабуть, що, кажучи про якість драматичного твору, я роблю завжди акцент на його театральних вартостях. Це не слід, однак, розуміти так, що від твору не вимагається й літературної якості. Смішно було б заперечувати значення слова в драмі. Слово робить велетенський вплив на весь процес сценічної творчості вже через те одне, що ритм поетичний обумовлює ритм сценічний не менше, ніж ритми музичний. Найвище досягнення людського духу, живе слово, повинне бути для творчості дії бажаним помічником. Але тільки помічником. І для театру є прийнятливим тільки *дійове* слово, *емоційне* слово, яке дає акторові штовхан до такого ж емоційного відруху й руху.

Слово є найконкретніший, найточніший, але одночасно й найгрубіший матеріял. Усяке звичайне переживання жалю, кохання, гніву, ненависти, ревнощів, погорди, висловлене в слові, з найбільшою конкретністю та зрозумілістю з'ясує глядачеві даний психологічний момент. Але як змалювати словом всю глибочінь потужної емоції, коли мова переходить в зойк, або всі ті найтонші відтінки почуттів і настроїв, що не знаходять свого вислову в грубій людській мові?

Слово є умовний знак, прийнятий мільйонами. Але воно висловлює в кожному переживанні тільки характерне. Тому, музика й жест, як абстрактніші форми вислову, з найбільшою міццю мають звучати тоді, коли безсилим стає слово, коли воно вже не здолає висловити всієї повноти почуття.

Безсилля людського слова — це є мука всіх видатних творців слова, і тільки посередність, що ні над чим не замислюється глибоко, не знає ні цих мук, ні цих сумнівів.

Але саме тут на допомогу драматургові приходять із своїми власними засобами вислову актор, і те, що автор не здолав висловити самими словами, він доповнює мімікою, жестом, дикцією, нарешті, — самим своїм мовчанням. „Бо, — як вірно зауважає Таїров, — у моменти максимального напруження почуттів слова вмирають і настає мовчання“¹⁾

Звичайно, чим більшої літературної якості матеріял подає драматург акторові, тим більше емоцій дасть він йому для

1) Л. Таїров. „Записки режиссера“, стор. 31.

гарної гри. Майстерний діалог, дотепні слівця мають у п'єсі велике значення. Але центр ваги лежить, проте, не в словах, а в дії, в розгортанні основного конфлікту. Певна павза або жест із кону можуть промовити фантазії глядача інколи більше, ніж цілий потік слів. Щодо мови відруху та руху п'єса повинна бути не чим іншим, як пантомімою, що почала звучати. Тому, за найкраще мірило гарної театральної п'єси може правити те, коли її можна грати навіть без слів, як пантоміму.

Драматург, таким чином, є тільки одним із елементів театру. Іншими елементами його будуть актор і глядач. Актор, як було вже зауважено нами не раз, править за посередника між драматургом і глядачем, а глядач, сприймаючи його гру, перетворює в своїй фантазії творчість обох і тим організує свої емоції. В цій саме співтворчості глядача й полягає організаційна роль театру.

Не будемо переменшувати роль глядача в цій процесі. Театр існує для глядача, і театр є потрібний лише остільки, оскільки глядач його сприймає. І роль глядача в театрі при тому зовсім не пасивна: він тут такий же творець, як і інші двоє. Така співтворчість глядача має свої коріння, як побачимо далі, в законах психології творчости.

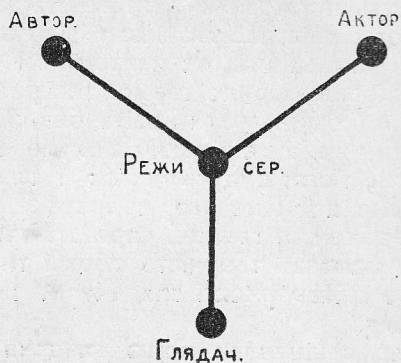
Справді, мистецький твір не має реального існування поза нашим особистим сприйманням. Мистець дає нам тільки певні умовні знаки — слова, лінії, барвисті або музичні тони, якими він фіксує подоби (образи), що виникли в його уяві. Але це ще не є твір мистецтва: для людини, що не розуміється на нотах, ці ноти є тільки зіпсований папір і більш нічого. Для того, щоб визвати до життя зашифровані в умовних знаках образи, треба чиєсь фантазії, що розшифрувала б ці умовні знаки, тобто проробила той самий творчий процес, що й автор твору, тільки навпаки: у автора цей процес відбувається від подоби (образа) до знаку, а у сприймача — від знаку до подоби. А через те, що нема двох людей з однаковою психікою, то й кожна людина сприймає твір мистецтва по-своєму. Таким чином, можна сказати, що нема одного Гамлета, одного Отелло, одного Ліра, а є їх стільки, скільки є глядачів у театрі. Отже, дійсним творцем того Гамлета, образ якого уносить із театру в своїй уяві якийнебудь Іваненко чи Петренко, буде вже не Шекспір, а Шекспір + актор (який його грав) + Іваненко чи Петренко, який сприймав і Шекспіра і актора. Театр бо є мистецтво колективне, і глядач бере в цьому мистецтві уділ не менш активний, ніж і інші його елементи.

Але кожна колективна робота потребує єдиної волі, що її організує, як диригент організує творчу роботу симфонічної

11487

08141

оркестри. Такою волею, що організує творчість театрального колективу, є режисер. Співвідношення окремих чинників на театрі можна графічно змалювати так:



Таким чином ми бачимо, що актор у спілці з автором є основна сила на театрі, волю якої спрямовано на те, щоб на-снажити (зарядити) глядача. Режисер же організує виставу, тобто творчість драматурга + творчість актора, і в такому організованому вигляді театральна вистава доходить до психіки глядача, а ця психіка остаточно довершує творчу роботу утворення художніх образів.

Такою є роль драматичного твору на театрі і такою є путь його від фантазії драматурга, її творця, до фантазії глядача, її завершувача.

Перейдімо тепер до вивчення процесів утворення драматичного твору (драми).

Розділ другий

Попередня робота над задумом драматичного твору

1. Ідеологічне настановлення

„Справжнє завдання театру, — каже Луначарський, — є, озброївши всіма засобами новітнього сценічного мистецтва, зрушити душі сконденсованим, полум'яним змалюванням мук, тривог та перемог духу“¹⁾).

Якщо таким є завдання театру, — а воно є таким, — то з якою ж обережністю треба поставитись до виконання поставленої перед собою задачі — написати драматичний твір — і то такий, що міг би виконати таке завдання на кону театру. І дійсно, треба добре помитикувати перед тим, як зупинитися на тім чи на тім сюжеті, вибрати той, чи той розмір, надати йому тієї, чи іншої форми.

Це все є чисто практичні, але вельми важливі питання, від правильного розв'язання яких залежать стійності чи вади майбутнього твору.

Насамперед, беручись до роботи, драматург повинен розв'язати для себе такі питання:

1. Що він хоче сказати своїм твором, тобто — яку ідею в нього покласти?

2. Для кого, для якого театру він пише?

Іншими словами, він повинен зробити цілеве й ідеологічне настановлення.

Почнімо з першого, з цілевого настановлення.

Театри бувають різні: великі й малі, міські, сільські, фабричні, клубні. Кожний із таких театрів має і свою специфічну аудиторію, а кожна аудиторія — свої уподобання, смаки і психологічні особливості. І драматург повинен знати, на який театр і на якого глядача він розраховує, беручись до писання свого твору, бо від цього залежатиме не тільки характер, розміри

¹⁾ А. Луначарський. — „Театр і революція“, 173.

й форми майбутньої п'єси, але, що далеко серйозніше, і її тематика і її матеріал (з якого життя, з якого побуту і т. п.). Одна тема й один матеріал будуть зовсім нецікаві і не потрібні (а, може, навіть і шкідливі), наприклад, для сільського театру, але зате цікаві й потрібні для робітничого, а інші — навпаки. Одна п'єса своєю формою або своїми розмірами (кількістю дій) підійде лише для великих міських театрів, а друга — для сільських і т. д.

Це все є міркування чисто практичного характеру.

Далеко важливішими, однак, є питання характеру теоретичного: питання про ідеологічне настановлення твору. І ми зараз зрозуміємо, чому це саме так.

В основі мистецтва, як джерела естетичної насолоди, лежить творча робота мистця, що намагається з'ясувати собі оточення і відповісти собі на питання, які виникають у нім про життя й про нього самого. Мистецтво є *пізнання життя*. Мистецтво пізнає дійсність. Але робить це воно за допомогою образів, сполучених в одне гармонійне ціле.

Мистецтво є така ж форма мислення, як і наука. Тільки способи мислення в них різні. Наука аналізує, мистецтво синтезує. Мова науки є мова абстрактних розуминь, силогізмів. Мова мистецтва є мова подоб (образів): мистецтво, за означенням Белінського, є „мислення в образах“. Вчений *доводить*, з'ясовує закономірність світових явищ, а мистець *показує*, виявляє істотний характер цих явищ.

Отже, і мистецтво й наука є способи пізнання світу, але засоби їх різні, і йдуть вони до своєї мети різними шляхами.

Така різниця в способах мислення призводить, так би мовити, до розподілу між наукою та мистецтвом сфер їх діяння. Наука звертається до розуму людини. Сферою мистецтва є, головним чином, ділянка почуття. Мистецтво — і в першу чергу театр — за допомогою своїх образів впливає на почуття та волю — і вже через них на розум. Не дурно ж писав колись Берне, що розум є тільки рукою серця.

Впливаючи в такий спосіб на людські почуття та думки, мистецтво організує їх, упорядковує і спрямовує в інтересах того колективу, тієї класи, речником якої є дане мистецтво.

Ми бачимо, таким чином, що мистецтво виконує в суспільстві певну соціальну функцію. Таку ж саму функцію — і ще в більшій мірі, ніж інші мистецтва — виконує й театр.

В який же спосіб він це чинить?

Чинить він це, заражаючи глядача, за висловом Лева Толстого, тими почуттями та тими емоціями, якими автор хоче заразити його і якими сам він є повний, яко речник своєї класи.

Кожний бо мистець, свідомо чи несвідомо, виконує завжди замовлення своєї кляси або своєї суспільної групи. Може б тільки в формулюванні Толстого слово „заражати“ треба було б замінити словом „заряджати“.

„Серед знарядь, що за їх допомогою кляса висвітлює свою колективну свідомість, — каже Коган, — театр є наймогутніше знаряддя. Він завжди кличе до дії, до боротьби. Кличе він навіть тоді, коли здається тільки забавкою“.

Для того, щоб з'єднати в єдину потужну акцію волю багатьох людей, замало об'єднати їх розуми. Для цього треба ще злутувати їх почуття та їх настрої. Це й творить театр. Його чародійне мистецтво примушує душі глядачів проймається спільним ритмом і серця їх — битися спільними вдарами¹⁾.

Але для того, щоб театр здолав відограти таку організувальну роллю, треба, щоб і наснаження²⁾ його було відповідно-потужним. Давно бо вже сказано, що не запалить інших той, хто сам не горить. І автор драматичного твору, коли хоче заразити своїх глядачів тими емоціями, які переживає він сам, повинен мати в собі таке ж саме потужне наснаження. Це є психологічний закон, і ще Горацій знав його, і в своїй відомій книзі „De arte poetica liber“ він радив поетам:

Si visme flere, dolendum est primum ipsi tibi.

(цебто: якщо бажаєш, щоб плакав я, сам перший будь зворушений ти³⁾).

І дійсно, в основі кожного великого твору лежить таке ж саме потужне переживання, така ж сама міцна емоція. Але таке потужне переживання і така міцна емоція можуть виникнути тільки з великої і потужної ідеї або великого і потужного почуття. Тільки велика ідея може породити великі почуття, і тільки велике почуття знайде свій вислів у великому творі мистецтва. Тому то, таку рачію мав т. Плеханов, коли він писав: „Якщо облудну ідею кладеться в основу мистецького твору, то вона вносить у нього всерединні суперечності, від яких неминуче терпить його естетична вартість“. А в іншому місці він додає: „Чим більше виконання відповідає

1) Альфред Фульє, французький соціолог, говорить про це так: „Думати однаково — це є без сумніву багато. Але цього одного замало для того, щоб примусити однаково й хотіти. Великою є таїна — примусити всіх однаково почувати, і це чудо творить мистецтво“.

2) Зарядка.

3) *Квінт Горацій Флак* — один із славетніших римських поетів (народ. 65 року до початку нашої ери). У своїй книзі про мистецтво (*De arte poetica liber*) він розроблює далі принципи Аристотелевої поетики (про Аристотеля дивись у цій же книжці увагу на стор. 25).

задумові, або — щоб ужити загального вислову — чим більше форма мистецького твору відповідає його ідеї, тим більше він є вдалий“.

Отже, із сказаного ми бачимо взаємозалежність мистецької вартости твору від ідей та почуттів, що його одухотворяють: без серйозного ідеологічного наснаження твір мистецтва позбавляється й свого соціального наснаження, а тим самим — і своєї соціальної значности.

Але це чуттєве наснаження, цю ідейну насиченість треба подавати глядачеві (або читачеві) вміло, органічно злятими із всією побудовою твору, з усім його звучанням, з його стилем. Інакше наснага пропаде марно.

Соціальне наснаження, ідеологія, агітація, подані глядачеві в неприхованій, неоформленій по-мистецькому формі, не доходять до глядача, не досягають своєї мети — заражати його. Вони часто дають навіть негативні наслідки, відштовхуючи його від тих ідей, якими автор так невміло хотів заразити глядача.

Причини такого незрозумілого на перший погляд явища є насправді цілком зрозумілі: вони таяться в психології глядача. В кожному творі мистецтва — а надто в театрі — завжди мусить бути щось недосказане, що дало б фантазії глядача роботу. Глядач бо не любить, щоб йому подано було готові висновки, він хоче сам їх робити, він хоче брати активний уділ у творчості театру — і в цьому саме й криється непереможне зачаровання цього мистецтва. Тому то, коли глядача примушується тільки пасивно сприймати пережовані вже ідеї, та ще в оголеній формі; коли йому нав'язують готові вже висновки, до яких прийшов не сам він, а автор; коли, іншими словами, подають йому, так звану, — агітку, — він несвідомо для себе починає чинити опір, і п'єса часто-густо досягає цілком протилежної мети, цебто відштовхує від ідей, які вона бажала прищепити.

Агітка є не що інше, як гола, неприкрита ідеологія. Вона тому не виправдує себе, що ідеологічне настановлення в ній не об'єднується з відповідною досконалістю форми. А тільки в такому гармонійному злученні мистецький твір доходить до глядача й викликає в ньому відповідні емоції. Тому то не можна не згодитись із Станіславським, коли він пише в своїй книзі „Моя жизнь в искусстве“: „Тенденция и искусство несовместимы, одно исключает другое. Лишь только к искусству подходят с тенденциозными, утилитарными или другими — нехудожественными помыслами — оно вянет, как цветок в руке Зибеля. В искусстве чужая тенденция должна превратиться в собственную идею, претвориться в чувство, стать искренним

стремлением, второй натурой самого артиста,— тогда она войдет в жизнь человеческого духа актера, роли, целой пьесы и станет не тенденцией, а собственным credo“. Через те, що тенденція часто не перетворюється в ідейно-мистецьку синтезу, можна пояснити, той факт, що багато сучасних драматичних творів, не зважаючи на всі найкращі наміри їх авторів, залишають нас байдужими.

Усяке мистецтво є, кінцець-кінцем, агітація. Кожний мистець неминуче, і часто несвідомо для себе, може бути тільки або прокурором, або адвокатом тієї чи іншої верстви, прошарування, класи. Від ідеології своєї класи нікуди не втечеш, і вона, навіть несвідомо для митця, забарвить своїм змістом або, принаймні, своїми уподобаннями, всю його творчість. „Чистого“ мистецтва немає, бо кожне чисте мистецтво є не що інше, як та ж ідеологія, але певної класи. Візьмо хоч такого явного „співця чистої краси“, як руський поет Фет. „Шопот. Робкоє диханье. Трелі солов'я“... Але кожним своїм віршем, вже тим самим, що він бере тільки вишукані, витончені, чепурні сторони життя і відповідні до них форми вислову, тим, що він уникає в своїй творчості всього, що нагадує прозу життєвої щоденної боротьби,— всім цим поет показує себе виразником ідеології тієї класи, що зросла на дармовій кріпацькій праці і брала від життя самі тільки троянди, залишаючи її колочки своїм рабам.

Все це, звичайно, так. Але в тім то й полягає майстерство драматурга, що він подає глядачеві свою ідеологію в такій мистецькій формі, яка захопить, заворожить глядача (чи читача) і непомітно заразить його своїми емоціями і тими, значить, ідеями, які їх породили. Цього майстерства можна повчитися хоча б у того ж самого Фета, що подає свою ідеологію в такій завершеній формі, так обволікає її отрутою обоженої краси, що зачарований читач цілком і не спостерігає тієї прихованої агітації.

Мистецтво взагалі, а театр надто, є свого роду навіяння. І в цім навіянні полягає його сила. Але справжній театр, а значить і справжній драматичний твір, провадять це навіяння тонко й уміло: вони висловлюють свої ідеї не словами, не в промовах дієвих осіб, а ідеологія, яку вони навіюють, впливає в них із самої дії, з усього того, що показує театр. Він, тепер захоплює глядача своїми палкими емоціями, своїми потужними подобами, примушує його пірнути в саму гущу навальної театральної дії— і вже в наслідок всього того наштовхує його на певні висновки, на певне ставлення до показаного на кону. Але ці висновки (хоч і під натиском мистецтва театру) робить

сам глядач (а не автор за нього), і тим то вони є для глядача такі цінні і такі близькі. Бо — свої.

Злиття поважної ідеї з досконалістю форми, подання ідеології в мистецьких подобах (образах), а не в голій риторичі — ось у чім полягає дійсно-мистецьке ідеологічне наснаження драматичного твору. Коли *велика думка сполучається з такою ж великою красою вислову*, тоді тільки виникає справжнє мистецтво, гідне цієї назви. Мистецтво безідейне, мистецтво, що не примушує замислюватися над своїми подобами, є вихалаштане мистецтво, яке залишає в психіці глядача надто малий слід, і тому не виконує свого головного призначення — організувати психіку глядачевої маси.

2. Драматична дія

Другим після вибору провідної ідеї завдання драматурга буде вибір теми і драматичного матеріалу для його майбутнього твору. А, проте, драматург у своїй роботі може йти і зворотним шляхом: знайшовши цікавий драматичний матеріал, він може підвести під нього потім ідеологічну базу. Обидва моменти творчого процесу перебувають у взаємній злитості та обумовленості: тема підносить зворушеність, а зворушеність (емоція) родить тему. В злитті обох і полягає цілокупність творчого переживання.

Що ж таке драматичний матеріал?

Драма є поезія дії. Але не кожна дія може стати за матеріал для драми. Дійсно драматичним може стати цей матеріал тільки тоді, коли ми знайдемо в ній елементи *конфлікту*, бо цей конфлікт породжує боротьбу, яка є душею кожної драми. Царина театру — це є царина людської волі, скерованої на певну мету. Але на шляху до цієї мети завжди встають все-рединні і зверхні перепони. От у процесі подолання цих все-рединних і зверхніх перепон саме й виявляється дійова природа людини. В боротьбі, що потребує крайнього напруження всіх сил людини, найкраще пізнається й найяскравіше виявляється приховане єство людей. Так само в боротьбі найповніше виявляється й діалектичний процес соціальних і психологічних суперечностей. В процесі розгортання боротьби поступовно розкривається характер і перехресні впливи воль, напруженість дії зростає *crescendo*, і конфлікт в темпі, що все прискорюється, прямує до прикінцевого вибуху.

Отже, специфічною прикметою, що надає дії драматичного характеру, є наявність у ній конфлікту: він зв'язує в драматичний вузол колізію між інтересами окремих осіб чи груп.

Конфлікт розгортається на протязі драми в запеклу боротьбу між цими особами або групами. Така напружена драматична дія має на меті, згустивши напруженість до вищої міри, розрядити її на самому кінці, чим і досягається те, що Аристотель назвав „катарзис“, очищення¹⁾.

Таким чином, першим завданням драматурга буде — уміло зав'язати драматичний вузол, тобто поставити дійових осіб чи дійові групи людей в такі взаємовідносини, щоб їх інтереси зіткнулися в нерозв'язнім конфлікті; примусити їх для розв'язання цього конфлікту приймати рішення та прагнути до певної мети; нагромадити на шляху до цієї мети непереборні перешкоди, і цим усім присилити глядача стежити з замиранням духу за долею і всіма перипетіями цієї боротьби. Чим більше буде таких перешкод, чим напруженішою буде така боротьба і чим непевнішою буде здаватися глядачеві її закінчення, тим більше вражіння все це справить на нього. І така-о напруженість дії, така непевність розв'язки саме й буде справжнім матеріалом для драматичного твору.

Але драматична боротьба має двоїстий характер: трагічний і комічний. Звідти походить і розгалуження драми на трагедію (з її підподілами — драмою, мелодрамою і т. п.) і на комедію. Трагічна боротьба закінчується звичайно загином героя (таким героєм може бути й група, колектив, як, наприклад, у трагедії Сервантеса „Нуманція“²⁾). Вона зворушує глядача, викликає в нім страждання, жаль і спобоління до героя. Зовсім інакше впливає боротьба в комедії. Тут замість зворушення — сміх, замість спобоління — задоволення з поразки героя. І цей сміх, ця

¹⁾ *Аристотель* — старо-грецький вчений (філософ і природознавець), народ. 384 р. до початку нашої ери. Він написав, між іншим „Поетику“, де виклав учення про принципи мистецтва поезії. Ця „Поетика“ мала величезний вплив на вироблення всіх теорій мистецтва, аж до наших днів.

Для нас особливо варте уваги його визначення трагедії, за яким трагедія, збуджуючи в глядачі страждання, спобоління й страх, тим самим спричинюється до очищення (катарзису) цих самих афектів — сказати б так, розряджує їх.

²⁾ „*Нуманція*“ — трагедія славетного еспанського письменника дона Мігуеля Сервантеса, автора „Дона Кіхота“, що малює героїчну боротьбу еспанського (кельт-і-берського міста Нуманції з римлянами. Нуманція 14 років витримувала облогу і здалася римлянам тільки тоді, коли всі громадяни, гідні до бою, в тім числі й жінки, загинули або від зброї ворогів, або з голоду. Завданням Сервантеса було змалюванням цієї героїчної й трагічної боротьби збудити в своїх сучасниках патріотизм і громадянську доблесть. Головним героєм у цій трагедії безперечно є колектив, що бореться й гине в цій боротьбі за волю аж до останньої людини. Слід пожалкувати, що цю величну трагедію не перекладено досі на українську мову.

зловтіха з подоланого злочинця чи дурня мають в собі такі ж елементи катарзису, як і страждання в трагедії: сміх очищає душу (дає розрядження) так само, як і страждання, хоч і в інший спосіб.

З огляду на все, сказане вище, драматург, вибираючи матеріал для свого твору, повинен поставитись до такого вибору дуже обережно. Найбільше він повинен уникати матеріалу бездієвого, ліричного, оповідального. Бо цей матеріал може бути дуже добрим у епосі, в романі, в оповіданні, але він буде ні до чого в драмі. Якщо в ньому не буде конфлікту, боротьби міцно звернених одна на одну людських воль, то це не буде матеріал, придатний для драми. Немає бо драми без боротьби. Боротьба є основою драми, і драматург не повинен забувати про це.

Ще одне зауваження. Треба брати для драми тільки той матеріал, той побут, ті шари та кляси, ті епохи, які драматург добре знає або добре вивчив. Інакше він може поставити себе в смішне становище, наробивши недоречних ляпсусів. Взагалі треба пам'ятати, що добре писати можна тільки про те, що добре знаєш, і мистець може бути хазяїном тільки того матеріалу, який він цілком опанував.

Резюмуймо коротко все, що стосується до драматичної дії:

1. Драма є поезія дії.
2. В основі драми лежить конфлікт, боротьба.
3. Боротьба має двоякий характер — трагічний і комічний.
4. Своїх верхів досягає драматичне мистецтво тоді, коли виростає не з особистих конфліктів приватного життя, а з соціальних катаклізмів і з того, що має загальнолюдський характер.
5. Чим важливішим, глибшим і потужнішим буде драматичний матеріал, що його покладено в основу драматичної дії, тим більше значення матиме й самий твір. Те ж можна сказати й про характери, виведені драматургом.
6. Треба, щоб душевні сили героїв було напружено й зворушено до такої міри, коли вони переходять у душевний пафос, коли жагучий порив викликає конфлікт із околишнім світом.
7. Ці вирішальні моменти драматичного конфлікту треба показати глядачеві в дії, а не в розповіді про них, щоб глядач зміг пережити їх разом із героєм або героями. Отелло може задушити Дездемону за лаштунками, але його душевна боротьба, його муки ревностів, усе те, що довело його до вбивства, мусить перейти перед нашими очима: їх ми мусимо пережити разом із Отелло.

8. Хід драми складається з дій і протидій і тих зворотніх впливів, що їх вони роблять на душу людини. Іншими словами, він складається з взаємодій і сплетіння всерединного життя героїв із їх оточенням.

9. Оповідання, роман, новеля оповідають про те, що вже відбулося *колись*. Драма ж, хоч би й взята з минулих часів, завжди відбувається перед очима глядача *в теперішньому*. Драма є такий поетичний твір, що змальовує самий процес дії і в *самий момент* її зародження та її наростання. Дія в драмі відбувається в теперішньому, але вістря її спрямовано в майбутнє. І те, що має ще відбутися, занурює нас в неспокійне напруження, в очікування катастрофи, що має вибухнути в кінці.

10. Оповідання може малювати природу, тварин, цілий всесвіт. Предметом драми є й може бути тільки людина й людське. Живлючею душею драми є й буде людський дух у боротьбі з собою або з околицьним світом, і чим глибше драматург виявить у людині це людське, тим значнішим, тим глибшим буде його твір.

3. Вибір сюжету

Більшість великих драматургів не ганялася ні за новиною, ні за оригінальністю сюжетів. Вони міркували, мабуть, так: нащо сушити собі голову, вигадуючи сюжети, коли їх стільки є готових. „Важливе не те, — писав О. Веселовський, — звідки драматург бере свій здобуток. Важливим є те, як він його оброблює“. Мольєр¹⁾, так той просто казав: — „je prends mon bien ou je le trouve“, цебто: — „Я беру своє добро там, де його знаходжу“. А Гёте²⁾ висловився ще ясніше: „Що мною написано, то моє. А чи взяв я його з книги, чи з життя, однаково: моєю справою було вжити це до речі“. І дійсно, і Мольєр і інші великі драматурги (як Шекспір, Лопе де Вега, Кальдерон³⁾) брали свої сюжети скрізь, де тільки їх знаходили.

Але ж зате в виборі своїх сюжетів, хоч би й позичених, всі вони виявляли на прочуд вірне театральне чуття: теа-

¹⁾ Мольєр — французький драматург (1622 — 1673). Найкращі його комедії: „Тартюф“, „Скнара“, „Мізантроп“, „Міщанин - шляхтич“.

²⁾ Гёте — великий німецький поет (1749 — 1832). Найславніший твір його — трагедія „Фавст“, яку було написано для читання, а не для театру. А втім були спроби поставити її й на кону. Сюжета з Гётевого „Фавста“ запозичено й для відомої опери Гуно.

³⁾ Шекспір — британський драматург („Гамлет“, „Отелло“, „Король Лір“ і ін.), Лопе де Вега й Кальдерон („Життя є сон“, „Непохитний принц“ та ін.) — еспанські. Всі трое жили на грані XVI та XVII століть.

тральність б'є в їх творах через край і надає їм такої жвавості і невмиручости. На цей бік справи, тобто на театральність сюжетів (як, рівно і на театральність їх драматичного оформлення) молоді драматурги й повинні звертати особливу увагу.

Але що ж таке є театральність?

Театральність, перш за все, є — повна відповідність словесної канви драми духові, природі та технічним засобам театрального мистецтва, в основі якого лежить, як ми вже знаємо, рух (живе людсько тіло в русі). Театральність є — емоційна та ритмічна динамічність, із перевагою дії над риторикою. І, нарешті, вона є — вияв переважно зорово-моторних емоцій, бо театр є, перш за все, — видовище, а не щось інше¹⁾.

Одним із найвдячніших мотивів театрального сюжету є містифікація. Найпаче придатна вона для сюжетів комедійних, і кращі комедії збудовано саме на цьому мотиві містифікації (удавання). На ролю містифікації на театрі в нас досі якось мало зверталося уваги. А, проте, містифікація відіграла чималу ролю в розвитку театрального сюжету. Її походження губиться в темряві віків. „Театр, — пише проф. О. Білецький, — народився келись од магічної гри. Відколи втратилася віра в чародійство, магію замінила містифікація. Людина або містифікує інших, або сама несвідомо стає жертвою містифікації“.

„З перших моментів розвитку театру та драми цей елемент містифікації зробився вісню драматичного сюжету. Найживучішими та найакційнішими виявляють себе саме ті твори, що їх виткано з моментів зв'язаних із містифікацією... Переодягання є звичайний мотив такого роду сюжетів: Розалінда, Віола і ціла низка інших героїв та героїнь Шекспіра; Валер, переодягнений за льокая в „Скупому“ Мольєра, і Кристен, переодягнений за свого пана в комедії Лесажа. Переодягання ми бачимо в незчисленних комедіях італійських, еспанських, французьких — аж до останніх паростів цього жанру в сьогочасних фарсах та комедіях... Особливо потішно, коли містифікація відбувається не з власної волі героя, як сталося це, наприклад, із Хлестаковим у Гоголя. В цілій низці інших прикладів удавання (містифікація) веде до трагічних наслідків або для самого удавача (містифікатора), або для оточення. Пригадаймо Гамлета, що удав із себе божевільного, або самозванців у російській, німецькій і еспанській трагедії. Недурно ж еспанська драматургія, така чутлива на суто театральні сюжети, раніше за інші

¹⁾ Театральність не треба змішувати із сценічністю. Сценічність є відповідність твору умовам кону (сцени), і тому вона є, так би мовити, зовнішньою якістю драматичного твору, тимчасом, як театральність — його внутрішньою природою. Театральність є розуміння родове, а сценічність — видове.

вхопилася за тему про московського Лжедимитрія, який залишився й надалі за один із найвдячніших, із театрального боку, моментів російської історії¹⁾.

Таким чином, тема містифікації, в тому чи іншому вигляді, є однією з найулюбленіших тем драматургічних творів, призначених для театральної їх інтерпретації. Сюди ж треба зачислити й мотив тайни, невідомості, плутанини, що розплутується тільки при кінці і що на протязі цілої вистави держить нерви глядача в найвищому напруженні. Взагалі, для драми придатним є кожний сюжет, що зуміє захопити глядача з перших же сцен і протримати його в напруженні й невідомості аж до кінця.

Особливо погужно захоплюється глядача, коли драматург при кінці кожної дії залишає його то в надії на перемогу героя, то в розпачі за його долю, а наприкінці дає зовсім несподівану розв'язку. Тут треба ще раз нагадати, що елемент гострої боротьби є на театрі найулюбленішим. Справді, що найбільше захоплює маси? Боротьба в усіх її виглядах, яка є наслідком сил, що стають одна проти одної до бою. Варто тільки згадати той живий інтерес, що його викликається вуличною бійкою, цирковою борнею, фізкультурними змаганнями, перегонами, щоб зрозуміти те, які міцні відповідні відчуття, емоції викликає в нашій психіці (психо-моторних центрах) всякий елемент боротьби, навіть суто фізичної. Отже, в умінні використовувати якнайкраще цей інтерес, в умінні надати характер напруженості кожному сценічному становищу й виявляється справдешній хист драматурга в побудуванні сюжету.

„Дія в драмі, — коже Волькенштейн, — розгортається, як шермицерія (фехтование), парними групами зв'язаних між собою змагань та контр-змагань... Ритм драми є ритм боротьби. Весь малюнок боротьби розпадається на окремі сутички, удари наносяться словами або зовнішніми вчинками“²⁾.

Боротьба є нерв драми. а театр є мистецтво масового сприймання. Тому то п'єси, насичені елементами боротьби, завжди будуть для маси найулюбленішим видовищем.

4. Вибір характеру

Театр є вольове мистецтво, — вольове переважно. Це вже наперед розв'язує питання про характер героя або героїв: вони повинні відповідати цій вольовій природі театру. Дійсно, якщо

1) Проф. А. Белецкий. „В мастерской художника слова“. („Вопросы теории и психологии творчества“. Т. VIII, 157).

2) В. Волькенштейн. „Драматургія“. „Н. Москва“. 1923 р., стор. 97.

нервом драми, або, як сказали б раніше, душею драми, є боротьба, то й характери, що провадять цю боротьбу, повинні мати дійову, вольову природу, бути придатними до сміливих рішень, до подолання перешкод, що доля ставить їм на шляху до досягнення мети. Тому, і за героїв для свого твору драматург повинен вибирати характери дійові, здатні на завзяту боротьбу. Коли ж драматург, згідно із своїми психологічними задачами, вибере за героя натуру пасивну (як, напр., Гамлет у Шекспіра, хоч треба ще довести, що Гамлет є натура пасивна), то її треба для контрасту оточити потужними персонажами, що нададуть драмі, наперекір безвільному героєві, все ж таки дійового характеру. Інакше драма не буде.

Як на приклад непридатності для драматичного твору млявих, бездіяльних чи безхарактерних героїв, можна вказати на п'єси А. П. Чехова, які, може, краще було б ставити в тонах комедійних, — ба навіть гротескових, а не трагічних.

Драма, як і життя, складається з контрастів. Як малювання здається нам шарим і нудним, коли його намальовано в одноманітних барвах, так само нудною й безбарвною здається нам і драма, де скупчено одноманітні характери. Тут, як і в мальовидлі, треба дотримуватися правил світлотіні, вживати ефектів контрастування: характери позитивні відтіняти негативними, дійові — млявими, потужні — кволими, героїчні — мізерними, серйозні — смішними і навпаки. Так само в поважну течію дії не зайвим буває внести для її поживлення смішні епізоди. За найкращого вчителя в цьому мистецтві контрастування може правити Шекспір, що навіть у найглибші свої трагедії запроваджує елементи блазенства, сміху. Пригадаймо собі хоча б кумедну постать добродушно-хитруватого гладуна й гульвіси Фальстафа з „Генриха IV“, Мальволіо та сера Андрея Егчика з „Дванадцятої ночі“, або незчисленних Шекспірових блазнів¹⁾. Але, запроваджуючи в драму комічний елемент, треба стерегтися, щоб не вдатися в шарж, в прогихудожню карикатуру або перебільшення. Тут, у цих випадках, драматург повинен виявити айбільше почуття міри.

¹⁾ Наприклад, сцени з гробокопачами на цвинтарі в „Гамлеті“ (дії V, сц. 1), про яку буде мова далі, в аналізі цієї трагедії на кінці книги.

Розділ третій

Будова драматичного твору

1. Загальні зауваження

„Мистецтво, — каже Давід, французький мальовник з часів Великої французької революції, — це є уміння“. Та не дурно ж і по-українськи мистецтво має ще іншу назву — умілість. Дійсно, кожне мистецтво ґрунтується, на умінні на майстерстві, на досконалості техніки. В кожному мистецтві, таким чином, є певний елемент ремесництва, але ремесництва, доведеного до найвищої досконалості.

Техніка завжди була вічним гаслом серйозного мистецтва. Всі великі митці страждали „муками творчості“, коли великі загоди розбивалися о неможливість втілити їх у життя через обмеженість і недосконалість технічних засобів. „Мистецтво є щось формальне. Воно досягає своєї вершини там, де досягнено найвищої міри формальної досконалості“¹⁾. Досягти ж такої високої досконалості можна тільки після того, як мистець набуде відповідної високої техніки.

Слова ці ще в більшій мірі можна застосувати до драматургічного мистецтва. Особлива специфічність драми й театру ставить перед драматургом такі труднощі, такі складні завдання, яких не знають творці в інших літературних жанрах. І труднощі ці та завдання є багатоманітні. Насамперед — драматичний твір остаточно організується тільки через театральну виставу, засобами чужого акторського мистецтва. Тому, драматург, крім свого власного драматургічного майстерства, повинен ще знати сцену і розумітися на театральному мистецтві. До того ще йому треба ґрунтовно зазнайомитися з мистецтвом актора і з психикою

¹⁾ А. В. Луначарський. „Вільгельм Гаузенштейн“, (Искусство“, 1923, № 1, стор. 19).

театрального глядача. Всі ці знання дадуть йому розуміння того, що зветься сценічністю.

З другого боку, вивчення законів драматургії тобто законів побудови драми і опанування техніки драматургічного мистецтва, дає драматургові знаряддя, без якого не можна утворити життєздатну драму. Бо драму будується, як ми побачимо далі, за точним обрахунком, і це наближає методи роботи драматурга до метод роботи архітекта. Будова драми, як і архітектура, потребує точної конструктивної організованости. Така організованість зветься архітектонікою. Потрібність такої організованости стане цілком зрозумілою, коли ми згадаємо, що драма входить, як одна з його частин, до складу іншого, цілком одмінного й високо організованого мистецтва — театру. Щоб не порушити цієї організованости, щоб не зазвучати в нім дисонансом і тим не внести в нього елементів розкладу, драма й сама мусить бути високо організованим, за точними законами збудованим, твором. Драма, написана для театру, повинна звучати перш за все театральню¹⁾.

Це не значить, звичайно, що драматург, захопившись театральністю, може, або має право, занехтувати літературний бік справи. Така однокісність була б не меншою вадою його творів, ніж і протилежна крайність — нехтування театральности за ради літературности. Само собою зрозуміло, що чим вище з літературного боку буде драма, тим цінніший і глибший матеріал дасть вона акторові для її сценічної інтерпретації. Тут драматург потребує певного чуття рівноваги, чуття міри, що допоможе йому утворити твір, однаково цінний і для літератури і для театру.

Високі вимоги, які драматургічна творчість ставить перед драматургом, спричинилися до того, що драму вважалося завжди за найтяжчий і найвищий літературний жанр. Самим талантом тут мало що можна зробити — так само, як не можна збудувати більш-менш великого будинка без наукового підготування.

Драматургічна творчість вимагає для себе високої теоретичної досвідчености і такої ж високої технічної майстерности. Осягнути ж такого високого майстерства можна тільки через вивчення теорії й техніки його і через довгі практичні вправи. Для драматургів, що не мають видатного таланту, наука та є ще потрібнішою, бо вона дасть їм певну перевагу перед драматургами талановитішими, але теоретично безпомічними.

¹⁾ Про театральність дивись на стор. 28.

2. Архітектоніка драми¹⁾

Драма, як мистецький твір, характеризується органічною єдністю. Такого характеру надає їй єдність дії, єдність зверненої на єдину кінцеву мету людської волі, що проходить через всі перипетії драми і перемагає всі перешкоди або гине в боротьбі з ними. Основна скрізна дія — ось те, що організує матеріал драми, те, що править за її, сказати б так, „становий хребет“. Вона сировий драматичний матеріал перетворює в сюжет²⁾, а сюжет, обростаючи в процесі творчості все новими та новими подробицями, поступово формується в фабулу. Фабула драми — це є цілокупність тих колізій, серед яких виникає конфлікт, зав'язується драматичний вузол і розгортаються окремі моменти боротьби.

Збудувати фабулу драми, це значить:

1. Поставити в центрі подій конфлікт і розташувати навколо нього протидійні сили.

2. Зав'язати драматичний вузол.

3. Утворити план розгортання дії, позначити етапи боротьби, що має закономірно наростати, і намітити розв'язку.

Фабула — це є кістяк драми. Її треба міцно й уміло збити, щоб увесь твір не розсипався на безформне румовище.

Як же цю фабулу оформити в драматичний твір?

Оскільки всяка дія виникає в наслідок певних причин і йде закономірно до свого логічного закінчення, то вона мусить мати свій початок і своє закінчення, а між тим і другим — певну лінію розвитку. Відповідно до цього й драматичну дію розкладається на такі основні частини:

1. Зав'язка.

¹⁾ Архітектоніка є загальна побудова твору (вживається так само і в розумінні „теорія побудови“). Перенесене сюди з архітектури, яка через саму суть свою вимагає найгармонійного співвідношення частин, бо інакше вся будова може завалитися, — розуміння „архітектоніка“ зберігає це своє значення і в драматургії. Найяскравіше архітектоніка драматичного твору виявляється в побудові сюжету та фабули. Міцність сюжетної тканини драматичного твору і чіткість вишиваної по ній фабульної мережки виявляють архітектонічну змайстрованість цілого твору.

²⁾ Сюжет — дійовий (акційний) та фактичний кістяк твору. Разом із тим він є й будівельний момент форми. Сюжет організує матеріал твору і тим самим дає йому й форму.

Окремі сюжетні мотиви правлять за чинників його руху (розгортання). Іншими словами, сюжет є цілеспрямована організація фабульних епізодів.

Тема — основна думка твору, задача, поставлена для її літературної розробки.

2. Розвиток дії.

3. Розв'язка.

Це й будуть основні моменти драматичної архітекτονіки. Розглянемо ці моменти окремо.

Зав'язка

На початку п'єси драматург, так би мовити, зазнайомлює глядача із своїми героями (принаймні, головнішими), показує ті зовнішні обставини, серед яких вони діють, і зав'язує драматичний вузол, з якого потім має розгорнутися основна лінія боротьби.

Відповідно до цього в зав'язці розрізняється такі її окремі моменти:

1. Експозиція, або показ.

2. Момент першого напруження.

3. Власне - зав'язка, тобто момент зародження єдиної дії.

Завдання експозиції чи показу, є показати, обставини серед яких зав'язується драматичний вузол. Вона вводить глядача в коло подій і характерів, серед яких розгортається єдина драматична дія.

Експозиція не є обов'язковою для п'єси. Ситуація інколи буває така ясна та зрозуміла, що нема ніякої рації довго зупиняти на ній увагу глядача, і можна відразу ж зав'язати драматичний вузол. Це надасть п'єсі надзвичайної динаміки, а розгортанню подій надто емоційного темпу. Тоді не буде потреби й у моменті „першого напруження“¹⁾. Взагалі, як правило, можна прийняти, що чим коротшою буде експозиція, тим більше виграє п'єса, чим раніше наступить зав'язка (зав'яжуться драматичний вузол), тим краще. Надто довга експозиція гальмує розгортання дії і надає п'єсі (принаймні її початкові) статичного характеру. Дехто з теоретиків драми вважає навіть саму наявність експозиції в драмі за ознаку кепської (кволої) конструкції.

Власне - зав'язка є найістотнішою й найдоконечнішою частиною драматичної фабули. Зав'язка, це є момент, коли визначається основна рушійна пружина драми — конфлікт. Тільки з моменту зав'язки, з моменту виникнення конфлікту власне й починається єдина драматична дія, починається боротьба, тобто, починається сама драма. Експозиція ж є тільки вступом до неї.

¹⁾ Момент першого напруження, — це є яканебудь подія, що підчас надто довго затягнутої експозиції має підняти в чисто зовнішній спосіб увагу глядача.

Зав'язка є тим корінням, з якого виростає все дерево драми. Від того, чи міцно і чи логічно зав'язано зав'язку, залежить і міцність цілої будови драми. Бо в драмі все має бути міцно зв'язаним внутрішньою логікою подій, що закономірно виростають одна з одною. Тому то так важливо для мистецької значимости драматичного твору, щоб зав'язку було добре скомпоновано й яскраво показано.

Щодо місця зав'язки у п'єсі, то зтяжка експозиції, як було вже зауважено вище, шкодить динамічному розгортанню дії, і тому, чим раніше підійти до зав'язки, тим краще. У всякому разі зав'язку треба дати вже в 1-му акті: для 4-5 актної п'єси не пізніше кінця першої дії, для 2-3 актної п'єси — не пізніше середини 1-ої дії, і для одноактної — на самому початку.

Розвиток дії

Зав'язка (драматичний вузол) дає дії штовхан, і дія після того починає розгортатися в формі боротьби між окремими дійовими особами або угрупованнями. Розвиток драматичної дії складається з окремих моментів цієї боротьби, яка поступовно ускладняється й наростає аж до певного переламного пункту, що зветься ще інакше „кульмінаційним пунктом“. Разом із розгортанням дії наростає й сценічне напруження. Але після переламу (кульмінаційного пункту) це напруження починає спадати, і дія швидко йде до розв'язки.

У добре з композиційного боку зробленій п'єсі боротьба на протязі розвитку дії (до кульмінаційного пункту) набирає все гострішого і напруженішого характеру, чому й напруженість глядача все більше й більше зростає. Така щаблістість розгортання дії має велику рацію. Якщо дія буде йти не висхідними приступками, а поземною лінією, то увага глядача не вдержиться на одному рівні і почне незабаром спадати. Досвідчений драматург у цьому разі вводить у дію все нові й нові ускладнення й перепони, все більше загострює й напружує боротьбу, поступовно зтягаючи до неї все нових персонажів, які або допомагають, або протидіють героєві або героям. Кожний етап цієї боротьби, за висловом В. Волькенштейна, є двобій, шермування (фехтование), де вдари наносяться словами або вчинками, чи підготування до такого двобою, чи збирання з силами до нього. Умілість драматурга й полягає в умінні ускладнювати й загострювати хід боротьби і накопичувати на лінії єдиної дії все нові й нові перепони. Це примушує глядача з невпинним зацікавленням стежити за всіма перипе-

тіями (змінами) вже програної, здавалося, і знову вибухлої боротьби. З цього можна зробити висновок, що сюжети, де мету досягається надто легко, є недраматичні, бо не дають досить стимулів до вольового напруження. Чим більше накопичено в драмі перепон і ускладнень на шляху героїв, тим міцніш вона захоплює глядача.

Проте ж, підвищувати без кінця напруження глядачевої уваги, звичайно, не можна. Треба їй давати хоч невеличкі перепочинки. Тому, досвідчений драматург веде дію до кульмінаційного пункту неначебто стрибками: за кожним підвищенням (підйомом) іде певне зниження. Це дає глячеві змогу трохи перепочивати від безперервного напруження. Треба тільки пильнувати, щоб ці чергування підвищень і понижень ішли рівномірно і щоб перерви (затримки) в наростанні дії не перетворювалися в „провали“. Ці перерви можна заповнювати такими другорядними моментами:

1. Зупинки вольового напруження.
 2. Узбічні лінії боротьби.
 3. Підготовчі сцени і так звані „прохідні сцени“.
- Розгляньмо їх окремо.

Зупинки вольового напруження

Зупинками цими не слід зловживати, бо інакше вони нададуть п'єсі занадто статичного характеру, можуть понизити її тонус. За такі зупинки можуть правити:

1. Моменти розумування або повчання.
2. Моменти споглядальної бездіяльності.
3. Моменти резигнації, занепаду волі, покірності долі.
4. Моменти незважності, сумнівів, розпачу.
5. Побутові сцени (весілля, щедрування, ярмаркові сцени тощо).

Узбічні лінії боротьби

Побіч основної лінії боротьби в п'єсу може бути введено ще й побічні лінії. Навколо головних осіб розташовуються другорядні персонажі. Між цими особами, а так само між ними й головними дійовими особами можуть зав'язатися стосунки, що спричиняться до нових ускладнень і нової боротьби. Це й будуть — узбічні лінії боротьби. Вони, ці узбічні лінії, не тільки не пошкодять п'єсі, але навіть нададуть їй більшої насиченості дією, різноманітності й цікавості. Вмілим вживанням цього прийому можна добитися великого ефекту, але він вимагає від драматурга не-абиякої досвідченості, бо окремі

лінії дії можна переплутати або нагромадити до такої міри, що вони позбавлять фабулу її композиційної єдності. Узбічні лінії боротьби не повинні бути самоцільними. Призначення їх — підсилувати основну течію драматичної дії. Тому, вони повинні не відходити надто далеко від головного річища, а одна по одній поступово вливатися до нього. Провадження кількох рівнобіжних ліній драматичної дії було улюбленим композиційним прийомом Шекспіра, і застосування цього прийому надавало його трагедіям та комедіям характеру широких драматичних полотен.

Кульмінаційний пункт

Ми вже казали про те, що драматична боротьба, поступово наростаючи в середній частині драми, доходить, нарешті, до своєї вищої точки, до того переламу, після якого дія йде вже на пониження (до розв'язки) або переводиться на інші рейки, що так само незабаром приводить до розв'язки.

Це й є кульмінаційний пункт, момент найвищого напруження, центральний момент цілої п'єси. Це є той момент, коли боротьба досягає найбільшого загострення, коли герой, що веде єдину дію, добивається певного успіху й збирається з силами нанести останній рішучий удар або події згусають так, що далі вже нікуди йти, і незабаром повинна наступити яканебудь розв'язка.

Цей момент вимагає найсерйознішого ставлення до себе з боку драматурга, бо кульмінаційний пункт є основний момент, на якому збудовано драматичну фабулу. Тому його треба міцно ув'язати. Досвідчений драматург підготовує його вже в початкових сценах драми і цілий час твердою рукою підводить до нього драматичну дію.

Але не слід занадто рано запроваджувати в драму цей кульмінаційний пункт, бо тоді доведеться відсунути розв'язку надто далеко, і тяжко буде втримати на належному рівні увагу глядача від кульмінаційного пункту до кінця п'єси. Бо ми знаємо вже, що після кульмінаційного пункту напруження дії спадає, і тому треба не віддаляти від нього розв'язку, щоб не ослабити кінця драми¹⁾.

Кульмінаційний пункт найкраще давати: у п'ятиактній драмі — в кінці четвертої дії, у чотирьохактній — у кінці третьої дії. Можна дати його й на початку останньої дії. Взагалі ж, чим пізніше він наступить, тим краще.

¹⁾ Порівняй із сказаним розгляд кульмінаційного пункту в аналізі трагедії Шекспіра „Гамлет“ в кінці цієї книжки на стор. 69.

Останнє напруження

Коли драматург доведе дію до кульмінаційного пункту і подолає його, то перед ним стає нова труднація: йому доводиться — з одного боку підтримувати увагу глядача на потрібному рівні до моменту остаточної розв'язки, хоч дія, як ми знаємо, починає вже спадати, а з другого — в належний спосіб підготувати цю саму розв'язку. Для підняття настрою глядача драматург повинен ввести в хід події кілька етапів напруження боротьби (чим менше, тим краще, щоб не віддаляти надто далеко моменту розв'язки). Тут дається „останнє напруження“, цебто останнє хитання в долі героя (або героїв). Безпосередньо за цим хитанням настає — розв'язка. Від влучно-задуманого моменту останнього напруження багато залежить ефективність і самої розв'язки. Особливого ефекту досягається тоді, коли дійові особи в момент останнього напруження перебувають у ситуації, діаметрально протилежній тій, в якій застане їх розв'язка. Наприклад, в п'єсі, що має щасливе закінчення, герої потрапляють у момент останнього напруження в катастрофічне становище, і навпаки. Глядач, таким чином, очікує на певну розв'язку, а тимчасом п'єса має зовсім протилежний кінець. Це робиться для того, щоб гостріше відітнути вражіння від розв'язки п'єси.

Нарешті наступає й ця розв'язка.

Розв'язка

Розв'язка є останній і остаточний етап драматичної боротьби і фінальний акорд цілої п'єси. Розв'язка є момент логічного завершення єдиної драматичної дії, момент остаточної перемоги або поразки героя (чи угруповання, колективу).

Розв'язка, хоч вона й може з'явитися для дійових осіб несподіваною, повинна закономірно й логічно виходити з цілого ходу драматичної дії. В ній не повинно бути елементу випадковості.

Так само не може вона виникнути в наслідок якоїсь сторонньої сили (свідомої або стихійної), яка не має ніякого відношення до дії. Так, наприклад, загин героя від цеглини, що падає йому на голову з будівлі, не буде, розуміється, драматичною розв'язкою. Такий немотивований, не підготований попередньою ситуацією кінець драми покаже тільки драматургічну беспорядність автора, який не може дати собі ради з тим, що йому робити із своїм героєм і як логічно розв'язати зав'язаний їм драматичний вузол.

Отже, розв'язка повинна цілком природно й логічно впливати з цілого ходу драматичної боротьби, як її закономірне завершення. Тому, її треба старанно і задовго до переламу підготувати так, щоб вона не здалася надуманою, силоміць притягнуеною до справи. Досвідчений драматург вже на початку п'єси закладає міну, що має вибухнути тільки в самому кінці її. Глядач може й не догадатися, для чого введено в п'єсу ту чи іншу сцену, той чи інший мотив, а тимчасом вони, ці сцени чи мотиви, давно вже підготували та обумовили фінальний акорд п'єси. Пригадаймо, наприклад, як це влучно зроблено Гоголем у його „Ревізорі“. Прикінцеву сцену з листом Хлестакова, що розкриває його самозванство, підготовано вже другою явою 1 - го акту, де городничий пропонує поштмайстрові розпечатувати й перечитувати кожного листа. Якби не було зроблено городничим такої пропозиції на початку п'єси, то не було б викрито в останній дії самозванство Хлестакова.

Розв'язка, як остаточне завершення драматичної дії, відноситься на самий кінець п'єси. Після неї допускається хіба лише кілька речень, що їми підводиться, так би мовити, підсумки всім подіям п'єси або резюмується її ідею.

3. Поділ драматичного твору на акти

В кожному творі мистецтва матеріал його обумовлює і його форму. Зовнішня форма твору завжди залежить од характеру цього матеріалу і його багатства та широкости або бідности й вузькості. Те ж саме стосується й до форми й розміру драматичного твору. Про форми ми вже казали, тепер скажемо кілька слів про розміри й про поділ драматичного твору на окремі частини - акти (дії), кількість яких залежить од його розмірів.

Чим багатше фабульний матеріал, що ліг у підвалину драматичного твору, і чим ширше життєве оточення захопив він, тим, звичайно, більшим вийде драматичний твір, а тому, розуміється, більше буде в ньому й актів. Розбивається п'єсу на акти відповідно або до природного поділу драматичної дії на певні періоди, або до перекидання дії з одного місця на інше, або до часової перерви в ході подій. Нарешті, робиться це часто - густо тільки для того, щоб дати глядачеві змогу трохи перепочити.

Кількість актів (дій) у п'єсі залежить, як ми вже бачили, від її розмірів. У європейській драмі актів буває звичайно, від одного до п'ятьох. Акти інколи поділяється на картини (епізоди), а картини на яви (сцени). Однак, яви тепер звичайно не означається в тексті п'єси окремою нумерацією. Так само,

за останній час все більше вживається поділ п'єси не на акти, а просто на епізоди, і кількість цих епізодів нічим не обмежено. А, проте, на практиці, при поставі цих п'єс на театрі, їх все одно поділяється на акти, по кілька епізодів на кожний акт, в залежності від технічних умов театральної роботи і від потреби дати публіці певні періодичні перепочинки.

Велика кількість епізодів у п'єсах останньої формації викликається бажанням авторів охопити якнайширший життєвий матеріал і надати їх п'єсам майже кінематографічної динамічності, яка відповідала б і динаміці сьогочасного життя. Але, в певній мірі, ця форма сьогочасної драми викликається й високою технічною досконалістю теперішніх драматургів, що не вміють сконцентрувати драматичну дію в кількох стислих і міцних актах, не вміють із широченної різноманітності життя, що гнітить уяву, відокремити найбільш характерні риси і дати їх яскраві узагальнення. Замість того, автори часто губляться в багатстві життєвих вражіннь, а глядач губиться в калейдоскопі нечисленних епізодів, увага його розпорозується, і він загублює ідею п'єси.

Не можна однак заперечувати, що на вироблення форм сучасної театральної вистави потужно впливають форми кіна, з його неймовірною динамікою і блиманням кадрів, що в безупинному русі перебігають перед очима глядача. Проте, не слід надто зловживати цією динамічністю на театрі: надмірно швидка зміна епізодів завважає глядачеві зосередити свою увагу на внутрішнім значенні показуваного.

Хиба сьогочасних п'єс полягає в тім, що теперішні драматурги є часто кепсько обізнані з природою театру і, не розуміючи його духу, порушують ті закони драматургічної архітекτονіки, які було вироблено за творами таких геніяльних драматургів, як Шекспір, і які мають своє коріння в психіці театального глядача, в умінні тримати і щоразу відсвіжувати й напружувати безболісно його увагу аж до самого кінця п'єси, тобто до її розв'язки. Тільки така побудова, така вмільсть, що полягає в умінні щільно ув'язати момент „форми“ з цілим ідейним і матеріальним комплексом мистецького твору (його „змістом“, як би сказали давніше), є запорукою успіху драматичного, як і будь-якого іншого, мистецького твору.

Отже таку умільсть ми не завжди спостерігаємо в творах сьогочасних драматургів, що прийшли в театр від літератури, і що мало є обізнані з його природою та його законами.

Більшість теперішніх п'єс — не драми в точному значенні цього слова, цебто — твори, збудовані за певними законами драматургічної архітекτονіки, а хаотично збудовані драматичні.

картини, сцени, епізоди. Тому, вони не роблять на глядача того непереможного й сталого впливу, який робили б, якби їх було міцніше збудовано.

Річ, таким чином, зовсім не в тім, що сьогочасні драматурги розбивають свої п'єси на 9-10-12, а то й більше епізодів, а не на певну, обмежену традицією, кількість актів. Річ взагалі не в зовнішній формі твору, а в його внутрішній структурі. Шекспір теж поділяв свої драматичні твори на досить велику кількість окремих сцен. Але це не перешкоджало їм зберігати свою гармонійну драматургічну структуру, розраховану на психологію глядача і природу театрального видовища.

4. Підсумки

Таким, яким ми його зазначили в попередніх рядках, уявляється нам у загальних рисах звичайний тип побудови драматичного твору. Проте, обов'язковою для кожного драматичного твору є тільки основна схема — зав'язка, розвиток дії, розв'язка: поза цією схемою нема й не може бути драматичного твору, як такого. Це є той кістяк, без якого драма не може вийти з аморфної купи сирового матеріалу і набути організованої форми. Не можна ж забувати, що мистецтво, перш за все, є форма, що поза формою нема й мистецтва, і тільки вона є тим провідником, за посередництвом якого творчість одних може бути прийнята іншими.

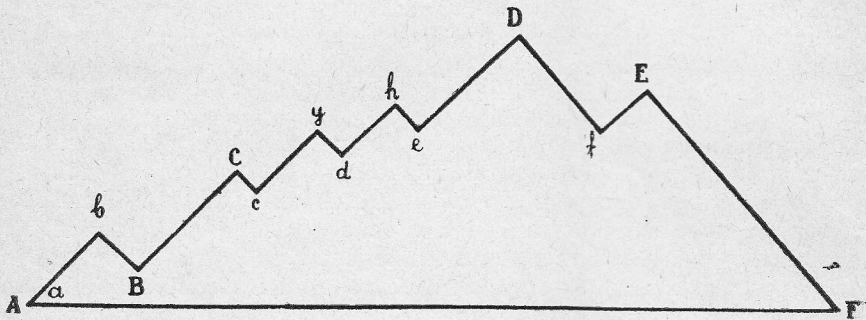
Отже, обов'язковою є тільки вказана вище основна схема. Але поза нею допускається всяких можливих варіацій. Так, наприклад, експозиції, підготовки, узбічних дій, останнього напруження і т. п. в п'єсі може й не бути. Або навпаки — моментів останнього напруження може бути кілька, і найбільше з них може прийтись на кульмінаційний пункт. І, може, очарування й поваб деяких драматичних творів залежить саме від цих відходів їх побудови від загального типу, як в деяких обличчях особливо приваблює нас не холодна правильність лінії, а саме їх оригінальність, їх відхід од класичного типу.

Але молодим драматургам не слід захоплюватись відступами від загальноновстановленого типу драматичних творів. Їм треба, насамперед, удосконалитись у техніці, засвоїти всі потрібні правила драматургії, а тоді вже, коли вони стануть господарями своїх мистецьких засобів, тоді вони можуть варіювати їх, скільки і як їм завгодно.

Повторімо в загальних рисах сказане вище. Через те, що дія йде поступовно від причин до наслідків, на початку драми подається перші з них (цебто, причини), оскільки їх виявля-

ється характерами дійових осіб і ситуацією (становищем подій). Це буде експозиція або показ. Остаточні наслідки (катастрофу) показується в кінці драми, у розв'язці. Між цими кінцевими пунктами драматичної дії проходить поступовне розгортання подій і поступовне наростання драматичного напруження. Це буде розвиток дії, або перипетія. Ці три частини є основні частини драми, і без них не може бути ніякого драматичного твору.

Графічно весь хід дії в драмі можна змалювати наочно в такій діяграмі:



У цій діяграмі:

A - B — експозиція,

a — момент початку підйому,

b — момент першого напруження,

c — зав'язка,

c, d, e, f — зупинки вольового напруження.

g, h — моменти наростання дії,

D — кульмінаційний пункт,

E — момент останнього напруження,

f — катастрофа, розв'язка,

A - F — скрізна дія.

Розділ четвертий

Робота над п'есою

1. Стиль і економізація засобів

Мистецтво слова не любить багатоглаголання. „Вартість стилю.— каже проф. Ол. Веселовський,— полягає власне в тім, щоб умістити можливо більшу кількість думок у можливо меншій кількості слів“, або, за висловом поета, в тім, „чтоб словам было тесно, а мыслям просторно“. Уміння стисло висловлювати свої думки є ознакою розумової організованості людини. Добре писати, це значить — добре мислити. Розпатланість вислову показує тільки на розпатланість думання, а мистецтво драми не терпить ні велемовности, ні розхристаності стилю. Театр вимагає чіткого, меткого, лаконічного стилю. Такого стилю вимагає й драма. Виняток може бути зроблений тільки для комічних персонажів або для тих, для яких такий стиль є характеристичним.

Та й взагалі драматург повинен додержуватись режиму економії. Некономний драматург часто без особливої потреби міняє місце дії, вводить багато зайвих осіб, без яких можна обійтись, переобтяжує п'есу сценами і навіть актами, що не тільки не посувають дії вперед, а навіть гальмують її. Це свідчить про неорганізованість мислення або про недосвідченість драматурга, про його невміння орудувати своїм матеріалом. Щодо цього, то стара, клясична схема драматичної архітекτονіки, що ми її розгорнули перед читачем у попереднім розділі, якнайкраще може навчити молодого драматурга саме цієї економізації засобів. Нова форма, що не так суворо ставиться до вимог економности й розпливається по матеріалу майже необмеженою кількістю епізодів (напр., „Конец Криворыльска“, „Шторм“, а з українських п'ес — „Любов і дим“, „Яблуневий полон“ та ін.), є вельми небезпечна для драматургів-початківців, бо не привчає їх до самообмеженості та економности в вислові. Взагалі, можна вважати за аксіому, що справжнім драматургом буде той, хто з багатьох дрібниць зуміє здобути

найважливіше, хто здолає висловити свої почуття у стислій формі, хто багатий зміст зуміє вкласти в малий обсяг. Найменшими засобами досягати найбільших наслідків — ось те золоте правило, якого ніколи не треба забувати.

Матеріал для своєї творчості драматург, звичайно, повинен брати із спостережень над живим, реальним життям навіть тоді, коли пише п'єси історичні або фантастичні. Але фотографувати те, що драматург бачить наколо себе, просто списувати з натури — це не є мистецтво. Мистець повинен, перш за все, вміти з багатоманітних явищ життя вибирати типові, в частковому прозирати загальне і в особистому — загальнолюдське. Треба не копіювати, не імітувати життя, а тлумачити його, інтерпретувати, перетворювати.

Треба вміти узагальнювати розпорошені, розкидані, роз'єднані риси життя, треба вміти прозирати в них типове, характерне для явищ даного соціального оточення або для даних соціальних типів. Цим шляхом ішли всі великі драматурги (та й письменники взагалі), тепер же значна частина літературної молоді гадає обійтися збиранням та записуванням сирового, необробленого матеріалу, самим фотографуванням життя, а не його перетворенням у мистецькі подоби. Це все оно, що музику замінювати грамофонним записом звуків, якими є повно навколо нас у житті.

Другою конечною вимогою від драматурга є те, щоб він, розгортаючи драматичну дію, дотримувався принципів закономірності й причиновості. Всі події в п'єсі повинні бути між собою в причиновій залежності, однаково, як і вчинки дійових осіб. Кожна подія й кожний вчинок мають логічно виходити з попереднього¹⁾. В п'єсі не повинно бути місця ні випадковому, ані зайвому, — нічому, що не буде потрібним для дальшого розгортання дії. Як не пригадати тут клясичного, хоч і зайлого вже, речення Антона Чехова: „Коли драматург показує в першій дії рушницю, то в одній із дальших дій вона мусить випалити, або її зовсім не треба показувати“.

2. Драматичні сцени

Драматичний твір самим ходом драматичної дії, її періодичними підвищеннями та зниженнями (перепочивками) мов би

¹⁾ „У творі мистецтва немає нічого випадкового, що не було б викликане кінцевою зверненістю творчого духу, що шукає“.

А. П. Скафтьмов. „Тематические коллизии романа „Идиот“ (Творческий путь Достоевского. 1924 г., стр. 131).

розбивається на окремі, закінчені в собі, сконцентровані навколо певної ситуації або вчинку, частини. Це є певні етапи в розгортанні драматичної боротьби, які мають назву „драматичні сцени“.

Драматичні сцени бувають: 1) головні або основні драматичні сцени і 2) допоміжні, або прохідні.

Основні сцени, це є ті сцени, що входять у композиційний плян драми, як основні її моменти. Кожна така сцена нагадує своєю будовою неначеб то самостійну невеличку п'єску. В ній можна спостерегти, як і в цілій п'єсі, зав'язку, наростання і розв'язку. Таким чином, багато з того, що говорилося про побудову цілої драми, можна застосувати й до побудови окремої драматичної сцени.

„Прохідними сценами“ називається всі другорядні сцени, що не мають вирішального значення для розгортання основної лінії боротьби і що заповнюють собою ті зниження й перепочивки, про які ми говорили раніше. Сюди належать сцени підготовчі (в тому числі й експозиція), сцени побутові, сцени узбічних ліній, сцени розумування, занепаду акції і т. п. Всі такі сцени визначають собою певну затримку в розвитку дії.

Сцени основні і сцени прохідні повинні чергуватися між собою. Річ у тім, що драматична дія, посуваючись до кульмінаційного пункту, наростає, як ми вже казали, не безперервно, а певними стрибками, наче хвилі, то підвищуючись, то знижуючись у своїм напруженні. Цим підвищенням та зниженням і відповідають сцени основні і сцени прохідні. Треба тільки пильнувати, щоб чергування цих сцен ішло регулярно й рівномірно, і щоб прохідні сцени, — наприклад, сцени побутові або обрядові (сцени весільні, ярмаркові, колядування, сватання тощо) — не затягалися занадто довго і не порушували конструктивної рівноваги побудови п'єси. В противному разі таке надмірне затягання відіб'ється негативно на динаміці п'єси й утворить у ній, так звані, провали.

Тут не зайвим буде нагадати читачеві, хоч про це вже говорилося й раніше, ще про один гатунок „провалів“. Події, що розгортаються в п'єсі, повинно *показувати* глядачеві в дії, а не *розповідати* про них, як це часто-густо роблять молоді, недосвідчені драматурги. Момент оповіді може, звичайно, мати місце в драматичному творі, але в дуже обмежених розмірах, і в такому разі він буде утворювати в п'єсі те, що ми назвали зниженням і прохідною сценою. Але ж взагалі в драматичному творі повинно давати не оповідання про події, а *показ* їх.

3. Підготовчі сцени

З-посеред прохідних сцен треба виділити, так звані, сцени підготування. Вони відіграють у драмі таку важливу роль, що про них слід поговорити докладніше.

Підготування має різноманітні завдання:

1. Підготувати глядача до появи головних дійових осіб.
2. Утворити певне ставлення глядача до подій або осіб.
3. Підсилити його сприймання.
4. Виправдати якісь ситуації чи вчинки.
5. Підготувати перелам.
6. Підготувати розв'язку.

Надто серйозне значення в драмі має підготування першого виходу дійової особи (героя). Уміле подання такого підготування можна вважати за ознаку драматургічного хисту. Вельми важливо для того, щоб поява головного героя здалася імпульсантишою, інтерес до нього з боку глядача підняти розмовами на кону про героя, ажітацією від очікування його появи тощо. Блискучим зразком такого підготування є сцена на балі в першій дії драми Олександра Дюма - батька „Кін“. Гості розмовляють про славетного англійського актора Кіна, про його химерні вчинки, переказують останню пльотку про крадіжку їм багатой сироти — і збуджують всім тим у глядачах найвищу міру зацікавлення. І раптом, коли напруження зросло вже до вищої точки, льокай входить і виголошує: — „Містер Кін!“ Слідом за тим прудко входить Кін і гордо озирає ошарашених його появою гостей. Тяжко переказати всю ефективність такого виходу героя тим, хто сам не бачив цієї сцени.

У „Кіні“ підготовчу сцену розроблено дуже старанно і розгорнено її в цілу експозицію. Але підготовку можна подати й простим вигуком або двома-трьома словами однієї з дійових осіб, що мають звернути увагу на значність того, що повинно відбутись.

Завдання утворення певного ставлення глядача до тих чи інших осіб і подій є ясне: якщо ми не зуміємо примусити глядача вияснити своє ставлення до дійових осіб, його симпатії та антипатії до них, то й перипетії в їх долі не захоплять його глибоко, і драма зворушить його емоції тільки поверхово.

Завдання сцен підсилення глядачового сприймання або виправдання осіб і подій є теж цілком зрозумілі. Щоб деякі ситуації не здалися неправдоподібними або ризикованими, треба підготувати для них ґрунт. Так само старанно треба підготувати (мотивувати) й перелам у поведінці дійової особи або в його психіці. Щодо підготування розв'язки, то її треба зробити

особливо старанно, бо розв'язка підводить підсумок цілій п'єсі. Тому, з повним правом можна сказати, що п'єса є поступовним підготуванням глядача до розв'язки.

Ще одне зауваження. Підготовчі сцени треба провадити так, щоб глядач цілком не спостерігав цих зусіль драматурга, щоб сцени ці природно впливали з загальної течії дії. Тільки за цією умовою вони будуть впливати на психіку глядача так, як треба, бо як ми вже не раз зауважували, глядач не любить, щоб йому підсовувалося готових висновків.

4. Характеристики

Як ми вже казали, предметом драматичного твору є змалювання людських вчинків. Але вчинки ці визначаються з одного боку — внутрішніми емоціями і характерними рисами дійових осіб, а з другого боку — зовнішніми впливами та подіями. Таким чином, перед драматургом виникають два завдання: окреслити оточення і змалювати характери.

Яскрава характеристика дійових осіб — це є одне з найважливіших, але разом із тим і найтрудніших завдань драматурга. Ми вже казали, що для драми, де в основі лежить боротьба, цінними будуть тільки вольові характери, які не тільки потужно відчують, але й уміють виконувати свою волю. Однак не досить ще вдало підібрати характери: треба ще вміти змалювати їх, дати живі, яскраві образи.

Дехто з драматургів вживають такого способу: приступаючи до роботи над текстом драми, вони роблять підрахунок особливостям виводжуваних характерів, для чого вони заводять для кожної дійової особи окрему рубрику для записування всіх рис і вчинків, якими доведеться їх характеризувати.

Така система, звичайно, може допомогти драматургові. Але це є шлях, так би мовити, ремесницький, шлях механічного збирання окремих рис характеру. Далеким важливішим для мистця буде інший шлях, шлях інтуїтивного відтворення живих подоб. Творчість мистця є творчість уяви. Намітивши певний характер, драматург повинен ясно уявити його собі, як живу реальну особу, побачити його перед собою не тільки в його внутрішній суті, але втіленим у певну людську постать, зо всіма її особливостями — рисами обличчя, мімікою, порухами, звичками, голосом. Дійові особи повинні стояти перед ним, як живі люди, і коли він пише свій твір, він повинен бачити перед собою, як вони промовляють те, що він вкладає їм в уста, як вони рухаються по кону, бачити їх зовнішні риси, вираз їхніх облич, маніри, інтонації, поведження, ходу. Якщо драматург

не побачить у своїй уяві живими тих дійових осіб і ті сцени, що він їх малює в своєму творові, то навряд чи пощастить йому утворити живі, яскраві подоби.

А тимчасом драма саме й потребує живих людей, а не мертвих схем. Актор не може грати людину взагалі, він мусить грати живу людину — Івана, Петра, Дороша, бо він іде в своїй творчості від живого образу, а не від надуманої схеми. Чим більше живих рис надасть драматург своїм характерам, тим більш матеріялу дасть він і для творчости актора.

Дбаючи за оживлення характерів, драматург не повинен забувати й про те, щоб вони були правдоподібні та витримані. Це значить, щоб він малював своїх дійових осіб такими, якими є люди в житті — зо всіма їх добрими й кепськими рисами, з їх гідностями, але й з їхніми вадами. Треба уникати тієї хиби, що її можна часто зустріти в творах молодих драматургів і в дешевих агітках: тобто, характери негативні малюється однією чорною фарбою, а позитивні — білою. Така неправдоподібність кидається в вічі навіть недосвідченому глядачеві і робить добрі наміри автора непереконливими. Те ж саме можна сказати й про витриманість характерів. Характер повинен розгортатися природно, в ході дії. Драматург не повинен допускати раптових переламів чи змін у характерах дійових осіб. В драмі ніщо не повинно відбуватися нагло, несподівано, — все у ній повинно бути закономірним і обумовленим причиновою залежністю їх від попередніх подій. Моментальних перетворень лиходіїв у добродесних людей, а добродесних людей у лиходіїв у житті не буває, і на кону вони вигадають неймовірними, непереконливими і відгонять фалшем.

Для того ж, щоб поставити дійової особи здалася глядачеві живою, треба зробити її переконливою. Далі, характери повинні бути *типічними*. Це значить, що вони повинні мати риси, властиві певному гатункові людей або певному шарові суспільства. Для надання дійовій особі більшої яскравости і переконливости, не кепсько відшукати для неї якусь характерну, йому тільки властиву рису, що виокремлювала б його з кола людей того ж типу й підкреслювала б його індивідуальність. Це може бути яканебудь дрібничка, яканебудь звичне речення, прислів'я, маніра розмовляти, порух, химерність в поведженні чи строї, нарешті, — фізична вада (наприклад, шепелявість). Сюди ж можна віднести й особливості національної вимови, але з цим треба поводитись обережно, щоб не вда-тися в висміювання національних рис.

Щодо головних дійових осіб, то вони з першої ж своєї появи на кону повинні виявити свій характер і свою роль у п'єсі більш-менш яскравими вчинками. Інакше, коли вони довгий час нічим не заявлять себе, у глядача пропаде цікавість до них. Ефектовна перша поява героя і яскраве виявлення їм своєї особи мають велике значення для збудження інтересу до нього з боку глядачів.

Так само важливо підібрати і розташувати в п'єсі окремі характери так, щоб вони доповнювали один одного або контрастували один із одним. Наприклад, коли поруч доброї людини показати лиху або поруч із героїчним характером показати нищий чи нікчемний, то добрість і героїчність характерів виступлять іще яскравіше, і навпаки. Так само, щоб посилити вражіння трагічності, до трагедії вводиться характери комічні (як, наприклад, блазні та клоуни в Шекспіра). Взагалі гра контрастами є вельми вдячний прийом драматургічної техніки, якщо вміло користатися з нього.

Наприкінці, треба ще раз нагадати про те, що характери дійових осіб повинні розкриватися в дії, у вчинках, а не в розмовах та оповіданнях їх про самих себе або в оповіданнях про них інших дійових осіб. В романі можна розказати про життя людини й зробити його характеристику від імени автора. В драмі ж треба *показати* цю людину в *дії*, показати, *як* він *діє* і *що* він *діє*. І ці дії, ці вчинки будуть кращою характеристикою для нього, ніж його слова. В одному тільки разі розмови про героя й його характеристика іншими дійовими особами припустима, як драматургічний прийом, — це, як ми вже зазначили раніше, в сценах підготування до появи героя, з метою збудити й підсилити інтерес глядача до цієї появи.

Коли героєм п'єси є не окрема особа або особи, а колектив, то завдання драматурга значно ускладнюється. Але все, сказане про характеристику індивідуумів, він повинен перенести й на характеристику колективу. Не кажучи вже про те, що й колектив складається з окремих осіб, кожна з яких має свої індивідуальні риси, що їх треба показати, — і колектив, як ціле, теж має свій характер, і характер цей треба змалювати яскравими та чіткими рисами. І знов таки не в словах, а в учинках, в дії.

Розділ п'ятий

Прийоми зацікавлення глядача

Успіх кожного твору мистецтва залежить в значній мірі від того, як він сприймається уявою читача, слухача або глядача. Сприймання драматичного твору, твору, поставленого на кону театру, значно відрізняється від сприймання інших творів мистецтва. Тимчасом, як роман або повість, що ви їх читаете, можна відкласти на бік, скоро вони перестануть цікавити вас, і знов узятися до їх читання, коли це забagnetься вам,— в театрі ви сидите три або чотири години і не можете припинити вистави, коли ваша увага почне втомлятися.

Ця відмінність умов сприймання драматичного твору примушує драматурга вживати всіх засобів, щоб, поперше,— відразу ж міцно захопити глядача й на довший час опанувати його увагу, а подруге— повсякчасно підсилювати і підвищувати його зацікавленість, а тим самим і його увагу, щоб він здолав, не втомлюючися, стежити за дією, що відбувається на кону. Це зацікавлення драматург повинен підтримувати невпинно на протязі цілої п'єси, інакше глядач не здолає висісти без нудьги три години в темній залі, мовчки й не рухаючись.

Для опанування уваги глядачів існують особливі прийоми, з якими ми зараз і познайомимо читачів. Про підготування глядача до тієї чи іншої події на кону ми вже казали (в розділі четвертому, в рубліці „Підготовчі сцени“). Перейдімо тепер до розгляду інших драматургічних прийомів.

1. Сценічна напруженість

Одним з найважливіших драматургічних прийомів є утворення, так званої, сценічної напружености. Сценічна напруженість настільки є невідбирною органічною ознакою драматичного твору, що можна навіть заперечувати її, як окремий драматичний прийом: драма бо, сама по собі, є не що інше, як

низка окремих моментів напруження. З-посеред цих моментів можна відзначити три найвищі моменти: першого напруження (в зав'язці), центрального (в кульмінаційному пункті) і останнього (в розв'язці).

Напруженість буває всерединна й зовнішня.

Всерединна (внутрішня) напруженість полягає в тім, що драматург, здобувши в глядача симпатію до дійової особи, ставить її потім у небезпечне становище і то приближує небезпеку, то віддаляє її, примушуючи тим глядача стежити за долею дійової особи з такою напруженою увагою, неначеб то з нею було зв'язано його власну долю.

Зовнішня сценічна напруженість, у відміну від внутрішньої, утворюється тоді, колу в глядача збуджується гостра тривога за розв'язок подій, що відбуваються на кону. Тут може й не бути симпатії до дійової особи, і драматург викликає зацікавленість глядача в цілком зовнішній спосіб. Він може утворити для цього особливо напружений момент драматичної боротьби або ввести чисто зовнішній ефект — пожежу, вибух, наростання народньої ворохобні і т. п. Увагу глядача буде збуджено, і це примусить його з зацікавленням дождатися розв'язання ситуації, що так несподівано заплуталась.

Зовнішньої сценічної напруженості можна добитися й такими засобами, як запровадження звукових ефектів або навіть навальним темпом дії чи діалогу. Стрілянина за лаштунками, де вороже війське наступає на місто, тимчасом як на кону відбувається якась вирішальна сцена; телефонні дзвінки (наприклад, у петлюрівському штабі в „Яблуневому полоні“ під час наступу червоних), вдари грому, буря, напружене чекання якоїсь події, утворення настрою жаху і т. д., — все це може правити за добрий засіб до підсилення зацікавленості глядача.

Уміння втворити сценічну напруженість є дуже важливий момент у творчості драматурга, і досвідчені драматурги залюбки вживають цей прийом, знаючи його непереборну силу над психікою глядача. Тому, і драматург-початковець повинен ретельно вишукувати і вивчати його в творах великих майстрів драми.

2. Гальмування дії

Цей прийом полягає в тім, що драматург, перевівши підготовання якоїсь події, примушує глядача чекати її з нетерпінням, а сам тимчасом запроваджує в дію низку перепон, що віддаляють її. Зацікавленого, зворушеного глядача драматург тримає цим прийомом на певній височині напруження і тим не дає ослабнути його увазі.

Обидва прийоми — напруженого чекання й гальмування дії можна й об'єднати, і тоді сценічна напруженість досягне найбільшої височини. Наприклад, драматург ставить дійову особу в безвихідне становище, а одночасно подає надію на її порятунок. Цим він примушує глядача тремтіти за героя, ждучи його неминучого загину і жагуче бажати, щоб своєчасно наспіла йому допомога. А драматург повільно наближає цю допомогу — і одночасно нагромаджує на її шляху все нові перешкоди. Увага глядачів напружується до вищої міри, і театральна зала замирає, захоплена однаковим бажанням — віддалити небезпеку і порятувати героя. І коли цей порятунок нарешті настає, з усіх грудей виринається зідхання задоволення.

3. Наростання драматизму дії

Поруч сценічної напруженості й гальмування дії можна висунути ще один композиційний прийом — наростання драматизму дії. Ми не раз вже казали про це наростання. Глядач, бачивши послідовне нагромадження подій і напруження боротьби, природно починає із зворушенням чекати наближення катастрофічного моменту. Найбільшої ефективності наростання драматизму досягається, коли воно підкреслюється акомпаньяментом звукових ефектів за лаштунками, що теж поступово нарастають, напр., шум затовпу або музичний супровід. Таке наростання драматизму звичайно розривається катастрофою, і тому воно звичайно передусе вирішальним моментом драми — моментів найвищого напруження, кульмінаційному пунктові, розв'язці тощо. Дуже влучно проведено цей прийом при поставі п'єси „Шлак“ у театрові Ів. Франка. У в'язниці сидять заарештовані білими члени підпільного більшовицького комітету. Їм загрожує кара на горло. А за сценою чути далеку стрілянину і випали гармат: це червоні наступають на місто. Глядач, охоплений страхом за в'язнів, напружено чекає, що буде далі. А тимчасом далека стрілянина все наближається, наближається, десь поблизу вже чути торохтіння скорострелів, і глядач у нервовому напруженні чекає: що прийде раніше — кара чи визволення? Це поступовне наростання звуків за сценою, що віщує порятунок в'язням, справляє надзвичайно-потужне враження.

4. Пізнання

Суть прийому пізнання полягає в тім, що дійова особа намагається довідатись про щось, або сама вона довго заста-

ється необізнаною від інших осіб, на ґрунті чого виникає ціла низка трагічних або комічних колізій і помилок.

Там, де від факту пізнання залежить доля дійової особи, вміле вживання цього прийому може спричинитись до чималого сценічного напруження.

На прийомі пізнання збудовано цілу фабулу багатьох драматичних творів, наприклад, — „Царь Едип“ Софокла, „Нельська башта“ Дюма, „Натан Мудрий“ Лесінга, а з комедій — „Близнята“ Плавта, „Дванадцяга ніч“ і „Комедія помилок“ Шекспіра, „Ревізор“ Гоголя, багато комедій Мольєра. З прийомом пізнання межує й прийом містифікації (удавання), про який ми вже багато казали в одному з попередніх розділів (в рубриці „Вибір сюжету“), а тому тут ми тільки нагадаємо про нього. На тему містифікації написано ще більше комедій, ніж на тему „пізнання“. Нагадаємо хоча б досить влучний зразок такої містифікації в сьогочасній комедії „Мандат“ Ердмана.

5. Обдурена сподіванка

Обдурена сподіванка буває тоді, коли глядач напружено жде, що ось-ось відбудеться очікувана подія, а драматург несподівано (але виправдано) поверне дію зовсім інакше і тим ошукає сподівання глядача. Обдурена сподіванка тільки тоді набуває значення самостійного драматургічного прийому, коли вона відограє вирішальну ролю в житті дійової особи або в ході подій у п'єсі. Наприклад, у „Ревізорі“ Гоголя городничий вже певен, що Хлестаков одружиться з його дочкою і введе його в великі люди, аж тут виявляється, що Хлестаков є не що інше, як ошуканець, і всі надії городничого лопаються, як миляна банька.

6. Глухий кут (безвихідь)

Драматург заводить дійову особу в таку безвихідь, звідки, здається, нема вже ніякого порятунку, а потім нагло показує йому цілком несподіваний вихід. Проте, цей прийом можна вважати тільки за відміну попереднього драматичного прийому.

7. Підслухання

Підслухання можна вважати за драматичний прийом тільки тоді, коли воно істотно впливає на хід подій. Так, наприклад, підслухання Полонія в „Гамлеті“ є прийом, тимчасом, як підслухання Бобчинського в „Ревізорі“, наслідком якого була

тільки „нашльопка“ на його носі, є тільки комічний епізод. Проте, цей прийом, такий популярний у старій комедії, тепер вже майже виводиться в серйозній комедії.

8. Заволікання тайною

Суть цього драматургічного прийому виявляється з самої його назви. Драматург оповіває серпанком таємниці який-небудь факт або дійову особу і відкриває його тільки при кінці, чим він заінтриговує глядача на протязі цілої п'єси. Легко бачити із сказаного, що цей драматургічний прийом є не що інше, як відміна прийому пізнання.

9. Козир

Цей драматургічний прийом ґрунтується на тому, що драматург держить у запасі якусь дійову особу, і, коли дія загрожує зайти (або зайшла вже) в „глухий кут“, вводить цю особу в дію, щоб одразу розв'язати ситуацію. Прийом цей є нехудожній, і найчастіше вдаються до нього мало досвідчені драматурги, що не здолають придумати органічної розв'язки п'єси. Тому, краще не вдаватися до нього. Але бувають випадки, коли до цього прийому вдаються й видатні письменники. Так, наприклад, Лермонтов уводить у свою драму „Маскарад“ Невідомого, що розв'язує заплутану ситуацію. Але, що дозволяється великому талантові, того краще не дозволяти собі звичайному.

На цьому ми й закінчуємо перелік найбільше вживаних тепер драматургічних прийомів.

Розділ шостий

Робота над текстом п'єси

До роботи над текстом п'єси драматург береться тоді, коли він вже з'ясував собі основну ідею, розробив загальний план композиції, розташував характери і сконструював будову драматичного твору. Перед тим, як розпочати обговорення самої роботи над текстом, треба сказати кілька слів про ролю в драмі літературного мистецтва.

1. Значення слова в драматичному творі

Ми вже знаємо з попереднього викладу теорії драми, що драматичний твір має двояку природу — літературну і театральну, і що превалює в нім первісток театральний, оскільки кожна літературна драма, кінець-кінцем, є тільки однією із складових частин театру.

Але це твердження не слід розуміти так, що первісток літературний, слово, не грає в драматичному творі ніякої ролі. Навпаки. Хоч драматичний твір і підлягає законам театральності, бо інакше він не потрапив би на театр і не виконав би свого основного призначення, але, проте, він є, перш за все, твір літературний, твір словесний. В основі драматичного твору лежить слово. Слово є той технічний матеріал, з якого драма ліпить свої подоби (образи).

То правда — слово грає в драмі тільки службову ролю, воно є засобом змалювання дії і засобом обмалювання подоб дійових осіб, ліплення драматичних характерів. Але це не умаляє його значення. Не треба забувати, що драматичний твір є основним матеріалом для сценічного оформлення: літературна драма лежить в основі вистави. Актор інтерпретує її літературний матеріал грою свого тіла й свого голосу. Ясне діло: чим вище будуть художні якості словесного матеріалу драматичного твору, тим ціннішим він буде і для сценічної інтерпретації, тим більше внесе він і в театр.

Цього не заперечує навіть і такий театральник, як Мейер-гольд. „Новий театр,— пише він,— виростає з літератури. В ланні драматичних форм завжди брала на себе ініціативу література... Література утворює театр“¹⁾).

Таке твердження не допускає остаточного розриву драми з художньою літературою. Дійсно, ніяка п'єса, написана нелітературною мовою, не може сподіватися справжнього успіху на кону серйозного театру. Тому то, і драматург-початківець повинен уділяти якнайбільше уваги так своїй загальній літературній освіті, як і пильній роботі над мовою своїх творів.

Далі ми й постараємося дати кілька практичних вказівок щодо роботи над текстом драматичного твору і особливо над його головнішим елементом — діалогом.

2. Мова п'єси

Основна вимога, яку пред'являється мові драматичного твору, є та, щоб мова в драмі була дійова. Драма є змалювання боротьби. Засобом такого змалювання є слово, мова, розмова. Тому й мова драми повинна відповідати духові боротьби, тобто бути дійвою, динамічною, емоційною. Мова в драмі є виразником дії. Тому й вона сама повинна бути — і є — *дією*. За кожним реченням повинна ховатися *воля* дійової особи, її хотіння, прагнення до визначеної мети. Слова дійової особи є вже її дії. Якщо дійова особа віддає розкази, якщо вона енергійно наполягає на чомунебудь, обвинувачує в чімсь або виправдує когось, то вона не тільки промовляє ті чи інші слова, але й діє, виявляє свою волю, впливає на рух драматичної дії.

Тим то саме й відрізняється розмова в оповідальному творі (роман, повість, тощо) від розмови в драмі. Дійові особи драми не просто розмовляють, а промовляють тільки те, що має близький стосунок до єдиної драматичної дії. Розмова їх повинна йти тим основним річищем, яким скеровує її, в умовах даної п'єси, воля автора. Через те драматург, вкладаючи в уста своїх героїв ті чи інші слова, зазнає таких труднощів, яких не знає оповідач.

Головні вимоги від мови драматичного твору можна сконцентрувати в таких рубриках:

1. Мова повинна бути стисла й виразиста.
2. Мова повинна характеризувати дійових осіб.
3. Кожна дійова особа повинна розмовляти своєю, характерною для неї індивідуальною мовою.

1) Збірник „Театр“, стор. 150 — 151.

4. Драматург повинен знати добре мову того оточення, що він змальовує в своїй п'єсі.

5. Діялопровадження повинно бути легке, невимушене й повинно відповідати ритмові дії.

3. Стислість мови

В щільному зв'язку з вимогою дійовости мови драматичного твору стоїть і вимога, щоб вона була по змозі *стислою, соковитою, образною та виразистою*. Дехто з драматургів, особливо молодих, гадає, що чим більше красномовних слів вони накопичуть, тим переконливішими будуть промови їх героїв. Нічого подібного. Ми вже не раз говорили в цій розвідці про стислість мови і ще раз звертаємо увагу читача на той психологічний факт, що чим міцніше зворушеною є людина, тим скупішою вона робиться на слова. Тому то, потужні емоції не можуть висловлюватись у багатослівних промовах: такі промови свідчать тільки про їх унутрішню порожнечу. Наприклад, широкопромовисті монологи Карла Мора в „Розбійниках“ Шиллера тепер не тільки не роблять бажаного авторові вражіння, а навпаки — викликають сміх.

Ось чому драматург-початковець повинен цілу свою увагу звернути на те, щоб його діалог (розмова) не був водявий, марномовний. Він повинен додержуватись надзвичайної економії в словах, пильнувати, щоб його дійові особи висловлювались стисло, але міцно, соковито й виразисто. Для цього йому треба уважно перечитати кожний діалог своєї п'єси і безжалісно викинути з нього всю зайву половину слів, залишивши тільки те, що ясно й чітко висловлює думку і що потрібно для дії.

Виразистість мови стоїть у нерозривному зв'язку з її стислістю. Чим стислішою буде мова, тим вона буде й виразистішою. Бо велемовність робить мову водявою й пухкою і позбавляє її сили. Драматургові бо більш, ніж комунебудь іншому, треба завжди пам'ятати слова: „Во многоглаголанії несть спасенія“.

4. Мова, як засіб характеристики

Мова в драматичному творі має правити не тільки за засіб до вияви дії, але й за засіб до характеристики дійових осіб або змальовуваного в п'єсі оточення.

Для того, щоб мова драматичного твору могла правити за такий засіб характеристики, треба, щоб вона була індивідуа-

лізована,—тобто, щоб кожна дійова особа розмовляла мовою, їй одній властивою, мовою характерною для неї. Так само мова повинна бути індивідуалізованою щодо кожного змальованого в драматичному творі оточення — кляси, верстви, прошарування. Наприклад, аристократичне коло розмовляє своєю мовою, середня інтелігенція — другою, міщанство — третьою, селянство — четвертою і т. д. Відомо бо, що нема єдиної національної мови, а є їх стільки, скільки в нації є шарів і скільки є окремих індивідуумів. Кожний бо з нас розмовляє власною мовою, з певним запасом слів (далеко не однаковим), із своїми зворотами мови, своїми характерними слівцями й неправильностями і своєю манірою вислову. Уміння переказати всі ці відтінки мови в розмовах дійових осіб є однією з ознак справжнього драматургічного хисту.

Одним із прийомів індивідуалізації дійових осіб є вживання тією чи іншою дійовою особою якогонебудь характерного слівця або цілого прислів'я, як, наприклад, у Толстого Аким із драми „Власть тьми“ ледве не за кожним словом примовляє: — „Тає“ та „Тає“, або у Тобілевича в „Суєті“ Акила Акилович на кожне заперечення має завжди готову відповідь: „Єрунда-с!“

Однак, це є досить дешевий засіб характеристики, і їм не слід зловживати. Далеко художніший і глибший є спосіб — характером мови висловити маніру мислення даної дійової особи, її характерні психічні риси, темперамент, настрої. Як на зразок такої характерної мови, можна вказати на багато подоб (образів) у п'єсах українських драматургів: Терешко в „Суєті“, Копистка і Малахія в п'єсах М. Куліша, Голохвостий в комедії „За двома зайцями“ Старицького і багато інших. Особливо така індивідуалізована мова потрібна в комедії.

Друга вимога щодо мови драматургічного твору: драматург повинен знати добре мову того оточення, яке він взявся змальовувати. Ми вже казали, що кожна кляса, кожна верства, навіть кожна професія має свою особливу мову (або жаргон), вироблену віками. Отже, для того, щоб мова драматичного твору не здавалась чудернацькою або кумедною, драматург або сам повинен належати до даного оточення, або ґрунтовно вивчити і його побут і його мову. Нема нічого кумеднішого, коли автор, не знаючи поведінки вищого кола, візьметься писати п'єсу з аристократичного життя. Тоді получаются такі, наприклад, перли (беру приклад з руських рукописних п'єс, — українські автори, здається, менше хорують на „графську“ пошесть):

Офицер (входит).

Графиня (поднімається с дивана и идет ему навстречу).—Я свободная женщина и к тому же вдова. Мне так скучно без друга!
Офицер.—Пардон, ваше сиятельство, я к вашим услугам.
(Целует ей руку).

А ось сцена освідчення з іншої п'єси:

„Граф (до своєї нареченої).— Мне больше ничего не надоть, как только вашу руку и сердце. Я ваш по гроб жисти и даже за гробом.

Княжна.—Ах, как вы идеально высоко выражаетесь... Я согласна. Поговорите с моим папаном“.

Теж саме буває, коли драматург, що ніколи не бував на селі і не знає ні сільського побуту, ні сільської мови, візьметься за писання сільської п'єси. Тут вийдуть перли, не гірші від „графської“ мови. Не знаючи мови села, драматург заміняє знання її псевдо-народніми слівцями, що він чув на базарі або від перекупок.

Про вживання національного акценту (вимови) ми вже згадували вище. Тут ми повторимо тільки, що зловживати цим прийомом не треба, бо легко можна скотитися на цьому шляху на манівці.

До всього, сказаного про мову драматичного твору, залишається ще додати, що мова його повинна наближатися до звичайної мови, бути по змозі простою і цуратися всякої нечаровности та напушистости. Цінність драматичної мови не в красномовстві, а в умінні простими, невигадливиими словами висловлювати найбільшу глибочінь пристрасти й найтонші відтінки почуття. Простоти, характерности та виразистости мови треба вчитися, наприклад, у руського драматурга Островського або по кращих комедіях Тобілевича, як от „Хазяїн“, „Сто тисяч“ тощо.

5. Діялог

Майстерство діялогу є найтруднішим моментом у роботі драматурга над його словесним матеріалом. Все, що ми казали про мову драматичного твору, в цілковитій мірі стосується й діялогу, а тому нам небагато залишається додати до вже сказаного.

Діялог, як виразник всерединного руху драматичної дії, повинен правдиво відбивати його ритм, не кажучи вже про те, що він повинен відбивати й характери та душевні емоції дійових осіб. Якщо на кону відбуваються якісь бурхливі події, якщо дійові особи переживають якісь міцні зворушення або трагічні збурення, то й діялог повинен набути прудкого, енер-

гійного, уривистого характеру (ритму). Але відбиваючи в собі ритм драматичної дії і міняючись одночасно із змінами її ритму, діалог і сам ритмізує драматичну дію та акції дійових осіб: так само й серце ритмізує всі життєві процеси тіла, хоч і саме відбиває зміни ритму його внутрішніх і зовнішніх рухів (напр., зворушення, біг).

Ритм діалогу, мінливий і примхливий, так само чутливо відбиває всі зміни — пониження й підвищення — в русі драматичної лінії, як і ритм у музиці відбиває внутрішнє напруження.

Тому, бути господарем діалогу, а не плисти безпорадно за ним, це є прикметою не абиякого майстерства, що свідчить або про природний талант, або про чималу досвідченість драматурга. На жаль, майстерство діалогу дається сповна вельми небагатьом. Із старих майстрів мистецтва діалогу треба вчитися особливо в Мольєра.

Зупинімося трохи на його характеристиці.

Діалог Мольєра, поривчастий, стислий, динамічний, щоразу міняє свій ритм. Він ніби танцює, репліки дійових осіб перехрещуються, сходяться й розходяться і витворюють вигадливі ритмічні фігури. Ввесь малюнок акції в мольєрових комедіях підлягає певному ритмові. От-от, здається, ви його почуете, той ритм. І вас вже цілком не дивує, коли драматична дія раптом кінчається в його комедіях балетом: слова помалу переходять в розмірені рухи, голоси змовкають, і урочисто вступають самі тільки музичні струменти — комедія логічно переходить у балет.

Цей характер мольєрового діалогу, на якому треба вчитися молодим драматургам, цілком відповідає характеристиці дійсно-драматичного діалогу, даній Волькенштейном. „Подібно до того, — пише він, — як у грі в лавн-тенніс м'яч перекидається від одного партнера до другого, поки, нарешті, він не впаде на землю, так і м'яч драматичного діалогу перекидається від одної дійової особи до другої, поки теж не впаде. Тоді його знову підхоплює один із тих, що борються, і починається нова ритмічна група парних змагань та контр-змагань“¹⁾.

Але всі такі перехоплювання й перекидання діалогу тільки тоді справлятимуть вражіння, коли вони будуть ритмічні. Бо, як висловився Ніцше, — „ритм є душа трагедії“. Але ритм є душею й театру взагалі. Театр без ритму є мертвяк. Тільки ритм його є вельми складний. Утворюється він із взаємодії різних по протягності і примхливих по будові одиниць. Одні

¹⁾ Волькенштейн. „Драматургія“. „Н. Москва“. 1923, стор. 97. ¶

з них потребують загайного, інші навального темпу. Ці темпи залежать од окремих моментів акції (боротьби), в які виливається єдина драматична дія, що формує драму.

6. Висновки

Театр є мистецтво, що складається з елементів звукових (слово, спів, музика), з елементів руху і з елементів просторонно-зорових. Кожний із цих елементів має свою особливу природу, свої особливі властивості — і всі їх звести до одного знаменника, злити в єдиному синтетичному дійстві може тільки *ритм*, що організує їх різні звучання в гармонійне ціле. Ритм слів, відрухів, рухів та барв у їх просторонно-часових угрупованнях — це є, по суті, не що інше, як *найекономніший* розподіл матеріялу, що дає максимум вражіння при мінімумі витрачених засобів.

Центр театральної композиції є слово та жести. Отже царина звуко-слова, царина музики мови фактично є на театрі те, що реалізує в спектаклі емоційну його сторону. Це є ділянка, найближча до музики. Між ними є певна аналогія, і тому, ритмічна організація окремих чинників на театрі є так само потрібна, як, скажемо, в оркестрі організація окремих струментів.

Ритміка драматургічного твору, таким чином, підлягає ритміці театру, але й сама, своєю чергою, вона впливає на ритміку театрального видовища, просякаючи собою всі його перипетії. В цім і полягає, головним чином їх взаємодіяння.

Взявши до уваги все, сказане вище, можна висувати такі основні принципи ідеальної драми:

I. Щодо ідеологічного наснаження

1. Покладення в основу твору глибокої ідеї.
2. Найповніше захоплення нею самого автора.
3. Найміцніше й найповніше виявлення цього захоплення в мові, подобах і емоційному напруженні твору (його патос).

II. Щодо конструктивної композиції

1. Найглибший конфлікт і найгостріша боротьба, що виникає з нього.
2. Найповніша концентрація дії.
3. Максимальна насиченість драми дією.

4. Підлягання всіх моментів драми основному моментові театру — рухові (театральність).

5. Все в драмі служить акторові, даючи йому матеріял для виявлення його мистецтва (сценічність).

6. Найсуворіша економія в орудуванні словесним матеріялом.

7. У драмі мусить бути витримано принципа єдності стилю. Порухення цієї єдності припускається, без шкоди для художности твору, тільки в гротескові та в сатирі: змішання стилів є навіть одним із засобів гротеску, як і змішання історичних діб або переставлення площ.

Розділ сьомий

Види драматичних творів

Драма, як ми вже знаємо, є такий поетичний твір, що змальовує дію в її процесі. Для виникнення драми потрібен конфлікт поміж протидійними силами, що призводить до їх змагання, до їх боротьби.

Драматична боротьба, як основа драматичної дії, має двоякий характер: трагічний і комічний. В залежності від цього й драму розподіляється на дві основні відміни — трагедію й комедію, а ці, своєю чергою, розпадаються на кілька дрібніших одмін: трагедія — на власне трагедію, потім — на мелодраму, на просто драму, драматичну хроніку, драматичні сцени і т. п.; а комедія — на комедію інтриги, комедію характерів, комедію звичаїв, фарс, водевіль і т. п.

Трагічна боротьба закінчується звичайно загином героя (героїв). Вона зворушує глядача й викликає в нім спобоління до героя, що гине. Зовсім іншу дію чинить боротьба комічна. Тут, замість збурення, — сміх, замість страждання — обурення, замість спобоління — задоволення з кари або поразки, що спіткала героя комедії. Таким чином, ту роль катарзису (очищення), яку в трагедії відіграє страждання, в комедії відіграє сміх.

Розгляньмо головніші з відмін драматичного твору.

1. Трагедія

Трагедія є драматичний твір, що змальовує такі страждання героя, в яких виявляється елементи підвищеного і до того ще морально - підвищеного. „Натуралістична драма завжди є епізод із життя, хоч, може, й вельми повчальний. Трагедія ж повинна бути мітом, що в ньому відбивається цілий замкнений світ ідей: в трагедії все повинно бути незрівняно потужнішим, яскравішим, розмах ширшим, бо тоді тільки виступлять на перший план ті важливі та численні сторони життя, про які йде мова,

тоді тільки вони не загубляться в другоряднім, побутоописовім, мікроскопічно - аналітичнім. Натуралістична драма — це є перший щабель усуспільнень, трагедія — наступний; подоби стають абстрактнішими, але вони багатосіяжні; ми підіймаємось у царство ідей¹⁾.

Іншими словами, трагедія є драматичний твір, де змальовується надто напружена та зворушлива боротьба, яку супроводять страждання та загин героя і яку викликає сутичка прагнень, пристрастей або засад героя з протидійними силами чи з самим собою. Але ця боротьба в трагедії має не зовнішній тільки характер, але й характер морального конфлікту.

Відповідно до важливости та значности такого змісту трагедії, героями її бувають звичайно особи надто високої душевної будови, що значно перевищують середній рівень, а коли героєм трагедії є маса, то події мусять бути визначні, великі, що мають загальнонародне або загальнолюдське значення, як, наприклад, в трагедії Сервантеса „Нуманція“. З цієї причини й сама дія та мова в трагедії відзначаються деякою підвищеністю, деякою урочистістю.

Мова в трагедії через те набуває викінчених і гарних форм та поетичного характеру. „Це є справжня вільна мова людини; в ній більше дійсного, сказати б так, ідеального реалізму, ніж у плутаній, шкутильгавій прозаїчній мові, що підстрибує по вибоїнах життєвої путі“²⁾.

Як на кращі трагедії можна вказати на трагедії старо - грецьких трагіків — Есхіла, Софокла й Еврипіда та французьких класиків — Корнеля та Расина, на трагедії Шекспіра і деякі трагедії Шилера („Валленштейн“, „Марія Стюарт“, „Орлеанська діва“, „Вільгельм Тель“).

2. Мелодрама

Мелодрама є драматичний твір, що захоплює не стільки серйозністю та глибиною соціального чи психологічного конфлікту або досконалістю змалювання побуту, що в ньому відбувається цей конфлікт, скільки гостротою й напруженістю сценічних ситуацій суто зовнішнього характеру.

Мелодрама є театр потужних пристрастей, яскравих подоб, міцного напруження та героїчного патосу, що так захоплюють маси. Тому й мелодрама завжди була найпопулярнішим, найдемократичнішим (найнароднішим) гатунком театру.

¹⁾ Д. Луначарський. „Етюды“. М. 1922, стор. 120 — 121.

²⁾ Там само, стор. 121.

Слово „мелодрама“ визначало спочатку драму, де, з метою зміцнення вражіння, дію супроводилося музикою. З часом музика з мелодрами зникла, і тепер мелодрамою називається театральне видовище трагічного, зовнішньо-страшливого або жахливого змісту, з заплутаним, часто кривавим сюжетом, розрахованим на сльозаву сентиментальність. Для мелодрами характерним є наставлення на почуття, гонитва за зовнішньою ефективністю, підкреслена контрастність постатей, перебільшеність і поверховість у змалюванні характерів, які є в ній не так типи, як носії різних пристрастей, і гостре підвищення кожного почуття до розмірів афекту.

А втім, мелодрама має й свої стійності: вона є приступна і подобається масам, бо зрозуміла їм без зусиль і цікава; в ній є чіткі й яскраві характеристики, гострі ситуації, звабливо-інтересні сюжети, і вона вмє захоплювати глядача, як ніякий інший драматичний жанр. Тому то, вона майже неподільно царювала на сцені за всю першу половину XIX сторіччя.

Особливо пощастило мелодрамі в українському театрі. Вже перша українська п'еса, з якої ми починаємо звичайно історію нового українського театру, „Наталка Полтавка“ Котляревського, була не що інше, як пересадження на український ґрунт французької мелодрами Піксерекура або Кеньє¹⁾. Ґрунт цей виявився для мелодрами вельми родючим, і весь подальший розвиток українського театру пішов, майже до наших днів, у своїй головній лінії під знаком мелодрами. Такими, по суті, були в більшій своїй частині й твори наших корифеїв доби „Золотого віку українського театру“ — Кропивницького, Старицького та Тобілевича. Навіть суто побутові п'еси Тобілевича, і ті в значній мірі забарвлено мелодраматичним елементом.

Мелодрама, як особливий ґатунок театрального видовища, народилась під громові вибухи Великої французької революції і особливим успіхом користалась тоді в післяреволюційні роки. Може саме своєю піднесеністю та пишномовністю, сплученими з загостреністю потужних пристрастей та сценічних ситуацій, вона відповідає якимсь настроям розбурханого революційного духу.

Позбавлений хиб старої мелодрами, цей театральний жанр міг би бути прийнятним і для нашого часу, насиченого такими ж потужними та напруженими почуттями. Про це писав

¹⁾ *Піксерекур* — французький драматургічний письменник (1773 — 1844). Його мелодрама „Віктор, або дитина лісу“ (1798 р.) довго не сходила зі сцен цілої Європи. *Кеньє* — автор не менше відомої мелодрами „Сорока-злодійка“ (1815).

свого часу і т. Луначарський. Дійсно за останній час можна спостерігати нібито відродження мелодраматичних елементів і в руському і, особливо, в українському театрі. Що, наприклад, як не типічні мелодрами, є п'єси т. Кочерги („Пісня в бокалі“, „Фея гіркого мигдалю“, „Марко в пеклі“)? Або деякі п'єси Мамонтова („Коли народ визволяється“, „Ave Maria“, „Княжна Вікторія“ тощо). — Сам він називає деякі з них трагедіями, деякі — трагікомедіями. З далеко більшим правом однак можна назвати їх мелодрамами.

Навіть у п'єсах талановитішого з сучасних українських драматургів, М. Куліша, крізь основний їх тон грубого, крайнього натуралізму, місцями пробиваються підземні течії цього ж таки мелодраматизму.

На цьому, певне не закінчиться й дальший потяг українських драматургів до відродження мелодрами на кону сьогочасного театру. Чим же можна пояснити таке несподіване відродження напівзабутого вже, здавалось би, жанру? Очевидячки, він якимись своїми стійностями відповідає запитам життя. З одного боку, може, в самій українській вдачі заховується певний нахил до мелодраматизму, а з другого — це до деякої міри, свідчить про попит на драму потужних пристрастей з боку широких пролетарських мас. Нічого загрозливого в цьому явищі немає. Велика французька революція викликала такий саме потяг до мелодрами.

3. Драма

У відмінні від трагедії, драма стоїть ближче до повсякчасного, звичайного життя. В зв'язку з цим і характери в ній є не такі виняткові, і фабула (у відмінні від мелодрами) правдоподібніша та звичайніша. Діють у драмі не герої, а звичайнісінькі, реальні люди і в звичайній, реальній обстанові (крім драм фантастичних), у певнім соціальному оточенні.

Драма психологічна головну увагу звертає на внутрішнє життя своїх героїв, на детальну та поглиблену аналізу їх переживань, відчужань, проявів підсвідомого життя і психопатологічних аномалій.

Побутова драма змальовує драматичні суперечності, що виникають у певнім побуті. Тому, характерними для неї є вірна та детальна образність і жвава, натуральна розмовна мова. У відмінні від трагедії, побутова драма належить до реалістичного мистецтва.

Але, не зважаючи на давню традицію театрального реалізму, цей реалізм за останній час усе ж таки вже не задо-

вольняє сьогочасного глядача. Театр є найбільш умовне з усіх мистецтв, і втручання в нього суто реалістичного зображення життя збідняє його природу. В той же час революція своєю патетикою збудила інтерес до драми монументальної і героїчної, до трагедійного патосу, до яскравих і барвистих переживань і до глибоких, потужних почуттів.

Отже, майбутній радянський театр, треба гадати, піде в своєму дальшому розвитку по якійсь рівнодійній лінії поміж звиклим потягом до театрального реалізму і патосом героїчного, романтичного театру, що своєю дієвою насиченістю та багатобарвністю більш відповідає світосприймання розбурханих революцією мас.

4. Комедія

Комедія є драматичний твір, що в ньому змальовується не трагічний, а комічний конфлікт, проте, конфлікт цей повинен збуджувати сміх, але не відразу.

Як і кожний драматичний твір, комедія має своїм змістом боротьбу. Але боротьбу цю скеровано на досягнення не високих, а низьких, смішних або нікчемних мет, і ведеться її теж смішними, недоладними, нерозумними засобами. Фабулу комедії будується найчастіше на якійсь смішній, безглуздій ситуації, смішній пристрасті, помилці або омані (містифікації). Так, наприклад, в комедії Ердмана „Мандат“ куховарку приймається за велику князівну, а нікчемного Хлестакова в „Ревізорі“ за грізного петербурзького чиновника.

Таким чином, комедія є поетичний твір, що збуджує в нас сміх, викликаючи негативне ставлення до прагнень і пристрастей дійових осіб або до способів їх боротьби за свої інтереси.

А, проте, драматична боротьба в комедії смішить тільки доти, поки вона не викликає спобоління. Персонажі комедії не повинні страждати так сильно, що це нас почне денервувати. Змальовувана вада, як каже французький філософ Бергсон, не повинна дуже зачіпати наші почуття, бо сміх є несумісний із душевним зворушенням. Тому, як тільки герой комедії починає страждати, комедія переходить у драму. Цим можна зв'язувати те, що ті ж самі пристрасті й вчинки можуть бути змальовані так у драматичнім, як і в комічнім пляні. Згадаймо, наприклад, Пушкінового „Скупого лицаря“ та Мольєрового „Скнару“ або самозванство Лжедимітрія й самозванство Хлестакова.

Завдання комедії, її соціальне призначення — виставити на посміх суспільні вади та нищість, правити, сказати б так, за

пересторогу для громадськості. Ми сміємося з чужих хиб, сміємося часто з того, що нам є за найдорожче, сміємося навіть із самих себе, і, висміюючи свої й чужі дурощі, ми відчуваємо від того в результаті смуток, каяття та душевне очищення не менше, ніж від споглядання трагічної боротьби.

Мова комедії повинна відзначатися вірністю тому побутові, що малюється в комедії, легкістю діалога, гостротою, дотепністю і комізмом.

Блискучі зразки комедії чистого стилю ми можемо знайти в Мольєра („Міщанин-шляхтич“, „Жорж Данден“, „Удаваний хорий“, „Скнара“, „Тартюф“), у Грибоєдова („Горе от ума“), у Гоголя („Ревізор“), в Островського в його кращих комедіях і т. ін. Український театр не може пишатися достатком гарних комедій. Найкращі дали нам Старицький (За двома зайцями) і почасти Тобілевич („Хазяїн“, „Сто тисяч“ тощо). Серед новітніх драматургів можна вказати, як на комедійного письменника, що багато обіцяє в майбутньому, на М. Куліша. Але в його дотихчасних комедіях ми бачимо ті ж самі вади, що й у комедіях Кропивницького: обидва письменники беруть більш „нутром“ ніж високою майстерністю. Проте, самим „нутром“ у мистецтві нічого не досягається, і тому форма їхніх творів є досить неорганізована. Дійсно творчий акт полягає, насамперед, у цілковитому опануванні матеріялу. У М. Куліша ми не бачимо ще такого опанування: покищо не він обладує своїм матеріялом, а матеріал їм, і тому форма його комедії стоїть далеко нижче матеріялу, завжди цікавого, з якого їх збудовано. Сам М. Куліш, очевидячки, не спостерігає цього і не звертає належної уваги на технічно-організаційний бік справи. Щодо цього, то йому слід би було згадати пересторогу, з якою звернувся Вс. Мейєргольд до групи руських пролетарських драматургів (Ан. Глібова, В. Білоцерковського, В. Кіршона і ін.): якщо вони не перейдуть на серйозну й поглиблену учобу, якщо не опанують секрет, як будувати п'єсу, то твори їх можуть виявитися нижче вимог „доби великих робіт“. покищо, п'єса М. Куліша є не що інше, як драматизовані оповідання, і належать вони більше до літератури, ніж до театру.

Так довго зупинилися ми на творчості М. Куліша через те, що сподіваємося ще від нього творів, які були б не нижчі за його хист та його багату спостережливість. А втім, творчість М. Куліша заслуговує на спеціальну розвідку.

Розділ восьмий

Зразок технічної аналізи драматичного твору

Засвоївши техніку будування драматичного твору, молодий драматург повинен перевірити своє знання й удосконалити його практичними вправами над технічною аналізою зразкових драматичних творів. Щоб показати, як робиться таку аналізу, ми проробимо тут таку вправу над якою небудь п'єсою. Візьмімо для прикладу таку загальновідому п'єсу, як „Гамлет“. Я зупиняюсь на ній заради прозорости та чіткості її будови, що, дуже важливе для драматурга - початківця, який може заплутатися в неясностях кепсько - збудованої драми.

ГАМЛЕТ

Трагедія на 5 дій Вільяма Шекспіра

Приступаючи до розгляду драматичного твору, нам треба насамперед виділити єдину драматичну дію. Такою в цій трагедії буде, звичайно, прагнення Гамлета помститися за вбивство свого батька. Протидію веде король - вбивця та його прибічники. Побічні дії не відіграють у цій трагедії великої ролі, бо вони, через динамічність та навальність дії, швидко зливаються з нею і зникають у її річиші.

Дія I

Перші три сцени першої дії, це є — *експозиція*. Як справжній майстер драми, Шекспір у перших же сценах знайомить глядача зо всіма головними персонажами, змальовує їх взаємовідносини й робить для нас цілком ясною цілу ситуацію. І робить він це просто, природно, в самій акції, без навмисних оповідань про події.

Четверта сцена вже намічає зав'язку, а п'ята дає її. Від батькового привида Гамлет дізнається про вбивство свого

батька теперішнім королем, братом покійного короля, що одружився із його вдовою. Відтепер драматична дія потрапляє в своє річище, бо перед Гамлетом устає мета всіх його подальших прагнень і вчинків — помста.

Але розсудок у натурі Гамлета переважає над почуттям, і тому в ньому починається внутрішня боротьба, що стримує його вчинки: він не може діяти навмання, бо, крім свідоцтва привида, він не має ніяких інших доказів злочину його дядька-короля. Щоб легше розгадати тайну батькової смерти, він постановляє удати з себе божевільного.

Дія II:

Дія друга починається прохідною сценою Полонія з Рейнальдом (пониження дії). В кінці цієї сцени Офелія повідомляє батька про Гамлетове божевілья. В сцені 2-ій Полоній повідомляє про це короля. Того це стурбовує: божевілья Гамлета здається йому небезпечним; він боїться відкриття своєї тайни, і він вживає заходів, щоб розгадати Гамлетові пляни.

Таким чином, у другому акті драматичну дію розбивається на дію і контрдію: з одного боку Гамлет, з другого — король.

Боротьбу відкриває контрдія. Король насилає на Гамлета Полонія, потім Розенкранца та Гільденштерна. Але Гамлет розгадує їх і не попадає в розставлену для нього пастку. Тепер він сам має намір перейти в контрнаступ за допомогою заїжджих акторів: він хоче поставити перед королівським двором виставу, що змалювала б сцену вбивства його батька. Він сподівається, що підчас вистави король ізрадить себе. Але це є, покищо, так би мовити, підземна міна, а на поверхні подій іде далі наступ контрдії. Це ми й побачимо в дії III.

Дія III

Сцена I. Контрдія розгортається. Нічого не дізнавшись через Гільденштерна та Розенкранца, король та Полоній сподіваються діяти кращих наслідків через Офелію. Вони влаштовують спіткання Гамлета з Офелією, а самі підслухують їх розмову (драматургічний прийом „підслухання“). З цієї розмови король переконується, що Гамлета гнітить якась таємна й потужна думка, і це здається йому небезпечним. Щоб оддалити цю небезпеку, він постановляє послати Гамлета послом до Британії.

Сцена 2 є славетна сцена „Пастки“. Гамлет дає акторам останні вказівки. Дальша розмова Гамлета з Горацио є май-

стерним зразком підготування глядача до кардинального моменту дії (драматургічний прийом „підготування“).

Нарешті відбувається вистава. Плян Гамлета дає блискучі наслідки: король зраджує себе, миша попадає в пастку (драматургічний прийом „пізнання“). Але й король так само догадується з неї, що Гамлет вже знає про його злочин (стрічне „пізнання“). Ця сцена є перше піднесення кульмінаційного напруження. Далі йдуть — знаменита сцена з флейтою і сцена з Полонієм — „Чи бачите цю хмарку? Неначе верблюд“): в них драматург дає глядачеві невеличкий перепочинок перед тим, як у дальшій сцені, сцені Гамлета з матір'ю, знов підняти напруження до найвищої точки.

Сцена 3 показує нову спробу наступу з боку контрдії. Король посилає Гільденштерна та Розенкранца готуватися до від'їзду з Гамлетом у Британію, а сам стає на молитву. Гамлет, проходячи через покій, бачить його. Він міг би вразити його в спину і, вбивши, вдовольнити свою помсту. Але він не хоче, щоб убивця вмер із молитвою на устах, і відкладає помсту надалі (— „Живи іще, але ти вже є мрець!..“) і виходить.

Сцена 4 — розмова Гамлета з матір'ю, тимчасом, як Полоній підслухає за ковром (знову прийом „підслухання“). В сцені „Пастки“ тенета розставляв Гамлет, а в цій сцені їх розставлено для нього самого (підслухання Полонія). І дійсно, палко докоряючи матері, що вона вийшла заміж за вбивця свого першого чоловіка, він зраджує себе та свої наміри. Але його рятує те, що, почувши за килимом підслухача, він заколює Полонія, гадаючи, що то є сам король. Уся ця сцена є другим і найвищим піднесенням дії, що й буде в ній *кульмінаційним пунктом*.

Дія IV

Вбивство Полонія накопичує нові ускладнення на шляху Гамлета до помсти, привернувши на бік його ворогів і Полонівського сина Лаерта, тим більше, що й Офелія божеволіє.

Початок дії знову дає глядачеві перепочинок після попереднього напруження. Гамлета відсилається до Британії. Далі йдуть сцени з божевільною Офелією, з Лаертом, що підняв повстання проти короля, гадаючи, що той є причиною смерті Полонія. Король викриває йому справжнього вбивцю й намовляє його на помсту. Гамлет вертається назад, а Офелія вмирає. Всю цю дію можна вважати за загальмування дії перед дальшим останнім її напруженням.

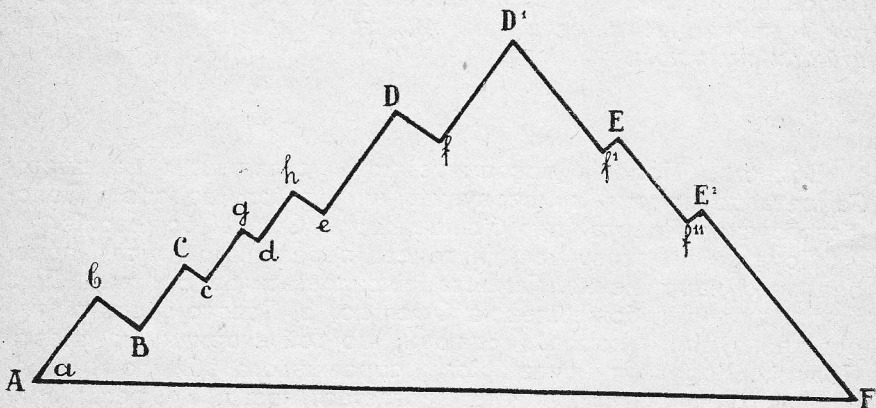
Дія V

Сцена 1. Дія починається сценою на цвинтарі. З гробокопачами в трагедію вдирається буфонада — улюблений Шекспірів прийом. Розраховано цей прийом перш за все на те, щоб дати глядачеві розвагу перед новим високим напруженням трагічних подій, а подруге — контрастом комічного елементу підкреслити й підвищити грізну трагічність наступних подій.

Свара Лаерта з Гамлетом коло домовини Офелії знову згущає настрій (останнє напруження перед розв'язкою). Відчувається наближення остаточної катастрофи.

Сцена 2. Початок сцени дає деякий перепочинок (пониження), за яким навалює наближається розв'язка. В присутності короля й двору відбувається шермування (фехтування) Гамлета з Лаертом на рапірах. Гамлета вирішено знищити, для чого Лаертowi дається гостру та отруєну рапіру, а король, крім того, наливає отрути в келих, щоб почастивати з нього Гамлета. Лаерт ранить Гамлета отруєною рапірою, але в запалі боротьби вони ненароком міняються рапірами, і Гамлет ранить і Лаерта отруєною рапірою. Мати Гамлетова тимчасом випиває за його успіх з отруєного келиха й вмирає. Зрадливі підступи короля відкриваються, і Гамлет заколює його. Він доходить своєї мети, але вмирає й сам — і разом з ним кінчається й трагедія.

Якщо ми цю аналізу припасуємо до графічної схеми розгортання дії (на сторінці 42), то матимемо для „Гамлета“ таку діяграму:



$A-B$ — (експозиція): — сцени 1 — 3 дії першої.

b — (перше напруження) — друга половина сцени 2.

- C* — (зав'язка) — сцена 4 дії першої.
c — (зупинка вольового напруження) — сцена 1 і половина сцени 2, дії другої.
g — (напруження) — кінець сцени 2 дії другої.
d — (друга зупинка в. н.) — сц. 1 і початок сц. 2 дії третьої до появи короля з королевою.
D — (кульмінаційний пункт, перший підйом) — сцена „пастки“, від появи короля до кінця сц. 2 дії третьої.
e — (третя зупинка в. н.) — сц. 3 дії третьої.
D' — (кульмінаційний пункт, другий вищий, підйом) — сцена 3 дії третьої.
f — (четверта зупинка в. н., вже після кульм. пункту) — сцена 1—4 дії четвертої.
E — (передостаннє напруження) — сцена 5 дії четвертої.
f' — (п'ята зупинка в. н.) — сцена 4 дії четвертої і перша половина сц. 1 дії п'ятої до появи Лаерта.
E' — (останнє напруження) — друга половина сцени 1 дії п'ятої (сутичка з Лаертом).
f'' — (остання зупинка в. н.) — перша половина сцени 2 п'ятої дії, до появи короля з поетом.
F'' — (катастрофа, розв'язка) — друга половина сцени 2 дії п'ятої, від початку шермування Гамлета з Лаертом до смерти Гамлета.

Поява Фортинбраса і промови його й Горацию над трупом Гамлета підсумовують дію й закінчують трагедію.

Тепер порівняємо цей розгляд трагедії „Гамлет“ із тими тезами, що ми їх поставили щодо гармонійної побудови драматичного твору. Що ми побачимо з цього порівняння?

Ми побачимо, що Шекспір, попри всіх незрівняних стійно-стях свого великого твору, допустив одну величезну хибу: він надто рано вмістив кульмінаційний пункт. Наслідком цього з'явилося те, що розв'язку довелось однести від нього надто далеко і через те заповнити відстань між ними аж двома останніми напруженнями (замість одного) та ще кількома зупинками вольового напруження (аж цілу четверту дію). Така неправильність будови п'єси спричинюється до того, що увага глядача під кінець починає втомлюватись, і останній удар — катастрофа надає того величезного ефекту, якого можна було б сподіватись при іншому розподілові драматичного матеріалу.

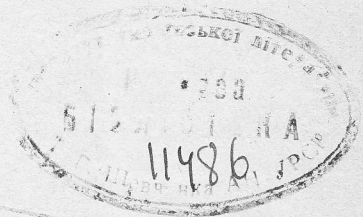
На цій помилці геніяльного драматурга найяскравіше можна переконатися в тім, наскільки важливо для драматурга додержуватись гармонійної архітектоніки в будованні драматичного

твору. І коли геній Шекспіра врятував його твір од провалу, то подібну хибу драматурга середнього таланту ніщо вже не врятує.

На цьому прикладі ми бачимо, як важливо додержуватись основ драматургічної архітекτονіки.

Література

1. *Аверкиев М.*— О драме, критич. рассуждение. СПб. 1893 (IV. 336. 46 стр.)— с б. нов. вид. 2. *Волькенштейн В.*— Драматургия. Метод исследования драматических произведений. „Н. Москва“ 1923, стр. 181.
3. *Его-же.*— Закон драматургии, изд. МОДПиК 1925. М.— Лгр. стр. 90.
4. *Гессен Р.*— Технические приемы драмы. Руководство для начинающих драматургов, Изд. журн. „Театр и искусство“ 1 12 (Энци. сценического самообразования V), пер. В. Сладкопевцева и П. Немвродова, стр. 153.
5. *Гюнтер Г.*— Основы трагического искусства. Пед. Сб. 1895. 6. *Державин Конст.*— О трагическом. Опыт. Изд. во „Эрато“ II гр. 1922, стр. 80.
7. *Мандельштам И.*— Техника драмы. „Педагогич. Музей“. 1884. III.
8. *Его-же.*— Анализ выдающихся драматических произведений. „Педагогич. Сб.“ 1884, III и V. 9. *Фолькельт.*— Эстетика трагического, пер. В. Яковлева. „Пед. Сборн. Военн. Уч. Зав.“ 1899 I, стр. 1—20; II, 125—144; III, 247—260. 10. *Фрейтаг Г.*— Техника драмы, пер. Спасской. „Артист“ 1891, №№ 9, 10, 12; 1892, №№ 1, 9; 1894, 5, 7; 12 и т. д.



Зміст

	Стор.
<i>Передмова</i>	3
<i>Вступ</i>	5
Розділ I. Драма і театр	
1. Природа драми	8
2. Театр і його природа	9
3. Клясифікація мистецтв	11
4. Роля драми на театрі	14
Розділ II. Попередня робота над задумом драматичного твору	
1. Ідеологічне настановлення	19
2. Драматична дія	24
3. Вибір сюжету	27
4. Вибір характеру	29
Розділ III. Будова драматичного твору	
1. Загальні зауваження	31
2. Архітектоніка драми	33
3. Поділ драматичного твору на акти	39
4. Підсумки	41
Розділ IV. Робота над п'єсою	
1. Стиль і економізація засобів	43
2. Драматичні сцени	44
3. Підготовчі сцени	46
4. Характеристики	47
Розділ V. Прийоми зацікавлення глядача	
1. Сценічна напруженість	50
2. Гальмування дії	51
3. Наростання драматизму дії	52
4. Пізнання	52
5. Обдурена сподіванка	53
6. Глухий кут (безвихідь)	53
7. Підслухання	53
8. Заволікання тайною	54
9. Козир	54

Розділ VI. <i>Робота над текстом п'єси</i>	Стор.
1. Значення слова в драматичному творі	55
2. Мова п'єси	56
3. Стислість мови	57
4. Мова, як засіб характеристики	57
5. Діялог	59
6. Висновки	61

Розділ VII. <i>Види драматичних творів</i>	
1. Трагедія	63
2. Мелодрама	64
3. Драма	66
4. Комедія	67

Розділ VIII. <i>Зразок технічної аналізи драматичного твору</i>	69
---	----

<i>Література</i>	74
-----------------------------	----

1006

Ціна 60 коп. (Р)

